

TZVETAN TODOROV

INTRODUCCIÓN
A LA
LITERATURA FANTÁSTICA

Título original: *Introduction a la litterature fantastique.*

Traducción: *Silvia Delpy*

Diseño de la colección: *Pedro Tanagra*

Primera edición: 1980

Segunda edición: 1981

© Editions du Seuil

© PREMIA editora de libros, s.a. para la edición en lengua castellana.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ISBN 968—434—133—4

ISBN —2.02.004374—2 de la edición original publicada por Editions du Seuil

Premia editora de libros s.a.

c. Morena 425 A, México 12, D. F.

Impreso y hecho en México

Printed and made in México

1. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Estudiar la literatura fantástica implica saber qué es un “género literario”. — Consideraciones generales acerca de los géneros. —Una teoría contemporánea de los géneros: la de Northrop Frye. —Su teoría de la literatura. —Sus clasificaciones en géneros. —Crítica de Frye. —Frye y sus principios estructuralistas. —Balance de los resultados positivos. —Nota final melancólica.

La expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario. El examen de obras literarias desde el punto de vista de un género es una empresa muy particular. Lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de “obras fantásticas” y no lo que cada uno de ellos tiene de específico. Estudiar *La piel de zapa* desde el punto de vista del género fantástico no es lo mismo que estudiar este libro en sí mismo, en el conjunto de la obra balzaciana, o en el de la literatura contemporánea. El concepto de género es, pues, fundamental para la discusión que iniciaremos. Por tal motivo, es necesario empezar por aclarar y precisar este concepto, aun cuando un trabajo de esta índole nos aleje, aparentemente, de lo fantástico en sí.

La idea de género implica ante todo diversas preguntas; felizmente, algunas de ellas se disipan en cuanto se las formula de manera explícita. He aquí la primera: ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? El universitario que nos formula esta pregunta podría agregar que los catálogos de la literatura fantástica comprenden miles de títulos. De allí, no hay más que un paso hasta la imagen del estudiante laborioso, sepultado bajo una montaña de libros que deberá leer a razón de tres por día, perseguido por la idea de que sin cesar se siguen escribiendo nuevos textos y que sin duda, nunca llegará a absorberlos todos. Pero uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. De hecho, se señala un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae de ellas una hipótesis general que se verifica luego en otras obras, corrigiéndola (o rechazándola). Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, de obras), no estaremos autorizados a deducir de ellos leyes universales; lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría. Como escribe Karl Popper: “Desde un punto de vista lógico, no tenemos por qué inferir proposiciones universales a partir de proposiciones singulares, por muchas que sean, pues toda conclusión así obtenida siempre podrá resultar falsa: poco importa el número de cisnes blancos que hayamos podido observar: ello no justifica la conclusión de que *todos* los cisnes son blancos (pág. 27)*”. Por el contrario, una hipótesis fundamentada en la observación de un número restringido de cisnes, pero que nos permitiría afirmar que su blancura es consecuencia

* Al final de este volumen el lector encontrará las referencias completas de las obras citadas, ordenadas alfabéticamente. En el caso de varios trabajos de un mismo autor, se hace una indicación, a veces abreviada, del título citado.

de tal o cual particularidad orgánica, sería perfectamente legítima. Si de los cisnes volvemos a las novelas, advertimos que esta verdad científica general se aplica no sólo al estudio de los géneros sino también al de toda la obra de un escritor, o al de una época, etc.; dejemos, pues, la exhaustividad a los que se contentan con ella.

El nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género suscita una segunda pregunta: ¿existen tan solo algunos géneros (épico, poético, dramático) o muchos más? El número de géneros es ¿finito o infinito? Los formalistas rusos se inclinaban hacia una solución relativista; Tomachevsky afirmaba que: “Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies. Desde este punto de vista, al descender por la escala de los géneros, llegaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chejov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) y aun a las obras particulares (págs. 306-307). Como veremos más adelante, esta frase suscita, por cierto, más problemas de los que resuelve, pero ya puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido.

El tercer problema pertenece a la estética. Se ha dicho que es inútil hablar de los géneros (tragedia, comedia, etc.) pues la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas. Si me gusta *La Cartuja de Parma*, no es porque se trate de una novela (género) sino porque es una novela diferente de todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica respecto de la materia observada. Desde un punto de vista riguroso, tal posición no es falsa, sino que, simplemente, está fuera de lugar. Una obra nos puede gustar por tal o cual razón; sin embargo, no es esto lo que la define como objeto de estudio. El móvil de una empresa de saber no tiene por qué dictar la forma que ésta habrá de tomar posteriormente. Por otra parte, no abordaremos aquí el problema estético, no porque no exista, sino que, por ser demasiado complejo supera de lejos nuestros medios actuales.

Sin embargo, esta misma objeción puede formularse en términos diferentes, a través de los cuales se vuelve mucho más difícil de refutar. El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte, no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, utilizara analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos “género” y “especimen” según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquélla.

Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Se impone entonces una comparación: la del producto

artesanal, del ejemplar único, por una parte; y la del trabajo en cadena, del estereotipo mecánico, por otra). Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios.

Esta posición nos obliga a explicitar nuestras propias bases teóricas. Frente a todo texto perteneciente a la “literatura”, será necesario tener en cuenta una doble exigencia. En primer lugar, no se debe ignorar que manifiesta las propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, precisamente, el nombre de género). Es difícil imaginar que en la actualidad sea posible defender la tesis según la cual todo, en la obra, es individual, producto inédito de una inspiración personal, hecho que no guarda ninguna relación con las obras del pasado. En segundo lugar, un texto no es tan solo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria.

Podemos pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra; es perfectamente legítimo conceder provisoriamente un lugar de privilegio a una u otra dirección, a la diferencia o a la semejanza. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo “genérico”. Lo individual no puede existir *en* el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es esta una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos ejemplos, desde el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador.

No es posible, por consiguiente, “rechazar la noción de género”, como lo pretendía Croce, por ejemplo. Este rechazo implicaría la renuncia al lenguaje y, por definición, sería imposible de formular. Es importante, en cambio, tener conciencia del grado de abstracción que se asume y de la posición de esta abstracción frente a la evolución efectiva, que se inscribe así en un sistema de categorías que la fundamenta y, la mismo tiempo, depende de ella.

Sin embargo, hoy en día, la literatura parece abandonar la división en géneros. Maurice Blanchot escribía, hace ya diez años: “Sólo importa el libro, tal como es, fuera de los rótulos, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales se resiste a ser ubicado y a los cuales niega el poder de fijarle un lugar y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro” (*El libro que vendrá*, págs, 243-244). ¿Por qué entonces volver a plantear problemas perimidos? Gérard Genette respondió acertadamente: “El discurso literario se produce y desarrolla según estructuras que ni siquiera puede transgredir por la sencilla razón de que las encuentra, aún hoy, en el campo de su lenguaje y de su escritura”. (*Figures II*, pág. 15). Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea sensible. Por otra parte, es dudoso que la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede, es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado. No estamos, por cierto, obligados a seguirlas; más aún: se vuelve evidente la necesidad de elaborar categorías abstractas susceptibles de ser aplicadas a las obras actuales. Dicho en términos más generales: no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra

se relaciona con el universo de la literatura.

Interrumpamos aquí nuestras lecturas heterogéneas. Elijamos, para dar un paso más, una teoría contemporánea de los géneros y sometámosla a una discusión más ceñida. De ese modo, a partir de un ejemplo, se podrá ver con más claridad qué principios activos deben guiar nuestro trabajo y cuáles son los peligros que han de ser evitados. Esto no significa que a lo largo del trayecto no hayan de surgir principios nuevos a partir de nuestro propio discurso, ni que dejen de aparecer, en múltiples puntos, escollos insospechados.

La teoría de los géneros que se analizará detalladamente es la de Northrop Frye, tal como está formulada, en especial, en *Anatomy of Criticism*. Esta elección no es gratuita: Frye ocupa en la actualidad un lugar de privilegio entre los críticos anglosajones y su obra es, sin duda alguna, una de las más notables en la historia de la crítica después de la última guerra. *Anatomy of Criticism* es a la vez una teoría de la literatura (y por consiguiente de los géneros) y una teoría de la crítica. Dicho en términos más exactos, este libro se compone de dos clases de textos: unos de orden teórico (la introducción, la conclusión y el segundo ensayo, "Ethical Criticism: Theory of Symbols") y otros de índole más descriptiva, en los que se describe el sistema de los géneros propio de Frye. Pero para comprender este sistema, es necesario no aislarlo del conjunto; por tal razón, empezaremos por la parte teórica.

He aquí sus rasgos principales:

1. Los estudios literarios deben ser llevados a cabo con la misma seriedad y el mismo rigor con que se encaran las otras ciencias. "Si la crítica existe, debe consistir en un examen de la literatura en función de un marco conceptual proveniente del estudio inductivo del campo literario. (...) La crítica contiene un elemento científico que la distingue, por una parte del parasitismo literario, y por otra, de la actitud crítica parafraseante" (p. 7), etc.

2. Una consecuencia de este primer postulado es la necesidad de eliminar de los estudios literarios todo juicio de valor sobre las obras. Frye es bastante rígido en lo referente a este punto. Su veredicto podría ser matizado diciendo que la evaluación se llevará a cabo en el campo de la poética, pero que, por ahora, referirse a ella sería complicar inútilmente las cosas.

3. La obra literaria, así como la literatura en general, forma un sistema; en ella nada se debe al azar. O, como lo afirma Frye, "El primer postulado de ese salto inductivo que nos propone dar] es igual al de toda ciencia: es el postulado de la coherencia total" (p. 16).

4. Es preciso distinguir la sincronía de la diacronía: el análisis literario exige la realización de cortes sincrónicos en la historia, y es precisamente dentro de ellos que se debe *empezar* a buscar el sistema. "Cuando un crítico trata una obra literaria, lo más natural es que proceda a "congelarla" [*to freeze it*], a ignorar su movimiento en el tiempo y a considerarla como una configuración de palabras, cuyas partes existen simultáneamente", escribe Frye en otra obra (*Fables*, p. 21).

