

### III. EL PÉNDULO DE LA INCERTIDUMBRE: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO FANTÁSTICO

Una definición de lo “fantástico”, una *definitiva*, es uno de los problemas con que tropieza, en primera instancia, cualquier intento de estudio sobre este género. Como establece Flora Botton: “una teoría del género fantástico debe ser posible, aun sin tener bajo los ojos la totalidad de la producción fantástica pasada, presente y futura” (28), es decir, que si bien no es posible enlistar la totalidad de temas y elementos que conforman el *corpus* absoluto de lo fantástico, es posible determinar sus caracteres esenciales. De hecho, gran parte de las conclusiones al respecto se han deducido *después* de realizar el análisis de algunos textos (58), aunque ello no excluye el caso opuesto.

Sin embargo, tal logro aún permanece en carácter de propósito, especialmente en razón del poco interés que la crítica especializada demuestra hacia la literatura fantástica. Botton sugiere dos razones por las cuales ocurre esto: “ya sea porque se tiende a considerar la literatura fantástica como un producto inferior que no merece un examen serio, ya sea porque se piensa [...] que no constituye en realidad un género aparte” (8).

Es interesante resaltar esta situación de *incertidumbre* que prevalece con respecto del género fantástico en sí mismo, puesto que, en muchos sentidos, se emparenta con los elementos y caracteres que, aunque escasos, algunos estudiosos han identificado en él como propios o básicos. A manera de resumen introductorio, valga señalar que lo “fantástico” consiste en una reacción emocional (Botton 46) ante la irrupción, en la realidad cotidiana, de un fenómeno insólito, inesperado y considerado *imposible* de acuerdo con las –supuestas– leyes y reglas que rigen a ésta.

La reacción, sin embargo, puede adoptar tres facetas (Todorov 24; Botton 12):

- La *maravillosa*

- La *extraña* o *extraordinaria*
- La *fantástica* propiamente dicha.

Las dos primeras tienen lugar cuando las causas del fenómeno en cuestión reciben una explicación. En el caso de lo maravilloso, la explicación será de este tipo cuando las causas del fenómeno responden a leyes que no pertenecen a nuestro mundo o a nuestra realidad; en el de lo extraño, se concluirá que el fenómeno fue producto de leyes totalmente naturales que, bajo situaciones o coincidencias particulares, dio la *impresión* o la *apariencia* de ser insólito (Todorov 37).

La reacción emocional de carácter *fantástico*, sin embargo, es siempre precedente y, eventualmente, originaria de las dos anteriores. Consiste en la *vacilación*, en la *duda* y en la *incertidumbre* subsiguientes a la percepción del fenómeno insólito. En palabras de los propios estudiosos, Tzvetan Todorov la describe como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento *aparentemente* sobrenatural” (24);<sup>1</sup> para Botton, lo fantástico es “el *tiempo de la duda*” (16): la respuesta emocional del personaje frente al acontecimiento inusitado después de que, aparentemente, la *razón* ha perdido la batalla en su intento por explicarlo (46-47).

Dicho lo anterior, podemos ahora considerar pertinente efectuar, con la finalidad de complementar y aclarar más debidamente tales generalidades, un sucinto recorrido a través de las especificidades que diversos estudios han reconocido como propias del género.

---

<sup>1</sup> Las *itálicas* son mías.

### **III.1. Tzvetan Todorov**

Su *Introducción a la literatura fantástica* ofrece, posiblemente gracias a su enfoque estructuralista, uno de los análisis más amplios y metódicos sobre el género fantástico.

Su definición de éste es, concretamente, la siguiente:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros [un mundo sin *imposibles*, sin milagros, como más adelante se observará con Roger Caillois] 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 la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es *parte integrante de la realidad*,<sup>2</sup> y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.

*Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.*<sup>3</sup> 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.*<sup>4</sup>

Desde este momento es posible observar la importancia de que se reviste la *incertidumbre* como elemento esencial de lo fantástico, así como el carácter *emocional* de la misma. De hecho, más adelante Todorov ilustra más al respecto, al distinguir entre aquella y los acontecimientos en sí: “Lo fantástico no consiste [...] en [los] acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria” (75-76). De este modo, los acontecimientos vienen a constituir, más que lo fantástico

---

<sup>2</sup> Las itálicas son mías.

<sup>3</sup> Las itálicas son mías.

<sup>4</sup> Las itálicas son mías.

en sí, su *origen*. De ahí que sea pertinente concluir que, eventualmente, los acontecimientos y lo fantástico guardan entre sí una correlación indisociable, por lo cual no se puede hablar de brindar mayor importancia a uno por sobre del otro.

Por otra parte, y si bien en los demás teóricos que nos ocuparán se observará igual énfasis en la incertidumbre como esencia de lo fantástico, Todorov va acaso más lejos que todos ellos al hacer una distinción entre dos variantes que puede adoptar aquélla:

- a) Duda sobre la *interpretación* de sucesos *reales*.
- b) Duda sobre la propia *realidad* de los acontecimientos.

Aclarados los anteriores caracteres sobre lo fantástico, Todorov aborda el tema de sus *soluciones*: lo extraño y lo maravilloso, las cuales ya han sido explicadas, por lo que no nos detendremos más en dicho punto de momento, como no sea para agregar que, dentro de lo maravilloso, el teórico búlgaro incluye al cuento de hadas o cuento feérico, en franco acuerdo con lo que menciona Caillois (10). Más adelante nos ocuparemos de algunas particularidades que Todorov reconoce tanto en ellas dos, como en lo fantástico en sí.

Baste con recordar que, una vez que se ha adoptado alguna de tales soluciones, lo fantástico deja de existir. En razón de esto último, Todorov denomina a lo fantástico, un género “evanescente” (38), “[que] parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño” (32). Más adelante abunda con mayor detalle sobre dicha circunstancia al comparar sus tres categorizaciones principales con las tres concepciones básicas del tiempo: “lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido [...] por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño [...] lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado” (38). Así pues, tenemos que lo fantástico correspondería al *presente*, al tiempo que dura la vacilación, un argumento más que nos ayuda a comprobar su carácter emocional.

El tema de lo sobrenatural no resulta menos problemático para el estudio que el propio fantástico. Los teóricos en que nos basamos para el presente trabajo parecen mostrar una especie de reserva o abstención en cuanto a abordarlo con detalle. Todorov, concretamente, advierte que: “Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande” (31). Sin embargo, se vale del término para distinguir entre los “dos órdenes de acontecimientos [entre los cuales se debate la aparición de lo fantástico]: [el] mundo natural y [el] sobrenatural” (25). En efecto, las connotaciones que el teórico búlgaro le otorga al término terminan por resultar ambiguas y poco precisas, pero para los fines que aquí nos ocupan bástenos con considerar la noción todoroviana de sobrenaturalidad como sinónimo de lo maravilloso; es decir, un orden regido por leyes desconocidas por la mente y los registros humanos.

Por otro lado, casi al final de su estudio es posible hallar una serie de “funciones” que Todorov atribuye a lo sobrenatural. Entre ellas identifica una “social”, que describe a partir de la teoría de Peter Penzoldt –de la que nos ocuparemos más adelante– y que se relaciona con una actitud de autocensura o denuncia disimulada: “lo sobrenatural [...] era [...] un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas” (126). Más adelante (127-28) menciona que la aparición del psicoanálisis ayudó no sólo a eliminar tales situaciones, sino incluso a “reemplazar”, a volver “inútil” la literatura fantástica. Flora Botton, por su parte, difiere terminantemente con respecto de dicha tesis (23-24), pero de ello nos ocuparemos en otro momento.

Otras tres funciones identifica Todorov para lo sobrenatural, todas ellas relacionadas con su utilización como objeto literario en sí (129):

- a) *Pragmática*: lo sobrenatural asusta, conmueve o crea suspenso en el lector.
- b) *Semántica*: es una auto-designación, constituye su propia manifestación.
- c) *Sintáctica*: interviene en el desarrollo del relato.

