

**Sobre los aspectos fundamentales de la estética
del género fantástico y su evolución
desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»**

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

Juan.herrero.cecilia@gmail.com

Abstract

In this article we will deal with the main characteristics of the aesthetics of the fantastic. First, we will look back to the origins of this literary genre. Then, we will establish some differences between the Romantic fantastic, the Modern fantastic and the Postmodern fantastic. The fantastic is a rather complex vehicle of literary creation whose theoretical conceptualisation has been the object of critical debates. We will observe how the conceptual and communicative aims of the fantastic have evolved in order to get adapted to the readers' inner thoughts about the mysterious reality of life as well as to social and epistemological changes.

Key words: Aesthetics of the fantastic. The Romantic fantastic. The Modern fantastic. The Postmodern fantastic. The poetics of uncertainty and demonstration.

Résumé

Avec notre article, nous essayons de mettre en relief les caractéristiques fondamentales de l'esthétique littéraire du fantastique et d'observer l'évolution du genre. Nous présenterons ce qui caractérise le fantastique «romantique», le fantastique «moderne» et le fantastique «postmoderne». Le fantastique est un mode de création littéraire bien complexe, difficile de théoriser, mais il a suscité de nombreuses interprétations. Nous observerons comment la conception du fantastique a évolué dans ses objectifs communicatifs pour s'adapter, dans chaque époque, aux questionnements des esprits sur la mystérieuse réalité de la vie et aux changements socioculturels et épistémologiques.

Mots clés : Esthétique du fantastique. Le fantastique romantique. Le fantastique moderne. Le fantastique postmoderne. Poétique de l'indétermination et de la monstration.

Resumen

En este artículo intentamos poner de relieve las características fundamentales de la estética literaria de lo fantástico y observar la evolución del género. Presentaremos lo que caracteriza a lo fantástico "romántico", a lo fantástico "moderno" y a lo fantástico "posmo-

dero”. Lo fantástico es un modo de creación literaria bien complejo y difícil de teorizar, pero ha suscitado numerosas interpretaciones teóricas. Observaremos cómo la concepción de lo fantástico ha evolucionado en sus objetivos comunicativos para adaptarse, en cada época, a los interrogantes que plantea al espíritu la misteriosa realidad de la vida, y a los cambios socioculturales y epistemológicos.

Palabras clave: Estética de lo fantástico. Lo fantástico romántico. Lo fantástico moderno. Lo fantástico posmoderno. Poética de la indeterminación y de la mostración.

0. Introducción

En un estudio publicado en 1992, Grivel afirma que la noción de lo fantástico es compleja y difícil de teorizar porque la experiencia y la percepción de lo fantástico como confrontación con lo desconocido es algo que se construye y se configura en el marco de cada texto como un espectáculo particular elaborado para el desconcierto y el placer del lector. Por eso los enfoques que se han ofrecido sobre la estética de lo fantástico suelen presentar una visión parcial o estrictamente literaria. Grivel (1992: 7-8) justifica la complejidad de lo fantástico de esta manera:

Or, le fantastique ne se laisse pas enfermer dans un genre, ou dans « l'imaginaire », mais excède, par définition, la notion qu'on en peut avoir. Il déborde aussi la littérature, le travail de l'image ou même les pratiques artistiques ; il se vit au quotidien, dès lors qu'un écran le capte, de los que les yeux s'ouvrent, avidement, pour se retourner sur la vision qu'ils engendrent.

Baronian, por su parte, considera que resulta difícil definir el concepto de lo fantástico, porque cada texto lo actualiza a su manera. Según él, lo fantástico parte de la idea de que nuestro mundo es equívoco e inestable y que su percepción no depende únicamente de una perspectiva racional: «Le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, [...] être perçu autrement que par la raison raisonnante» (Baronian, 2000: 27).

Pero debemos afirmar que, aunque lo que se suele llamar el género de «lo fantástico» sea un modo de escritura y de creación artística muy especial, muy flexible y muy abierto, esto no impide que la estética y la poética específicas de lo fantástico sean explicadas y analizadas adoptando perspectivas o enfoques diversos. En realidad, desde la publicación del estudio de P.-G. Castex titulado *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), lo fantástico ha suscitado un amplio número de estudios e interpretaciones y seguirá sin duda suscitándolos, porque se trata de un

género atractivo, desconcertante y complejo que suele interesar e incluso fascinar a un buen número de lectores. Entre los numerosos estudios existentes, señalaremos aquí los siguientes: Penzoldt (1952), Vax (1965, 1981), Caillois (1965, 1966), Todorov (1970), Bessière (1974), Belevan (1976), Rabkin (1977), González Salvador (1980), Finné (1980), Siebers (1989), Malrieu (1992), Steinmetz (1993), Bozzetto (1992, 1998, 2001, 2004), Ponneau (1990), Grivel (1992), Fabre (1991, 1992), Lord (1995), Erdal Jordan (1998), Bouvet (1998), Arán (1999), Mellier (1999), Campra (1991, 2001, 2008), Baronian, (2000), Herrero Cecilia (2000), Lysøe (2002), Goimard (2003), Viegnes (2006), Pedraza (2008), Roas (2001, 2004, 2006, 2011), Méndez Robles, (2013), etc.

Los estudios de estos expertos presentan ciertamente enfoques diferentes, aunque, en buena medida, se pueden observar numerosas coincidencias en aspectos esenciales. Con el presente artículo vamos a intentar poner de relieve las características fundamentales de la estética de lo fantástico y también su evolución a lo largo de varios siglos deteniéndonos en lo que se puede entender por:

- a) Lo fantástico «romántico»
- b) Lo fantástico «moderno»
- c) Lo fantástico «posmoderno»

Conviene señalar, en efecto, que un género empieza a existir cuando se producen ciertos factores en un determinado contexto sociocultural. El género evoluciona en sus planteamientos, en sus estrategias discursivas y en sus objetivos cuando el contexto sociocultural ha experimentado modificaciones significativas o cambios de paradigma en el campo científico, epistemológico, ideológico y tecnológico. Si un género determinado no evoluciona ni se adapta a los cambios socioculturales, puede incluso llegar a desaparecer de la escena literaria. Para fundamentar nuestro enfoque nos tendremos que apoyar, claro está, en ciertos expertos cuyos planteamientos consideramos significativos o pertinentes.

1. Sobre las características fundamentales de lo fantástico

Empezaremos señalando que la mayoría de los expertos está de acuerdo en resaltar que el objetivo comunicativo de lo fantástico consiste en cuestionar los límites y las normas de la realidad aparente y las leyes que consideramos «naturales» o «racionales», presentando, a través de una historia de ficción libremente elaborada por un escritor, un fenómeno o un acontecimiento inquietante e inexplicable que viene a subvertir o a transgredir los esquemas comunes de la vida ordinaria. La intencionalidad comunicativa de un relato «fantástico» es, por lo tanto, perturbadora y desconcer-

tante. Pero es también iluminadora, porque la «transgresión» escenificada en el texto contribuye a explorar una situación existencial o anímica de inquietante extrañeza, o a plantear un interrogante sobre la misteriosa realidad de la vida y de la muerte o sobre la compleja identidad del ser humano. Por otro lado, los expertos también coinciden en afirmar que la estética del relato fantástico requiere que la historia del personaje se sitúe dentro de un contexto «realista» y que el extraño fenómeno sea narrado al lector con la máxima credibilidad, adoptando un discurso evocador y sugerente que se sirve de las imágenes y de los esquemas de la experiencia ordinaria para poder mostrar como algo «posible» (siguiendo una lógica propia) lo que aparentemente consideramos «imposible», sobrenatural o irreal¹, produciendo así un especial *efecto fantástico* en la mente del lector. Este contraste es lo que Mellier llama la «paradoja constitutiva» de lo fantástico, porque el texto tiene que dar forma a lo que objetivamente carece de ella:

Le fantastique repose sur un paradoxe qui est sa condition même de possibilité : il s'agit, dans la représentation, de donner nécessairement forme à ce qui, par définition, n'en a précisément pas. La littérature fantastique consiste à transformer une forme imaginaire en une représentation susceptible de faire sens pour un lecteur et de produire une impression aussi forte que l'angoisse ou la frayeur (Mellier, 1999: 6).

P.G. Castex (1951: 8) ha definido así la dimensión específica de lo fantástico:

Le fantastique [...] se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; *il est lié généralement à des états morbides de la conscience, qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projettent devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs.*

Roger Caillois (1966: 9), por su parte, afirma:

Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux le ravager [...] Alors vacillent les certitudes les mieux assises et l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et en instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui ou comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.

¹ Ver a este respecto el estudio de Michel Lord (1995).

Por eso, un texto fantástico puede resultar no solo inquietante, sino también fascinante. Michel Viegnes (2006: 45) define de esta manera la estética de lo fantástico: «Le fantastique subvertit de *l'intérieur* le paradigme culturel définissant la notion de *réel* [...] Le fantastique est une révolte contre le désenchantement du monde, un effort pour introduire un supplément indéfini de sens dans l'expérience humaine». Ángel Olgoso, uno de los más brillantes escritores españoles contemporáneos de literatura fantástica, plantea de esta manera el poder iluminador del género fantástico:

La literatura fantástica nos permite innumerables formas de acercamiento al reverso, al envés de lo verdadero, es un mundo infinito de posibilidades, un mundo que se enfrenta al mundo real y, al hacerlo, puede producir una enorme colisión o un simple contraste, pero de ese choque siempre se desprende una lluvia de chispas que ilumina nuestras pobres vidas (Olgoso, 2010).

La dimensión inquietante o perturbadora que descubre el lector en un relato fantástico es el resultado de lo que antes hemos llamado el *efecto fantástico*, es decir, una reacción de desconcierto, de inquietud, de angustia, de terror o de fascinación, que surge primero en la mente del personaje (sujeto focalizador) o del narrador-personaje al percibir un fenómeno extraño e inexplicable que conlleva una dimensión problemática, porque trastoca los esquemas de la vida ordinaria. El personaje, ante la enigmática realidad del fenómeno, tratará de adoptar una determinada actitud para intentar comprender lo inexplicable, para liberarse de su influencia maléfica o para dejarse influir por su poder fascinante de seducción. Más allá de la reacción del personaje, el lector implícito en el texto, y el lector real que lo lea, tendrá que adoptar también un tipo de reacción sensible e interpretativa: reacción de identificación con el personaje, reacción de distancia crítica, reacción de comprensión o de asimilación frente a la dimensión iluminadora que pueda ofrecer la misteriosa historia narrada en el texto.

Roger Bozzetto y Arnaud Huftier en un estudio publicado en 2004 afirman que hasta hace pocos años, los textos fantásticos no se han estudiado observando el universo específico que cada texto presenta y los *efectos* que produce la narración de la inquietante historia narrada, desde su propia organización interna (que puede ser muy diferente de un texto a otro), sino que han sido analizados sobre todo observando de qué manera el texto se sitúa dentro de las características del «género fantástico» y en función del tipo de «definición» escogida para identificar al género según una teoría abstracta de lo fantástico:

Jusqu'à naguère on abordait l'analyse des textes fantastiques en se posant la question de leur appartenance à un «genre», le reste était considéré comme subalterne. C'était donner une grande importance à la confection d'une abstraction, au détriment d'une analyse des textes, des multiples *effets* qu'ils produisent selon les époques, et dont le sens est à interroger (Bozzetto y Huftier, 2004: 49).

