



## Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos

Volume 6 *Divergences and Convergences of the Fantastic / Divergencias y Convergencias de lo Fantástico*

Article 2

2018

### Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico

Licet García Simón

Florida International University, lgarc061@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

#### Recommended Citation

García Simón, Licet (2018) "Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico," *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*: Vol. 6 , Article 2.

DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2018.02>

Available at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol6/iss1/2>

This Article is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* by an authorized editor of UKnowledge. For more information, please contact [UKnowledge@lsv.uky.edu](mailto:UKnowledge@lsv.uky.edu).

*Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 6 (2018)  
Issue on Divergences and Convergences of the Fantastic /  
Divergencias y Convergencias de lo Fantástico  
Eds. Patricia María Gamboa, M.A. and Kiersty Lemon-Rogers, M.A.

---

## **Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico**

**Licet García Simón**

***Florida International University***

**RESUMEN:** Este ensayo intenta sintetizar las principales líneas de investigación sobre el género fantástico, y lleva a cabo un cotejo elemental de los puntos principales que derivan de las mismas. Los criterios de selección no responden necesariamente a un orden cronológico; más bien me interesa la dinámica de continuidad conceptual entre las diferentes hipótesis ya sea por afinidad o por divergencia. En ese sentido, el principio estructurador es la continuidad entre las diferentes posturas teóricas, y la relevancia de los aportes.

---

**PALABRAS CLAVE:** Fantástico, Tzvetan Todorov, David Roas, maravilloso, realismo mágico, Jaime Alazraki, neofantástico.

© 2018 The Author(s). This is an open access article published under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original author(s) and the publication source are credited.

## Algunos apuntes sobre la historia del género fantástico

“Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (5), escribía Bioy Casares en el prólogo a *Antología de la literatura fantástica* (1940), e instalaba en el texto, con esas palabras, la idea de un género de imprecisos y oscuros límites. Lo sobrenatural ha estado presente en la literatura desde sus inicios. Estaba presente en la mitología y en la tradición griega, en los textos homéricos, en la Biblia, en *Las mil y una noches*, en las novelas de caballería y en todos los seres maravillosos que habitaban los cuentos de hadas, pero la modalidad literaria específica que llamamos “literatura fantástica” no surge hasta mediados del siglo XVIII y tiene su primera manifestación en la novela gótica inglesa, un subgénero narrativo inaugurado por Horace Walpole con *The Castle of Otranto* (1764).

El racionalismo del siglo XVIII convierte a la razón en la única vía de comprensión del mundo y de la realidad. Hasta ese momento habían convivido sin inconvenientes tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. En el Siglo XVIII, la concepción de lo real cambió radicalmente y la razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental. La literatura de la época comienza a orientarse hacia el didactismo y la moralidad; y los conceptos de verosimilitud y mimesis se imponen causando el destierro de lo sobrenatural y lo maravilloso de los textos literarios por su inverosimilitud.

¿Cómo pudo surgir la literatura fantástica en aquel universo newtoniano y mecanicista? Si bien el desarrollo del racionalismo intentó eliminar la creencia en lo sobrenatural, no pudo hacer desaparecer la emoción que producía la encarnación estética del miedo a la muerte y a todo lo desconocido. El mundo de lo desconocido se extendía más allá de los límites acotados por la razón, y pronto los románticos, sin contradecir las conquistas de la ciencia, postularon que la razón no era el único instrumento del que disponía el hombre para aprehender la realidad: la intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos. Es así como la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida por el racionalismo extremo del siglo XVIII, encuentra asilo en la literatura que hoy conocemos como literatura fantástica. Cuando los lectores comenzaron a aburrirse de los viejos fantasmas y castillos góticos, los autores románticos tuvieron que trasladar

sus obras al presente, y sobre todo a ámbitos familiares para hacer más creíbles (y más impactantes) los hechos relatados.