Sin embargo, lo que desde mi punto de vista constituye el elemento más importante que atribuye Todorov a lo sobrenatural es su carácter *transgresor*: “Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención [de lo] sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación” (131). Estableciendo el vínculo con lo fantástico, confirmamos una vez más la correlación indisociable entre los acontecimientos y la consiguiente vacilación. Lo sobrenatural, de este modo y pese a las inconsistencias en que cae Todorov, viene a constituir, en definitiva, un potencial *origen* para el sentimiento de lo fantástico, en virtud de que rompe, al menos, con los *esquemas* que el ser humano se ha formado acerca de las leyes que gobiernan la naturaleza. En el caso de Lovecraft, este último carácter es esencial para la generación del miedo, como se constatará en el siguiente capítulo al abordar el horror cósmico.

Pasando a cuestiones más formales o directamente estéticas, Todorov enfatiza la importancia del “lector implícito” como agente esencial para la aparición de lo fantástico: “La vacilación del lector es [...] la primera condición de lo fantástico”, pero “tenemos presente no tal o cual lector particular, *real*, sino una “*función*” de lector, *implícita* al texto” (28).<sup>5</sup> Al narrador también lo hace parte de esta regla, y añade que: “En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona” (68), ya que de esta manera se facilita la *identificación* entre éste y el lector, intensificando el factor emocional. En la mayor parte de la obra de Lovecraft, esta “regla” es fácilmente observable, incluso en los relatos aquí tratados.<sup>6</sup> Sin embargo, considera que no es necesario que la vacilación se represente explícitamente en el texto.

---

<sup>5</sup> Las itálicas son mías.

<sup>6</sup> Hay tres excepciones que merecen mención aparte: “El horror de Dunwich” (“The Dunwich Horror”), “Los sueños en la casa de la bruja” (“The Dreams in the Witch House”) y “El Morador de las Tinieblas” (“The Haunter of the Dark”).

Otro motivo de interés sobre la importancia del lector en la teoría de Todorov consiste en la referencia directa hacia Lovecraft, en lo que respecta a sus propios apuntes teóricos sobre este punto. Sin embargo, es posible advertir una especie de confusión, o mejor dicho *sobreinterpretación*, de los términos con que Todorov cita al autor de Providence. Concretamente, el estructuralista afirma que el interés de Lovecraft se centra en el lector *real* y no en uno *implícito*, sin embargo, acierta al señalar que el interés principal que debe caracterizar una obra de corte fantástico debe ser el *miedo*: “Para Lovecraft el criterio de lo fantástico [...] se sitúa en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (31).

Como mencioné, difiero en cuanto a esta interpretación o *diferenciación* que hace Todorov entre dos categorías de lector cuyos límites, en forma no muy distinta a los del propio género fantástico, tampoco son fácilmente discernibles. Mi objeción se centra en la forma de la enunciación, que resulta ser casi idéntica al momento de expresar la esencia de los dos efectos que analiza: lo fantástico y el miedo. Recuérdese que, con respecto del primero, Todorov habla de la vacilación como condición primera de lo fantástico, como *efecto a esperar* de un lector que se aventure dentro de tales textos. Ahora bien, al pasar al tema del miedo habla de una “experiencia particular” del lector. En definitiva, lo fantástico y el miedo vienen aquí a constituir efectos o reacciones *esperadas* como consecuencia de la lectura del texto. En definitiva: en ambos casos estamos hablando de un *lector implícito*.

En realidad, el origen de esta confusión se puede atribuir al propio Todorov y no a Lovecraft. Como más adelante se verá, el segundo enfatiza en el efecto de miedo como consecuencia de la lectura del texto. Distinciones entre el carácter “real” o “implícito” del lector sobre el cual habla pueden acaso ser deducidas, pero Lovecraft en ningún momento se aboca a realizar deslinde alguno entre ellos. Más aún, debemos tomar en cuenta que Lovecraft no llegó a conocer la teoría estructuralista, por lo cual no designa a su lector “ideal” con base en alguna cualidad particular.

Sin embargo y, como se verá con mayor detalle en el capítulo IV, las características que resalta el autor de Providence en la parte receptora del texto se asemejan, en mucho, a las nociones de Todorov.

Por otra parte, era indispensable resaltar la alusión a este punto por parte del teórico búlgaro por lo que respecta a los propios fines de nuestro estudio: más allá de reafirmar continuamente al elemento de la vacilación como la esencia de lo fantástico, reconoce sin embargo la importancia, y aun una especie de “parentesco”, existente entre ella y el miedo, si bien, y contrario a los casos de Caillois y Louis Vax, no lo considera inseparable. No debe extrañarnos puesto que, en última instancia, ambos confirman ser *reacciones emocionales*.

Un primer resumen de los puntos tratados anteriormente puede hallarse bajo el rubro de tres condiciones que conforman lo fantástico (30):

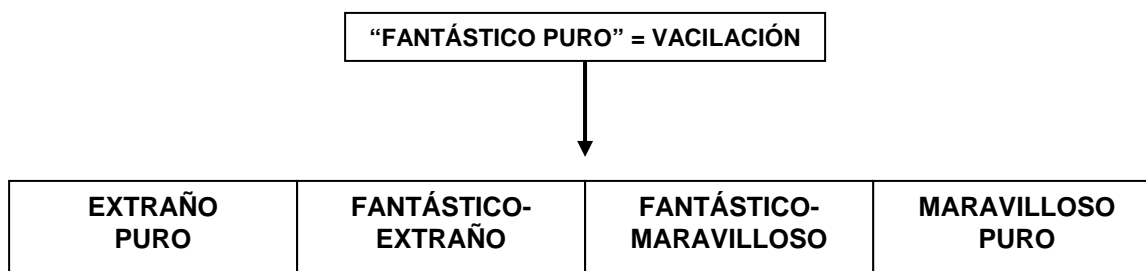
- 1) Que el texto obligue al lector a considerar el mundo leído como *real*, y a vacilar o dudar entre una explicación natural y otra sobrenatural de los hechos.
- 2) La vacilación *puede* encarnar en un personaje, pero *está* representada como tema base de la obra (recuérdese, por otra parte, que tampoco esto último es estrictamente necesario).
- 3) El lector debe adoptar una postura o actitud definida ante el texto: ¿fue o no sobrenatural el acontecimiento?

Posteriormente, Todorov identifica cinco etapas de lo fantástico (39), que resume en el siguiente esquema:<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Me he tomado la libertad de agregar, con la finalidad de facilitar la explicación, el “fantástico puro”, que no figura directamente en el esquema original de Todorov pero que, sin embargo, él reconoce como “la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso” (39).





Las etapas inscritas en lo extraño poseen un carácter *reactivo-interpretativo*. Esto es: en lo fantástico-extraño nos encontramos ante una serie de acontecimientos aparentemente sobrenaturales pero que, al final, serán explicados por vías racionales. La vacilación suscitada a raíz del primer contacto produce una reacción de sorpresa o miedo y, durante cierto periodo, deviene en interpretaciones erróneas. Todorov menciona aquí una variante de este sub-género que se difundió gracias a la novela gótica inglesa, particularmente a través de las obras de Ann Radcliffe:<sup>8</sup> lo “sobrenatural explicado” (40).

Especial atención encontramos, a partir del desglose de lo fantástico-extraño, sobre el tema de la *verosimilitud*: “es una categoría que apunta a la coherencia interna” (41). Todorov no abunda mucho en la explicación de dicho concepto, pero lo que ofrece nos lleva a concebirlo como el marco de *posibilidades* “reales” con el cual lo fantástico puede resolverse en el universo del propio *texto*.

Lo extraño puro es una especie de “inversión” del anterior:

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

---

<sup>8</sup> Lovecraft mismo reconoce a Radcliffe como la primera autora del período gótico que logró crear un genuino efecto de horror cósmico (*El horror sobrenatural* 23), por encima de los pueriles artificios de sus antecesores. Sin embargo, critica enfáticamente su recurrencia a lo “sobrenatural explicado”. Su obra más destacada es la novela *Los misterios de Udolfo* [*The Mysteries of Udolpho* (1794)]. En castellano ha sido publicada por la Editorial Valdemar.

el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar”. (41)

Se puede observar, pues, que en esta última etapa el factor emocional es el que determina el carácter del texto. En otras palabras, lo extraño puro viene a constituirse en el más fértil terreno para el ejercicio de la emotividad como hilo conductor, por encima de los acontecimientos.