Diremos entonces que el «efecto fantástico» surge a través de la *lectura* del universo del texto, que ha sido elaborado por la imaginación del autor y por el tipo de *escritura* que ha escogido para evocar un acontecimiento o una situación misteriosa e inquietante que constituye una transgresión o subversión de las normas racionales de la vida ordinaria, y cuyo sentido debe ser observado en relación con el contexto cultural de la época en la que el texto se sitúa.

Bozzetto establece una diferencia pertinente entre el «sentimiento de lo fantástico» y el *género literario de lo fantástico*. Según él, el «sentimiento de lo fantástico» (como angustia o inquietud ante fenómenos que nos superan y desconciertan) ha debido existir desde los orígenes de los tiempos, en todas las culturas y en relación con diversos tipos de creencias:

Le «sentiment de fantastique» que l'on peut éprouver devant un événement, un phénomène, un objet, et qui se traduit par une sorte d'angoisse irraisonnée, comme si l'adéquation de notre esprit à la réalité connue cessait soudain, ce sentiment existe de tout temps et sans doute dans toutes les cultures (Bozzetto, 2001: 83).

Bozzetto y Huftier consideran que este «sentimiento» intemporal e inquietante va a encontrar una dimensión histórica y una forma literaria de tratamiento en un *género literario específico* que aparece a finales del siglo XVIII, en una época crucial de la cultura occidental, cuando se está preparando la revolución industrial y política de la burguesía. La aparición del género fantástico mantiene una estrecha relación con el *espíritu romántico*, con la búsqueda angustiada de un Ideal de Plenitud individual y cósmico, con la rebeldía de signo prometeico unida a la arriesgada aventura de la libertad absoluta:

On pourrait aussi lier cette incarnation à la naissance de l'individu romantique, et à son angoisse devant ce qui, pendant un temps, peut apparaître comme une dangereuse et fascinante liberté sans limites. Le sentiment de fantastique éprouvé apparaîtrait alors comme la conséquence des derniers soubresauts d'un surnaturel ancien et d'un changement de paradigme dans

les rapports de l'homme au monde (Bozetto y Huftier, 2004: 53).

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), con sus cuentos titulados *Fantasiestücke in Callots Manier*² [*Fantasías al estilo de Callot*] (1813-1815) y también los recogidos en *Serapionsbrüder* [*Los hermanos de San Serapión*] (1818-1819), ha sido sin duda el escritor de la época romántica que, de una forma más significativa y admirable, ha abierto el camino a lo que podemos considerar la estética que caracteriza al género literario de lo *fantástico*. Para ello, supo avanzar en la línea iniciada por Ludwig Tieck con sus últimos cuentos (*Der Pokal* [*La Copa de oro*]; *Der Blonde Eckbert* [*El rubio Eckbert*]) en donde lo maravilloso se inscribe en un contexto realista de angustia y de culpabilidad. Hoffmann tratará de plasmar en un buen número de cuentos (*Der Sandmann* [El hombre de la arena], *Eine Spukgeschichte* [Historia de fantasmas], *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* [Las aventuras de la noche de San Silvestre], *Der Magnetiseur* [El Magnetizador], *Vampirismus* [La mujer vampira], *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* [Un fragmento de la vida de tres amigos], etc.) el lado fantástico que encierra la vida ordinaria³ dentro de la cual, el personaje, en determinadas situaciones existenciales, va a experimentar sensaciones de *inquietante extrañeza* (potenciadas por su interioridad soñadora y las obsesiones del mundo interior) en las que tendrá que enfrentarse a fenómenos inexplicables de apariciones sobrenaturales o infernales, al poder de lo irracional, a casos de ubicuidad o de carácter sobrenatural o irracional. En sus narraciones son frecuentes los temas del desdoblamiento de la personalidad, el enigma de la perversidad maléfica o diabólica, la comunicación o la

² Jacques Callot (1592-1635), pintor francés y realizador de grabados, fue admirado por los románticos a causa de su estética un tanto tenebrosa y macabra, especialmente en los cuadros *Misères et malheurs de la guerre*, donde representa de una manera imaginativa escenas de suplicios y masacres para hacer ver la maldad interior del ser humano, lo que está más allá de la aparente realidad de las cosas (las imágenes pictóricas surgen de una mirada y están abiertas al juego de la imaginación del que las contempla).

³ En el capítulo IV de *Der Sandmann* [El Hombre de la arena], Hoffmann afirma que su objetivo de artista consiste en lograr convencer al lector de que «nada hay que contenga más aspectos maravillosos ni más aspectos fantásticos que la vida real, y que el poeta sólo puede captar sus secretas relaciones como el reflejo borroso de un espejo mal azogado». La obra literaria pretende así ser un espejo que quiere iluminar y profundizar en las apariencias de la vida real, pero ese espejo será siempre subjetivo y deformante no solo porque nos ofrece un *reflejo* construido y artificial sino también porque en él se está proyectando la sensibilidad soñadora y creadora del artista que lo manipula y construye. De ahí la ironía romántica de Hoffmann, su tendencia a fundir y a confundir lo real con lo imaginario, lo soñado con lo vivido ofreciéndonos un mundo equívoco y ambiguo (percibido y reflejado desde una interioridad) que el lector tendrá que interpretar; de ahí también su obsesión por los temas del reflejo, del doble o del desdoblamiento misterioso de la personalidad; su afición por los espejos y los instrumentos de óptica que transfiguran o deforman la *realidad* ante la mirada del sujeto.

confusión de las fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo natural y lo supranatural, el humor irónico y grotesco⁴.

En Francia, las obras de Hoffman empezaron a ser traducidas por Loève-Weimar a partir de 1828 con el título de *Contes fantastiques*. Su difusión⁵ tuvo una repercusión importante sobre ciertos escritores románticos como Nodier, Aloisius Bertrand (iniciador del poema en prosa con *Gaspard de la nuit*, 1842), Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée y Gérard de Nerval. También influyeron en escritores de otros países como, por ejemplo, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Nicolas Gogol, Alejandro Pouskin, Sheridan Le Fanu, etc. Así, en torno a 1830-1850, el género de lo «fantástico» ha conseguido abrirse camino. En la segunda mitad del siglo XIX, alcanzará un largo periodo de madurez que corresponde a lo que se suele llamar lo fantástico «moderno».

Si pasamos ahora a observar las modalidades temáticas más características del género fantástico, podemos decir que los *temas* relacionados con el fenómeno extraño, perturbador o desconcertante al que se enfrenta el personaje han sido y continúan siendo bastante específicos, pero también bastante variados. Caillois (1966), Vax (1970), Todorov (1970) y Steinmetz (1990), por ejemplo, han catalogado los temas adoptando diferentes perspectivas. Por su parte, Herrero (2000: 130-135) los ha clasificado en función del criterio de la *percepción* de los misteriosos acontecimientos narrados. Si la percepción por el personaje principal o por el narrador-personaje (o un narrador testigo) es plenamente *subjetiva* (motivada por una visión, una alucinación, un sueño, una idealización, etc.) estaríamos ante una temática de lo *fantástico interior*. Como ejemplo significativo, mencionaremos el tema del *doble* o del desdoblamiento de la identidad del personaje, o también el tema del «espectro» o la «aparición» de alguien que ha muerto y que es percibido por el personaje principal. Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen en el universo del texto un fenómeno «objetivo» (aunque sea inexplicable) que puede ser realmente comprobado no solo por el personaje principal sino también por otros personajes, estaríamos ante una temática de lo *fantástico exterior*. En este último tipo, ciertos temas pueden resultar más inquietantes por tratarse de la manifestación de seres o de fuerzas pertenecientes a dimensiones desconocidas o supranaturales que irrumpen dentro del orden de la vida ordinaria y lo subvierten o lo amenazan. Un ejemplo significativo sería el tema

⁴ Lo fantástico «sobrenatural» de Hoffmann se puede consultar en Santos Vila (2008).

⁵ Théodore Toussenet también tradujo las obras completas de Hoffmann en cuatro volúmenes a partir de 1830.

del vampiro (el muerto-vivo, que encarna el poder supranatural del Mal y la seducción del erotismo maléfico) y también la animación inexplicable de un ser o de un objeto inanimado (una casa, una estatua, un cuadro, una muñeca, etc.).

Pero conviene afirmar que lo importante no es el tema en sí mismo, sino la manera de abordarlo y de enfocarlo desde la imaginación y la sensibilidad de cada escritor en una historia de ficción. Así, por ejemplo, el tema del *doble*⁶ o del extraño desdoblamiento de la identidad del personaje (que ha sido tratado por muchos escritores) presenta enfoques muy diferentes en los relatos siguientes: *William Wilson* (Edgar Allan Poe); *La Morte amoureuse* (Gautier), *Le Horlà* (Maupassant); *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (R. L. Stevenson); *Dvoynik [El Doble]* (Dostoyevski); *The Jolly Corner* (Henry James); *El otro* (Jorge Luis Borges); *Djinn* (Alain Robbe-Grillet); *Axolotl*; *Lejana*; *La noche boca arriba* (Julio Cortázar); *Aura* (Carlos Fuentes); *Novela de Andrés Choz* (1976), *Zarasia la maga*; *El desertor*, *El derrocado*, etc. (José María Merino); *Línula y Violeta*; *La mujer de verde* (Cristina Fernández Cubas); *Le locataire chimérique* (Roland Topor); *Orlanda* (Jacqueline Harpman); *Truismes* (Marie Darrieussecq); *El Huesped* (Guadalupe Nettel); *Le corps de l'autre* (G.-O. Chateaureynaud); *El sueño del otro* (Juan Jacinto Muñoz Rengel). El encanto de cada uno de estos relatos reside en buena medida en la exploración original y en el enfoque diferente de un tema similar.

Lo mismo podríamos decir del tema del poder del *Amor frente a la Muerte*. Su tratamiento ha dado lugar a enfoques muy diferentes y también fascinantes, como se puede observar, por ejemplo, en ciertos relatos de Gautier (*La Cafetière*, *La Morte amoureuse*; *Spirite*), Poe (*Ligeia*), Maupassant (*La chevelure*), Villiers de L'isle-Adam (*Vera*), Horacio Quiroga (*El Síncopa Blanco*, *El Más Allá*), Max Aub (*La gabardina*), José María Merino (*El Desertor*), Ángel Olgoso (*La muerte desordena*, *Fantasmas de las Cuatro Suertes*), etc.

Los rasgos que hasta aquí hemos presentado de una manera muy sintética y resumida, constituyen las dimensiones específicas de la literatura *fantástica*. Pero, como hemos señalado al principio, es necesario insistir en el hecho de que la estética de lo fantástico surge y se apoya sobre un *contexto realista* relacionado con la vida ordinaria, y que ese contexto va a ser subvertido o transgredido porque sobre él viene a proyectarse una fuerza perturbadora y misteriosa que, en principio, carece de forma «objetiva», pero que, en el texto, va a adquirir una manifestación inquietante configu-

⁶ Sobre el tema del *doble* en la literatura, ver Herrero (2011: 15-48).

rada con una atractiva y fascinante verosimilitud. Muñoz Rengel (2009: 11) lo expresa de esta manera:

El relato fantástico busca ante todo verosimilitud, construir un escenario lo más parecido posible a nuestra habitual interpretación del mundo, porque sólo en ese universo de leyes naturales podrá cuestionar el alcance y la validez de éstas.

Mellier (1999: 44), por su parte, afirma lo siguiente: «Le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimésis*; qu'il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel». Por eso, el escritor fantástico necesita adoptar el discurso de la *mimesis* realista⁷ y reforzar al máximo la *credibilidad* de su narrador y de sus personajes en la extraña, misteriosa o desconcertante historia narrada.