### Aproximaciones teóricas

¿Cuáles son los aspectos que permiten determinar si un texto es fantástico o no? ¿El coeficiente de “fantasticidad” se relaciona con la recepción por parte del lector, con las características formales del texto, con la intencionalidad del narrador? Estas preguntas han venido generando, principalmente durante los últimos 50 años, un corpus nada despreciable de aproximaciones al género desde las más diversas corrientes teóricas como el estructuralismo, la sociología, la estética de la recepción, la crítica psicoanalítica y la deconstrucción, entre otras. Si bien semejante interés crítico ha servido para iluminar un considerable número de aspectos sobre el género fantástico, la flexibilidad del concepto admite posturas diversas y en ocasiones incluso excluyentes entre sí.

Sin pretender establecer un hilo conductor definitivo entre las diferentes conjeturas teóricas en el marco de este ensayo, lo que sigue es un intento de descripción de las principales líneas de investigación, así como un cotejo elemental de los puntos principales que derivan de las mismas. Los criterios de selección no responden necesariamente a un orden cronológico; más bien me interesa la dinámica de continuidad conceptual entre las diferentes hipótesis ya sea por afinidad o por divergencia. En ese sentido, el principio estructurador es la continuidad entre las diferentes posturas teóricas, y la relevancia de los aportes.

Entre las definiciones más conocidas del género fantástico o de literatura fantástica destacan las de Pierre-George Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra, Susana Reisz y David Roas. Al margen de una serie de diferencias importantes, que me ocuparé de señalar más adelante, todos estos estudiosos coinciden al concebir la literatura fantástica como un género o modalidad dual en la que coexisten dos órdenes incompatibles, es decir, definen dicha categoría a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus sinónimos: sobrenatural, irreal, anormal, etc.). Esa convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible no solo define a lo

fantástico sino que lo distingue de categorías vecinas o colindantes, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no tiene lugar.

Desde los primeros acercamientos críticos lo fantástico ha estado ligado a la idea de transgresión. Es siempre la experiencia de transgresión la que conduce a la fractura de las fronteras de lo posible. Roger Caillois (uno de los primeros críticos del género fantástico) , describe ese efecto transgresor de esta manera: “Lo fantástico al contrario que el mundo de las hadas, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real (...). Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición” (10).

Caillois deslinda el cuento de hadas del cuento fantástico, y aduce que el último es un reemplazo del primero. Su línea de argumentación lo lleva a sostener que “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (11). Según Caillois, este proceso conduce a cuatro variantes explicativas que aniquilan el efecto fantástico: 1) cuando el acontecimiento (evidentemente sobrenatural) se explica al final del relato; 2) cuando se trata de sueños, de alucinaciones o de delirios que producen un sentimiento de engaño o frustración; 3) la variante pseudo fantástica que se manifiesta cuando una “anomalía” o “monstruosidad” produce el efecto de alarma; 4) cuando una pseudo-ciencia como la telepatía, el espiritismo, o la levitación explica el fenómeno(16-18).

En *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Tzvetan Todorov estudia la literatura fantástica desde distintos niveles: el enunciado, la enunciación, la sintaxis y la semántica, y establece que lo fantástico no se define simplemente por aludir a un mundo que no es fiel a la realidad, sino que precisa además de la vacilación del lector ante el hecho inexplicable que tiene lugar en el texto. El teórico búlgaro-francés sitúa al género en coordenadas bien delimitadas; y argumenta que lo fantástico es un género siempre evanescente que colinda con dos géneros vecinos pero distintos: lo maravilloso (cuando lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque se produce en un espacio que se rige por leyes sobrenaturales), y lo extraño (cuando lo sobrenatural recibe una explicación racional al final del relato) (48).

En la literatura maravillosa, lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector. El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible: encantamientos, milagros, metamorfosis, sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural. “Dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, aceptamos todo lo que allí sucede sin cuestionarlo (no lo confrontamos con nuestra experiencia del mundo). Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, estamos frente al mundo de lo maravilloso” (Roas 10 *Teorías de lo fantástico*).