Con respecto de lo extraño, existe también otra afirmación con la que discrepo en su totalidad, cuando Todorov afirma que: “La pura literatura de horror pertenece a lo extraño” (41). En primer lugar, se basa fundamentalmente en los argumentos del psicoanálisis para llegar a tal conclusión –menciona de hecho el *Unheimliche*, de Freud, del que nos ocuparemos en el próximo capítulo. En segundo lugar, como ejemplo de ello únicamente menciona el de Ambrose Bierce.<sup>9</sup> Por otra parte, y como se observará en el capítulo IV, la misma definición del “horror” implica una problemática por demás compleja, por lo cual me parece aventurado, por parte de Todorov, realizar una afirmación del carácter observado.

Existen seis tipos de explicaciones destinadas a “reducir lo sobrenatural” (40):

1. El azar y las consecuencias (Todorov menciona que lo sobrenatural responde a una especie de “pandeterminismo”, es decir, no surge de casualidades sino que se trata de eventualidades programadas por voluntades o fuerzas desconocidas).
2. El sueño.
3. Influencia de drogas.
4. Supercherías y trucajes basados en ellas.
5. Ilusión de los sentidos.

---

<sup>9</sup> En su caso la afirmación es aplicable, aunque *no* en la totalidad de sus relatos. Como ejemplo de ello, véase “La muerte de Halpin Frayser” (“The Death of Halpin Frayser”), disponible en el primer volumen de *El horror según H. P. Lovecraft*, editado por Juan Antonio Molina Foix bajo el sello de Siruela (1988).

## 6. La locura.

Dichas explicaciones pueden clasificarse en dos categorías:

1. Nunca ocurrió el fenómeno; todo fue producto de una percepción alterada o errónea (sueño, locura, uso de drogas).
2. Los hechos ocurrieron, pero tienen explicación lógica (azar, trucajes).

Pasando ahora a los sub-géneros comprendidos en lo maravilloso y, en contraste con lo extraño, aquéllos se hallan centrados en los *acontecimientos* y no tanto en la percepción o la reacción, sin que ello signifique su eliminación.

Lo fantástico-maravilloso necesariamente lleva a la aceptación de lo sobrenatural como la explicación de los fenómenos, pero siempre después de haber pasado por la fase de vacilación, es decir, lo que constituiría lo *fantástico puro*. Todorov reconoce que la división entre ambos es sumamente borrosa e imprecisa, pero que “la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión” (45).

Lo maravilloso puro se caracteriza por la preeminencia de la naturaleza de los mismos fenómenos por encima de las percepciones y reacciones de los personajes y el lector implícito, que en este caso pueden incluso llegar a no ocurrir (46). Existen cuatro categorías para este género:

1. *Maravilloso-hiperbólico*: fenómenos “sobrenaturales” que adquieren tal carácter en razón de sus dimensiones, que superan las proporciones conocidas. Como ejemplo se mencionan los peces y las serpientes gigantes que Simbad el Marino encuentra en sus aventuras.
2. *Maravilloso-exótico*: fenómenos sobrenaturales que no se presentan como tales, es decir, que dentro del contexto narrado, constituyen lo *cotidiano* y una ruptura de las supuestas

3. *Maravilloso-instrumental*: adelantos técnicos que no existían en la época descrita en el texto, pero que el paso del tiempo ha probado como posibles y, eventualmente, como realidades.
4. *Maravilloso-científico* o *ciencia-ficción*: algo “sobrenatural” para el presente del lector ha perdido tal carácter en un futuro *ficticio*, en razón del descubrimiento de las leyes que lo rigen. A partir de premisas que podrían ser irracionales para el presente, los hechos, respondiendo de nuevo a la verosimilitud, se desarrollan de forma lógica.

Llegamos así al tema central de la teoría todoroviana: lo fantástico puro. “Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final” (39), es la descripción que hace Todorov de dichas obras y, líneas después en el mismo párrafo, sentencia: “nos quedamos en el ‘parece’ y *no alcanzamos nunca la certeza*”. De esta manera hemos conocido ahora el carácter *formal*, es decir, la manera como se trata, en el texto, la vacilación que constituye la esencia de lo fantástico; y la respuesta es sencilla: prolongando la *incertidumbre*. Es pertinente retomar aquí el vínculo ya mencionado con lo fantástico-maravilloso: al conservarse la incertidumbre, la *posibilidad* de la existencia de fuerzas o entes sobrenaturales permanece latente y, eventualmente, generando sensaciones de *miedo* (45).

Complementa Todorov la explicación de los aspectos formales de lo fantástico señalando tres rasgos (64-71):

1. *Empleo determinado del discurso figurado*: lo sobrenatural a menudo surge cuando una manifestación se toma, literalmente, como tal. Algunos métodos con los que se logra esto son la *hipérbole*, *un sentido figurado trocado en realidad* y *una relación*

*sincrónica entre el discurso y lo sobrenatural en sí* (una especie de “anuncios sutiles” de la eventual aparición).

2. *Empirismo*: los hechos constituyen información de primera mano y, por ende, son verificables. Ello nos remite de nuevo al tema del narrador en primera persona: “el pronombre ‘yo’ pertenece a todos” (69). Todorov cae aquí en una contradicción, puesto que en otro momento también considera que precisamente por ser el narrador también protagonista, es posible poner su testimonio en tela de juicio.
3. *Gradación*: generalmente, se utiliza una secuencia cuya intensidad asciende sin pausa hasta llegar a un clímax que, dentro de los términos de lo fantástico, lo constituye un *efecto*, es decir, la vacilación y, con harta frecuencia, el miedo.

Por último, Todorov resalta tres funciones de lo fantástico (76):

1. *Pragmática*: la creación de un *efecto* particular, que puede ser miedo, horror o curiosidad, todos ellos partiendo de la vacilación.
2. *Sintáctica*: mantiene el suspenso en la narración (Botton dedica especial atención a este punto).
3. *Semántica*: creación de y descripción mediante un lenguaje propiamente “fantástico”.

La noción de *transgresión* permea en general la teoría de lo fantástico de Todorov, pero acaso su recurso más satisfactorio para ilustrarlo sea la inclusión del modelo de Witold Ostrowski (83):



Concretamente, lo fantástico se deriva, como se ha anticipado, de la *transgresión* o ruptura de alguno o varios de los ocho elementos aquí enumerados. Todorov no da ejemplos, puesto que su alusión a Ostrowski responde más bien a la problemática de la *teoría* de lo fantástico, o sea, su propia admisión de la falta no sólo de conceptos definitivos con respecto del género, sino hasta de una metodología lo suficientemente efectiva para determinarlos.

De hecho, en lo que podría considerarse una aventurada licencia con respecto del rigor científico, Todorov ofrece a la intuición un lugar como herramienta de análisis: “habrá que dejarse llevar por una intuición que por el momento es difícil de explicitar” (86).

Como conclusión al estudio del teórico búlgaro, encontramos que, sintetizando el carácter “anti-positivista” de la literatura del siglo XIX con el retorcido universo de su homóloga en el temprano siglo XX (particularmente Kafka), el género fantástico viene a constituirse en la quintaesencia de la literatura. La razón para ello es muy simple: “hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable” (133). Afirmación fundamental esta última, puesto que, como se verá en capítulos posteriores, tal noción es la base en que germinan los horrores de Lovecraft.

### ***III.2. Roger Caillois***

En principio, para él lo fantástico viene a constituir “un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (10). A esta conclusión llega mediante la contraposición del mundo del cuento de hadas o *féérico*: “El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla”. Nótese el distanciamiento cuando se hace la referencia a “un mundo”, o sea, se deduce que estamos hablando de un contexto o entorno separado del nuestro; asimismo, no es menos importante la última cláusula: la magia es *regla*, o lo que es lo mismo, constituye lo *cotidiano*, lo “natural”.

En cambio, cuando entramos en el terreno de lo fantástico, nos encontramos con que:

lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo *Imposible*,<sup>10</sup> sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. (11)

Los elementos que, mediante cierta y específica combinación, habrán de dar como resultado el efecto de lo fantástico quedan para Caillois claramente establecidos.

Tenemos en principio, como igualmente reconoce Todorov, un *fenómeno* que irrumpe en un entorno donde, de acuerdo con los *conocimientos* hasta entonces recabados sobre su *funcionamiento*, sería *imposible* que tuviera lugar. La noción de imposibilidad constituirá, de aquí en adelante, uno de los cimientos con los que Caillois irá esbozando su teoría.