Por lo tanto, no se debe confundir la estética realista y al mismo tiempo imaginativa y visionaria de *lo fantástico* con lo *maravilloso* (donde la ruptura de los esquemas naturales y racionales no se percibe como algo problemático sino como algo normal, incluso eufórico), ni tampoco con el género de la *ciencia ficción* (que proyecta hacia un futuro imaginario las potencialidades de la ciencia y de la técnica), ni con la literatura de pura fantasía, o con el género de la *heroic fantasy*, un género híbrido de origen anglosajón que nos presenta mundos imaginarios, lejanos o de aspecto medieval donde abundan los héroes guerreros y vengadores, los magos que disponen de una sabiduría especial, los talismanes y las armas mágicas, y donde lo épico se mezcla con lo maravilloso, lo perverso y lo diabólico, como ocurre, por ejemplo, en las obras de Michael Moorcock (la saga o el ciclo de *Elric of Melniboné* [*Elric el Nigromántico*], en *The Lord of the Rings* [*El Señor de los anillos*] de Tolkien, y en *The Name of the Wind* [*El Nombre del viento*] y otras novelas de Patrick Rothfuss.

Aunque las historias del joven Harry Potter, el famoso personaje de la autora británica J. K. Rowling, han sido presentadas, con frecuencia, como «novelas fantásticas», habría que situarlas, sin embargo, entre el género de lo maravilloso mítico y ciertos aspectos de lo legendario iniciático y épico donde el héroe debe superar una serie de «pruebas» contra las fuerzas del Mal (representado aquí por el malvado mago Lord Voldemort). Esas historias se desarrollan en un universo mágico, que tiene un carácter secreto y que existe en paralelo al mundo no mágico o *muggle*. Dentro del mundo

⁷ Sobre el «realismo» en el texto fantástico, Jean Fabre (1991: 48) afirma lo siguiente: «Tout fantastique, bien qu'il pointe (c'est l'oxymore) la rencontre du réel et de l'impossible, reste (c'est la tautologie) réaliste, obligatoirement : l'effet de réel n'est pas simple accessoire stylistique mais nécessité du genre en tant que projection esthétique de l'horizontalité fondatrice».

mágico coexisten también seres fabulosos como los dragones, fantasmas, unicornios, sirenas, centauros y otros seres imaginarios inventados por la autora como los demen-tadores o los elfos domésticos.

La confusión de los géneros bajo la etiqueta de «literatura fantástica» se puede percibir en las estanterías de muchas librerías que no suelen establecer distinciones entre los diferentes géneros que acabamos de mencionar. Pero el hecho de que la estética específica de lo fantástico pueda ser confundida con otros géneros más o menos próximos sin tener en cuenta las diferencias pertinentes, no debe hacernos olvidar que se trata de una estética flexible y abierta que adopta orientaciones y tendencias varia-das que responden a inquietudes y objetivos diferentes. Tampoco debemos olvidar, por otro lado, que, en las obras concretas, lo fantástico puede combinarse con otros géneros y entrar, aunque sea de una manera complementaria o secundaria, en relatos cuya temática principal pertenece al género de la ciencia ficción (ver, por ejemplo, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam; *Le Docteur Lerne* y *L'Homme truqué* de Maurice Renard; *Le syndrome du scaphandrier* de Serge Brussolo; *Novela de André Choz* de José María Merino, etc.); al género de la novela policíaca (por ejemplo: *Babel-ville* de Joseph Bialot; *Le Pays sans étoiles* de Pierre Véry); o al género de la novela negra (*Ad vitam aeternam* de Thierry Jonquet, por ejemplo)⁸.

Tal vez fuera más exacto designar el género de lo fantástico con el término de «*litteratura inquietante*» o «desconcertante». Esto nos acercaría a la «inquietante extra-ñeza» de la que hablaba Freud (inspirándose en el personaje de Nathaniel del *Der Sandmann* de Hoffmann), motivada por los miedos y los traumas infantiles que sub-yacen en el inconsciente y que pueden resurgir irracionalmente en determinadas cir-cunstancias desencadenantes. Pero la interpretación psicoanalítica de Freud sobre lo fantástico y su relación con las obsesiones y los traumas que provienen del oscuro dinamismo del inconsciente, nos parece reductora e incompleta, porque no tiene en cuenta todos los aspectos existenciales y espirituales que impulsan y motivan la estét-i-ca literaria de lo fantástico, estética que empieza a ser cultivada en el momento de la eclosión del Romanticismo, una época muy significativa de la historia de la cultura europea.

⁸ Sobre las fronteras y las relaciones entre lo fantástico y otros géneros próximos, ver, por ejemplo, los trabajos dirigidos por Léa Silhol y Estelle Vallas de Gomis (2005) y por Roas (2001), así como los de Todorov (1970) o Méndez Robles (2013), entre otros.

2. La evolución de la estética del género fantástico

2.1. Lo fantástico «romántico»

Al tratar sobre Hoffmann hemos observado la estrecha relación que existe entre el género de lo fantástico y el idealismo vitalista de los poetas y escritores románticos. Los románticos, en efecto, reaccionaron contra la hegemonía del racionalismo y contra el poder de la razón crítica en la línea científicista y positivista, porque consideraban que se trataba de un factor sobredimensionado, que no tiene en cuenta el profundo dinamismo vital que anima a la sensibilidad y al espíritu del ser humano. Es cierto, sin embargo, que la Ilustración contribuyó a la rebelión contra la monarquía absoluta y a la proclamación de los «Derechos del hombre y del ciudadano». Es cierto también que el progreso de las ciencias y de las técnicas ha contribuido a transformar la sociedad y a hacer desaparecer la ignorancia y las supersticiones; pero, al ir aumentando los conocimientos, los avances técnicos, las comodidades y los refinamientos de la civilización, los espíritus sensibles se hacen más exigentes y desean acabar con la dolorosa sensación de la insatisfacción interior, con la angustia de la melancolía y del *spleen* ante la fugacidad de la vida y el poder destructor de la muerte. Se dan cuenta entonces de que ni la razón, ni la ciencia ni la técnica pueden dar una respuesta total a la sed de felicidad y de armonía que pervive en la interioridad del ser humano. Tampoco pueden explicar el dinamismo del deseo, la fuerza vital del amor y la atracción que ejerce la perversidad, ni resolver el enigma del mal y el enigma de la muerte. De ahí la ironía romántica que implica la estética del género fantástico frente a lo que tiene de unidimensional la interpretación racionalista del mundo y del alma.

En un estudio titulado *Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature* (1991), Jean Fabre afirma que hacia 1800, cuando nace el género fantástico, la mentalidad del hombre sensible «moderno» se ha vuelto esquizoide⁹ al encontrarse escindida entre el atractivo de la dimensión puramente racional y «horizontal» de la vida y la dimensión «vertical», mítica y mística, que aspira a alcanzar la armonía y la unidad del «yo» con el «otro» y con el alma del universo. Los románticos buscan recuperar la plenitud ideal, impulsados por la fuerza espiritual de la ensoñación, el de-

⁹ Fabre (1991: 47, 52) sostiene que el relato fantástico, heurístico y abierto al misterio de lo sobrenatural, «va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l'épistémé et de la psyché contemporaines. Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée [...] La nostalgie de l'unité perdue crée une force verticalisante qui domine dans l'ensemble fantastique romantique et le tire vers le merveilleux [...] Mais cette *mirabilisation* est une lutte perpétuelle avec une résistance horizontale. Le romantisme fantastique met en scène ce conflit et, même si la victoire appartient le plus souvent à la verticalité, le texte est traversé et constitué par des tensions».

seo y el amor, pero saben que no se puede alcanzar por la vía meramente inmanente de la razón crítica ni por el poder del «ciencia» y del «progreso» social. La dimensión «horizontal» de la vida (preconizada por la razón crítica y por el materialismo de la sociedad moderna) deja al hombre encerrado en la pura *sucesividad* del tiempo y así, en el fondo de la conciencia, va a persistir la angustia ante el fluir implacable e irreversible de la vida hacia la muerte. Los románticos son conscientes del conflicto problemático entre estas dos dimensiones contrapuestas, conflicto que va adquirir forma literaria en el relato fantástico¹⁰. La crisis de valores a la que tuvieron que responder supuso, por lo tanto, una vuelta hacia el «sentimiento fantástico» mezclando ciertos aspectos de lo sobrenatural y de lo maravilloso con la misteriosa realidad de los sueños y los traumas de la propia identidad. Lo fantástico quedaba abierto también al antagonismo entre el amor y la muerte, y a la atracción que ejerce lo sobrenatural diabólico (como forma extrema de la «otredad»). Roas presenta con estas palabras los planteamientos existenciales y estéticos de los románticos:

Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Ello supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que solo podía ser comprensible mediante la intuición idealista.

Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (y que se consideraba como única realidad), y el ser humano, desprovisto ya de la religión, no encontró otra defensa ante ello que el miedo (Roas, 2011:19-20).

No compartimos la idea de que la única defensa frente a los límites del poder de la razón fuera el «miedo», porque ese «miedo» a las fuerzas misteriosas de lo sobrenatural y del poder inexplicable de lo irracional solo podría surgir de las mentes racionalistas y escépticas o de las mentes supersticiosas e ingenuas. Conviene precisar que los escritores románticos de relatos fantásticos (Hoffmann, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Hoelderlin, Jean-Paul, Nodier, Gautier, ciertos relatos de Balzac, Poe, Nerval, etc.) quisieron explorar, por medio de la ficción literaria, el dinamismo misterioso del *mundo interior* del ser humano que se siente atraído por fuerzas profundas de signo contrapuesto o contradictorio (enigmáticos y oscuros desdoblamientos de la identidad, aspiraciones e insatisfacciones espirituales, pasiones que transforman o destruyen al sujeto humano, etc.). En algunos escritores franceses como Gautier, Bal-

¹⁰ Para una visión en profundidad del trasfondo ideológico, sociocultural y metafísico de lo fantástico, véase Jean Fabre (1992).

zac y Baudelaire, lo fantástico manifiesta ciertas influencias de la doctrina esotérica, mística y teológica de Swedenborg.

Esto no quiere decir, sin embargo, que la literatura fantástica se fundamente en un pensamiento de tipo «supersticioso» como afirma Siebers (1989: 20): «Lo fantástico es un género literario solo en cuanto representa un tipo de literatura que revela las pautas de pensamiento más supersticiosas». Para Siebers, lo «supersticioso» es algo que opera en la mente de cada individuo y le diferencia de los demás. Así, la literatura romántica «representa individuos y grupos como diferentes a los demás para estratificar la violencia y crear jerarquías sociales» (Siebers, 1989: 13). El personaje actuaría entonces como una especie de «intruso» del que hay que protegerse para salvaguardar la jerarquía social¹¹.

2.2. Lo fantástico «moderno»

En la segunda mitad del siglo XIX, lo fantástico se va a abrir a nuevos planteamientos que guardan relación con dicho contexto ideológico y cultural (por ejemplo, la difusión de la filosofía de Schopenhauer). Aunque el modelo de lo fantástico «romántico» continuará siendo cultivado (incluso hasta nuestros días), en esa época, los espíritus más sensibles van a sentir una impresión de inquietante extrañeza ante el miedo a lo desconocido (porque el conocimiento humano está condicionado por las deficiencias de nuestros sentidos), ante el miedo y la angustia frente a la soledad del yo y el vacío interior y también ante la fuerza misteriosa de lo irracional y de las obsesiones fijas que destruyen la conciencia del individuo. En una obra de 1992, Bozzetto establecía una diferencia entre lo «fantástico anterior» (es decir, lo fantástico «romántico» donde lo sobrenatural desempeña un papel fundamental en contraposición con lo racional o lo real) y lo fantástico «moderno» que, según él, no implica una confrontación específica con lo sobrenatural:

Dans le fantastique moderne, la Surnature n'apparaît pas comme telle. Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit, certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur mais plutôt comme un ennui, une perturbation, un désastre qui s'insinue en d'infimes failles subvertissant les bases supposées de la quotidienneté (Bozzetto, 1992: 216).