5. El texto literario no mantiene una relación de referencia con el "mundo", como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; solo es "representativo" de sí mismo. En este sentido, la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a la matemática: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, sino que no puede ser válido más que con relación a sus propias premisas. "El poeta, como el matemático, depende, no de la verdad descriptiva, sino de la conformidad con sus postulados hipotéticos" (p. 76). "La literatura, como la matemática, es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de verdades" (p. 354). Por esto mismo, el texto literario participa de la tautología: se significa a sí mismo. "El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo, en su relación con el poema" (p. 80). La respuesta

del poeta acerca de lo que significa determinado elemento de su obra debe ser siempre: “Su significación es ser un elemento de la obra” (“I meant it to form a part of the play”) (p. 86).

6. La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad, sea esta material o psíquica; toda obra literaria es convencional. “Solo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas” (p. 97). Y en otro texto, *The Educated Imagination*: “El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura. . . La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma” (págs. 15-16). “Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar... En literatura, la expresión de sí mismo es algo que nunca existió” (págs. 28-29).

Ninguna de estas ideas es absolutamente original (aunque rara vez Frye cita sus fuentes): se las puede encontrar, por una parte, en Mallarmé o Valéry así como en una de las tendencias de la crítica francesa contemporánea que continúa esta tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, y profusamente ejemplificada, entre los formalistas rusos; y, por fin, en autores como T. S. Eliot. El conjunto de estos postulados, válidos tanto para los estudios literarios como para la literatura en sí, constituyen nuestro propio punto de partida. Pero todo esto nos alejó de los géneros. Pasemos pues a la parte del libro de Frye que nos interesa de manera más directa. A lo largo de su obra (no hay que olvidar que está formada por textos que habían aparecido en forma separada), Frye propone diversas series de categorías que permiten siempre la subdivisión en géneros (si bien es cierto que Frye aplica el término “género” a una sola de esas series). No es mi intención exponerlas en profundidad. Como lo que aquí se pretende es llevar a cabo una discusión puramente metodológica, me contentaré con mantener la articulación lógica de sus clasificaciones, sin dar ejemplos detallados.

a) La primera clasificación define los “modos de la ficción”. Estos se constituyen a partir de la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza. Dichos “modos de la ficción” son cinco:

1. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el *mito*.

2. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y las leyes de la naturaleza; es el género de la *leyenda* o del *cuento de hadas*.

3. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al *género mimético elevado*.

4. El héroe está en una posición de igualdad con respecto al lector y a las leyes de la naturaleza; es el *género mimético bajo*.

5. El héroe es inferior al lector; es el género de la *ironía* (págs. 33-34).

b). Otra categoría fundamental es la de la verosimilitud: los dos polos de la literatura están constituidos entonces por el relato verosímil y el relato en el que todo está permitido (págs. 51-52).

c). Una tercera categoría pone el énfasis sobre dos tendencias principales de la literatura: lo cómico, que concilia el héroe con la sociedad, y lo trágico, que lo aísla de ella (pág. 54).

d). Para Frye, la clasificación más importante parece ser la que define arquetipos. Estos son cuatro (cuatro *mythoi*) y se apoyan en la oposición entre lo real y lo ideal. De este modo, el autor caracteriza el “*romance*”^{*} (en lo ideal), la ironía (en lo real), la comedia (pasó de lo real a lo ideal), la tragedia (pasó de lo ideal a lo real) (págs. 158-162).

^{*} Ni el francés [ni el castellano] poseen un término equivalente para designar este género. [El “romance” es un relato medieval en prosa o verso que narra las aventuras de héroes caballerescos, o bien episodios de la vida diaria que se desarrollan en escenarios o circunstancias remotas. Por lo general, subraya especialmente las aventuras e incidentes extraordinarios. (N. del T.)]

e). Sigue luego la división en géneros propiamente dicha, que se basa en el tipo de auditorio que las obras deberían tener. Los géneros son los siguientes: el drama (obras representadas), la poesía lírica (obras cantadas), la poesía épica (obras recitadas), la prosa (obras leídas) (págs. 246-250). A esto se agrega la aclaración siguiente: “La distinción más importante se relaciona con el hecho de que la poesía épica es episódica, en tanto que la prosa es continua” (pág. 249).

f). En la página 308 aparece una última clasificación que se articula alrededor de las oposiciones intelectual/personal e introvertido/extravertido, y que se podría representar esquemáticamente de la manera siguiente:

	intelectual	personal
introvertido	confesión	“romance”
extravertido	“anatomía ”	novela

Son éstas algunas de las categorías (y también de los géneros) propuestas por Frye. Su audacia es evidente y elogiabile; será necesario ver qué es lo que aporta.

I. Las primeras y más fáciles observaciones que habremos de formular se basan en la lógica, por no decir en el sentido común (esperemos que su utilidad para el estudio de lo fantástico aparezca más adelante). Las clasificaciones de Frye no son lógicamente coherentes: ni entre sí, ni dentro de cada una de ellas. En su crítica a Frye, Wimsatt ya había señalado con razón la imposibilidad de coordinar las dos clasificaciones principales (resumidas en a. y d.). Para hacer aparecer las incongruencias internas bastará un rápido análisis de la clasificación 1. Allí se compara una unidad, el héroe, con otras dos: *a*) el lector (“nosotros mismos”) *b*) las leyes de la naturaleza. Además, la relación (de superioridad) puede ser cualitativa (“de naturaleza”) o cuantitativa (“de grado”). Pero si esquematizamos esta clasificación, advertimos que hay un gran número de combinaciones posibles que no figuran en la enumeración de Frye. Digamos de inmediato que hay asimetría: a las tres categorías de superioridad del héroe no corresponde más que una sola categoría de inferioridad; por otra parte, la distinción “de naturaleza de grado” se aplica una sola vez, cuando, por el contrario, podría aparecer en cada categoría. Es posible evitar la acusación de incoherencia postulando restricciones suplementarias, capaces de reducir el número de los posibles: se dirá por ejemplo, que, en el caso de la relación del héroe con las leyes de la naturaleza, la relación se da entre un conjunto y un elemento, y no entre dos elementos: si el héroe obedece esas leyes, ya no puede hablarse de diferencia entre cualidad y cantidad. De la misma manera, se podría señalar que si el héroe es inferior a las leyes de la naturaleza, puede ser superior al lector, pero que la situación inversa no se cumple. Estas restricciones suplementarias permitirían evitar incongruencias, pero es absolutamente necesario formularlas. Sin ello, manejamos un sistema no explícito y nos quedamos en el terreno de la fe, cuando no en el de las supersticiones. Una objeción a nuestras propias objeciones podría ser la siguiente: si Frye no enumera más que cinco géneros (modos) de trece posibilidades teóricamente enunciabiles, es que esos cinco géneros existieron, mientras que no puede afirmarse lo mismo respecto de los ocho restantes. Esta observación nos lleva a una distinción importante entre los dos sentidos que se atribuyen a la palabra género; para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de *géneros históricos* y por otra, de *géneros teóricos*. Los primeros resultarían

de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica. Lo que nos enseñaron en la escuela de los géneros se refiere siempre a los géneros históricos: se habla de una tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esta forma literaria. En cambio, en las obras de los antiguos teorizadores de la poética, se encuentran ejemplos de géneros teóricos; así por ejemplo, en el siglo IV, Diomedes, siguiendo a Platón, divide todas las obras en tres categorías: aquellas en las que solo habla el narrador; aquellas en las que solo hablan los personajes; y, por fin, aquellas en las que hablan narrador y personajes. Ésta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos.

Ahora bien, tanto el sistema de Frye como el del teorizador antiguo, están constituidos por géneros *teóricos* y no históricos. Existe un determinado número de géneros no porque no se hayan observado más sino porque así lo exige el principio del sistema. Por lo tanto, es necesario deducir todas las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas. Podría incluso decirse que si una de estas categorías no se hubiera manifestado nunca de manera efectiva, deberíamos describirla con mayor interés aún: así como en el sistema de Mendeleiev es posible describir las propiedades de los elementos aún no descubiertos, en este caso, se describirían las propiedades de los géneros —y por consiguiente de las obras— por venir.

A partir de esta primera observación, pueden deducirse otras dos. En primer lugar, toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de esta que contiene, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por otra, leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades. Si Diomedes divide los géneros en tres categorías, es porque postula, dentro de la obra, un rasgo: la existencia de un sujeto de la enunciación; además, al basar su clasificación sobre este rasgo, revela la importancia que le asegura. De la misma manera, si la clasificación de Frye se basa en la relación de superioridad o inferioridad entre el héroe y nosotros, es porque dicho autor considera esta relación como un elemento de la obra y, además, como uno de sus elementos fundamentales. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, es posible introducir una distinción suplementaria y hablar de géneros *elementales* y géneros *complejos*. Los primeros estarían definidos por la presencia o ausencia de un solo rasgo, como en el caso de Diomedes; los segundos, por la coexistencia de varios rasgos. El género “soneto”, por ejemplo, podría ser definido como aquel que reúne las siguientes propiedades: 1. determinadas prescripciones sobre las rimas; 2. determinadas prescripciones sobre el metro; 3. determinadas prescripciones sobre el tema. Esta definición presupone una teoría del metro, de la rima y de los temas (en otras palabras, una teoría global de la literatura). Resulta así evidente que los géneros históricos son una parte de los géneros teóricos complejos.

II. Al señalar las incoherencias formales de la clasificación de Frye, llegamos a una observación que no apunta a la forma lógica de sus categorías, sino a su contenido. Frye no explicita nunca su concepción de la obra (que, como vimos, sirve, quiérase o no, de punto de partida para la clasificación de los géneros), y dedica muy pocas páginas a la discusión teórica de sus categorías, de las que nos ocuparemos a continuación.