A su vez, Todorov afirma que lo maravilloso y lo extraño se disgregan en categorías o subgéneros. Según su esquema, las subcategorías de lo maravilloso hiperbólico, lo maravilloso exótico, lo maravilloso instrumental y la ciencia ficción pertenecerían a lo maravilloso puro. Además de lo maravilloso puro y lo extraño puro, Todorov distingue entre lo fantástico maravilloso (aquellos textos que al principio se presentan como fantásticos pero que terminan con la aceptación de lo sobrenatural) y lo fantástico extraño (65-68).

Además de la vacilación, Todorov establece otra exigencia: lo fantástico está siempre reñido con la poesía y la alegoría. Según él, lo fantástico puede admitir una lectura semiallegórica, si el texto la indica explícitamente, pero nunca poética, puesto que la alegoría cancela el efecto fantástico de un texto. Con juicio pesimista, Todorov concluye que la literatura fantástica acaba en el siglo XX, puesto que ya no tiene función social al haber sido reemplazada por el psicoanálisis. El teórico advierte además que la imposibilidad manifestada en el siglo XX de creer en una realidad única e invariable suprime toda posibilidad de transgresión y, con ello, elimina también definitivamente las posibilidades del efecto fantástico.

El razonamiento de Todorov tiene como base *La metamorfosis* de Kafka; relato que rompe los esquemas de lo fantástico al presentar la transformación de Gregorio Samsa en un insecto repugnante con absoluta naturalidad. El hecho de que ni el narrador ni los personajes muestren vacilación ante la irrupción de lo anómalo separa *La metamorfosis* de la

narrativa fantástica decimonónica en que lo fantástico era percibido como tal al ser proyectado sobre el fondo de una realidad considerada natural (transgredía las leyes estables de la naturaleza). De acuerdo con Todorov, este relato invierte el proceso de la literatura fantástica al convertir la excepción en regla del funcionamiento de este mundo. En este caso, no se parte de lo natural para llegar a lo sobrenatural, sino a la inversa: se parte de lo sobrenatural para llegar a lo natural. Así, la falta de vacilación eliminaría el componente y el efecto fantástico.

#### Jaime Alazraki: la literatura neofantástica

Jaime Alazraki considera que *La metamorfosis* de Kafka pertenece a un nuevo subgénero que él denomina *neofantástico*, una categoría cuyo objetivo no es provocar el miedo sino perplejidad o inquietud. Apoyándose fundamentalmente en la narrativa breve del escritor argentino, Julio Cortázar, Alazraki evalúa la situación actual del relato fantástico e intenta establecer nuevas pautas de interpretación del género en el siglo XX. El crítico aduce que lo fantástico sufre un cambio con las nuevas formas de pensamiento que surgen a finales del siglo XIX, y que los relatos actuales, por apoyarse en una nueva concepción de lo real como entidad inestable, solo pueden ser “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones e intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación” (29).

Alazraki advierte tres rasgos diferenciales en la obra de Julio Cortázar : Primero, se prescinde de la vacilación que perturba al lector debido a que el hecho insólito se introduce desde las primeras líneas en lo cotidiano (28, 34); segundo, lo anómalo se acepta en circunstancias realistas, lo que lo aleja de la categoría de lo maravilloso (77, 78, 88); y tercero, el hecho fantástico se establece en una metáfora que sólo puede explicarse a sí misma, pues ante ella todas las interpretaciones terminan encontrando su propia autenticidad y, por lo tanto, esta pluralidad, la imposibilidad de una salida única, anula a las otras (69, 70).

El evento sobrenatural no busca la reacción de vacilación por parte de los personajes o del lector. “El relato neo-fantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su

funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (28).