Escenificar textualmente el efecto de «miedo», de angustia o de inquietud desconcertante por medio de una narración/descripción *realista* de un hecho aparen-

¹¹ Sobre la teoría de Siebers en torno a lo fantástico «romántico», ver Pérez de la Fuente (2015: 134-135).

temente inexplicable constituirá el objetivo estético de lo fantástico «moderno» tal como lo conciben Turguéniev y Maupassant, por ejemplo. Maupassant ha escrito un gran número de cuentos «realistas» donde configura, con cierta ironía y cierta distancia crítica, historias dramáticas de personajes de la burguesía, de la clase media o de las clases populares. Pero también escribió una serie de cuentos como, por ejemplo, *Le Horla*; *La Nuit*; *Lui ?*; *Apparition*; *Un fou ?*; *Sur l'eau*; *La Chevelure*; *L'Auberge*; *La Petite Roque*; *Qui sait ?*, etc. en los cuales dará forma literaria a lo que se suele llamar lo fantástico «angustioso». Para ello se va a centrar en la problemática específica del enigma de la identidad del alma del ser humano, que ansía desde dentro la plena felicidad, pero este deseo se transforma en angustia al no poder romper el círculo doloroso de nuestros propios límites y de nuestra radical soledad frente al destino. Nuestros sentidos imperfectos nos pueden hacer sufrir alucinaciones, y nuestro deseo de felicidad puede convertirse en una obsesión alienante para escapar del vacío interior y del miedo a la muerte dejándonos arrastrar por alguna pasión o fuerza irracional que germina en el lado oscuro de nuestra misteriosa identidad. De ahí la atracción que ejerce sobre Maupassant el tema mítico del *doblo*. Esta dimensión inquietante de duplicidad y de riesgo de ser dominado por alguna obsesión o psicosis desquiciante, ha sido puesta de relieve por diversos críticos. Así, por ejemplo, Bancquart (2002) señala lo siguiente sobre sus relatos «fantásticos»:

Persuadé que notre identité est floue, que les limites de notre personnalité sont toujours difficiles à définir et menacées, Maupassant fonde ses récits fantastiques sur les risques d'aliénation constants de notre être [...]

Le fantastique de Maupassant est celui du double, cet autre qui veille en nous tous, sournoisement, et qui surgit grâce aux autres, pour nous montrer que nous ne savons pas comment nous situer par rapport à nous-mêmes, dans ce monde mal fait. De là une abondance de points d'interrogation dans les titres de ces récits. Qui voit son double, comme dans *Lui?*, qui perd son double, comme dans *Le Horla*, est menacé dans son intégrité. Il sait qu'il est condamné à l'inconnaissable, au néant.

Maupassant ha explicado (de una manera teórica y práctica) su concepción de lo fantástico en un relato titulado *La Peur* (1884). El relato se presenta como un diálogo entre el narrador principal y un personaje interlocutor que están viajando en un tren a través de los campos en medio de las tinieblas de la noche. Las imágenes que observan desde el tren les parecen fantasmales y extrañas y motivan una conversación sobre las antiguas creencias en lo sobrenatural y sobre el sentimiento de lo fantástico.

En realidad, Maupassant contrapone en este relato dos concepciones diferentes de lo fantástico. La primera es la que defiende el personaje interlocutor. Este personaje lamenta que lo sobrenatural y lo maravilloso hayan sido desterrados por el avance de los conocimientos científicos. Con la desaparición de las viejas creencias en lo sobrenatural, el mundo objetivo se ha quedado vacío y desnudo:

—«Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexplicable est explicable [...] la science de jour en jour recule les limite du merveilleux».

[...] Oui, monsieur, on a dépeuplé l'imagination en supprimant l'invisible. Notre terre m'apparaît comme un monde abandonné, vide, nu. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique [...]

Avec le surnaturel, la vraie peur a disparu de la terre, *car on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas* (Maupassant, 1987: 96-97).

La segunda concepción es la que defiende el narrador apoyándose en «une histoire que nous conta Turguéniev, un dimanche, chez Gustave Flaubert» (Maupassant 1987 : 97). Pero antes de introducir la historia de miedo contada por Turguéniev, el narrador va a exponer una concepción nueva de lo fantástico que él atribuye al escritor ruso, pero que se trata, en realidad, de la concepción que propugna y defiende el propio Maupassant. Desde esta perspectiva, el sentimiento de lo fantástico sigue siendo un efecto o una reacción subjetiva de miedo, inquietud o angustia ante un fenómeno extraño que nos resulta desconocido, inexplicable o incomprensible: «On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend point» (Maupassant, 1987: 98), les dijo Turguéniev a Flaubert y a Maupassant. Pero esa reacción ya no estará motivada por un fenómeno sobrenatural como ocurre en lo fantástico «romántico», sino motivada por hechos *reales*, más o menos insólitos o perturbadores, que nos producen angustia porque nos resultan incomprensibles o inexplicables.

Por eso, Maupassant traza una diferencia entre lo fantástico cultivado por Turguéniev y lo fantástico de Hoffmann y de Poe: «Il n'entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann; il raconte des histoires simples où se mêle seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant» (Maupassant, 1987: 98). Según Maupassant, Tourgénéiev sería el maestro de un tipo de relato que busca el estremecimiento interior del lector haciéndole sentir, en «la semioscuridad de un cuento extraño», toda una serie de «cosas inquietantes y amenazantes» aparentemente fortuitas pero movidas por una voluntad oculta:

Personne plus que le grand romancier russe ne sut faire passer dans l'âme ce frisson de l'inconnu voilé, et, dans la demi-lumière d'un conte étrange, laisser entrevoir tout un monde de choses inquiétantes, incertaines, menaçantes. Avec lui, on la sent bien la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente [...]

Il semble nous montrer parfois la signification de coïncidences bizarres, de rapprochements inattendus de circonstances en apparence fortuites, mais que guiderait une volonté cachée et sournoise. On croit sentir, avec lui, un fil imperceptible qui nous guide d'une façon mystérieuse à travers la vie, comme à travers un rêve nébuleux dont le sens nous échappe sans cesse (Maupassant, 1987: 98).

Lo fantástico que defiende aquí Maupassant se concibe como un *efecto sensible* sobre la conciencia del lector, producido por la manera de contar la reacción psíquica de un personaje ante un misterioso fenómeno (realmente manifestado o que el personaje cree percibir) que le inquieta o le angustia. El estilo narrativo juega con la ambigüedad y con la incertidumbre de la percepción subjetiva del personaje. Y esa sensación es asumida e interpretada por el lector: «Nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses, qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse» (Maupassant, 1987: 98). Pero no se trata de la interpretación hermenéutica o cognitiva que defiende Todorov (1970: 29), cuando afirma que lo que caracteriza a lo fantástico como género literario se basa en la «duda» o en la *incertidumbre interpretativa* que el lector experimenta al tener que optar por una explicación racional o por una explicación sobrenatural de los acontecimientos narrados. En efecto, según Todorov, el tiempo de lectura en el que permanece la «incertidumbre» sobre la naturaleza del fenómeno extraño o inexplicable es lo que constituye la estética específica del género fantástico¹².

Sin embargo, lo que Maupassant pone de relieve es, ante todo, la sintonía del lector con la sensibilidad y con la inquietud del personaje en el devenir mismo de la extraña historia narrada. Esta concepción de lo fantástico «moderno» es también una forma de reacción crítica frente a la perspectiva racionalista y positivista del mundo,

¹² «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. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire: et ces derniers méritent plus qu'une simple mention» (Todorov, 1970: 29).

porque no se conforma con sus insuficiencias y con su superficialidad. En efecto, la vida real (aparentemente «explicable» para la razón y la ciencia como un fenómeno «positivo») no ha dejado de ser «fantástica» para la sensibilidad y para la imaginación del ser humano cuando este se encuentra inmerso existencialmente en una situación de desconcierto, de fascinación o de angustia ante un fenómeno interior o un ser *real* que le resulta misterioso, inexplicable o amenazante.

Lo fantástico «moderno» no solo se abre camino con el enfoque que ofrece Maupassant. Otros escritores de diversos países europeos y americanos contribuyeron también a hacer evolucionar la estética de lo fantástico. Así, por ejemplo, el escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu publicó una serie de relatos de terror (*Green Tea*, *Carmilla*, *The Familiar*, *Madam Crowi's Ghost*, *Ghost Stories of Chapelizod*, etc.) en los que encontramos la estética de lo fantástico romántico y también la estética de lo fantástico «moderno». Conviene señalar también los relatos de Stevenson *Markheim* (1885) y *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886); ciertos relatos de Margaret Oliphant como, por ejemplo, *The Open Door* (1882), y de Violet Pagès (alias Vernon Lee), autora de *Fantastic Stories* (1890) que contiene cuentos inquietantes como «Amour Dure», «A Wicked Voice» y «Dionea».

Con la crisis de valores del final del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, en la época del surgimiento y de la expansión del Simbolismo y del Modernismo, la estética imaginativa de lo fantástico *moderno* ha adquirido un florecimiento muy especial en Europa y en Hispanoamérica principalmente. Al final del siglo XIX encontramos, por ejemplo, *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, los cuentos de la inquietante y sutil ambigüedad de Henry James (*The Turn of the Screw* [*Otra vuelta de tuerca*], *The friends of the Friends* [*Loa Amigos de los amigos*], *The Private Life* [*La vida privada*], *The Jolly Corner* [*El rincón feliz*], etc.), los *Contes cruels* (1883) del francés Villiers de l'Isle-Adam, espíritu idealista y muy crítico con el materialismo de la sociedad burguesa (entre sus relatos mencionaremos «L'Intersigne», «Véra» y «L'Inconnue»). El irlandés Bram Stoker publicará sus novelas y relatos de terror a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (*Dracula*, *A star trap* [*Muerte entre bastidores*], *Dracula's Guest* [*El huésped de Dracula*], *The Judge's house* [*La casa del juez*], etc.). En esta misma época Montague Rhodes James dará a conocer sus «cuentos de fantasmas» (*ghost stories*), situándose bajo la influencia de Sheridan Le Fanu. Pero James inscribe sus historias dentro de un contexto familiar y cotidiano para introducir poco a poco, una tensión progresiva hasta el climax final produciendo

así la angustia en la mente del lector. Juega con un cierto sentido del humor y de la ironía e introduce también ciertas explicaciones racionales.

En el primer tercio del siglo XX aparecerán los relatos de horror cósmico y tenebroso de Lovecraft (*The Dunwich Horror* [El horror de Dunwich], *The Call of Cthulhu* [La llamada de Cthulhu], etc.); los cuentos fantásticos de Rubén Darío (*Cuento de Pascuas*, *El caso de la señorita Amelia*, *Verónica*, etc.), Leopoldo Lugones (*Cuentos fatales*), Manuel Díaz Rodríguez (*Sangre Patricia*), Clemente Palma (*Cuentos malévolos*), Amado Nervo (*El Donador de almas*, *El Sexto sentido*, *El Diamante de la inquietud*, *Mencia*), Horacio Quiroga (*El Síncopa blanco*, *El Puritano*, *El Más allá...*), Fabio Fiallo (*Cuentos frágiles*), etc.