Previo a esta definición, sin embargo, reconoce la presencia de dos elementos que, merced a ciertas y muy específicas proporciones con las que son tratados, devienen en tres géneros fundamentales (9). Dichos elementos son lo *sobrenatural* y lo *maravilloso*. Como en el caso de Todorov, Caillois no abunda en definir o diferenciar las características que definen a uno u otro. De hecho, éste constituye uno de los puntos débiles de su teoría, puesto que a lo largo de ésta es posible ver la alusión a uno u otro, en ocasiones, indistintamente y, en otras, como más o menos propios de algún género.

Volviendo al texto en sí, los mencionados géneros vienen a ser:

- Cuento de hadas o feérico
- Cuento fantástico
- Cuento de ciencia ficción

---

<sup>10</sup> Las itálicas son mías.

Lo que determinará si el texto en cuestión pertenece a uno u otro serán, como se ha visto, las “proporciones” con las que lo sobrenatural y lo maravilloso figuren en aquél. Sin embargo, reconoce que determinar tales proporciones, e incluso la existencia de un método en sí para ejecutar tal tarea, no tiene parámetros definitivos. Como muestra de la confusión a que lo anterior conduce, tenemos que, al referirse al cuento feérico, atribuye el carácter de cotidianidad tanto a lo sobrenatural como a lo maravilloso.

Caillois se aboca enseguida a desglosar el sentido del “escándalo”, esencia que atribuye al cuento fantástico, profundizando aún más sobre sus diferencias con respecto del cuento feérico. Retomando el hecho de que lo sobrenatural, en este último, es *ley*, concluye que por lo tanto: “no tiene ningún sentido en un universo maravilloso” (12). Esto le permite reforzar su afirmación de que “lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza” (11); como se ha visto, el prodigio o el fenómeno en el cuento fantástico tiene la particularidad de ser considerado, *a priori*, como imposible, en razón de las supuestas leyes que rigen la naturaleza. Conviene aclarar la calificación que se les da a éstas como “supuestas”, debido a que su génesis se halla en procesos mentales, eminentemente racionales, de la mente humana. En otras palabras, dichas “leyes” no pasan de ser supuestos porque provienen de una *interpretación* de hechos externos, es decir, constituyen una *figuración* generada por la mente humana en torno a la esencia de un acontecer *ajeno a su voluntad y a su injerencia*.

En razón de ello, tampoco debe extrañarnos cuando Caillois responsabiliza al Siglo de las Luces de otorgar el mayor impulso de la historia a la ficción fantástica, impulso que, a su vez, se constituye como su final o decadencia (21).

Es aquí donde encontramos una de las aportaciones fundamentales del teórico francés con respecto del tema que nos ocupa en este estudio: el miedo. A raíz de la mencionada “imposibilidad” de que el prodigio tenga lugar en el mundo cotidiano, Caillois reconoce como



consecuencia inmediata la aparición del miedo. Frente a la ruptura de un marco conceptual que relegaba a las nociones mágicas o de sobrenaturalidad como productos de la ignorancia, o de deficiencias en la observación del entorno, el temor acomete a la sensibilidad de los testigos por el hecho de confirmar que, en última instancia, los conocimientos primigenios resultaron ser acertados. En otras palabras, las antiguas ideas acerca del universo que fueron sustituidas por los modelos racionalistas, recuperan su poder avasallador. Esta noción se emparenta notablemente con el tema de lo *Unheimliche* propuesto por Freud, del cual nos ocuparemos en detalle en el siguiente capítulo.

Baste con lo anterior para aproximarnos a la noción del miedo manejada por Caillois. Otra de sus implicaciones, que no hace sino confirmar otra particularidad del género fantástico que hemos venido discutiendo continuamente, es la de reafirmar el carácter *emocional* que reviste la respuesta del testigo ante la manifestación del prodigio.

Como complemento de lo anterior, Caillois también señala –acertadamente– al *misterio* como cualidad del prodigio y, eventualmente, como inseparable de una situación fantástica, lo cual no ocurre en el cuento feérico (11). Si bien no lo menciona explícitamente como Todorov, este término bien podría considerarse como el equivalente “cailloisiano” de la vacilación, de la duda, que no permite a los testigos decidirse por una u otra explicación acerca del fenómeno. En definitiva, tenemos que la situación de misterio, la ausencia de explicaciones, es el fundamento de la emoción de lo fantástico.

Más adelante se identifica una instancia *formal* que constituye un cimiento indispensable para la consecución de dicho efecto: “Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo” (13). Así, cuando más firmes e inamovibles parecen los *supuestos* sobre la realidad en que se inscribe la existencia humana, sobreviene un acontecimiento que los resquebraja y no deja sino al espanto como consecuencia: “La instancia esencial de lo fantástico es la Aparición: lo

que no puede suceder y que no obstante se produce” (13). Este clima de terror, para terminar su delimitación y, eventualmente, su inscripción dentro de lo fantástico, se caracteriza por un desenlace “que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (11), una instancia más que diferencia lo fantástico del cuento de hadas. Más adelante encontraremos un desglose más profundo sobre el concepto del miedo que maneja Caillois.

Por otra parte, existen ciertos casos donde lo fantástico se resuelve como simple *apariencia* (que vendría a remitirnos al tema de lo “extraño” en Todorov) siendo reabsorbido, por medio de algún artificio, al momento de cerrar el relato (16). Caillois señala cuatro posibilidades para esta conclusión, a las que agrupa como instancias de lo “seudofantástico” (16-18):

1. Éste lo constituye el ya citado recurso de lo “sobrenatural explicado”, donde un acontecimiento aparentemente sobrenatural fue en realidad producto de artificios terrenales ingeniosamente manejados.
2. Sueños, delirios o alucinaciones.
3. Anomalías o monstruosidades que provocan metamorfosis aberrantes en especies vivientes.<sup>11</sup> Las causas suelen dividirse entre mutaciones repentinas<sup>12</sup> o al producto de la ambición de científicos dementes, que para conseguir sus fines llegan en ocasiones al desarrollo de tecnología impensable (el ejemplo por antonomasia, del cual Caillois se hace eco, es Stevenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*).
4. Ciencias ocultas o psicológicas, que aluden generalmente al tema de la manipulación mental.

---

<sup>11</sup> El tema de la degeneración genética es uno de los recurrentes en Lovecraft. Aunque en nuestro estudio no nos enfocaremos demasiado en él, ejemplos a resaltar, para los interesados al respecto, serían “El horror de Dunwich” (“The Dunwich Horror”), “El horror secreto” (“The Lurking Fear”) y “La sombra sobre Innsmouth” (“The Shadow Over Innsmouth”).

<sup>12</sup> Caillois menciona como ejemplo al cuento “La araña cangrejo”, de Erckmann-Chatrian, pero omite el título de la obra y, por otro lado, reconoce su preferencia por “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga.

A raíz de esta división Caillois hace una advertencia con respecto del *propósito* de los cuentos fantásticos: “no tienen de ningún modo por objeto acreditar lo oculto y los fantasmas [...] La literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura [...] hasta es necesario que los escritores que ponen espectros en escena *no crean en las larvas que inventan*” (18).<sup>13</sup> En lo personal, difiero de esta postura, en tanto que considero que Caillois peca de parcialidad al considerar tal situación como la *regla* de la literatura fantástica. En efecto, existe, pero no puede aplicarse de forma indiscriminada a la generalidad de los textos y autores que comprenden el género. El argumento que esgrimo a favor de esta discrepancia proviene, precisamente, de ciertas particularidades de la obra de Lovecraft que, en este caso, sí se verán discutidas como parte de nuestro estudio. Concretamente, consisten en una especie de intencionalidad en cuanto a poner en cuestión la misma “imposibilidad” de los fenómenos descritos. Si recordamos las palabras de Todorov sobre que, en nuestros días, el concepto de realidad inamovible se revela cada vez como más endeble, en mi apreciación es precisamente este concepto el que guía a los autores más recientes del género fantástico, entre los cuales figura el autor de Providence.