David Roas disiente de la subdivisión genérica propuesta por Alazraki y postula que lo neofantástico no es diferente del fantástico tradicional, sino su reelaboración contemporánea en función de una noción diferente del hombre y del mundo, es decir, solo una etapa más en la natural evolución del género. Para Roas, los acontecimientos en los relatos fantásticos contemporáneos giran en torno a lo que siempre ha sido el objetivo principal de la literatura fantástica: la subversión de un mundo aparentemente ordenado por la lógica y las leyes de la razón. Desde su perspectiva, la única diferencia entre el fantástico clásico y el fantástico contemporáneo (neofantástico para Alazraki), es que mientras que en el fantástico tradicional lo insólito irrumpía en lo cotidiano para probar la existencia de lo sobrenatural, en el fantástico contemporáneo, lo insólito irrumpe en lo cotidiano, no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la anormalidad de la realidad (*Tras los límites* 107).

En referencia al relato de Kafka que tanto desorientó a Todorov y que sirve de base al razonamiento de Alazraki, Susana Reizs advierte que la inexistencia de asombro o de inquietud en los personajes y en el narrador no quiere decir que el lector no se sorprenda ante lo narrado. “Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales, que junto con las leyes naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (218).

Las formas híbridas: El realismo mágico y lo maravilloso cristiano

La frontera entre lo maravilloso y lo fantástico está muy lejos de ser sólida o inamovible. Existen categorías mixtas que participan de los rasgos de uno y otro ámbito. Tal es el caso del realismo mágico y de lo maravilloso cristiano. Acuñado inicialmente por Franz Roh para referirse a la pintura posexpressionista de vanguardia, el rótulo, *magischer Realism* (realismo mágico), cambia de posición (de subtítulo a título) en la *Revista de Occidente*, y de algún modo adquiere una acepción propiamente literaria. Generalmente, en las obras mágico-realistas el tema emerge siempre de la realidad latinoamericana como cultura diferenciada. El autor explica su ficción



abandonando la lógica del hombre occidental, y la reformula desde la magia, el mito o la leyenda.

El realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo imposible (o de lo natural y lo sobrenatural) en un mundo que no difiere del mundo que habita el lector. El autor consigue establecer dicha convivencia no problemática de órdenes por medio de un proceso de naturalización (y también de persuasión), que confiere estatus de verosímil a lo imposible; así, los fenómenos sobrenaturales o asombrosos son narrados y presentados como si fuesen algo común. “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), de Gabriel García Márquez, constituye un ejemplo paradigmático de ese tipo de narraciones. Toda la labor del narrador en este texto se encamina a integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo.

Un relato con esas características contraviene las convenciones de lo fantástico antes descritas. Aunque tenemos referentes extra textuales reales como el caribe, el latín, Martinica, Roma y los noruegos, la presencia del elemento insólito (un señor con alas) no causa desconcierto o extrañeza porque es naturalizado por un narrador que lo justifica desde una lógica que opera al nivel de otras convenciones sociales, sean estas naturales, legendarias o religiosas. El viejo alado nunca es considerado una transgresión de la convención de lo real intratextual; es aceptado dentro de su excepcionalidad. Todo eso separa al realismo mágico tanto de lo fantástico como de lo maravilloso. De lo fantástico lo distingue la ausencia del enfrentamiento problemático entre lo real y lo imposible, y de lo maravilloso el hecho de que el mundo creado no es radicalmente distinto del mundo del lector sino absolutamente idéntico.

Por su parte, el maravilloso cristiano —también denominado maravilloso religioso o maravilla divina— se da en aquel tipo de ficción en que las apariciones o fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa, (comúnmente por la intercesión de la virgen, de algún santo, o de la providencia divina). En palabras de David Roas: pertenece al género maravilloso cristiano “aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)” (*Tras los límites*, 14).

En este tipo de relatos lo sobrenatural se encuentra inscrito en un orden previamente codificado: el religioso, y eso impide que el acontecimiento insólito sea percibido como fantástico por el lector. El fenómeno tiene lugar en el contexto de las creencias y es explicado por la fe. Es exactamente lo que sucede con las narraciones que tienen explicación científica; el efecto fantástico no se produce porque el lector tiene un referente pragmático que coincide con el literario. Tanto lo maravilloso cristiano como el realismo mágico se alejan de lo fantástico porque no plantean un conflicto entre dos órdenes. La confrontación entre lo real y lo imposible que define lo fantástico no se da en los textos adscritos a esas modalidades.