Hacia mediados del siglo XX, se publicarán en Bélgica los cuentos fantásticos de dos importantes escritores: Jean Ray (autor de *Le Grand Nocturne*, *Le Livre des Fantômes*, *Le Carroussel des maléfices*, etc.) y Thomas Owen, que cultiva, de una manera muy personal y atractiva, una serie de temas cercanos a lo fantástico «romántico» en los relatos titulados *Les Chemins étranges* (1943), *La Cave aux crapauds* (1945), *Cérémonial nocturne* (1966), etc.

En Estados Unidos, la línea más cultivada es, sin embargo, la de lo fantástico del horror y del terror, en la que se percibe la influencia de Poe y de Lovecraft. Esta orientación está representada por los relatos de una serie importante de escritores, como, por ejemplo, Carl Jacobi (*The Aquarium* [El Acuario]; *La Máquina de fotos*; *Chameleon Tow* [La Ciudad Camaleón], *The Unpleasantness at Carver House* [Lo que ocurrió en Carver House], etc.); Robert Bloch (*Psycho* [Psicosis], *Yours Truly*, *Jack the Ripper* [Suyo afectísimo "Jack el destripador"], *The Skull of the Marquis de Sade* [La calavera del marqués de Sade]; *The Jekyll Legacy* [La Herencia del Dr. Jekyll], etc.); Stephen King, cuyos relatos (*Carrie*; *Salem's Lot* [El Misterio de Salem's Lot]; *Shining* [El Resplandor]; *Cujo*; *Pet Sematary* [Cementerio de animales]; *Christine*; *The Dark Half* [La Mitad oscura]; *The Dead Zone* [La Zona muerta], etc.) exploran especialmente las fuerzas oscuras y supranaturales, los misteriosos e incontrolables instintos criminales que subyacen en la interioridad del ser humano.

En Francia habría que destacar las novelas y relatos fantásticos de Marcel Brion, Marcel Scheneider, Claude Seignolle, etc. Pero señalaremos principalmente la narrativa de Georges-Olivier Châteaureynaud, autor de numerosos relatos y varias novelas. En sus textos, lo fantástico aparece a menudo mezclado con lo maravilloso y con lo mítico. En ellos, lo onírico y lo imaginario desempeñan un papel importante. Señalamos algunas de sus obras más significativas:

A) Novelas: *La Faculté des songes* (1982), *Le Congrès de fantomologie* (1985); *Le Démon à la crécelle* (2002); *L'Autre Rive* (2007), reescritura original del mito de Caronte y de la laguna Estigia en la ciudad asfixiante de Écorcheville; *Le Corps de l'autre* (2010), enfoque muy especial del tema del doble: el protagonista asesinado –un crítico de literatura septuagenario– debe vivir una segunda vida dentro del cuerpo de su joven asesino.

B) Volúmenes de relatos breves: *Le verger et autres nouvelles*; *Le jardin dans l'île* (1989); *Les Intermittences d'Icare* (2006); *Le Goût de l'ombre* (2016). El breve relato titulado *Le Tout-petit* muestra una sorprendente y desconcertante confusión entre lo vivido y lo soñado o imaginado por el personaje¹³.

Podríamos señalar también algunos escritores contemporáneos como, por ejemplo, Marie Darrieussecq (*Truismes*, 1996; *Naissance des fontômes*, 1998); Serge Brussolo (*Territoires de l'impossible*); Michel Pagel, autor del ciclo *La Comédie inhumaine* (1 y 2); Thierry Jonquet (*Ad vitam aeternam*, 2002); Alain Delbe (*Le Complexe de Médée et autres contes fantastiques*, 2004), Michel Rozenberg (*Les Maléfices du temps*, 2006); Éric Faye (*Je suis le gardien du phare*, 1997), etc. La literatura fantástica en lengua francesa ha adquirido también un brillante desarrollo en Québec¹⁴.

En la segunda mitad del siglo XX se publicarán en Argentina los cuentos fantásticos de Borges. En varios de sus relatos, Borges mezcla lo fantástico con lo metafísico y lo alegórico, planteando una búsqueda o una interrogación sobre el enigma del destino humano y sobre el enigma del sentido del universo. Esto ocurre, por ejemplo, en *Las ruinas circulares*, *El inmortal*, *El Aleph*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Los objetivos metafísicos, simbólicos o alegóricos pueden diluir la atmósfera realista y hacer que al lector le resulte difícil seguir el sentido del relato o encontrar una identificación con el personaje.

Adolfo Bioy Casares publicó algunos libros en colaboración con Borges. Su cuento fantástico más citado suele ser «En memoria de Paulina». Otros relatos fantásticos se encuentran en los volúmenes titulados *Historias prodigiosas*, *Historias desafortunadas*, *Una muñeca rusa*, etc.

El también argentino Julio Cortázar ha propugnado una concepción muy particular de lo fantástico intentando revelar de alguna manera el orden oculto, su-

¹³ *Le Tout-petit* puede leerse en: http://www.volkovitch.com/F04_04.htm.

¹⁴ Sobre lo fantástico en Québec, ver, por ejemplo, los estudios de Lord (1995), Bouvet (1998) y Laflamme (2008, 2010).

pranatural e inexplicable que se encuentra por debajo del orden racional y aparente de la vida cotidiana. Para hacerlo percibir, instaura una atmósfera especial de ambigüedad y de misterio. Esto ocurre en cuentos como *Las babas del diablo*, *Carta a una señorita en París*, *Axolotl*, *Las puertas del cielo*, *Lejana*, *El otro cielo*, *Circé*, *La autopista del Sur*, *La noche boca arriba*, etc.

Entre los escritores españoles de finales del siglo XX cabe destacar los nombres de José Ferrer-Bermejo, autor de una serie de relatos como los titulados *Incidente en Atocha*; *El increíble hombre inapetente*, *La música de Ariel Caamaño*, en los que el mundo de lo cotidiano y de lo habitual se va a encontrar inexplicablemente distorsionado, subvertido o confundido por la fuerza misteriosa e inquietante de lo anticonvencional, lo insólito, lo absurdo, lo irracional.

José María Merino es tal vez el escritor español que ha cultivado con mayor encanto y sensibilidad la estética de lo fantástico moderno. Sus libros de cuentos (*Cuentos del reino secreto*, 1982; *El viajero perdido*, 1990; *Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994; *Cuatro nocturnos*, 1999; *Cuentos de los días raros*¹⁵ (2004); *Cuentos del libro de la noche*; *El libro de las horas contadas*, 2011; *La trama oculta*, 2014) exploran lo fantástico como una dimensión esencial de la enigmática realidad del cosmos y de la misteriosa identidad existencial y espiritual del ser humano. Los temas tratados nos introducen, de una manera natural y desconcertante a la vez, en un mundo de indeterminación o de fascinante ambigüedad en el que se entrelazan o se confunden las fronteras entre la vida y la muerte (*Madre del ánima*, *La casa de los dos portales*), *El anillo judío*, *El desertor*, *El acompañante*), entre la naturaleza humana y la animal, vegetal o mineral (*La prima Rosa*, *Pájaros*, *Materia silenciosa*, *Valle del silencio*), entre el sueño o la alucinación y la vigilia (*El soñador*, *El desertor*, *Cautivos*, *Los paisajes imaginarios*, *Viaje interrumpido*, *Oaxacoalco*, *Bifurcaciones*, *La última tonada*), entre la magia de la ficción literaria y la vida real del personaje (*El viajero perdido*, *Un personaje abortado*, *El caso del traductor infiel*). Merino recurre con frecuencia al procedimiento de la metaficción¹⁶.

¹⁵ En *Cuentos de los días raros* se pueden encontrar relatos tan atractivos como, por ejemplo, «All you need is love» (la música y el lugar paradisiaco inalcanzable), «Papilio Siderum» (relato donde el narrador, confundiendo el sueño con la vigilia, reescribe el mito de la «metamorfosis» en la línea de de Kafka) y cree haber sido una enorme mariposa engendrada por la semilla que procedía de un misterioso cometa. Cuando termina de narrar su sueño, vuelve a percibirse como un «hombre de carne y hueso».

¹⁶ La «metaficción» juega a confundir la frontera entre la «realidad» y la ficción narrativa, entre la vida «real» del personaje y su actividad como «escritor» dentro de la ficción narrada. Merino juega con este recurso en muchos de sus relatos especialmente en *El Libro de las Horas Contadas* (2011).

Cristina Fernández Cubas ha sabido acercarse con sensibilidad y originalidad a la estética de lo fantástico explorando la enigmática y compleja realidad de las obsesiones del ser humano y la misteriosa realidad de los seres y las cosas. Esto puede percibirse en relatos como *El ángulo del horror* (narración de una obsesión visionaria que destruye al personaje), *Helicón* (visión original del tema del *doble* tratado con cierto humor), *Línula y Violeta* (cuento lleno de sutil ambigüedad que puede ser la parábola de una extraña obsesión y también un enfoque original del tema del *doble*). Sus cuentos se encuentran en los siguientes volúmenes: *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Con Ágatha en Estambul* (1994). Una de las características de los relatos fantásticos de Fernández Cubas es la exploración de la compleja interioridad del personaje principal, que suele ser casi siempre una mujer. Nos encontramos ante las dimensiones psicopatológicas de lo fantástico interior, que oscurecen, impulsan o transforman la personalidad del personaje conduciéndolo hacia la confusión mental o hacia la fijación obsesiva. La narración adopta normalmente la perspectiva del personaje que cuenta su historia en primera persona como algo ya acabado (indefinido/imperfecto) o como una experiencia próxima al momento de la enunciación (pretérito perfecto) o en su devenir actual (presente). La visión del mundo narrado está focalizada, por lo tanto, desde la subjetividad del personaje que va dando forma verbal a sus recuerdos, a sus obsesiones y aspiraciones, a los dramas y a los traumas que han influido o marcado su personalidad o su identidad. La palabra narrativa puede dejar traslucir el lado oscuro del inconsciente, las obsesiones, las aprehensiones o los miedos que subyacen en el interior y que condicionan o motivan la búsqueda obsesiva del personaje. Esto puede dar lugar a una ambigüedad perceptiva y también narrativa, que el lector tendrá que deducir. El texto implica y exige, por lo tanto, una importante cooperación interpretativa del lector. Como ejemplo de todo esto podríamos señalar el cuento titulado «Los altillos de Brumal».

2.3. Lo fantástico «posmoderno»

De la misma manera que lo fantástico «romántico» ha seguido cultivándose hasta la actualidad, lo mismo podemos afirmar de lo fantástico «moderno», pues ambas modalidades son flexibles y abiertas a nuevos contextos socioculturales. Sobre las tendencias de lo fantástico contemporáneo se puede consultar, por ejemplo, el volumen colectivo dirigido por William Schnabel, *Le fantastique contemporain* (2002-2003).

Pero desde hace unos años, los críticos han empezado a hablar de lo fantástico «posmoderno», un concepto complejo que puede ser entendido de varias maneras. Lo cierto es que esta nueva modalidad responde a nuevos interrogantes y se adapta a un cambio de paradigma que se ha producido en el campo científico e ideológico, como ha puesto de relieve Roas (2009) en un estudio titulado «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». Roas plantea cómo algunas teorías científicas elaboradas en el siglo XX (la teoría de la relatividad de Einstein, el principio de incertidumbre de Heisenberg, las investigaciones de las partículas subatómicas por la física cuántica) han contribuido a modificar nuestra concepción de la realidad. En efecto, el científico ya no puede observar con exactitud el comportamiento de lo que analiza, porque su intervención como sujeto observador modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. La realidad analizada deja de ser «objetiva» y «externa», pues se encuentra afectada por la interacción con el individuo observador. Se ha producido así una «desestabilización» de lo que consideramos lo «real».