Recordemos algunas de ellas: superior-inferior; verosímil-inverosímil; conciliación-exclusión (con respecto a la sociedad), real-ideal; introvertido-extravertido; intelectual-personal. En esta lista, lo que primero llama la atención es su arbitrariedad: ¿por qué estas categorías serían más útiles que otras para describir un texto literario? Sin embargo, no hay ni siquiera vestigios de una argumentación ceñida destinada a probar

esta importancia. Además, es imposible dejar de señalar un rasgo común a estas categorías: su carácter no literario. Advertimos que todas ellas provienen de la filosofía, de la psicología o de una ética social, y, por otra parte, no de cualquier filosofía o psicología. O bien estos términos deben ser tomados en un sentido particular, propiamente literario; o bien —y puesto que nada se nos dice al respecto, esta es la única posibilidad que nos queda— dichos términos nos llevan fuera de la literatura. Y entonces la literatura no es más que un medio para expresar categorías filosóficas. Su autonomía resulta entonces impugnada en profundidad, con lo que volvemos a hallarnos en contradicción con uno de los principios teóricos, enunciados precisamente por Frye.

Aun cuando estas categorías solo tuvieran vigencia en literatura, exigirían una explicación más rigurosa. ¿Es posible hablar de héroe, como si esta noción valiera por sí misma? ¿Cuál es el sentido preciso de esa palabra? ¿Qué es lo verosímil? ¿Su contrario es tan solo la propiedad de aquellas historias en las que los personajes “pueden hacer cualquier cosa” (pág. 51)? El propio Frye dará más adelante otra interpretación que pone en tela de juicio este primer sentido (pág. 132: “Un pintor original sabe, de más está decirlo, que cuando el público le exige ser fiel a la realidad [*to an object*], quiere por regla general exactamente lo contrario: una fidelidad a las concepciones pictóricas que le son familiares”).

III. Cuando observamos con más atención aún los análisis de Frye, descubrimos otro postulado, que sin haber formulado, desempeña un papel primordial en su sistema. Los puntos que hemos criticado hasta aquí pueden disponerse de manera tal que el sistema no resulta alterado: se podrían evitar las incoherencias lógicas y encontrar un fundamento teórico para la elección de las categorías. Las consecuencias del nuevo postulado son mucho más graves, pues se trata de una opción fundamental: aquella por la cual Frye se opone francamente a la actitud estructuralista, y se vincula más bien con una tradición en la que pueden incluirse los nombres de Jung, Bachelard o Gilbert Durand (por diferentes que sean sus obras).

He aquí ese postulado: las *estructuras* formadas por los fenómenos literarios *se manifiestan a nivel mismo de estos*; en otras palabras, estas estructuras son directamente observables. Lévi-Strauss afirma, por el contrario: “El principio fundamental es que la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica sino a los modelos que según ella se construyen” (pág. 295). Simplificando mucho, se podría decir que, para Frye, el bosque y el mar forman una estructura elemental; para un estructuralista, por el contrario, estos dos fenómenos manifiestan una estructura abstracta, producto de una elaboración, y que se articula en otra parte, por ejemplo, entre lo estático y lo dinámico. Se advierte entonces por qué imágenes tales como las de las cuatro estaciones, o las cuatro partes del día, o los cuatro elementos desempeñan un papel tan importante en Frye. Como él mismo lo afirma (en su prefacio a una traducción de Bachelard) “la tierra, el aire, el agua y el fuego son los cuatro elementos de la experiencia de lo imaginario, y seguirán siéndolo siempre” (pág. VIII). Mientras que la “estructura” de los estructuralistas es ante todo una regla abstracta, la “estructura” de Frye se reduce a una disposición en el espacio. En este sentido, Frye es explícito: “Con frecuencia, una ‘estructura’ o un ‘sistema’ de pensamiento puede ser reducido a un diagrama; de hecho, las dos palabras son, en cierta medida, sinónimos de diagrama” (pág. 335).

Un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega cuando se lo acepta. Como creemos que la organización formal no se deja captar en el nivel de las imágenes mismas, todo lo que pueda decirse de estas últimas será aproximado. Habrá que contentarse con probabilidades en lugar de manejar certezas e imposibilidades. Retomando nuestro ejemplo muy elemental, el bosque y el mar *pueden* encontrarse a menudo en oposición, y formar así una “estructura”, pero no *deben* estar en oposición; en tanto que lo estático y lo dinámico forman obligatoriamente una oposición, que puede manifestarse en la del bosque y el

mar. Las estructuras literarias son otros tantos sistemas de reglas rigurosas, y lo que obedece a probabilidades son tan sólo sus manifestaciones. El que busca las estructuras en el nivel de las imágenes observables rechaza, al mismo tiempo, todo conocimiento seguro.

Tal, en efecto, lo que sucede con Frye. Una de las palabras más frecuentes de su libro es sin duda alguna el término *a menudo*. Veamos algunos ejemplos. “The myth is *often* associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the end of a cycle. The infant hero is *often* placed in an ark *or* chest floating on the sea. . . On dry land the infant *may* be rescued *either* from or by an animal. . .” (pág. 198). “Its *most common* settings are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase” (pág. 203). “He *may* also be a ghost, like Hamlet’s father; or it *may* not be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects. . . *Often*, as in the revenge tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence” (pág. 216; el subrayado es nuestro), etc.

El postulado de una manifestación directa de la estructura produce un efecto esterilizante en muchos otros sentidos. Hay que advertir, en primer lugar que la hipótesis de Frye no puede ir más allá de una taxinomia, una clasificación (según sus declaraciones explícitas). Pero, decir que los elementos de un conjunto pueden ser clasificados es formular, acerca de esos elementos, una de las hipótesis más inconsistentes.

El libro de Frye recuerda sin cesar un catálogo en el que se hubieran inventariado innumerables imágenes literarias; ahora bien, un catálogo no es más que una de las herramientas de la ciencia, no la ciencia en sí. Podría también agregarse que el que se limita a clasificar, no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, pues no descansa en una teoría explícita, y se asemeja algo a las clasificaciones del mundo de los seres vivos, antes de Linneo, en las que no se vacilaba en establecer una categoría formada por todos los animales que se rascan... Si admitimos, con Frye, que la literatura es un lenguaje, tenemos derecho de esperar que la actividad del crítico sea bastante cercana a la del lingüista. Pero el autor de *Anatomy of Criticism* recuerda más bien a aquellos dialectólogos-lexicógrafos del siglo XIX que recorrían las aldeas en busca de palabras raras o desconocidas. Por más que se recojan millares de palabras, no se llega a los principios, aun a los más elementales, del funcionamiento de una lengua. El trabajo de los dialectólogos no fue inútil; sin embargo, no es concluyente, pues la lengua no es un stock de palabras sino un mecanismo. Para comprender ese mecanismo es suficiente partir de las palabras más corrientes, de las frases más simples. Lo mismo sucede en la crítica: es posible abordar los problemas esenciales de la teoría literaria, sin necesidad de poseer la deslumbrante erudición de Northrop Frye.

Ya es tiempo de dar por terminada esta extensa digresión cuya utilidad para el estudio de lo fantástico pudo parecer problemática. Nos permitió, por lo menos, llegar a algunas conclusiones precisas, que resumiremos de la siguiente manera:

1. Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria. Por lo tanto, hay que empezar por presentar nuestro propio punto de partida, aun cuando el trabajo ulterior nos lleve a abandonarlo.

Distinguiremos brevemente tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico.

El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. El primero se relaciona con las propiedades del enunciado (en otra oportunidad, hablé de los “registros del habla”; puede también emplearse el término “estilo”, dando a esta palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata, en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de un

autor o un lector reales); hasta ahora, estos problemas fueron estudiados con el nombre de “visiones” o “puntos de vista”.

El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de “composición”). Estas relaciones pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales* .

Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los “temas” del libro. En este campo, no formulamos, de entrada, ninguna hipótesis global; no sabemos cómo se articulaban los temas literarios. Se puede sin embargo suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios.

Es indudable que estos tres aspectos de la obra se manifiestan en una interrelación compleja y que no se encuentran aislados más que en nuestro análisis.

2. Una elección preliminar se impone en lo referente al nivel mismo donde habrán de situarse las estructuras literarias. Hemos decidido considerar todos los elementos inmediatamente observables del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización exclusivamente en ese nivel. Se opera aquí un corte fundamental.

3. El concepto de género debe ser matizado y cualificado. Opusimos, por una parte, géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos.

Si dejamos ahora los análisis de Frye que nos guiaron hasta aquí, deberíamos, apoyándonos en ellos, formular una apreciación más general y más prudente de los objetos y límites de todo estudio de los géneros. Este estudio debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente; en caso contrario, quedamos prisioneros de prejuicios transmitidos de siglo en siglo, y según los cuales (esto es un ejemplo imaginario) existiría un género como la comedia, cuando, de hecho, se trataría de una pura ilusión. La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.

Tales son nuestros objetivos; pero si los observamos con mayor atención, no podemos dejar de experimentar cierto recelo en lo referente al éxito de la empresa. Examinemos la primera exigencia, la de la conformidad de la teoría con los hechos. Se estableció que las estructuras literarias, y por consiguiente los géneros mismos, se sitúan en un nivel abstracto, desfasado con respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que este existe en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto *es* tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: solo existe la probabilidad de que ello suceda. Esto significa que ninguna observación de las obras puede, en rigor, confirmar ni invalidar una teoría de los géneros. Si alguien me dice que determinada obra no entra en ninguna de las categorías que propuse, y que por

* Para una descripción más pormenorizada de estos dos aspectos, el verbal y el sintáctico, de la obra literaria, cf. nuestra “Poétique” (“Qu'est-ce le structuralisme?”), ed. du Seuil, 1968. ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971).

consiguiente dichas categorías están equivocadas, podría objetar que ese *por consiguiente* no tiene ninguna razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. Llegamos así a un callejón metodológico sin salida: ¿cómo probar el fracaso descriptivo de cualquier tipo de teoría de los géneros?

Miremos ahora hacia el otro lado, hacia el de la conformidad de los géneros conocidos con la teoría. Inscribir correctamente no es más fácil que describir. Sin embargo, el peligro es de otra índole porque las categorías que utilizábamos tenderán siempre a llevarnos fuera de la literatura. Toda teoría de los temas literarios, por ejemplo (hasta ahora, en todo caso), tiende a reducir esos géneros a un complejo de categorías tomadas de la psicología, la filosofía o la sociología (Frye nos dio un ejemplo). Aún cuando esas categorías proviniesen de la lingüística, la situación no sería cualitativamente diferente. Podemos ir más lejos: por el hecho mismo de tener que utilizar palabras del lenguaje cotidiano, práctico, para hablar de la literatura, implicamos que esta se ocupa de una realidad ideal que, además, puede ser designada por otros medios. Ahora bien, como sabemos, la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir. Por esta razón, la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura; sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura. La literatura puede constituirse y subsistir solamente a partir de esta diferencia con el lenguaje corriente. La literatura enuncia lo que solo ella puede enunciar. Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; pues la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella.