Lo fantástico según Ana María Barrenechea, Susana Reisz, Rosalba Campra, Louis Vax y David Roas

Mientras que Tzvetan Todorov distingue entre literatura de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, la estudiosa argentina Ana María Barrenechea distinguirá entre fantástico, maravilloso y literatura de lo posible. Para Barrenechea, que intenta desarticular los postulados todorovianos, lo fantástico no se define por la vacilación sino más bien por una confrontación entre dos universos, el natural y el sobrenatural. Además de rechazar rotundamente la tesis de la vacilación por la que una obra puede pasar del fantástico a otro género, Ana María Barrenechea contradice la opinión de Todorov afirmando que lo poético, lo alegórico y lo fantástico son categorías que se interceptan, pero no se excluyen.

Para ella, la literatura fantástica es aquella “[q]ue presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (90). A esto añade que pertenecen a la narrativa fantástica “[l]as obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (113); sin embargo, cuando dicho contraste no plantea ningún problema hablaríamos del género maravilloso, lo no a-normal quedaría reservado para la categoría de lo posible.

En su división tripartita de lo fantástico Barrenechea propone tres categorías: 1) todo lo narrado entra en el orden de lo natural; 2) todo lo

narrado entra en el orden no-natural; 3) hay mezcla de ambos órdenes (100, 101). El problema principal de esta subdivisión, desde mi punto de vista, reside en el hecho de que Barrenechea califique de fantásticos a los relatos pertenecientes al primer grupo, en los que el elemento sobrenatural está totalmente ausente. Entre los relatos que la estudiosa propone como ejemplos de textos pertenecientes al primer grupo se encuentran “Instrucciones para subir una escalera”, de Cortázar, y “El fin”, de Borges, textos en los que lo sobrenatural simplemente no interviene y que por tanto no pueden adscribirse a la modalidad fantástica.

La principal aportación de Barrenechea al campo teórico consistió en establecer dos parámetros importantes para el género: Primero, Barrenechea traslada lo fantástico a la naturaleza misma de los hechos, estructurados siempre desde un choque o ruptura con el mundo racional; segundo: reconoce que la distancia, el enfrentamiento o el contraste entre esos órdenes distintos es siempre problemático. En esa misma línea de pensamiento se ubica Susana Reisz cuando explica que lo fantástico está ligado a un enfrentamiento entre dos ámbitos que forman una antinomia irreductible, lo posible y lo imposible (195).

Louis Vax también rechaza la idea todoroviana de la vacilación como condición *sine qua non* de lo fantástico. Para Vax no es la incertidumbre del personaje sino la dimensión inexplicable del fenómeno la que determina el efecto fantástico de un relato. Vax también desestima el término “sobrenatural” y propone el concepto de “preternatural” donde, según él, lo fantástico no estaría sujeto a la deliberación racional sino ligado a lo extraordinario e indescifrable (15-40). Vax prefiere vincular lo fantástico a algo que vaya más allá de la identificación con lo racional porque entiende que lo que se considera sobrenatural en un tiempo determinado puede no serlo en otro.

Si en los siglos XVIII y XIX, el fantástico proyectaba sus sombras contra una noción única y estable de realidad, basada en el empirismo radical del mecanicismo newtoniano, al pasar la frontera del siglo XX, la teoría de la relatividad de Einstein dio al traste con la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos. Luego la mecánica cuántica vino a desestabilizar aún más nuestras percepciones de lo real al revelar un mundo de partículas subatómicas donde imperan la probabilidad y lo aleatorio. Si

pasamos al ámbito cosmológico encontramos ideas y fenómenos como los agujeros negros, la materia oscura la energía negativa, los agujeros de gusano, y el multiverso. Lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas, es que, en efecto, como insinúa Vax, tanto las explicaciones como como las ideas acerca de la realidad cambian, y en ocasiones hasta pierden sentido con el pasar del tiempo.