Estos planteamientos epistemológicos han influido en la concepción de lo fantástico contemporáneo llamado «posmoderno». Ya en un estudio publicado en 1977, Jean-Baptiste Baronian situaba las características de lo «fantástico nuevo» en relación con una estética que plantea ciertos interrogantes sobre los límites de lo que consideramos la «realidad» y que conduce hacia un «vértigo intelectual», separándose así de lo fantástico tradicional y de lo fantástico que hemos llamado «moderno». Lo fantástico contemporáneo se caracteriza, por lo tanto, por una manera de pensar y de escribir que responde a una conciencia reflexiva que se interroga sobre el funcionamiento de la ficción y sobre los engaños de la ilusión.

Contra la opinión de Todorov (1970: 168-169) que anunciaba la muerte del género fantástico porque la «psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique», Bozetto afirma que los relatos fantásticos «modernos» (que aquí llamaremos «posmodernos») se han adaptado a los diferentes cambios epistemológicos que se han ido produciendo en la sociedad contemporánea:

Les récits de «fantastique moderne» intègrent donc parfaitement les différents changements épistémologiques et s'adaptent à l'expansion de l'univers de la connaissance liée à une normalisation érigée en règle intangible : loin d'être uniquement les jouets de ces changements, ils en font leur objet, à l'image du renouvellement qu'annonçait Charles Beaumont en 1962 lorsqu'il présentait les récits de Matheson, Stanley Ellin, Whit

Burnett, Robert Bloch ou Robert Lowry. Si ces récits se démarquent des «classic terrors», la peur n'est pas pour autant éradiquée, elle emprunte de nouvelles voies, axées sur des perturbations infimes, absurdes (Bozzetto, 1992: 39).

Lo más significativo de esta tendencia es que el universo del relato ya no muestra un conflicto entre un fenómeno extraño o inexplicable y las normas estables de una realidad basada en el orden racional o natural, sino que el escritor considera que el concepto de realidad es algo inestable, abierto a una multiplicidad de interpretaciones y condicionado por la subjetividad del sujeto perceptor. La desestabilización de la idea de realidad hace más aguda la crisis de la identidad, la duplicidad o el desdoblamiento del personaje. Se trata de explorar una realidad «otra», que hay que revelar de una manera imaginativa en el texto para ofrecerle al lector algo nuevo, extraordinario, fascinante o terrorífico. Según Roas, esto lo hace la narrativa posmoderna y también la narrativa fantástica, porque «ambas impugnan la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria» (2011: 153). La narrativa posmoderna enfoca el mundo desde la *autoreferencialidad*, concepto que Roas (2011: 15) justifica de esta manera, apoyándose en el planteamiento de Hutcheon (1998): «No hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una «realidad externa». Lo fantástico, en cambio, intenta revelar la «complejidad de lo real» subvirtiendo o cuestionando la idea convencional que el lector tiene de la realidad:

Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo (Roas, 2011: 153).

Partiendo de estos planteamientos, Roas (2011: 154) insiste en el hecho de que lo fantástico contemporáneo no es un género desfasado, sino que ha ido transformándose «en función de los cambios en nuestro trato de lo real». Contribuye, por lo tanto, a explorar la extrañeza de nuestra presencia en el mundo y a profundizar en la «construcción» de nuestra visión de la realidad: «Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico.de nuestra concepción de la realidad (Roas, 2011: 155)

Esto se produce enfrentando al lector con lo que Roas (2011: 157-161) llama «yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad» y explorando toda una temática relacionada con las «alteraciones de la identidad» (desdoblamientos, confusiones visionarias, bifurcaciones, suplantaciones, metamorfosis o deslizamientos del personaje que conducen a veces hacia la animalización o la cosificación, etc.). En algunos relatos, el autor puede atribuir la voz narrativa al Otro, al «ser que ha cruzado al otro lado de los límites de lo real», a «individuos que han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos» (Roas, 2011: 168, 169)¹⁷. Narrar desde la voz que habla desde el «Otro lado»¹⁸ de lo real, implica una transgresión del modelo narrativo convencional, pero al mismo tiempo nos acerca al ser imposible y lo «humaniza»¹⁹.

En encontramos este tipo de relaciones conflictivas y de alteraciones de la identidad (jugando a veces con la ironía y el humor) en los relatos fantásticos de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Ángel Olgoso, David Roas, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Manuel Moyano, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Miguel Ángel Zapata, entre otros²⁰. Una muestra interesante de la concepción de lo fantástico que cultivan estos escritores la podemos encontrar en los 29 relatos que contiene la antología titulada *Perturbaciones: Antología del relato fantástico español actual*, publicada en 2009 con un prólogo de Juan Jacinto Muñoz Rengel, donde afirma lo siguiente:

Uno de los rasgos de la literatura fantástica es su interés epistemológico. El relato fantástico muestra, sin duda, una inclinación por sondear los recovecos de la realidad, se siente tentado por descubrir sus fallas y por comprender los mecanismos ocul-

¹⁷ Sobre la «posmodernidad fantástica» y sus diferentes modalidades de exploración de las alteraciones de la identidad, ver Roas (2011: 148-177).

¹⁸ Sobre la «humanización» posmoderna de la figura mítica de *vampiro* en la obra de Anne Rice, ver el estudio de K. Ben Slama (2003).

¹⁹ R. Campra señala a este respecto, refiriéndose a la voz de «los seres del otro lado» en las *Cronicas vampíricas* de Anne Rice (2008: 165): «La voz de un fantasma (o de un vampiro) que da por sentado que el destinatario aceptará su historia, ¿no supone acaso una audiencia ente semejantes?».

²⁰ En un estudio sobre la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel, Ana Abello Verano ha puesto de relieve las aportaciones innovadoras de estos nuevos escritores, impulsadas también por la labor de ciertas editoriales y el interés de los lectores. Según Abello (2013: 223), «lo fantástico, con su poder para transgredir y cuestionar el mundo, se ha instituido como una de las modalidades narrativas más pertinentes para adentrarse en los misterios humanos». Abello justifica el auge de lo fantástico relacionándolo con la «desestabilización posmoderna» del concepto estático e inmutable de lo que entendemos por la *realidad*. Esa «desestabilización» ha dado lugar a «un planteamiento meramente subjetivo de la misma» y a una «multiplicidad de interpretaciones que se pueden extraer de ella». Lo cual ha abierto el camino a «nuevas formas para su expresión y tratamiento» (Abello, 2013: 223).

tos de su funcionamiento. No pretende, sin embargo, ofrecer una explicación del mundo, sino que más bien pone a prueba nuestro paradigma de la realidad escudriñando sus anomalías (Muñoz Rengel, 2009: 10).

Conclusiones

Hasta aquí nos hemos limitado a precisar las características fundamentales de la estética del género fantástico y hemos presentado su evolución desde la época del Romanticismo hasta nuestros días. Como hemos podido observar, se trata de una estética abierta y flexible en la que caben múltiples tratamientos temáticos que, desde el poder iluminador de la ficción literaria, exploran y sugieren lo que tiene de inquietante la misteriosa realidad de la vida percibida por la imaginación y por la conciencia y el espíritu del ser humano.

Algunos expertos como Grivel (1992) y Viegnes (2006), por ejemplo, consideran que lo fantástico es algo más que un «género literario» porque su finalidad expresiva presenta aspectos comunes con el arte del cine, con ciertas manifestaciones del arte de la pintura, e incluso con cierto tipo de música (Viegnes, 2006: 34-44). Barrenechea, por su lado, en un estudio de 1972 titulado «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», enfocaba la estética de la literatura fantástica como algo «transversal» que podía incluir «poesía, drama, ficción narrativa y aún otros géneros y subgéneros»²¹. Por eso, puede entrar en la categoría de lo «transgénico» y lo «transtético». En efecto, la estética inquietante de lo fantástico no solo puede escenificarse por medio de las imágenes que nos ofrece la poética de la palabra narrativa en la ficción literaria, sino también por medio del poder expresivo de las imágenes dinámicas e icónicas con las que opera el arte cinematográfico que ha creado el fascinante subgénero del *cine fantástico*. Señalaremos, como ejemplo las películas siguientes: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [*Nosferatu el vampiro*] (1922), una película muda dirigida por F. W. Murnau; *Podwójne życie Weroniki* [*La doble vida de Verónica*] (1991) del polaco Krzysztof Kieslowski; *Mi nombre es Sombra* (1996) de Gonzalo Suárez; *Passion of Mind* [*Pasiones ocultas*] (2000) de Alain Berliner; *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar, etc.

El efecto de lo fantástico también puede surgir por medio de las imágenes expresivas propias del arte de la *pintura*, cuando sirven para sugerir o revelar de manera sorprendente una escena que remite implícitamente al campo de lo inquietante, de lo oculto, de lo inefable. La imagen vive en la mirada que la anima; implica y revela un

²¹ Ver también A.M. Barrenechea (1991).

estado de cosas, sugiere, inspira, hace soñar o pensar. Como ejemplo, señalaremos *Skrik* [El Grito] y otros cuadros expresionistas de Edvard Munch, las *Pinturas Negras* de Goya, los sorprendentes cuadros surrealistas de Magritte y los de Salvador Dalí, etc.

La poesía y el poema en prosa pueden también evocar de una manera sugerente, rítmica e imaginativa las dimensiones inquietantes de lo fantástico²². Como ejemplo señalaremos algunos poemas de Baudelaire en *Les fleurs du mal* como «Les Sept vieillards», «La Mort des amants» y «Rêve parisien»; y también ciertos poemas en prosa como «La Chambre double», «Laquelle est la vraie?» y «Les Fenêtres». Podríamos añadir igualmente los poemas en prosa de estilo visionario y legendario de Aloisius Bertrand en *Gaspard de la nuit* (1842).

Volviendo a lo fantástico *literario*, que constituye el objeto de nuestro estudio, terminaremos señalando que los múltiples textos que actualizan esta categoría (cada uno con su propio discurso narrativo) responden, desde una perspectiva global, a alguna de las siguientes orientaciones o modalidades poéticas y estéticas:

A) La poética y la estética de la «indeterminación»

Este tipo de estética juega con lo incierto y lo misterioso, con la enigmática ambigüedad del fenómeno inquietante percibido por el personaje o por el narrador-personaje. Explora también la fusión o la confusión de mundos y de fronteras entre lo soñado y lo realmente vivido; entre la imaginación visionaria del personaje y lo sobrenatural inexplicable; entre la creación literaria y la vida real, etc. La atmósfera fantástica de misterio implica la cooperación interpretativa del lector, que debe adoptar un tipo determinado de actitud ante lo narrado (consonancia, identificación con el personaje, o distancia crítica) y buscar o deducir una determinada *explicación* (racional o sobrenatural) al enigma del extraño fenómeno con el que se enfrenta el personaje. Las diversas teorías que ha suscitado esta tendencia son esencialmente interpretativas o «hermeneúicas», porque tratan de explicar la misteriosa historia narrada, observándola como racionalmente explicable desde una perspectiva natural, o bien como inexplicable desde el orden natural, porque responde a dimensiones sobrenaturales, o también como una historia ambigua que admite una doble explicación (racional y sobrenatural). En lo fantástico explicado desde un «enfoque racional», la misteriosa historia narrada (que motiva la sensación de inquietante extrañeza y la incertidumbre del lector) quedará finalmente solucionada desde una interpretación «natural». Este

²² Sobre este aspecto se puede consultar el estudio de Lysøe (2002).

tipo de relato se acerca a los esquemas de la novela policíaca. Como ejemplo, podríamos citar *Le Château des Carpathes* [*El Castillo de los Cárpatos* de Julio Verne y *The Room in the Dragon Volant* [*La posada del Dragón volador*] de Sheridan Le Fanu.