Estas reflexiones escépticas no deben detenernos; nos obligan tan sólo a tomar conciencia de límites que no podemos trasponer. El trabajo de conocimiento apunta a una verdad aproximada, no a una verdad absoluta. Si la ciencia descriptiva pretendiese decir *la* verdad, contradiría su razón de ser. Más aún: una determinada forma de geografía física solo existe una vez que todos los continentes fueron correctamente descritos. La imperfección es, paradójicamente, una garantía de sobrevida.

2. DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

Primera definición de lo fantástico. —La opinión de los predecesores. —Lo fantástico en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. —Segunda definición de lo fantástico, más explícita y más precisa. —Otras definiciones que se descartan. —Un singular ejemplo de lo fantástico: *Aurelia* de Nerval.

Alvaro, el protagonista de *El diablo enamorado* de Cazotte, vive desde hace varios meses con un ser, de sexo femenino que, según sospecha, es un espíritu maligno: el diablo o alguno de sus secuaces. Su modo de aparición indica a las claras que se trata de un representante del otro mundo; pero su comportamiento específicamente humano (y, más aún, femenino), las heridas reales que recibe parecen, por el contrario, demostrar que se trata de una mujer, y de una mujer enamorada. Cuando Alvaro le pregunta de dónde viene, Biondetta contesta: “Soy una Sílfiide, y una de las más importantes...” (pág. 198). Pero, ¿existen las sílfides? “No podía imaginar nada de lo que oía, prosigue Alvaro. Pero, ¿qué había de imaginable en mi aventura? Todo esto me parece un sueño, me decía, pero, ¿acaso la vida humana es otra cosa? Sueño de manera más extraordinaria que otros, eso es todo. (...) ¿Dónde está lo posible? ¿Dónde lo imposible?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, se pregunta (y junto con él también lo hace el lector) si lo que le sucede es cierto, si lo que lo rodea es real (y entonces las Sílfides existen) o si, por el contrario, se trata de una simple ilusión, que adopta aquí la forma de un sueño. Alvaro llega más tarde a tener relaciones con esta misma mujer que *tal vez* es el diablo, y, asustado por esta idea, vuelve a preguntarse: “¿Habré dormido? ¿Seré bastante afortunado como para que todo no haya sido más que un sueño?” (pág. 274). Su madre también pensará: “Has soñado esta granja y todos sus habitantes” (pág. 281). La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención. Pero reservaremos esta discusión para el último capítulo de este estudio.

Semejante definición, ¿es, por lo menos, original? La encontramos, si bien formulada de manera diferente, a partir del siglo XIX.

El primero en enunciarla es el filósofo y místico ruso *Vladimir Soloviov*: “En el verdadero campo de lo fantástico, existe, siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna” (citado por Tomachevski, pág. 288). Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.

Algunos años después, un autor inglés especializado en historias de fantasmas, Montague Rhodes James, repite casi los mismos términos: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (pág. VI). Una vez más, dos son las soluciones posibles.

Tenemos también un ejemplo alemán, más reciente: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean” (Olga Reimann). Esta lista podría ser alargada indefinidamente. Advertamos, sin embargo, una diferencia entre las dos primeras definiciones y la tercera: en el primer caso, quien vacila entre las; dos posibilidades es el lector; en el segundo, el personaje. Más adelante volveremos a tratar este punto.

Hay que señalar, además, que si las definiciones de lo fantástico aparecidas en recientes trabajos de autores franceses no son idénticas a la nuestra, tampoco la contradicen. Sin detenernos demasiado daremos algunos ejemplos tomados de los textos “canónicos”. En *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que “Lo fantástico ... se caracteriza . . . por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (pág. 8). Louis Vax, en *El Arte y la Literatura fantástica* dice que “El relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (pág. 5). Roger Caillois, en *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (pág. 161). Como vemos, estas tres definiciones son, intencionalmente o no, paráfrasis recíprocas: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibles”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Estas definiciones se encuentra globalmente incluidas en la que proponían los primeros autores citados y que implicaba ya la existencia de dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural. Pero la definición de Soloviov, James, etc., señalaba además la posibilidad de suministrar dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, por consiguiente, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Era pues más sugestiva, más rica; la que propusimos derivaba de ellas. Además, pone el énfasis en el carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de transformarlo en una sustancia (como lo hacen Castex, Caillois, etc.). En términos más generales, es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos.

Pero la definición carece todavía de nitidez, y es en lo referente a este punto donde debemos ir más allá que nuestros predecesores. Ya se señaló que no se especificaba con claridad si el que vacilaba era el lector o el personaje, ni cuáles eran los matices de la vacilación. *El diablo enamorado* ofrece una materia demasiado pobre para un análisis más riguroso: la duda, la vacilación solo nos preocupa un instante. Recurriremos pues a otro libro, escrito unos veinte años después, que nos permitirá formular un mayor número de preguntas trata de un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki.

La obra nos relata en primer lugar una serie de acontecimientos, ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza tales como la

experiencia nos enseñó a conocerlas; pero su acumulación ya plantea problemas. Alfonso van Worden, héroe y narrador del libro, cruza las montañas de Sierra Morena. De pronto, su zagal Mosquito desaparece; horas después, también desaparece su lacayo López. Los habitantes del lugar aseguran que los fantasmas rondan por la región: se trata de dos bandidos recientemente ahorcados. Alfonso llega a una posada abandonada y se dispone a dormir; pero con la primera campanada de la medianoche, “una bella negra medio desnuda, con una antorcha en cada mano” (pág. 36) entra en su cuarto y lo invita a seguirla. Lo lleva hasta una sala subterránea donde es recibido por dos jóvenes hermanas, bellas y vestidas con ligeras ropas. Le dan de comer y beber. Alfonso experimenta sensaciones extrañas, y una duda nace en su espíritu: “No sabía ya si eran mujeres o demonios disfrazados de mujer” (pág. 39). Le cuentan luego sus vidas y le revelan ser sus propias primas. Pero el relato se interrumpe con el primer canto del gallo; y Alfonso recuerda que, “como se sabe, los espectros solo tienen poder desde la medianoche hasta el primer canto del gallo”(pág. 36).

Todo esto, de más está decirlo, no proviene de las leyes de la naturaleza tal como se las conoce. A lo sumo, puede decirse que se trata de acontecimientos extraños, de coincidencias insólitas. En cambio, el paso siguiente es decisivo: se produce un acontecimiento que la razón no puede explicar. Alfonso vuelve a la cama, las dos hermanas lo acompañan (o quizás ello no sea más que un sueño); pero hay algo indudable: cuando se despierta, ya no se encuentra en una cama ni en una sala subterránea. “Entreví el cielo y me di cuenta de que me hallaba al aire libre (...). Me encontraba bajo la horca de Los Hermanos. Pero los cadáveres de los dos hermanos de Zoto no colgaban al aire, sino que yacían junto a mí” (pág. 49). He aquí, pues, un primer acontecimiento sobrenatural: las dos hermosas muchachas se transformaron en dos cadáveres pestilentes.

Pero todo esto no basta para convencer a Alfonso de la existencia de fuerzas sobrenaturales, circunstancia que hubiera suprimido toda vacilación (y puesto fin a lo fantástico). Busca un lugar donde pasar la noche y llega hasta la cabaña de un ermitaño, donde encuentra a un poseso, Pacheco, que le relata su historia, extrañamente parecida a la de Alfonso. Pacheco pernoctó en la misma posada; bajó a una sala subterránea y pasó la noche en una cama con dos hermanas; a la mañana siguiente, se despertó bajo la horca, entre dos cadáveres. Al advertir esta semejanza, Alfonso se pone sobre aviso: advierte al ermitaño que no cree en los aparecidos, y da una explicación natural de las desventuras de Pacheco. Sin embargo, no interpreta de la misma manera sus propias aventuras. “En cuanto a mis primas, no dudaba de que fueran mujeres de carne y hueso. Había algo más fuerte que todo lo que me habían dicho sobre el poder de los demonios, que me hacía creerlo así. Pero aún duraba mi indignación por la mala pasada que me habían jugado al hacerme dormir bajo la horca” (pág. 80).

Sin embargo, la presencia de nuevos acontecimientos habrá de reavivar las dudas de Alfonso. Vuelve a encontrar a sus primas en una gruta, y una noche llegan hasta su cama. Están dispuestas a quitarse los cinturones de castidad, pero para ello, es necesario que el propio Alfonso se desprenda de una reliquia cristiana que lleva alrededor del cuello, en cuyo lugar, una de las hermanas anuda una de sus trenzas. Apenas sosegados los primeros ímpetus amorosos, se oye la primera campanada de medianoche ... Un hombre entra entonces en el cuarto, echa a las dos hermanas y amenaza a Alfonso de muerte obligándolo luego a tomar una bebida. A la mañana siguiente, tal como podía preverse, Alfonso se despierta bajo la horca, junto a los cadáveres; alrededor de su cuello no hay una trenza sino la cuerda de un ahorcado. Al volver a la posada donde pasó la primera noche, descubre de pronto, entre las tablas del piso, la reliquia que le habían quitado en la gruta. “No sabía ya lo que hacía... Me puse a imaginar que no había salido realmente de aquella maldita venta, y que el ermitaño, el inquisidor [véase más abajo] y los hermanos de Zoto eran en realidad espíritus surgidos

de mágicas hechicerías”, (pág. 127). Como para hacer inclinar aún más la balanza, vuelve a encontrarse poco después con Pacheco, a quien había entrevistado durante su última aventura nocturna, y que le da una versión totalmente distinta de la escena: “Esas dos jóvenes, después de haberle hecho algunas caricias, le quitaron del cuello una reliquia y, desde ese instante, perdieron a mis ojos su belleza y reconocí en ellas a los dos ahorcados del valle de Los Hermanos. Pero el joven caballero, tomándolos por encantadoras criaturas, les prodigaba las más tiernas palabras. Uno de los ahorcados, se quitó la cuerda que tenía en el cuello y la puso en el cuello del caballero, que le demostró su gratitud con nuevas caricias. Por último, corrieron las cortinas del lecho y no sé qué harían entonces, pero me temo que algún horrendo pecado”. (pág. 129).