En otras palabras, discrepo con Caillois en tanto que, para su afirmación, él todavía se ubica en una especie de pensamiento positivista, en el cual lo fantástico no pasa de ser un simple juego, una *convención transitoria* entre autor y lector para romper con los esquemas cotidianos que, hacia el final de dicho juego, recuperan su pretendida omnipotencia. En definitiva, Caillois parece quedarse en un plano puramente *estético* en su análisis del género fantástico, desvinculándolo de cualquier implicación *filosófica* o *metafísica*. Es esto último lo que, en contraste, es posible reconocer no sólo en la obra de Lovecraft, sino incluso en algunos de sus predecesores como es el caso del inglés William Hope Hodgson (1877-1918), cuyos relatos de horror sobrenatural fueron pioneros en la introducción de *conceptos racionales* y aun *científicos*,

---

<sup>13</sup> Las itálicas son mías.

para sugerir la *posibilidad* de lo sobrenatural como algo *eventualmente* verificable en la realidad, aun cuando en el presente inmediato no fuese posible.<sup>14</sup>

Sin embargo, conviene reconocerle al teórico francés el aprecio que demuestra por aquel “escritor hábil” que consigue, en ciertos casos, hacer partícipe a los lectores de una credibilidad aparentemente más manifiesta: “Poco importa [...] que éstos continúen no creyendo: por lo menos tiemblan” (19). Su ejemplo al respecto es Conan Doyle, quien de hecho, y más allá de la saga de Sherlock Holmes, cuenta con ciertos relatos reunidos por él mismo bajo el rubro de *Cuentos de terror*, algunos de los cuales preludian con notable proximidad los monstruos de Lovecraft.<sup>15</sup>

A raíz de esta última cita podemos ahora centrarnos en el que, para Caillois, representa el elemento formal más importante del cuento fantástico: “el miedo es un placer, un juego delicioso, una suerte de apuesta con lo invisible, donde lo invisible, en quien no se cree, no parece que vendrá a reclamar su parte [sic]” (28). Así pues, resalta en la interpretación de Caillois un componente *masoquista*, como motivador de la creación fantástica. Más allá de la polémica expuesta en torno a la supuesta credulidad o incredulidad de los autores en “las larvas que inventan”, algo que sí puede identificarse como generalidad es esa *fascinación*, esa suerte de “placer diabólico” que invade tanto a aquéllos como a los lectores (implícitos) cuando se trata de adentrarse en el terreno de lo fantástico. En definitiva, Caillois afirma que es posible convenir en que participar de lo fantástico, implica una noción de *juego*.

---

<sup>14</sup> Como lecturas se recomiendan particularmente las de cuatro novelas: *Los botes del “Glen Carrig”* (*The Boats of the “Glen Carrig”*), *La casa en el confín de la tierra* (*The House on the Borderland*), *Los piratas fantasmas* (*The Ghost Pirates*) y *La tierra de la noche* (*The Night Land*). De las dos primeras existe versión en castellano publicada por Valdemar. La tercera, aunque también ha sido traducida, es de difícil localización, ya que data de 1978; estuvo a cargo de Francisco Arellano y apareció bajo el título *El reino de la noche*.

<sup>15</sup> Dicho volumen está disponible en castellano bajo el sello de Punto de Lectura. Los relatos que, en concreto, se ajustan a los caracteres mencionados son “El espanto en las alturas” (“The Horror of the Heights”) y “El espanto de la cueva de Blue John” (“The Terror of Blue John Gap”).

Sin embargo, su noción en cuanto a la incredulidad que, supuestamente, caracteriza *a priori* los autores de lo fantástico, encuentra finalmente en los términos de su propia interpretación una *posibilidad* de no ser inamovible: “Subsiste sin embargo un margen de *incertidumbre*,<sup>16</sup> que el talento del escritor se consagra a dosificar. El autor lo logra casi siempre a fuerza de lógica, de precisión, de detalles *verosímiles*.<sup>17</sup> Es exacto, escrupuloso, realista” (28). Nótese el énfasis hecho en dos términos particulares: *incertidumbre* y *verosimilitud*. Como se recordará, ambos son también esenciales para Todorov. En el caso de Caillois, al hablar de *incertidumbre* nos referimos en concreto a “dejar la elección al lector, [forzarlo] a la embarazosa responsabilidad de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural” (21). El carácter emocional de lo fantástico aflora nuevamente como conclusión para esas líneas, así como un *preludio* –puesto que Caillois es anterior– a los conceptos de lo extraño y lo maravilloso en su sentido todoroviano. En definitiva, lo más destacable de este punto consiste en que, gracias a esta correspondencia entre –de momento– dos teóricos, es posible reconocer la *incertidumbre* como un rasgo inherente a lo fantástico, más allá de cualquier interpretación. La ausencia de respuestas, de explicaciones, es el origen de ese efecto.

En cuanto a la verosimilitud, es posible apreciar que, para Caillois, su consecución depende del grado de apego que el texto guarde con respecto de la realidad cotidiana: “conviene primero acumular las pruebas circunstanciales de la veracidad del relato inverosímil” (28). En otras palabras, aun asumiendo la “ficcionalidad” del relato en cuestión, por el hecho de presentar en él circunstancias que son posibles de observar en la realidad cotidiana, la consecuencia será un reforzamiento en la intensidad del efecto fantástico. Mediante esta “conciliación” de dos instancias *aparentemente* de carácter contrario, lo “real” confirma lo “imposible”.

---

<sup>16</sup> Las *itálicas* son mías.

<sup>17</sup> Las *itálicas* son mías.

Como cierre de esta discusión en cuanto a los rasgos formales de lo fantástico, tenemos el tema específico del *terror sobrenatural*: “la concepción de un orden constante, objetivo e inmutable de los fenómenos [ha] podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural [...] Lo fantástico [...] es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa” (19). De esta manera es claro cómo para Caillois las nociones de lo fantástico y de terror, como consecuencia de un fenómeno *concebido* como “imposible”, constituyen una suerte de conglomerado indisociable. En definitiva, ante la aparición de dicho fenómeno, y la evidencia de que ésta ha quebrantado lo que, *supuestamente*, constituía el curso natural de los fenómenos circundantes, sobreviene una *confirmación* en cuanto a la *falta de respuestas*, la reafirmación de la *incertidumbre* acerca de las *verdaderas* “leyes naturales” cuyas particularidades continúan en el *misterio* para la percepción humana. Ante tal circunstancia, no queda pues sino el *miedo*, el *terror*, frente a la revelación de la naturaleza humana como *intrascendente*, en cuanto al curso del universo.

Especial atención merece dedicársele, para los fines de nuestro estudio, a ciertos aspectos que señala Caillois sobre el género de ciencia ficción. En principio, debe observarse el carácter *reflexivo* que le atribuye, más allá de la simple estética: no se trata de “una simple y pueril literatura de guerra de los mundos y de viajes interestelares”, sino de “una reflexión sobre [los] poderes y sobre toda [la] problemática” (22) de la *ciencia*.

Convengamos en señalar, como generalidad, que la ciencia ficción constituye así el *reverso* del cuento feérico. Una de las bases que señala Caillois para este último es un “número limitado de prodigios o de tipos de prodigios imaginables” (23) característico de la época en la cual tiene lugar la composición. En otras palabras, los temas del cuento de hadas se determinan de acuerdo con los *sueños o acontecimientos imposibles* en torno a los cuales gira el interés de la sociedad.

Dichos imposibles, a su vez, están determinados de acuerdo con las *necesidades o carencias no resueltas* que aquejan a la sociedad en cuestión. Dentro del plano estético, asumen formas como podrían ser varitas mágicas o anillos de invisibilidad.

Sin embargo, cuando eventualmente la realidad convierte en *hechos a algunos* de estos prodigios, su interés decae y pierden, por ende, su carácter maravilloso. Buen ejemplo de ello serían los viajes espaciales o el mismo aeroplano. Sin embargo, no es ésta la única consecuencia que el cumplimiento de un imposible en la realidad puede asumir: existe otro de carácter opuesto, consistente en la *confirmación de un temor* (23). Es particularmente sobre este último aspecto que, de acuerdo con Caillois, se centra el género de ciencia ficción.