Una de las teorías interpretativas de tipo «hermenéutico» que ha marcado los estudios sobre lo fantástico durante muchos años ha sido el enfoque propuesto por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Esta teoría es también de tipo *estructural* en lo que concierne al género, porque, según Todorov, lo que caracteriza al género de lo fantástico consiste en la «duda» o la *incertidumbre interpretativa* que el lector experimenta al tener que optar por una explicación natural (una ilusión de la imaginación, por ejemplo) o por una explicación sobrenatural de los acontecimientos narrados (que dependerían de leyes que superan nuestros conocimientos):

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. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire (Todorov, 1970: 29).

Bessière (1974) matiza y modifica la teoría de Todorov proponiendo analizar lo fantástico en la línea de la fusión desconcertante de dos órdenes de realidad contrapuestos: el orden racional o empírico *vs* el orden meta-empírico, mítico, prodigioso, milagroso, etc. que transpone la experiencia real hacia un plano sobrenatural o extranatural presentándolo como un fenómeno comprensible o aceptable. Lo fantástico se rige por unas normas diferentes de las del mundo ordinario o real, pero esas normas tienen también su propia coherencia y no se pueden confundir con lo irracional (Bessière, 1974: 28). El peruano Belevan (que es también escritor de relatos fantásticos), en un ensayo titulado *Teoría de lo fantástico* (1977), ha insistido en la esencia formativa, simbólica y reveladora de lo fantástico, porque nos permite percibir de alguna manera la *insólita ambigüedad* que se esconde en la realidad misma.

Finné (1980), por su parte, afirma que la organización narrativa del relato fantástico gira en torno al funcionamiento de la *explicación* que viene a conferir un sentido determinado a los extraños acontecimientos narrados que han motivado la inquietud o la fascinación en la mente del personaje principal o del narrador personaje. La explicación (racional, sobrenatural, ambigua o doble) del misterioso aconteci-

miento suele aparecer al final del relato marcando una especie de distensión en la mente del lector.

B) La poética y la estética de la «mostración»

Desde esta perspectiva, el narrador no pretende representar de una manera indeterminada o ambigua el fenómeno extraño, inexplicable, sobrenatural o monstruoso, al que se enfrenta el personaje, sino hacerlo *visible* o perceptible en el discurso narrativo. Este tipo de estética recurre a una poética y a una retórica directa, impactante y sorprendente, destinada a suscitar el horror, la inquietud o la fascinación del lector²³. No hay indeterminación, porque el fenómeno desconcertante, monstruoso o maligno, aparece visiblemente escenificado en el texto. Ante ese fenómeno, el lector reaccionará con angustia, con desconcierto o con horror preguntándose sobre su misteriosa identidad o sobre su significación. La escenificación del fenómeno fantástico se produce de una manera especial a través del juego de la *descripción* que debe resultar sugerente, imaginativa, desconcertante. Si la mostración del acontecimiento inexplicable es de carácter visionario, puede producir también una impresión de fascinación o de utópica armonía cósmica como ocurre, por ejemplo, en el relato de Ángel Olgoso titulado «Aramundos» que se encuentra en el libro *Las frutas de la luna* (2013).

La estética de la «mostración» del horror o del fenómeno angustioso empezó a cultivarse a finales del siglo XVIII y primeros del XIX con el género de la novela gótica (*The Monk [El Monje]* de Lewis, por ejemplo)²⁴, y ha sido continuada, entre otros, por Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, Lovecraft, Machen, Blackwood, Richard Matheson, Robert Bloch, Stephen King, Ann Rice, etc. Esta tendencia explora el lado oscuro de las fuerzas ocultas, la enigmática y poderosa realidad del Mal, las obsesiones perversas o diabólicas del ser humano, los fenómenos extraños y racionalmente inexplicables que vienen a perturbar las apariencias de la vida ordinaria. La estética de la «mostración» con su retórica impactante y la estética de la «indeterminación» o de la incertidumbre interpretativa del desconcertante acontecimiento narrado, implican aparentemente una concepción diferente de la *fantasticidad*. Pero, como afirma Mellier, estos dos modelos no son incompatibles sino que pueden funcionar en un mismo texto como una tensión entre dos tendencias complementarias:

Comme un jeu de tension entre ambivalence et détermination,
incertitude et présence, et non comme des systèmes de repré-

²³ Sobre la estética de la mostración y la retórica impactante del exceso, ver Mellier (1999).

²⁴ Sobre las relaciones entre la novela gótica y la literatura fantástica, ver el estudio de Ortiz (2014).

sentation incompatibles ou des imaginaires fantastiques nécessairement contradictoires ou exclusifs l'un de l'autre (Mellier, 1999: 19).

Lo fantástico «posmoderno» ha abierto nuevas posibilidades narrativas para la estética de la «mostración» explorando dimensiones sorprendentes que la realidad aparente nos oculta. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en los textos de antología titulada *Las mil caras del monstruo* (2012)²⁵. Uno de los escritores contemporáneos que mejor ha logrado cultivar las dos orientaciones de la estética fantástica, con un estilo muy original de exploración visionaria «posmoderna» es, sin duda, Ángel Olgoso en los relatos que integran los volúmenes siguientes: *Astrolabio* (2006), *Los demonios del lugar* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Las frutas de la luna* (2013), *Breviario negro* (2015).

Conviene señalar que las dos grandes modalidades de la estética de lo fantástico (ya sea «romántico», «moderno», o «posmoderno») pueden adoptar en los textos concretos ciertas características específicas (en lo que se refiere al enfoque del tema tratado y al tono adoptado por el narrador), que constituyen tendencias diferenciadas en la concepción de los objetivos comunicativos del género. En esta línea, Goimard, en *Critique du fantastique et de l'insolite* (2003), propone añadir otros tipos de relatos con las características específicas siguientes:

C) Un tipo de relato fantástico en el cual la extraña historia narrada aparece enfocada de una manera grotesca o lúdica, jugando con la ironía, con la distorsión del tema o con el humor negro.

En la literatura de lengua española podríamos señalar, por ejemplo, ciertos relatos de Juan Jacinto Muñoz Rengel (*El libro de los pequeños milagros*, 2013), Fernando Iwasaki (*Ajuar funerario*), Ángel Olgoso²⁶ (*La máquina de languidecer*, 2009; *Las frutas de la luna*, 2013), David Roas (*Horrores cotidianos; Distorsiones*). La escritora mejicana Cecilia Eudave²⁷ ha explorado lo fantástico lúdico y lo fantástico distorsio-

²⁵ Esta antología contiene relatos de varios escritores contemporáneos como, por ejemplo, Fernando Iwasaki («El ritual»), David Ros («El precio del placer»), Ángel Olgoso («Flores atroces»), Félix J. Palma («Los arácnidos»), Juan Jacinto Muñoz Rengel («Bestiario secreto en London Zoo»), etc.

²⁶ En *La máquina de languidecer*, el tono irónico y el humor negro aparecen en ciertos relatos como, por ejemplo: «Il giardino secreto» (2009: 41), «Buenos propósitos», que comienza de esta manera: «Escasean los lectores. Consecuentemente, les ofrezco sumas de dinero a cambio de una lectura –siquiera superficial– de mis obras» (2009: 80). En *Las frutas de la luna*, el relato titulado «Dibujé un pez en el polvo» (2009: 127-134) nos presenta la figura de «Dios», acorralado por los hombres en un hangar silencioso: «Dios consultó la hora en su reloj de bolsillo y cerró la tapa plateada». etc.

²⁷ Ver, por ejemplo, el cuento titulado «El oculista» en *Registro de Imposibles* (2000) y «Con la boca en la mano», en <http://artesanosliterarios.blogspot.com.es/2011/08/cecilia-eudave.html>. Cecilia Eudave es

nado en una serie de relatos donde explora la «normalización» o «naturalización» de lo extraño, lo insólito, lo irracional o lo inexplicable.

En nuestra opinión, dentro de este campo, habría que situar también una modalidad de relato fantástico que presenta una *reescritura subversiva, imaginativa y distorsionada de los mitos* clásicos, bíblicos, legendarios o literarios. Como ejemplo, señalaremos ciertos relatos de Olgoso²⁸ en *La máquina de languidecer* y en *Las frutas de la luna*. También podríamos mencionar algunas novelas y cuentos del escritor francés Châteauraynaud (ver más arriba).

D) Los relatos misteriosos de tipo iniciático en los cuales el narrador no solo nos cuenta las desventuras y las pruebas de un personaje-víctima, sino también su transformación o metamorfosis al final de la historia. Como ejemplo, Goimard cita *Der goldne Top [El Jarrón de oro]* de Hoffmann, en donde los primeros capítulos son fantásticos, mientras que los últimos presentan la metamorfosis del monstruo en semidios y la del hombre perseguido, en superhombre, después de haber atravesado con éxito las pruebas iniciáticas. Podríamos citar también el relato de Gautier titulado *Spirite* (una historia iniciática de amor y muerte en la línea «Swedenborgiana»). Lo iniciático y lo sobrenatural intervienen también en el subgénero de los «detectives de lo sobrenatural» o de los «vigilantes del Más Allá»²⁹.

autora de los siguientes volúmenes de relatos: *Técnicamente humanos* (1996), *Invencciones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000), *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* (2010), *Para viajeros improbables* (2011), etc.

²⁸ En *La máquina de languidecer*, Olgoso realiza con frecuencia una reescritura subversiva de ciertos mitos y estereotipos culturales. Por ejemplo, en los relatos siguientes: «El Proyecto» (2009: 22-23): ofrece una reescritura inquietante, subversiva y visionaria del mito bíblico de la Creación del mundo (según el libro del *Génesis*) a través de la figura alegórica de una pequeña bola de arcilla modelada por un niño. «Ulises» (2009: 24): relato en primera persona por el personaje mítico de Ulises que narra una nueva versión de su historia negando y subvirtiendo lo que ha contado Homero en la *Odisea*. Olgoso ha reformulado también con frecuencia el mito del apocalipsis o del Fin del Mundo de una manera imaginativa y visionaria en el relato titulado «Contravajaje» (*Las Frutas de la luna*, 2013: 11-21) y también en el cuento «Materia oscura» (2013: 101-118), que empieza de esta manera: «Un buen día, a media mañana el mundo quedó a oscuras». Podríamos señalar igualmente dos textos de *Breviario negro* (2015) titulados «Nebulosa Rho Oph» (2015: 56-57) y «Ancianas tomando bizcochos en salitas sombrías» (2015: 74-76).

²⁹ En este tipo de relatos, un sabio iniciado en el mundo de lo esotérico y de lo oculto o un «detective de lo sobrenatural» se enfrenta a fuerzas extrañas que intervienen en la vida de las personas y consigue vencer al monstruo y transformar a sus víctimas. Como ejemplo, podríamos señalar aquí al Doctor Hesselius en *Green Tea [Té verde]* (Sheridan Le Fanu), al Dr. John Silence en *A psíquica invasión [Invasión psíquica]* (A. Blackwood), y al célebre detective Harry Dickson creado por el belga Jean Ray (*La Rue de la Tête perdue [La calle de la cabeza perdida]*; *Les étoiles de la mort [Las estrellas de la muerte]*; *Le Fauteuil 27 [La butaca 27]*, etc.). La orientación de tipo esotérico o alegórico se encuentra también

Goimard distingue, por otro lado, otros dos tipos de relatos fantásticos con ciertas características específicas:

E) Ciertos relatos en los que el fenómeno fantástico adquiere una *dimensión absurda y enigmática* que lleva consigo una transformación monstruosa del personaje, como ocurre en *Die Verwandlung* [*La metamorfosis*] de Kafka.