¿A quién creer? Alfonso sabe bien que pasó la noche con dos mujeres: pero ¿cómo explicar el despertar bajo la horca, la cuerda alrededor del cuello, la reliquia en la posada, el relato de Pacheco? La incertidumbre, la vacilación, llegaron a su punto culminante, acentuadas por el hecho de que otros personajes sugieren a Alfonso una explicación sobrenatural de las aventuras. Así, el inquisidor que, en determinado momento, detendrá a Alfonso y lo amenazará con torturas, le pregunta: “¿Conoces a dos princesas de Túnez, o más bien a dos brujas infames, execrables vampiros y demonios encarnados?” (pág. 83). Y más tarde Rebeca, anfitriona de Alfonso habrá de decirle: “Sabemos perfectamente que se trata de dos demonios hembras y que sus nombres son Emina y Zibedeá”. (pág. 144).

Alfonso queda solo durante algunos días y siente que una vez más las fuerzas de la razón se adueñan de él. Quiere dar a los acontecimientos una explicación “realista”. “Recordé entonces algunas palabras pronunciadas por Don Manuel de Sa, gobernador de aquella ciudad, que me hicieron pensar que no era enteramente ajeno a la misteriosa existencia de los Goméz. Fue él quien me proporcionó mis dos criados, López y Mosquito, y no había quien me quitara de la cabeza que habían obedecido órdenes del gobernador cuando me abandonaron a la entrada del nefasto valle de Los Hermanos.

“Mis primas, y la misma Rebeca, me habían dicho más de una, vez que sería sometido a prueba. Quién sabe si en la venta me dieron un brebaje para dormirme; nada más fácil entonces que llevarme dormido hasta la horca fatal. Pacheco podría haber perdido su ojo por un accidente y no a causa de su relación amorosa con los dos ahorcados. Su espantosa historia podía ser muy bien una fábula. En cuanto al ermitaño, tan interesado siempre en descubrir mi secreto, era sin duda un agente de los Goméz que tenía el encargo de poner a prueba mi discreción. Por fin, Rebeca, su hermano, Zoto y el jefe de los gitanos se habían puesto de acuerdo todos para quebrantar mi valor”. (págs. 211-212).

Pero el debate no queda resuelto: diversos pequeños incidentes encaminarán a Alfonso hacia la solución sobrenatural. Ve a través de la ventana a dos mujeres que parecen ser las famosas hermanas; pero al acercarse a ellas, descubre rostros desconocidos. Lee luego una historia de demonios tan parecida a la suya que confiesa: “Llegué a pensar que, para engañarme, los demonios habían animado cadáveres de ahorcados” (pág. 158).

“Llegué a pensarlo”: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.

¿Quién vacila en esta historia? Lo advertimos de inmediato: Alfonso, es decir el héroe, el personaje. Es él quien, a lo largo de la intriga tendrá que optar entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera de antemano la “verdad”, si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta. Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que

advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y el *Manuscrito*? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté representada dentro de la obra? La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda. Sin embargo, hay excepciones: tal el caso de *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El lector se pregunta en este caso por la resurrección de la mujer del conde, fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que parece confirmado por una serie de indicios secundarios. Ahora bien, ninguno de los personajes comparte esta vacilación: ni el conde de Athol, que cree firmemente en la segunda vida de Vera, ni el viejo sirviente Raymond. Por consiguiente, el lector no se identifica con ninguno de los personajes, y la vacilación no está representada en el texto. Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella.

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la *interpretación* del texto.

Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico.

La situación inversa se observa en el caso de la poesía. Si pretendemos que la poesía sea simplemente representativa, el texto poético podría ser a menudo considerado fantástico. Pero el problema ni siquiera se plantea: si se dice por ejemplo que el “yo poético” se remonta por los aires, no se trata más que de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras.

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica”. Si volvemos al *Manuscrito*, vemos que esta exigencia también se cumple: por una parte, nada nos permite dar de inmediato una interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales evocados; por otra, esos acontecimientos aparecen efectivamente como tales, debemos representárnoslos, y no considerar las palabras que los designan como pura combinación de unidades lingüísticas. En una frase de Roger Caillois podemos señalar una indicación referente a esta propiedad de lo fantástico: “Este tipo de imágenes se sitúa en el centro mismo de lo fantástico, a mitad camino entre lo que he dado en llamar imágenes infinitas e imágenes trabadas [*entravées*]... Las primeras buscan por principio la incoherencia y rechazan con terquedad toda significación. Las segundas traducen textos precisos en símbolos que un diccionario apropiado permite reconvertir, término por término, en discursos correspondientes” (pág. 172).

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de

los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

¿Cómo se inscriben estas tres características en el modelo de la obra, tal como lo expusimos sumariamente en el capítulo anterior? La primera condición nos remite al aspecto *verbal* del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la “visión ambigua”. La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto *semántico*, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

Podemos considerar ahora nuestra definición como suficientemente explícita. Para justificarla plenamente, comparémosla una vez más con algunas otras. Se trata, esta vez, de definiciones en las cuales será dado observar no los elementos que tienen en común con la primera, sino aquellos por los cuales difieren. Desde un punto de vista sistemático, se puede partir de varios sentidos de la palabra “fantástico”.

Tomemos para empezar el sentido que, aunque raras veces enunciado, se nos ocurre en primer lugar (el del diccionario): en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos corrientes de cada época relativos a lo que puede o no puede suceder; así el *Pequeño Larousse* lo define como aquello “en lo cual intervienen seres sobrenaturales: *cuentos fantásticos*”. Es posible, en efecto, calificar de *sobrenaturales* a los acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es al mismo tiempo una categoría literaria, no es aquí pertinente. Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande.

Otra actitud para situar lo fantástico, mucho más difundida entre los teóricos, consiste en ubicarse desde el punto de vista del lector: no el lector implícito al texto, sino el lector real. Tomaremos como representante de esta tendencia a H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagró una obra teórica a lo sobrenatural en la literatura. Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos” (pág. 16). Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género. Así, Peter Penzoldt escribe: “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad” (pág. 9). Caillois, por su

parte, propone como “piedra de toque de lo fantástico”, “la impresión de extrañeza irreductible” (pág. 30).

Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault (a la inversa de lo que afirma Penzoldt); por otra Parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La Princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.

Por extraño que parezca, también se intentó situar el criterio de lo fantástico en el propio autor del relato. Encontramos ejemplos de este tipo en Caillois quien, por cierto, no teme las contradicciones. He aquí como Caillois hace revivir la imagen romántica del poeta inspirado: “Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante, surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas, y que su autor se vio obligado a tomar tal como vino...” (pág. 46); o bien: “El género fantástico más persuasivo es aquel que proviene, no de una intención deliberada de desconcertar, sino aquel que parece surgir a pesar del autor mismo de la obra, cuando no sin que lo advierta”, (pág. 169). Los argumentos contra esta “intentional fallacy” son hoy en día demasiado conocidos como para volver a formularlos.

Aún menos atención merecen otros intentos de definición que a menudo se aplican a textos que no son en absoluto fantásticos. De esta manera, no es posible definir lo fantástico como opuesto a la reproducción fiel de la realidad, al naturalismo. Ni tampoco como lo hace Marcel Schneider en *La littérature fantastique en France*: “Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación” (págs. 148-149).

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* nos dio un ejemplo de vacilación entre lo real y, por así decirlo, lo *ilusorio*: nos preguntábamos si lo que se veía no era superchería o error de la percepción. En otras palabras, se dudaba de la interpretación que había que dar a acontecimientos perceptibles. Existe otra variedad de lo fantástico en la que la vacilación se sitúa entre lo real y la *imaginario*. En el primer caso se dudaba, no de que los acontecimientos hubiesen sucedido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el segundo, nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. “Discierno con dificultad lo que veo con los ojos de la realidad de lo que ve mi imaginación”, dice un personaje de Achim von Arnim (pág. 222). Este “error” puede producirse por diversas razones que examinaremos más adelante; demos aquí un ejemplo característico, en el que se lo atribuye a la locura: *La princesa Brambilla* de Hoffman.

Durante el carnaval de Roma, la vida del pobre actor Giglio Fava se ve sacudida por acontecimientos extraños e incomprensibles. Cree haberse convertido en un príncipe, enamorado de una princesa y tener aventuras increíbles. Ahora bien, la mayor parte de quienes lo rodean le aseguran que nada de eso sucede, sino que él, Giglio, se volvió loco. Tal lo que pretende signor Pasquale: “Signor Giglio, sé lo que le ha sucedido; toda Roma lo sabe: ha tenido usted que dejar el teatro porque vuestro cerebro se ha perturbado...” (t. III, pág. 27). Hay momentos en que el propio Giglio duda de su conducta: “Estaba incluso dispuesto a pensar que signor Pasquale y maese Bescapi habían tenido razón al creerlo un poco chiflado” (pág. 42). De esta manera, Giglio (y el lector implícito) quedan en la duda, ignorando si lo que lo rodea es o no producto de su imaginación.

A este procedimiento, simple y muy frecuente, puede oponerse otro que parece

ser mucho menos habitual y en el que la locura vuelve a ser utilizada —pero de manera diferente— para crear la ambigüedad necesaria. Pensamos en la *Aurelia* de Nerval. Como se sabe, este libro relata las visiones de un personaje durante un periodo de locura. El relato está en primera persona; pero el *yo* abarca aparentemente dos personas distintas: la del personaje que percibe mundos desconocidos (vive en el pasado), y la del narrador que transcribe las impresiones del primero (y vive en el presente). A primera vista, lo fantástico no existe ni para el personaje, que no considera sus visiones como producto de la locura sino más bien como una imagen más lúcida del mundo (se ubica, entonces, en lo maravilloso), ni para el narrador, que sabe que provienen de la locura o del sueño y no de la realidad (desde su punto de vista, el relato se relaciona simplemente con lo extraño). Pero el texto no funciona así; Nerval recrea la ambigüedad en otro nivel precisamente allí donde no se la esperaba; y *Aurelia* resulta así una historia fantástica.