Mencionado lo anterior, podemos ahora complementar el concepto sobre el interés *reflexivo* que le atribuye: Caillois habla, con respecto de la ciencia, de una especie de “hipótesis temerarias que escandalizan al buen sentido, la verosimilitud, el hábito y hasta la imaginación, no por efecto de una fantasía turbulenta, sino por el de un análisis más severo y una lógica más ambiciosa” (22). Sobre cuestiones como éstas se centra, en definitiva, la referida reflexión. Gracias a la intervención de la ciencia, un portento que antaño era fuente de temor y, en su primer momento, la razón pareció relegar a simple imagería, *ahora* se empieza a vislumbrar como *posible*. La misma ciencia que supuestamente lo había “aniquilado”, debido al avance y a la ampliación de sus recursos, termina por modificar sus antiguas conclusiones.

Con esto se pone de manifiesto la *paradoja* de la ciencia ficción: “La ciencia [...] modifica la condición humana pero, por eso mismo, *vuelve sus fronteras más nítidas* y las hace reconocer como *infranqueables*. Más poderes son asegurados al hombre, pero las tinieblas del más allá no parecen sino más temibles” (24).<sup>18</sup> En definitiva, tenemos pues que, al permitir la ciencia resolver carencias o necesidades que el ser humano tenía en determinada época, le otorga, especialmente,

---

<sup>18</sup> Las itálicas son mías.

bienestar *material*... pero igualmente es capaz de trastornar sus nociones ontológicas. Esto debido a que, gracias al avance en cuestión, el ser humano descubre que el horizonte de lo que aún desconoce es mucho más amplio de lo que suponía en un principio: el supuesto “dominio” o “poder” que ha adquirido no hace sino *reafirmar* su *condición de insignificancia* con respecto del abismo cósmico en que se halla inscrito.

Volviendo a los conceptos de lo *imposible* y los prodigios, tenemos entonces que, gracias al avance de la ciencia, el ser humano tan sólo consiguió desterrar *interpretaciones erróneas* sobre ciertos fenómenos, que tendían a un desbordado sentido de lo maravilloso y lo mágico, pero sólo para reemplazarlas por nuevos *errores interpretativos*. En otras palabras, descubrió que tales creencias tan sólo sufrían el defecto de no describir las *verdaderas* causas de los fenómenos en cuestión, pero sin que por ello los fenómenos fueran menos *reales*. Los recursos de la ciencia y la razón, en su estado embrionario, también incurrieron en una errónea interpretación de la realidad al dar por hecho que, debido a las fallas de las concepciones maravillosas, “necesariamente” se concluía que los portentos *no existían*. Eventualmente, el propio desarrollo de la ciencia se convirtió en su peor enemigo, puesto que, gracias a la mencionada ampliación de sus recursos, únicamente se reveló, con más fría objetividad, el océano de ignorancia en que la humanidad continuaba sumergida: la lógica antigua resultó estar equivocada, pero la nueva, que prometía ser objetiva y definitiva, no resultó ser menos ilusoria que la anterior.

En concreto, el peor *horror* que esta circunstancia implicaba fue que, gracias a la misma ciencia, los fenómenos o acontecimientos tenidos en principio como *imposibles*, como contrarios a las “leyes naturales”, terminaron por encontrar un sustento en evidencia *fáctica*, que no imaginativa. Muy vasto es, como puede observarse, el entramado que constituye esta paradoja de la ciencia ficción, pero su conclusión o *advertencia* definitiva bien puede resumirse en que el concepto de “leyes naturales”, el mundo con un curso “inmutable” (como lo describe el propio



Caillois) no resultó ser menos *creencia*, menos *sueño frustrado* en pro de la seguridad de la especie humana, que lo que otrora fue una alfombra voladora. La diferencia entre ambos casos se centra en que, una vez confirmados en la realidad, el aeroplano otorgó beneficios en cuanto a las posibilidades de cubrir distancias amplias en cortos lapsos; en cambio, descubrir que la *primigenia* noción de la ciencia no fue suficiente para que el ser humano alcanzara el sentido último acerca de su entorno, sólo lo hundió en un clima de *terror* mucho más angustiante e indefinible que el que se vivía bajo la noción de lo maravilloso.

Retornando al plano estético, Caillois habla a raíz de lo anterior de “lo fantástico del terror” (24), por cuanto se acepta la eventual irrupción de fuerzas desconocidas en un universo “domesticado” en donde, *supuestamente*, no podrían tener lugar. En otras palabras, el atractivo de estos relatos reside en las inquietantes resonancias e implicaciones que supone el hecho de que el ser humano, pese a todos sus supuestos avances en la materia, no posea el conocimiento total sobre el universo. En las propias palabras de Caillois, la ciencia ficción “resucita y justifica *retrospectivamente* las premisas sobrenaturales de los viejos relatos fantásticos presentándolos como las normas de otra naturaleza” (33).<sup>19</sup> Nótese el énfasis en el término “retrospectivamente”. Una parte importante de la obra de Lovecraft puede identificarse por el seguimiento que hace de estos caracteres: gracias a los avances de la ciencia, ciertas antiguas nociones de sobrenaturalidad adquieren tal verosimilitud que resulta pueril contraponer argumentos pretendidamente “científicos” o “racionales” para devolver a aquéllas su (también pretendido) carácter de “imposible”. No resultará superfluo recordar aquí el ejemplo de William Hope Hodgson mencionado líneas arriba: la acumulación de pruebas de veracidad, pruebas adecuadas precisamente a las nociones de la ciencia, que confirman en última instancia la irrupción de lo “imposible”.

---

<sup>19</sup> Las *itálicas* son *mías*.

En cuanto a formalidades concretas, uno de los recursos que, de acuerdo con Caillois, ha sido particularmente recurrido por la ciencia ficción es el de la disolución de las nociones de tiempo y espacio (35). Se utilizan juegos destinados a negar un concepto unívoco de ambos, de tal manera que el propio ser humano pierde totalmente el sentido de lo que, *aparentemente*, constituye su “aquí” y su “ahora”.<sup>20</sup>

Baste con lo anterior acerca de la ciencia ficción. Centrémonos ahora en uno de los puntos más importantes de la teoría de Caillois: los temas de lo fantástico. Con respecto de ellos aclara que este “nuevo modelo de lo maravilloso está enteramente bajo el signo del Otro Mundo [...] y su sola presencia [de sus apariciones] representa un desgarrón en esa trama de certezas científicas tan sólidamente tejida que parecía no tener que sufrir nunca el asedio de lo Imposible” (25). En total identifica doce casos:

1. El pacto con el diablo.
2. Almas en pena en busca de consumir una acción que permita su descanso.
3. Espectros condenados a una errancia desordenada y eterna.
4. La Muerte personificada, que irrumpe en el mundo de los vivos.
5. La “cosa” indefinida e invisible, pero cuya influencia resulta amenazadora. Éste es uno de los recursos que mejor desarrolló Lovecraft en su obra como generador del miedo.<sup>21</sup>
6. Vampiros.

---

<sup>20</sup> Los juegos con el tiempo son característicos de la obra madura de Lovecraft y, asimismo, un recurso que también le permite restituir, en un mundo racionalista, su carácter verosímil a antiguas nociones de “sobrenaturalidad”. Los interesados pueden consultar al respecto la novela corta *La sombra fuera del tiempo* (*The Shadow Out of Time*). Como apunte personal, dicha obra puede constituir un excelente ejemplo práctico de la “manera retrospectiva” que Caillois menciona al respecto de esa “resurrección” de lo sobrenatural donde no tiene lugar. Otro ejemplo sobre esto último puede ser el relato “Los perros de Tíndalos” (“The Hounds of Tindalos”), de su discípulo Frank Belknap Long, Jr.

<sup>21</sup> “El Horla”, de Maupassant, es un ejemplo extraordinario del manejo de este tema, tal como Caillois lo indica (26).