Por su parte, Rosalba Campra ha intentado diferenciar lo fantástico decimonónico de lo fantástico contemporáneo en función de un uso particular del lenguaje. Según Campra, en el siglo XX ha tenido lugar el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de lenguaje o de escritura. Si en el siglo XIX lo fantástico era un fenómeno de percepción relacionado con el dominio de temas y motivos clásicos, y sobre todo con el nivel semántico y temático, en el siglo XX (y en lo que va del XXI), la trasgresión se generaría principalmente a partir de los recursos formales y discursivos:

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos- no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico. (97)

Si bien la perspectiva de Campra resulta interesante para contrastar la configuración del fantástico moderno con la configuración del fantástico tradicional decimonónico en que la modalidad de percepción aparecía vinculada a la confianza en las propiedades y capacidades representacionales del lenguaje, resulta reductivo explicar la configuración del fantástico contemporáneo a partir de una transgresión exclusivamente lingüística. A fin cuentas, ni la transgresión lingüística es un fenómeno ajeno al siglo XIX (piénsese en la narrativa fantástica de E.T.A. Hoffman), ni la desconfianza en la relación lenguaje/mundo es exclusiva de lo fantástico, sino que deriva del cambio de paradigma radical que tiene lugar a raíz de tesis revolucionarias como la de la arbitrariedad del signo (Saussure), y la de la deconstrucción (Derrida). Es cierto que muchos procedimientos retóricos y discursivos son

recurrentes en un número considerable de textos fantásticos, pero se trata de convenciones compartidas por el lenguaje literario en general.

En la posmodernidad, la transgresión formal, retórica o discursiva es tal vez la única manera legítima de dar cuenta de las problemáticas relaciones entre lenguaje y realidad, y es cierto que los escritores fantásticos contemporáneos deben ensayar constantemente nuevas formas de transgresión lingüística como recursos para dar nueva vida a lo fantástico; eso no significa, sin embargo, que la fantasticidad de un relato pueda descansar únicamente en la problematización de la sintaxis. El lenguaje no puede prescindir de la realidad, aunque el contexto de configuración rechace la representación directa por medio de la palabra. La transgresión en la modalidad de percepción requiere siempre de una lectura referencial del texto fantástico: el lector no puede comprender lo expresado sin contrastar la causalidad extraña y discordante intratextual con sus referentes pragmáticos de la realidad extratextual. Por ende, la cualidad transgresora de cualquier fenómeno narrado será siempre antes que lingüística, semántica.

Al margen de esa observación, las ideas de Campra sobre la transgresión lingüística han iluminado una zona importante de la teoría sobre el género fantástico: el área de los recursos lingüísticos y formales que colaboran en la creación del efecto fantástico. Un tema que ha sido retomado y expandido por otros estudiosos como Tahiche Rodríguez Hernández y Ana Casas, que han propuesto sendas sistematizaciones<sup>1</sup> de las diversas posibilidades de la transgresión lingüística en el relato y en el microrrelato fantástico contemporáneo.

### Función y razón de ser de lo fantástico en la Posmodernidad

Desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de la obra, es decir, a su proyección hacia el mundo del lector, el teórico barcelonés, David Roas, ha reflexionado sobre el rumbo que ha tomado lo fantástico en las producciones más recientes. Además de establecer un interesante debate con

---

<sup>1</sup> Véanse Rodríguez Hernández, Tahiche: “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico -cognitiva a la evolución del género”, *Espéculo*, Revista de estudios literarios, núm.43 (2010), y Casas, Ana: “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm.765, pp.10-13.

todos los intentos precedentes de definición, Roas defiende enérgicamente la vigencia del fantástico en la posmodernidad contra todas las voces pesimistas que proclaman su declive. Roas concibe lo fantástico como un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad (entendida, desde su punto de vista, como una construcción cultural). Según Roas, la participación activa del lector es fundamental para la existencia de lo fantástico: “[n]ecesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (20 *Teorías de lo fantástico*). Por otra parte, la idea de lo fantástico que propone Roas tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los límites de un género literario, por lo que no solo es válida para la literatura, sino que es extensible al cine, los videojuegos, el comic, el teatro o la plástica fantástica y a cualquier forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible propio de lo fantástico.