En primer lugar, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación de los hechos: también él cree a veces en su locura, pero nunca llega a la certidumbre. “Comprendí, al verme entre los alienados, que hasta entonces todo no había sido para mí más que ilusiones. Sin embargo, las promesas que atribuía a la diosa Isis me parecían realizarse por una serie de pruebas que estaba destinado a sufrir” (pág. 301). Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido dependa de la ilusión; insiste incluso sobre la verdad de ciertos hechos relatados: “Interrogué a los vecinos: nadie había oído nada. Y sin embargo, aún estoy seguro de que el grito era real y que el aire del mundo de los vivos había sido estremecido por él...” (pág. 281).

La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto.

Por lo general, Nerval los utiliza simultáneamente: se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: “Afuera llueve” y “Tal vez llueve afuera” se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. El imperfecto tiene un sentido semejante: si digo “Yo quería a Aurelia”, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable.

Ahora bien, todo el texto de *Aurelia* está impregnado por estos dos procedimientos. Se podrían citar páginas enteras que corroborasen nuestra afirmación. Veamos algunos ejemplos tomados al azar: “*Me parecía* entrar en una casa conocida... Una vieja sirvienta a quien llamaba Margarita y *que me parecía* conocer desde niño me dijo. . . Y *tenía la idea de que* el alma de mi antepasado estaba en ese pájaro... *Creí caer* en un abismo que atravesaba el globo. *Me sentía* llevado sin sufrimiento por una corriente de metal fundido. . . *Tuve la sensación* de que esas corrientes estaban compuestas por almas vivas, en estado molecular... *Resultaba claro para mí* que los antepasados tomasen la forma de ciertos animales para visitarnos sobre la tierra...” (págs. 259-260) (el subrayado es nuestro) etc. Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos hallamos ahora en ambos mundos a la vez. El imperfecto introduce, además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no conocemos la posición de este último.

Por una serie de incisos, el narrador toma distancia con respecto a los otros hombres, al “hombre normal”, o, dicho con mayor exactitud, al empleo corriente de ciertas palabras (en este sentido, el lenguaje es el tema principal de *Aurelia*). “Recubriendo aquello que los hombres llaman razón”, dice en cierta oportunidad. Y en otra: “Pero parece que se trataba de una ilusión de mi vista” (pág. 265). O bien: “Mis

acciones, aparentemente insensatas, estaban sometidas a lo que se llama ilusión, según la razón humana” (pág. 256). Admiremos esta frase: las acciones son “insensatas” (referencia a lo natural) pero tan solo “en apariencia” (referencia a lo sobrenatural); están sometidas... a la ilusión (referencia a lo natural), o más bien, no, “a lo que se llama ilusión” (referencia a lo sobrenatural); además, el imperfecto significa que no es el narrador presente quien piensa así, sino el personaje de antaño. Y además esta frase, resumen de toda la ambigüedad de *Aurelia*: “Una serie de visiones, tal vez insensatas” (pág. 257). El narrador toma así distancia con respecto al hombre “normal” y se aproxima al personaje: al mismo tiempo la certeza de que se trata de locura deja paso a la duda. Ahora bien, el narrador irá más lejos: retomará abiertamente la tesis del personaje, a saber, que locura y sueño no son más que una razón superior. Veamos lo que en este sentido decía el personaje (pág. 266): “Los relatos de quienes me habían visto así me causaban una suerte de irritación cuando advertía que se atribuía a la aberración del espíritu los movimientos o las palabras que coincidían con las diversas fases de lo que para mí era una serie de acontecimientos lógicos” (a lo que la frase de Edgar Poe contesta lo siguiente: “La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo sublime de la inteligencia”, H. G. S., pág. 95). Y también: “Con la idea que me había hecho acerca del sueño, como capaz de abrir al hombre una comunicación con el mundo de los espíritus, esperaba...” (pág. 290). Pero veamos cómo habla el narrador: “Voy a tratar... de transcribir las impresiones de una larga enfermedad que transcurrió por entero en los misterios de mi espíritu; y no sé por qué empleo este término enfermedad, pues jamás en lo que a mí se refiere, me sentí mejor. A veces creía que mi fuerza y mi actividad se habían duplicado; la imaginación me traía delicias infinitas (págs. 251-252). O bien: “Sea como fuere, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto, en este mundo o en los otros, y no podía dudar de lo que había visto tan claramente” (pág. 276). En estos dos fragmentos, el narrador parece declarar abiertamente que lo que vio durante su pretendida locura no es sino una parte de la realidad, y que, por consiguiente, no estuvo nunca enfermo. Pero si cada uno de los pasajes empieza en presente, la última proposición vuelve a estar en imperfecto: reintroduce la ambigüedad en la percepción del lector. El ejemplo inverso se encuentra en las últimas frases de *Aurelia*: “Podía juzgar de manera más sana el mundo de ilusiones en el que había vivido durante cierto tiempo. Sin embargo, me siento dichoso de las convicciones que adquirí...” (pág. 315). La primera proposición parece remitir todo lo anterior al mundo de la locura; pero entonces, ¿cómo explicar esa dicha por las convicciones adquiridas? *Aurelia* constituye así un ejemplar original y perfecto de la ambigüedad fantástica. Esta ambigüedad gira, sin duda, en torno a la locura; pero en tanto que en Hoffmann nos preguntábamos si el personaje estaba o no loco, aquí sabemos de antemano que su comportamiento se llama locura; lo que se trata de saber (y es aquí hacia donde apunta la vacilación) es si la locura no es, de hecho, una razón superior. En el caso anterior, la vacilación se refería a la percepción; en el que acabamos de estudiar, concierne al lenguaje. Con Hoffmann, se vacila acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos; con Nerval, la vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido.

3. LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO

El género fantástico, siempre evanescente. —Lo fantástico-extraño. —Las “excusas” de lo fantástico. —Fantástico y verosímil. —Lo extraño puro. —Edgar Poe y la experiencia de los límites. —Lo fantástico y la novela policial. —La síntesis de ambos: *El cuarto ardiente*. —Lo fantástico-maravilloso. —*La muerta enamorada* y la metamorfosis del cadáver. —Lo maravilloso puro. —Los cuentos de hadas. —Subdivisiones: lo maravilloso hiperbólico, exótico, instrumental y científico (la ciencia-ficción). —Elogio de lo maravilloso.

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan solo los géneros que le son próximos. Dicho con mayor exactitud, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede recibir una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos —en ambos casos— que lo fantástico no existió. Podemos preguntarnos hasta qué punto tiene validez una definición de género que permitiría que la obra “cambiase de género” ante la aparición de una simple frase como la siguiente: “En ese momento, se despertó y vio las paredes de su cuarto...” Sin embargo, nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del *presente*, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en

el presente.

Aquí también se plantea el problema de la unidad de la obra. Consideramos esta unidad como una evidencia incontrovertible y tenemos por sacrilego todo corte practicado en un texto (según la técnica del *Reader's Digest*). Pero las cosas son, sin duda, más complejas; no olvidemos que en la escuela, donde se produce la primera experiencia de la literatura, y que es, al mismo tiempo, una de las más importantes, solo se leen “trozos escogidos” o “extractos” de las obras. Un cierto fetichismo del libro sigue vivo en la actualidad: la obra se transforma a la vez en objeto precioso e inmóvil y en símbolo de plenitud; el corte se convierte así en un equivalente de la castración. ¡Cuánto más libre la actitud dé un Khlebnikov, que componía poemas con fragmentos de poemas anteriores y que alentaba a los redactores e incluso a los tipógrafos a corregir su texto! Solo la identificación del libro con el sujeto explica el horror que inspira el corte.

En cuanto se examinan en forma aislada las partes de la obra, se puede poner provisionalmente entre paréntesis el fin del relato; esto nos permitiría incorporar a lo fantástico un número de textos mucho mayor. La edición del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* actualmente en circulación ofrece una buena prueba: privado de su final, en el que la vacilación desaparece, el libro pertenece por entero a lo fantástico. Charles Nodier, uno de los pioneros de lo fantástico en Francia, tenía plena conciencia de este hecho y lo trata en uno de sus cuentos, *Inés de las Sierras*. Este texto se compone de dos partes sensiblemente iguales; el final de la primera nos sume en la perplejidad: no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que se producen; sin embargo, tampoco estamos dispuestos a admitir lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural. El narrador vacila entonces entre dos conductas: interrumpir su relato en ese punto (y quedarse en lo fantástico) o continuar (y, por lo tanto, salir de lo fantástico). Por su parte, declara a sus oyentes que prefiere detenerse, y se justifica de esta manera: “Cualquier otro desenlace sería vicioso pues modificaría la naturaleza de mi relato” (pág. 697).

Sin embargo sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. Un ejemplo notable lo constituye, en este caso, la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea. En la literatura francesa, la novela de Prosper Mérimée, *La Venus de Ille*, ofrece un ejemplo perfecto de esa ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el “parece” y no alcanzamos nunca la certeza.

Sea como fuere, no es posible excluir de un análisis de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone. Pero tampoco debemos olvidar que, como lo dice Louis Vax, “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (pág. 98).

Examinemos con más atención estos dos vecinos. Advirtamos que en cada uno de los casos surge un sub-género transitorio: entre lo fantástico y lo extraño, por una parte, y lo fantástico y lo maravilloso, por otra. Estos sub-géneros comprenden las obras que mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño. Estas subdivisiones podrían representarse mediante el siguiente diagrama:

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

En el gráfico, lo fantástico puro estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos.

Empecemos por lo fantástico-extraño. Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad con el nombre de “sobrenatural explicado”.