7. Estructuras humanoides que cobran vida y conciencia: estatuas, maniqués y armaduras, entre otras.
8. La maldición de un brujo, manifestada en enfermedades espantosas y sobrenaturales.<sup>22</sup>
9. La mujer fantasma, seductora y mortal.<sup>23</sup>
10. La inversión de los dominios del sueño y la realidad: una situación terrorífica que se espera sea un sueño, resulta ser la realidad.<sup>24</sup>
11. La habitación, el departamento, el piso, la casa o la calle borrados del espacio.<sup>25</sup>
12. La detención o la repetición del tiempo.<sup>26</sup>

Como parte de su conclusión, Caillois recapitula y redefine las diferencias entre los tres géneros básicos que ha analizado (40-41):

- *Cuento de hadas*: se caracteriza por deseos *ingenuos* de la especie humana frente a una naturaleza que aún no domina.
- *Cuento fantástico o de terror sobrenatural*: el orden, el mundo científicamente explicado y donde los prodigios resultan supuestamente imposibles, se resquebraja por la brusca irrupción de lo sobrenatural.
- *Cuento de ciencia ficción o de anticipación*: los avances desmedidos de la ciencia ya no generan bienestar sino *angustia*. Contrario a su concepto original, no permite aumentar el conocimiento sino intensificar el misterio y la desolación ante un universo impredecible.

---

<sup>22</sup> Un ejemplo lo constituye la novela *Maleficio (Thinner)*, de Stephen King.

<sup>23</sup> August Derleth, albacea de Lovecraft, trata este tema en “La señora Lanisfree” (“Mrs. Lanisfree”).

<sup>24</sup> El desenlace de la película japonesa *Ringu 0* se ajusta a estos caracteres.

<sup>25</sup> Véase “La casona más allá de la media noche”, de Allison V. Harding (no me ha sido posible ubicar su título original en inglés).

<sup>26</sup> El ejemplo por antonomasia en la literatura hispanoamericana es Borges.

Por último, Caillois resume las, desde su punto de vista, motivaciones que impelen a la naturaleza humana a la creación de géneros como éstos. Sus preocupaciones y temores, a lo largo de las épocas, permanecen inmutables; tan sólo se modifican las formas con las que se les representa, pero su objetivo es igualmente claro: romper los límites (42).

### ***III.3. Louis Vax***

Es interesante resaltar el interés que este compatriota de Caillois muestra en su *Arte y literatura fantásticas* por lograr la sistematización y la concreción con respecto del género fantástico, lo cual a nosotros nos facilitará el contacto con los temas por él manejados. En principio Vax advierte que no correrá el riesgo de definir *a priori* lo fantástico, aludiendo a las complejidades y contradicciones que, frecuentemente, implican los elementos que se le atribuyen (5); sino que, por el contrario, intentará establecer una delimitación mediante las relaciones que guarda con dominios vecinos. Sin embargo, conviene tener bien presente su conclusión sobre el género para, así, comprender debidamente el sentido de su análisis: “La literatura fantástica es hija de la incredulidad” (72).

Así pues, en principio señala doce “fronteras de lo fantástico”:

#### *1. Lo feérico*

Junto con el fantástico, son especies del género maravilloso. Al igual que con Caillois, con Vax también nos encontraremos ante la confusión que genera la propia delimitación de lo maravilloso. Concretamente, se refiere al *cuento popular*, que se caracteriza por ser *unidimensional* y estereotípico. No hay *identificación* plena con su mundo ni con sus personajes, elemento éste al que considera esencial para la creación del efecto fantástico. Coincide con Caillois al señalar que lo sobrenatural (término que también en su caso presenta equívocos) *no* es un agente extraño o

ajeno a la naturaleza en los relatos feéricos, es decir, no constituye un *escándalo*. En el cuento fantástico, por el contrario, se nos presenta a “hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (6). Así pues, lo fantástico se caracteriza por un conflicto entre lo real y lo posible.

Aquí conviene resaltar la referencia que hace de Ludwig Tieck para afirmar que: “Lo maravilloso [...] linda con lo fantástico cuando adquiere carácter terrorífico” (6). De esta manera, encontramos una primera referencia en Vax a la importancia que el elemento de miedo tiene con respecto de lo fantástico, tal y como también lo reconoce Caillois: “El arte fantástico debe introducir *terrores imaginarios* en el seno del mundo real” (6).<sup>27</sup>

## 2. *Supersticiones populares*

El cuento fantástico explota la mentalidad supersticiosa del ayer, que apenas si cuestionaba la verdad sobre el carácter sobrenatural de determinados fenómenos. La combinación entre el moderno deseo de adhesión a la verdad (científica y racionalmente explicada) y la seducción de lo imaginario, terminaba por derrotar a la fe ciega.

Es interesante la descripción que se nos presenta del “alma popular”, de la mentalidad racionalista contemporánea y cómo, no obstante, no puede descartar la noción de lo sobrenatural: “crédula a medianoche, excéptica [sic] por la mañana, se complace en creer para gozar entregándose al temor que ella misma engendra” (8).

## 3. *La poesía*

El medio o la forma de expresión preferida para el fantástico es la *narración* (9), y su secuencia tradicional –lo cual nos recuerda lo establecido por Caillois– consiste en poner como punto de

---

<sup>27</sup> Las itálicas son mías.

partida un mundo claro, sólido y “seguro”, regido por un conjunto de leyes que se dan por descontado inamovibles y definitivas, pero en el cual irrumpe bruscamente un fenómeno extraño, *aterrador* e inexplicable, entre cuyas consecuencias se encuentra un “particular estremecimiento [provocado por] todo conflicto entre lo real y lo posible” (9). Más adelante complementa esta afirmación al apuntar que: “Lo fantástico está ligado con el *escándalo*; es preciso que creamos en lo increíble”.<sup>28</sup>

En la poesía propiamente dicha, es decir, en el género lírico, la dinámica que rige es justo la opuesta, ya que se exige ceder al encantamiento: “la poesía [...] consiste [...] en una transfiguración de lo real” (9). Volvemos así a vislumbrar el *terror* como componente esencial en lo fantástico puesto que, mientras que la poesía busca transportar al lector a un universo aparte y hacerlo partícipe de todas sus eventualidades, el relato *rompe* con la coherencia de la cotidianidad real, al suscitar en la percepción del lector un conflicto entre sus concepciones y una realidad impredecible.

#### 4. *Lo horrible, lo macabro*

Consiste en la irrupción de lo propiamente considerado *sobrenatural* en un entorno y circunstancias en donde, *supuestamente*, no puede tener lugar. “Lo horrible y lo macabro tiene lugar en el mundo natural” (10) puesto que constituye una amenaza a nuestra seguridad.

En la subsiguiente explicación, Vax tiene un gran acierto pero, simultáneamente, incurre en un error crucial al abordar el tema del “monstruo” (11): concretamente, es correcta la relación que establece entre figuras aberrantes y terribles como el vampiro y los impulsos más violentos y perversos de la mente. En otras palabras, ciertos temas considerados “fantásticos” y, aparentemente, revestidos de sobrenaturalidad, en efecto constituyen una transfiguración de los

---

<sup>28</sup> Es el mismo concepto manejado por Caillois (las itálicas son mías).

vericuetos más incontrolables del inconsciente. Vericuetos que, erróneamente, se creen posibles de eliminar mediante el uso de la razón, pero en realidad no son sino reprimidos, tras de lo cual, eventualmente, resurgen en el mundo real con toda su implacable violencia. De esta manera: “El ‘más allá’ de lo fantástico en realidad está muy próximo” (11).

Sin embargo, aquí es donde precisamente encuentro el error: pareciera que Vax pretende identificar en esta circunstancia un basamento de la *totalidad* de los temas de lo fantástico, cuando los ejemplos que, en la práctica, se ajustan estrictamente a este modelo, son sólo una parte del *corpus* de obras. En otras palabras, el error consiste en querer realizar una *generalización*, acaso arbitraria y poco fundamentada, puesto que este componente *psicoanalítico* de lo fantástico, si bien a nivel interno es correcto tal como Vax lo describe, no es el único que opera como basamento para dar origen a otros muchos de sus temas.