F) Los relatos en los que el autor persigue un «objetivo filosófico» planteando una búsqueda o una interrogación sobre el enigma del tiempo y del destino humano o sobre el enigma del sentido del universo. Esto ocurre, por ejemplo, en bastantes relatos de Borges (*Las ruinas circulares*, *El inmortal*, *El Aleph*, *La Biblioteca de Babel*, etc.).

Terminaremos nuestro estudio señalando la importancia que ha adquirido en los últimos años, entre ciertos escritores que cultivan la estética de lo fantástico moderno y posmoderno, un género o subgénero que se conoce con el nombre de *microrrelato*. Este modo de narración breve y concentrada, e incluso hiperbreve, ha florecido con cierta fuerza en los primeros años del siglo XXI no solo en la literatura española sino también en la literatura hispanoamericana³⁰ (Argentina, Perú, Méjico, etc.). Aunque, en honor a la verdad, hay que señalar que el microrrelato o minicuento ya había sido cultivado por ciertos escritores en el siglo XIX y en el siglo XX³¹. Con este género, se trata de ofrecer al lector un texto atractivo y sorprendente que condensa una cierta tensión narrativa en pocos párrafos o en pocas líneas. Este tipo de texto, que juega con lo sugerido y lo alusivo, implica una intensa cooperación interpretativa por parte del lector, y una cierta connivencia cultural. En algunos casos el texto del

en las últimas obras de Gustav Meyrink (*Der weibe dominikaner* [*El dominico blanco*], *Walpurgisnacht* [*La Noche de Walpurgis*], *Goldmachergeschichten* [*Cuentos de un alquimista*], donde lo fantástico se mezcla con la iniciación esotérica y ocultista. Por otro lado, Willian Hope Hodgson y R.H. Benson suelen justificar en sus relatos la existencia de las fuerzas invisibles y ocultas.

³⁰ Entre los escritores contemporáneos de lengua española que cultivan el microrrelato señalaremos los nombres de Julia Otxoa (*La sombra del espantapájaros*, *Un extraño envío*), Luis Mateo Díez (*La mitad del diablo*, *El juego del diábolito*), Fernando Iwasaki (*Ajuar funerario*), David Roas (*Horrores cotidianos*), Miguel Ángel Zapata (*Baúl de prodigios*, *Revelaciones y magias*), José María Merino (*Cuentos del libro de la noche*, *La glorieta de los fugitivos*, *El libro de las horas contadas*) y Ángel Olgoso (especialmente en los textos de *Astrolabio* y *La máquina de languidecer*, aunque también ha insertado microrrelatos en *Los demonios del lugar* y en *Breviario negro*).

³¹ Como ejemplo de microrrelato hiperbreve y sugerente se suele citar este texto del escritor guatemalteco Augusto Monterroso titulado «El Dinosaurio», publicado en 1959, que dice así: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Sobre la historia literaria del microrrelato español, se puede consultar la antología realizada por Irene Andrés-Suárez (2012), así como la tesis doctoral de Darío Hernández Hernández (2012).

microrrelato se acerca a la magia evocadora y rítmica del poema en prosa y adquiere también una dimensión simbólica o alegórica³².

Como conclusión global, hemos de afirmar que, sea a través de un texto breve en forma de microrrelato o de un texto largo, el arte narrativo del género fantástico no solo contribuye a *hacer ver* lo inexplicable recurriendo a una estética fascinante de la *visibilidad* en el texto de un fenómeno desconcertante o inquietante, sino también a *hacer imaginar* lo inexplorado o lo indecible por medio del arte de sugerir o de insinuar (con metáforas, comparaciones, evocaciones) lo que queda silenciado o solamente aludido invitando al lector a soñar y a reflexionar. Por este camino, el lector sensible podrá sentir impresiones perturbadoras ante la subversión de los esquemas racionales ordinarios, pero llegará también a percibir o a presentir nuevas o secretas dimensiones que subyacen más allá de las apariencias externas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLO VERANO, Ana (2013): «La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* I, 2, 223-244.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto Ediciones.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene [ed.] (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- ARÁN, Pampa Olga (1999): *El fantástico literario: aportes teóricos*. Madrid, Taurus.
- BANCQUART, Marie-Claire (2002): «Maupassant. Un homme énigmatique». Disponible en: http://patenotte.name/Liens_pour_les_cours/AP_Litterature/Dos_de_clas_lit_Maupassant-homme_enigmatique.htm; consultado el 11/05/2016.
- BARONIAN, Jean Baptiste (1977): *Un nouveau fantastique: Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- BARONIAN, Jean Baptiste (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Bruselas, La Renaissance du livre.
- BARRENECHEA, Ana María (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, 49-54.

³² Sobre la poética y la estética específicas del microrrelato, se pueden consultar las publicaciones de Andrés-Suárez (2010), Roas y Casas (2010) o Colombo (2011).

- BARRENECHEA, Ana María (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos», in Enrique Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 75-81.
- BELEVAN, Harry (1976): *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama.
- BELLEMEN-NOËL, Jean (1972): «Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)», *Littérature* 8, 3-23.
- BEN SLAMA, Kaouther (2003): «Écart et fidélité à la norme. Visión postmoderna del fantástico contemporáneo en la obra de Anne Rice». *Les Cahiers du Gerf - IRIS* 24. Disponible en: <http://rernould.perso.neuf.fr/IMAGINAIRE/GerfFant.html>; consultado el 10/06/2016.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*. París, Larousse.
- BOZZETTO, Roger (1992): *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (2001): *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger et Arnaud HUFTIER (2004): *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BOUVET, Roger (1998): *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*. Montréal, Balzac/Le Griot.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du Fantastique*. París, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique*. París, Gallimard.
- CÁLIZ MONTES, Jessica (2014): «La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino», in Bárbara Greco et al. (eds.). *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 277-288.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enrique Morillas Ventura, Enrique (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión», in David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 153-191.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico*. Madrid, Renacimiento.
- CASAS, Ana (2010): «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico». *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 765 (*Lo fantástico en España, 1980-2010*), 10-13.
- CASAS, Ana [ed.] (2012): *Las mil caras del monstruo*. Sevilla, Bracket cultura.
- CASTEX, Pierre Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París, José Cortí.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La literatura fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- FABRE, Jean (1991): «Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature». *La Littérature fantastique*, París, Albin Michel (Cahiers de l'Hermétisme), 44-55.
- FABRE, Jean (1992): *Le Miroir de sorcière*. París, José Cortí.
- FINNE, Jacques (1980): *La Littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1971): «L'inquiétante étrangeté», in *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard.
- GOIMARD, Jacques (2003): *Critique du fantastique et de l'insolite*. París, Pocket Agora.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980): *Continuidad de lo fantástico: para una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S.
- GRIVEL, Charles (1991): «Horreur et terreur: philosophie du fantastique», *La Littérature fantastique*. París, Albin Michel (Cahiers de l'Hermétisme: Colloque de Cerisy), 170-187.
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-fiction*. París, PUF.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral dirigida por Nilo F. Palenzuela Borges. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Disponible en: <http://www.redmini.net/pdf/Hernandez.pdf>; consultado el 7/11/2016.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Fráncfort, Vervuert.
- LAFLAMME, Stève (2010): *Récits fantastiques québécois contemporains*. Montreal, Beauchemin.
- LAFLAMME, Stève (2008): « Le fantastique québécois. Parcours d'un enfant terrible », in *Vues du Québec. Un guide culturel*, 94-97.
- LYSØE, Éric (2002): «Pour une théorie générale du fantastique». *Colloquium Helveticum*, 33, 37-66.
- LORD, Michel (1995): *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*. Quebec, Nuit blanche éditeur.
- LORD, Michel (1998): «La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)», in Antón Risco et Ignacio Soldevila (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 11-42.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le fantastique*. París, Hachette.
- MAUPASSANT, Guy de (1987): «La Peur», in Antonia Fonyi (ed.), *Apparition et autres contes d'angoisse*, París, GF-Flammarion, 95-103.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. París, Honoré Champion.
- MÉNDEZ ROBLES, Pedro (2013): «Lo fantástico literario y su consideración como género: revisión de las principales teorías». *Verbum Analecta Neolatina XIV/1-2*, 69-94.

- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid, Salto de página.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2011): «Lo Fantástico y el cuento contemporáneo» [conferencia]. *Fancine*. Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=1e8uHUHnFrw>; consultado el 11/06/2016.
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México D.F, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- NODIER, Charles. (1830): «Du fantastique en littérature», *Revue de Paris*, novembre, 205-226.
- OLGOSO, Ángel (2009): *La máquina de languidecer*. Madrid, Páginas de Espuma.
- OLGOSO, Ángel (2010): «El cuento fantástico». *Culturamas. La Revista de Información Cultural en Internet*, 15 de junio. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog-2010/06/15/el-cuento-fantastico-por-angel-olgoso>; consultado el 14/06/2016.
- OLGOSO, Ángel (2013): *Breviario negro*. Palencia, Menoscuarto.
- OLGOSO, Ángel (2015): *Las frutas de la luna*. Palencia, Menoscuarto.
- PEDRAZA, Pilar (2008): *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca (*Cuadernos de Mangana*, 46).
- PENZOLDT, Peter (1952): *The supernatural in fiction*. Londres, Peter Nevill.
- PÉREZ DE LA FUENTE, M^a Belén (2015): «Undine y los tópicos del romanticismo alemán», in María de los Ángeles Sánchez Manzano (ed.), *Retórica: Fundamentos del estilo narrativo en la novela romántica*. Berlín, Logos Verlag, 121-145.
- PONNAU, Gwenhaël (1990): *La folie dans la littérature fantastique*. París, Éditions C.N.R.S.
- RABKIN, Eric, S. (1977): *The Fantastic in Literature*. Princeton, Princeton University Press.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», in *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 7-44.
- ROAS, David [ed.] (2002): *Lo fantástico: literatura y subversión. Quimera*, 218-219.
- ROAS, David (2004): «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», in Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 39-56.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico». *Semiosis*, II, 3, 95-116.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», in Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 94-120.
- ROAS, David y Ana CASAS [eds.] (2010): «Lo fantástico en España, 1980-2010». *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 765, 10-13.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.

- SÁNCHEZ MANZANO, María Asunción [ed.] (2015): *Retórica: fundamentos del estilo narrativo en la novela romántica*. Berlín, Logos Verlag.
- SANTOS VILA, Sonia (2008): «E.T.A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural (*Eine Spukgeschichte*)», in Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 849-862.
- SCHNABEL, William (ed.) (2003): «Le fantastique contemporain». *IRIS/Les Cahiers du Gerf* 24. Disponible en: <http://renould.perso.neuf.fr/IMAGINAIRE/GerfFant.html>; consultado el 10/06/2016.
- SIEBERS, Tobin (1989): *Lo fantástico romántico*. México, Fondo de Cultura Económica [ed. orig.: 1984].
- SILHOL, Léa et Estelle VALLAS DE GOMIS [eds.] (2005): *Fantastique, Fantasy, Science fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*. París, Éditions Autrement.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1993): *La littérature fantastique*. París, PUF.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- VAN HERP, Jacques (1985): *Fantastique et mythologies modernes*. Bruselas, Recto-verso.
- VAX, Louis (1981): *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus.
- VAX, Louis (1987): *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. París, PUF [1ª ed.: 1965].
- VIEGNES, Michel (2006): *Le fantastique*. París, GF Flammarion.