Uno de los aportes más significativos de la teoría de Roas es la distinción que establece entre dos tipos de miedo: el miedo físico (o emocional): la amenaza física, la muerte, y lo materialmente espantoso; y el miedo metafísico (o intelectual): el que se produce cuando nuestras convicciones de lo real dejan de funcionar. La noción de miedo metafísico que introduce Roas resulta útil para contrarrestar las tesis de Todorov, Alazraki y de otros críticos que no consideran que el miedo sea un ingrediente esencial de la literatura fantástica contemporánea, basándose en la falta de vacilación de narrador y personajes. Según Roas tanto el vampiro como el vomitador de conejos (Cortázar) son excepciones frente al funcionamiento habitual de lo real y generan el miedo metafísico, principal efecto de lo fantástico desde el siglo XVIII. Roas introduce además el concepto de posmodernidad fantástica para explicar el lugar de lo fantástico en el panorama de la ficción posmoderna actual, y analiza la relación del grotesco, el humor y la parodia, con el género fantástico en el contexto de la posmodernidad.

## Conclusiones

Este breve recorrido por las ideas teóricas más difundidas sugiere que los dominios del fantástico son aun peligrosamente informes. La crítica en torno al género fantástico ha sido inagotable a lo largo de los siglos XX y XXI, pero los acuerdos en lo referente a sus rasgos constitutivos y a la propia taxonomía del término “fantástico” siguen siendo escasos. Es posible, sin embargo, salvando las distancias, afirmar que una obra se adscribe a lo fantástico si muestra un mundo ficcional donde coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables (realistas, naturales o posibles unas; sobrenaturales, imposibles o irracionales, las otras); y donde, además, se manifiesta un conflicto, choque, o ruptura entre esos dos órdenes de realidad. Para que ese conflicto tenga lugar es imprescindible que el fenómeno insólito sea inexplicable y que la imposibilidad de explicación no esté únicamente determinada por el ámbito intratextual sino que involucre al propio lector, que deberá contrastar ese fenómeno inexplicable del mundo intratextual con su propio horizonte sociocultural.

Lo fantástico implica siempre resistencia y conflicto porque traspasa los límites de lo posible (natural) al violentar las referencias simbólicas (ideológicas, culturales, psicológicas, etc) que conforman nuestra noción de realidad. Por otra parte, lo fantástico implica también una manera específica de construir un texto apelando a ciertas técnicas narrativas que operan en todos los niveles textuales: (semántico, sintáctico, lingüístico, etc).

Para estudiar la producción cultural fantástica perteneciente a la etapa de entre siglos y fundamentalmente la perteneciente al siglo XXI, es necesario considerar las nuevas expectativas que hemos establecido con respecto a lo real en la posmodernidad y analizar los síntomas generales en la creación del fantástico contemporáneo a la luz del nuevo paradigma de realidad y de la visión posmoderna del sujeto. Los estudios críticos y teóricos sobre lo fantástico deben articularse desde una perspectiva sintética, que tome en cuenta la dimensión histórica del género, sus avatares, y los esquemas de interpretación de la realidad vigentes en el momento en que las obras aparecen.

## Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403. 1972. Impreso.
- Borges, Jorge L, Silvina Ocampo, and Casares A. Bioy. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: EDHASA, 1977. Impreso.
- Caillois, Roger. "En busca de lo fantástico en el arte", *Diálogos* (México), 1956, num.1, pp.5-6. Impreso.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- Reisz, Susana. *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Impreso.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. Impreso.