Daremos como ejemplo de lo fantástico-extraño el mismo *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Todos los milagros están racionalmente explicados al final del relato. Alfonso encuentra en una gruta al ermitaño que lo había recibido al principio, y que es el gran scheik de los Goméz en persona. Este le revela el mecanismo de los acontecimientos sucedidos hasta ese momento: “Don Emanuel de Sa, gobernador de Cádiz, es uno de los iniciados. Te había enviado a López y a Mosquito que te abandonaron en las fuentes de Alcorchoque (...) Merced a una bebida hipnótica pudieron transportarte bajo la horca de los hermanos Zoto, donde te despertaste a la mañana siguiente. De allí llegaste hasta mi ermita donde encontraste el terrible poseso Pacheco que es, en realidad, un bailarín vasco. (...) Al día siguiente, pasaste por una prueba mucho más cruel: la falsa Inquisición que te amenazó con horribles torturas pero que no logró doblegar tu coraje” (trad. alemana, pág. 734), etc.

Como se sabe, hasta ese momento la duda se mantenía entre dos polos: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales. Enumeremos ahora los tipos de explicación que intentan reducir lo sobrenatural: está, en primer lugar, el azar, las coincidencias —pues en el mundo sobrenatural no hay azar, sino que, por el contrario, reina lo que se puede llamar el “pan-determinismo” (el azar será la explicación que reduce lo sobrenatural en *Inés de las Sierras*); sigue luego el sueño (solución propuesta en *El diablo enamorado*), la influencia de las drogas (los sueños de Alfonso durante la primera noche), las supercherías, los juegos trucados (solución esencial en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), la ilusión de los sentidos (más adelante veremos algunos ejemplos con *La muerte enamorada* de Gautier y *El cuarto ardiente* de J. D. Carr), por fin, la locura como en *La princesa Brambilla*. Existen evidentemente dos grupos de “excusas” que corresponden a la oposición real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural, pues no se produjo nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas) . En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones).

Habrá que recordar que en las definiciones de lo fantástico atadas más arriba, la solución racional se daba como “completamente desprovista de probabilidad interna” (Soloviev) o como “una puerta suficientemente estrecha como para no poder ser utilizada” (M. R. James). De hecho, las soluciones realistas que reciben el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Inés de las Sierras* son absolutamente inverosímiles; por el contrario, las soluciones sobrenaturales hubieran sido verosímiles. En el cuento de Nodier la coincidencia es demasiado artificial; en cuanto al *Manuscrito*, el autor no intenta ni siquiera darle un final creíble: la historia del tesoro, de la montaña hueca, del imperio de los Goméz es más difícil de admitir que la de la mujer transformada en carroña. Por consiguiente, lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género^{*}, el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. Dentro del género fantástico, es verosímil que se den reacciones “fantásticas”.

* Para este tema pueden consultarse varios estudios aparecidos en “Le vraisemblable (Communications”, 11). [Hay versión castellana! “Lo verosímil”, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo 1970]

Junto con estos casos, en los que nos encontramos en lo extraño un poco a pesar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño). Según Freud, el sentimiento de lo extraño (*das Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro). La pura literatura de horror pertenece a lo extraño; muchas obras de Ambrose Bierce podrían servirnos aquí de ejemplo.

Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes).

Un relato de Edgar Poe, *La caída de la casa Usher* ilustra lo extraño próximo a lo fantástico. El narrador llega una noche a la casa, llamado por su amigo Roderick Usher quien le pide que lo acompañe durante un cierto tiempo. Roderick es un ser hipersensible, nervioso, que adora a su hermana, en ese momento gravemente enferma. Esta muere unos días después, y los dos amigos, en lugar de enterrarla, colocan el cuerpo en uno de los sótanos de la casa. Transcurren algunos días; durante una noche de tormenta, mientras los dos hombres se encuentran en una habitación en la que el narrador lee en alta voz una antigua historia de caballería, los sonidos descritos en la crónica parecen ser el eco de los ruidos que se oyen en la casa. Por fin, Roderick Usher se pone de pie, y dice, con voz apenas perceptible: “¡La enterramos viva!” (N.H.E., pág. 105). Y en efecto, la puerta se abre, y la hermana aparece en el umbral. Roderick y su hermana se abrazan y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla desmoronarse en el estanque vecino.

Lo extraño tiene aquí dos fuentes. La primera está constituida por coincidencias (tantas como en una historia en la que interviene lo sobrenatural explicado). La resurrección de la hermana y la caída de la casa después de la muerte de sus habitantes podría parecer sobrenatural; pero Poe no deja de explicar racionalmente ambas circunstancias. Acerca de la casa escribe lo siguiente: “El ojo de un observador minucioso hubiera descubierto tal vez una fisura apenas perceptible que, partiendo del techo de la fachada se abría un camino en *zigzag* a través de la pared e iba a perderse en las funestas aguas del estanque” (pág. 90). Y acerca de lady Madeline: “Crisis frecuentes, aunque pasajeras, era el singular diagnóstico” (pág. 94). Por consiguiente, la explicación sobrenatural solo está sugerida y no es necesario aceptarla.

La otra serie de elementos que provocan la impresión de extrañeza no se relaciona con lo fantástico sino con lo que podría llamarse una “experiencia de los límites”, y que caracteriza el conjunto de la obra de Poe. Baudelaire ya decía de él: “Nadie relató con más magia que él las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza”; y Dostoievsky: “[Poe] elige casi siempre la realidad más excepcional, pone a su personaje en la situación más excepcional, en el plano exterior o

psicológico...” (Por otra parte, Poe escribió sobre este tema un cuento “meta-extraño”, titulado *El ángel de lo extraño*). En *La caída de la casa Usher* lo que perturba al lector es el estado extrañamente enfermizo de los hermanos. En otras obras, lo que habrá de provocar el mismo efecto serán las escenas de crueldad, la complacencia en el mal, el crimen. La sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño.

De esta manera, lo fantástico resulta, en definitiva, excluido de *La casa Usher*. En términos generales, no hay, en la obra de Poe, cuentos fantásticos en sentido estricto, exceptuando tal vez los *Recuerdos de Mr. Bedloe* y *El gato negro*. Casi todas sus narraciones dependen de lo extraño, y solo algunas de lo maravilloso. Sin embargo, tanto por los temas como por las técnicas que elaboró, Poe está muy cerca de los autores de lo fantástico.

Sabemos también que Poe dio origen a la novela policial contemporánea, y esta cercanía no es fruto de la casualidad; a menudo se afirma, por otra parte, que los cuentos policiales reemplazaron los cuentos de fantasmas. Aclaremos la naturaleza de esta relación. La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviov y de James: el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra inverosímil y racional. En la novela policial, basta que la dificultad de esta segunda solución sea tan grande que llegue a “desafiar la razón”, para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la falta de toda explicación. Tenemos un ejemplo clásico: *Los diez negritos* de Agatha Christie. Diez personajes se encuentran encerrados en una isla; se les anuncia (por disco) que todos habrán de morir, castigados por un crimen que la ley no puede condenar; además, la naturaleza de la muerte de cada uno de ellos se encuentra descrita en el canto de los “Diez negritos”. Los condenados — y junto con ellos el lector— tratan en vano de descubrir quién ejecuta los sucesivos castigos: están solos en la isla, mueren uno tras otro, cada uno según lo anunció la canción; hasta el último que —y esto es lo que produce la impresión de lo sobrenatural—, no se suicida sino que es asesinado. Ninguna explicación racional parece posible, hay que admitir la existencia de seres invisibles o de espíritus. Por cierto, esta hipótesis no es verdaderamente necesaria y el lector recibirá la explicación racional. La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Por otra parte, esta comparación solo es válida para un cierto tipo de novela policial con enigmas (el local cerrado) y un cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones provocadas por ese enigma. De esta proximidad estructural, resulta, sin embargo, una semejanza que es preciso señalar.

Al estudiar la relación entre novelas policiales e historias fantásticas, no puede dejarse de examinar con cuidado la obra de John Dickson Carr. Uno de sus libros plantea el problema de manera ejemplar: nos referimos a *El cuarto ardiente*. Como en la novela de Agatha Christie, nos encontramos frente a un problema que la razón no puede aparentemente resolver, cuatro hombres abren una cripta en la que poco días antes fue depositado un cadáver; pero la cripta está vacía, y no es posible que durante

ese tiempo alguien la haya abierto. Más aún: a lo largo de la historia se habla de fantasmas y de fenómenos sobrenaturales. El crimen que se llevó a cabo tiene un testigo, y ese testigo asegura haber visto a la asesina abandonar la habitación de la víctima atravesando la pared, por un lugar donde doscientos años antes había existido una puerta. Por otra parte, una de las personas implicadas en el asunto, una mujer joven, cree ser una hechicera, o, más exactamente, una envenenadora (la muerte había sido provocada por el veneno) que pertenecería a un tipo especial de seres humanos: los *no-muertos*. “En una palabra, los no-muertos son aquellas personas —principalmente mujeres— que fueron condenadas a muerte por crimen de envenenamiento, y cuyos cuerpos fueron quemados en la hoguera, muertos o vivos”, se aclara más adelante (pág. 167). Ahora bien, al hojear un manuscrito que recibió de la editorial donde trabaja. Stevens, el marido de esta mujer, ve en una fotografía que lleva la siguiente leyenda: *Marie d'Aubray, guillotínada por asesinato en 1861*. Y el texto prosigue con estas palabras: “Era una fotografía de la propia mujer de Stevens” (pág. 18). ¿Cómo explicar que la mujer fuera, cerca de setenta años después, la misma persona que una célebre envenenadora del siglo XIX, y por añadidura guillotínada? De manera muy sencilla, según la mujer de Stevens, que está dispuesta asumir las responsabilidades del crimen actual. Una serie de coincidencias suplementarias parece confirmar la presencia de lo sobrenatural. Por fin, la llegada de un detective comienza a aclararlo todo. La mujer que había sido vista atravesando la pared no era más que ilusión óptica provocada por un espejo. El cadáver no había sido desaparecido sino que estaba hábilmente escondido. La joven Marie Stevens nada tenía en común con las envenenadoras muertas desde hacía tiempo, como se había pretendido hacérselo creer. Toda la atmósfera sobrenatural había sido creada por el asesino con el fin de complicar el asunto y desviar las sospechas. Aun cuando no se llegue a castigarlos, los verdaderos culpables son descubiertos.

Sigue luego un epílogo gracias al cual *El cuarto ardiente* se aparta de la clase de las novelas policiales que evocan simplemente lo sobrenatural, para entrar en la de los relatos fantásticos. Reaparece Marie, que vuelve a pensar en el asunto; simultáneamente, resurge lo fantástico. Marie afirma (al lector) que ella es la verdadera envenenadora, que, en realidad, el detective era amigo suyo (lo cual es cierto) y que toda su explicación racional estaba destinada a salvarla (“Fue realmente muy hábil al darles una explicación, un razonamiento que tuviera en cuenta tan solo las tres dimensiones y el obstáculo de las paredes de piedra”) (pág. 237).

El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y junto con él, lo fantástico: vacilamos acerca de la solución a elegir. Pero hay que admitir que, finalmente, se trata aquí menos de una semejanza entre dos géneros que de su síntesis.

Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.

La muerta enamorada de Théophile Gautier puede servir de ejemplo. Es la historia de un monje que, el día de su ordenación, se enamora de la cortesana Clarimunda. Después de algunos encuentros furtivos, Romualdo (tal el nombre del monje) asiste a la muerte de Clarimunda. A partir de ese día, la mujer empieza a aparecer en sus sueños. Esos sueños tienen, por otra parte, una propiedad extraña: en lugar de formarse a partir de las impresiones de la jornada, constituyen un relato continuo. En sus sueños, Romualdo ya no lleva la existencia austera de un monje, sino que vive en Venecia, en medio de la fastuosidad de fiestas ininterrumpidas. Y, al mismo

tiempo, advierte que Clarimunda se mantiene viva gracias a su sangre, de la que se alimenta durante la noche...

Hasta ese momento, todos los acontecimientos pueden tener una explicación racional, proporcionada, en gran parte, por el sueño (“¡Dios quiera que sea un sueño!” [pág. 79], exclama Romualdo, asemejándose en esto al Alvaro de *El diablo enamorado*), y en parte también por las ilusiones de los sentidos: “Una noche, mientras me paseaba por los senderos bordeados de arbustos de mi jardín, *me pareció* ver, a través de la glorieta, una forma de mujer” (pág. 93); “Por un instante, *creí* incluso haber visto mover sus pies...” (pág. 97); “*No sé si aquello era una ilusión o el reflejo de la lámpara, pero se hubiera dicho que* la sangre volvía a circular bajo esa palidez mate” (pág. 99; el subrayado es nuestro) etc. Por último, hay una serie de acontecimientos que pueden ser considerados como simplemente extraños y debidos a la casualidad, pero Romualdo está dispuesto a ver en ellos la intervención del diablo: “Lo extraño de esta aventura, la belleza natural [!] de Clarimunda, el brillo fosforescente de sus ojos, el contacto ardiente de su mano, la confusión en la que me había sumido, el cambio súbito que se había operado en mí, me demostraban claramente la presencia del diablo, y aquella mano satinada no era tal vez más grande que el guante que cubría su garra” (pág. 90).

Puede ser el diablo, en efecto, pero también puede ser la simple casualidad. Hasta aquí permanecemos, pues, en lo fantástico puro. Pero en ese momento se produce un acontecimiento que hace virar el relato. Otro abad, Serapión, se entera (no se sabe cómo) de la aventura de Romualdo. Lleva al joven monje hasta el cementerio donde descansa Clarimunda; desentierra el ataúd, lo abre y Clarimunda aparece tan fresca como el día de su muerte, con una gota de sangre sobre sus labios. .. Lleno de piadosa cólera, el abad Serapión arroja agua bendita sobre el cadáver. “En cuanto la pobre Clarimunda fue tocada por el santo rocío, su hermoso cuerpo se deshizo en polvo y no fue más que una horrible mezcla informe de huesos y cenizas semicalcinados” (pág. 116). Toda esta escena, y en particular la metamorfosis del cadáver, no puede ser explicada por las leyes de la naturaleza tal como son reconocidas; estamos, pues, en el terreno de lo fantástico-maravilloso.

Un ejemplo semejante se encuentra en *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. También aquí, a lo largo de todo el relato se puede vacilar entre creer en la vida después de la muerte o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero al final, el conde descubre en su cuarto la llave de la tumba de Vera, llave que él mismo había arrojado dentro de la tumba; hay que creer entonces, que es Vera, la muerta, quien la llevó allí.

Existe finalmente un “maravilloso puro” que, como lo extraño, no tiene límites definidos (vimos en el capítulo anterior que hay obras muy diversas que contienen elementos de lo maravilloso). En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.

Se ve —señalémoslo al pasar— hasta qué punto resultaba arbitraria la antigua distinción entre forma y contenido: el acontecimiento evocado, que pertenecía tradicionalmente al “contenido”, se transforma aquí en un elemento “formal”. Lo contrario es también cierto: el procedimiento estilístico (y por consiguiente “formal”) de modalización puede tener, como vimos en *Aurelia*, un contenido preciso.

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural. Los cuentos de

Hoffmann ejemplifican bien esta diferencia: *Cascanueces y el rey de los ratones*, *El niño extranjero*, *La novia del rey* pertenecen, por características de escritura, al cuento de hadas; *La elección de una novia*, en el que lo sobrenatural conserva el mismo status, no es un cuento de hadas. *Las mil y una noches* tendría que ser caracterizado como una serie de cuentos maravillosos más que como cuentos de hadas (asunto que exigiría un estudio especial). Para deslindar con precisión lo maravilloso puro, conviene eliminar de este género diversos tipos de relatos, en los cuales lo sobrenatural recibe todavía una cierta justificación.

1. Se podría hablar, en primer lugar, de un *maravilloso hiperbólico*. En este caso, los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares. Así, en *Las mil y una noches*, Simbad el marino asegura haber visto “peces de cien y doscientos codos de longitud” o “serpientes tan gruesas y largas que hubieran podido tragarse un elefante” (pág. 241). Pero tal vez se trata de una simple manera de expresarse (estudiaremos este asunto al tratar la interpretación poética o alegórica del texto); podría decirse, también, retomando un proverbio, que “los ojos del miedo son grandes”. De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón.

2. Bastante próximo a esta primera variedad de lo maravilloso encontramos lo *maravilloso exótico*. Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad proporciona algunos ejemplos excelentes. Se describe al principio el pájaro ruc, de dimensiones prodigiosas: su tamaño le permitía ocultar el sol, y “una de las patas del ave. . . era tan gruesa como un grueso tronco de árbol” (pág. 241). Es indudable que este pájaro no existe en la zoología contemporánea; pero los oyentes de Simbad estaban lejos de esta certeza y, cinco siglos después, el propio Galland afirma: “Marco Polo en sus viajes, así como también el Padre Martini, en su historia de China, hablan de ese pájaro”, etc. Un poco más adelante, Simbad describe de la misma manera el rinoceronte, que, sin embargo, nos es bien conocido: “En la misma isla hay rinocerontes, que son animales más pequeños que el elefante y más grandes que el búfalo; tienen un cuerno sobre la nariz, que mide aproximadamente un codo de largo; este cuerno es sólido y está hendido de un extremo al otro. En su superficie se ven trazos blancos que representan la figura de un hombre. El rinoceronte lucha contra el elefante, lo atraviesa con su cuerno por debajo del vientre, lo levanta y se lo coloca sobre la cabeza; pero como la sangre y la grasa del elefante caen sobre sus ojos y lo enceguecen, el rinoceronte cae a tierra y, cosa extraña [en efecto] el pájaro ruc se abalanza sobre ellos, y los toma entre sus agarras y los lleva de alimento a sus pichones” (págs. 244-245). Este fragmento muestra, por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter particular de lo maravilloso exótico. Evidentemente, la mezcla sólo existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento sitúa todo en el mismo nivel (el de lo “natural”).

3. Una tercera variedad de lo maravilloso podría ser llamada lo *maravilloso instrumental*. Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles. En la *Historia del príncipe Ahmed* de *Las mil y una noches*, por ejemplo, esos instrumentos maravillosos son, al principio, una alfombra mágica, una manzana que cura, un “tubo” largavista; en la actualidad, el helicóptero, los antibióticos o los anteojos largavista, dotados de esas mismas cualidades, no dependen en absoluto de lo maravilloso; lo mismo sucede con el caballo que vuela en la *Historia del caballo encantado*, o con la piedra que gira en la *Historia de Alí Babá*: basta pensar en un film de espionaje reciente (*La rubia desafía al F.B.I.*), en el que aparece una caja de seguridad secreta que se abre sólo cuando su dueño pronuncia ciertas palabras. Hay que distinguir esos objetos, productos de la

habilidad humana, de ciertos instrumentos a veces aparentemente semejantes, pero de origen mágico y que sirven para ponerse en comunicación con los otros mundos: así, la lámpara y el anillo de Aladino, o el caballo en la *Historia del tercer calender*, que pertenece a otra variedad de lo maravilloso.

4. Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, lo que pertenece a lo maravilloso científico son las historias en las que interviene el magnetismo. El magnetismo explica “científicamente” acontecimientos sobrenaturales, pero el magnetismo en sí depende de lo sobrenatural. Tales, por ejemplo, *El espectro novio* o *El magnetizador* de Hoffmann, o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* de Poe, o *¿Un loco?* de Maupassant. Cuando no se desliza hacia la alegoría, la ciencia ficción actual obedece al mismo mecanismo. Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga, diferente de la del cuento fantástico; en el capítulo X volveremos a tratar este punto.

A todas estas variedades de maravilloso “excusado”, justificado, imperfecto, se opone lo maravilloso puro, que no se explica de ninguna manera. No tenemos por qué detenernos en esto: por una parte, porque los elementos de lo maravilloso en tanto temas, serán examinados más adelante (caps. VII-VIII). Por otra, porque la aspiración a lo maravilloso en tanto fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que pretende ser literario. Esto será tanto menos de lamentar cuanto que desde este punto de vista, lo maravilloso fue objeto de trabajos muy penetrantes; a manera de conclusión, extraigo de uno de ellos, *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabille, una frase que define con precisión el sentido de lo maravilloso: “Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal” (pág. 24).