##### 5. *La literatura policial*

Mediante una actitud semejante a la empleada por nosotros en los párrafos anteriores sobre sus propios juicios, Vax advierte que resultaría demasiado parcial definir el género policíaco como “una forma moderna del cuento fantástico; [donde] lo maravilloso *explicado* puede satisfacer a un público excéptico [sic]” (11).<sup>29</sup> En efecto, existen casos que se apegan a esta concepción como lo sería, una vez más, el ya tan frecuentemente aludido “sobrenatural explicado”, pero no constituye la regla universal para un género que abarca otras implicaciones. De hecho, Vax no en vano apela al caso de Ann Radcliffe para ilustrar que, en el siglo XVIII, *antes* del nacimiento del género policíaco propiamente dicho, el recurso de destruir los “fantasmas” y otros elementos aparentemente sobrenaturales mediante explicaciones racionales al final, convivía sin mayores complicaciones con otros donde el carácter inusitado de los acontecimientos prevalecía. Del

---

<sup>29</sup> Las itálicas son mías.

mismo modo enfatiza en el hecho de que, paralelamente al género policiaco, con su predominio de lo racional, el cuento de fantasmas o “*ghost story*” surge y alcanza su mayor esplendor en el siglo XIX.<sup>30</sup>

Asimismo, Vax afirma que: “No todas las novelas policiales son falsos cuentos fantásticos” (12) puesto que, en algunos casos y más allá del trabajo intelectual al que se somete al detective, el propósito es el de emparentar al *criminal* con el “monstruo fantástico” mencionado anteriormente, es decir, con los impulsos más perversos del inconsciente, que se resumen en formas o imágenes con reminiscencias míticas. Por otra parte, considera que el género policial es “inferior” en calidad al fantástico, puesto que está destinado a un público vasto y demasiado imbuido en la rutina moderna como para permitirse aun transitorias suspensiones de la pretendida “inmutabilidad” de las leyes naturales. El fantástico, por el contrario, apela al *goce estético* de un público cultivado que, *a priori*, no es más crédulo que el que se decanta por el género policial. En resumen: “el cuento fantástico [...] constituye a menudo la obra de un gran escritor que se dirige a un público refinado” (12).

Por último, Vax advierte que la gran diferencia entre ambos géneros se encuentra en sus *técnicas*: mientras que lo sobrenatural, en el detectivesco, no es más que una *apariencia* que se disolverá al final, en el género fantástico recorre un camino *inverso*, puesto que de antemano se le considera *imposible* y, paradójicamente, se concluye aceptándolo como una realidad.

## 6. *Lo trágico*

Consiste en el conflicto entre el *deseo* y el *destino*: “el personaje fantástico es el hombre que se ha alejado de la humanidad, para unirse con la bestia” (14). En otras palabras, se refiere a los

---

<sup>30</sup> Su precursor más importante es el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, mientras que su máximo exponente es Montague Rhodes James, mejor conocido como M. R. James.



*instintos* que, aun frente la influencia de fuerzas o voluntades más poderosas que eventualmente la vencerán, insta a la naturaleza humana a reafirmarse en su lugar. Sin embargo, hay una diferencia entre la forma *fantástica* de expresar este conflicto con respecto de una propiamente *trágica*: esta última tiene un carácter “noble”, mientras que lo fantástico se decanta por lo *extraño* y lo *mórbido*. Con respecto de esto último, se fundamenta en Caillois al señalar que “lo fantástico es un juego con el miedo, un juego con el horror” (14), del cual habrá de generarse una *ambivalencia* en cuanto a la “positividad” o “negatividad” de los sentimientos.

### 7. *El humor*

Aun cuando pareciera que son mutuamente excluyentes, la risa eventualmente se constituye, inmersa en lo fantástico, como un *mecanismo de defensa* o contraataque ante el temor incipiente que despierta una manifestación aparentemente sobrenatural. Si dicha manifestación no se considerara trascendente o anormal, la consecuencia inmediata no sería otra que la indiferencia. Asimismo, la risa puede también constituir una forma deliberada de expresar *incredulidad*.

Por otra parte, puede ser también el propósito de lo *grotesco*, que constituye un goce perverso ante situaciones que, en la cotidianidad, generalmente devendrían en una reacción de asco o repugnancia.

### 8. *La utopía*

Se emparenta con lo fantástico en lo tocante a su calidad de productos de la imaginación, pero se diferencian gracias a sus propósitos: la utopía tiene carácter *filosófico*, es reflexiva, crea mundos que son por completo *abstracciones* de algún rasgo o tema de la realidad al que se pretende criticar o satirizar.

Lo fantástico, por el contrario, irrumpe en el mundo real rompiendo con su aparente orden para crear una atmósfera de terror (17).

### 9. *La alegoría, la fábula*

Son semejantes a la utopía puesto que también tienen como propósito la creación de abstracciones sobre algún tema específico de la realidad. La que más lejos llega en lo tocante a tal propósito es la alegoría, pero precisamente por ello, su carácter imaginativo se encuentra aún más resaltado y delimitado.

Lo fantástico busca exactamente lo contrario: al *desvanecer* los límites entre lo real y lo imaginario, lo que se ve reforzado es su carácter potencialmente amenazante y terrorífico.

### 10. *El ocultismo*

Este punto bien puede prestarse para una discusión mucho más amplia, puesto que Vax desde un principio y, desde mi punto de vista, con una argumentación muy pobre, parece dar por sentado que las ciencias ocultas no constituyen sino simple superchería. Esto se hace patente por el hecho de que las emparenta con lo fantástico por su particular utilización de la imaginación, destinada a crear asombro y misterio (18). La diferencia estriba en que el ocultismo tiene fines *doctrinales* y el género fantástico, *estéticos*. Precisamente por tal razón, el primero con harta frecuencia niega la importancia de la imaginación.

Aquí es interesante la mención que hace directamente de Lovecraft, al señalar que entre sus principales recursos están las reminiscencias a sabiduría y mensajes provenientes de un pasado sumamente remoto e indefinible, capaz de provocar un “especial estremecimiento” (18-19).

### 11. *Psiquiatría, psicoanálisis*

Es probable el atribuir un carácter alucinatorio a los delirios de un enfermo mental como a las descripciones fantásticas de un escritor, con la diferencia de que este último establece un *acuerdo* con el lector para crear un juego de perturbación *transitoria*. Para lograr este efecto, la *ambigüedad* es un elemento insoslayable.

Es menester, para los fines que nos ocuparán más adelante, hacer notar una discrepancia de Vax con respecto de *Das Unheimliche*, de Freud, en cuanto a emparentar indefectiblemente el temor (ello sí, indiscutiblemente natural) a una mutilación en particular con la *castración*. De esto parte para señalar que el psicoanálisis puede, efectivamente, contribuir en la identificación de ciertos conceptos o formas mentales profundas expresadas por medio del lenguaje de lo fantástico, pero también previene con respecto de las *limitaciones* que tal enfoque posee.

Esta circunstancia es lo que, a juicio de Vax, le otorga al género fantástico un valor que va más allá de lo puramente estético, por lo cual se invalidan incluso aquellos argumentos que lo relegan como simple arte barato. Sin embargo, esto último podría ser el destino de lo fantástico si se incurre en un abuso de formas y conceptos psicoanalíticos como basamentos suyos (21).

Por último, encontramos que otra diferencia fundamental entre el enfermo mental común y un artista fantástico radica en que “el enfermo queda solo con su perturbación, en cambio el artista, por su actividad creadora, conquista un lugar en la historia de la cultura. Su obra no expresa solamente el horror, sino la belleza” (22).

### 12. *La metapsicología o parapsicología*

Ésta y lo fantástico se interesan por la *actividad paranormal*, pero la ciencia busca descubrir teorías que expliquen y creen discusión acerca de los fenómenos reunidos bajo tal denominación. Lo fantástico tiene la oportunidad de dar rienda suelta a la imaginación. En otras palabras,

coinciden en cuanto al *escepticismo*, pero difieren en su forma de resolverlo: la metapsicología o parapsicología busca determinar *conceptos reales*, es decir, contribuir al saber. El arte fantástico, en cambio, pone a disposición del escritor la flexibilidad para *crearlos*, pero al mismo tiempo le impone una mayor responsabilidad para con el *sentir* de los lectores: “el narrador escéptico que se dirige a un público incrédulo imagina libremente su narración: cuanto más ingenio demuestra, mayor será la satisfacción del lector” (23).

Con lo anterior concluye Vax sus contraposiciones del género fantástico con respecto de otros temas que contribuyen a delimitarlo, para después abordar directamente algunos de sus temas internos, de entre los que resalta siete:

### 1. *El hombre lobo*

Es la encarnación del concepto de la “bestia”, ya explicado en los pasajes en los que se apela al carácter psicoanalítico de lo fantástico. Es la representación de los impulsos más perversos y violentos, alejados de toda temperancia o moralidad. Las virtudes se suprimen, pero el individuo no vuelve a un estado de primitiva inocencia, a una especie de *infancia* mental, sino que *degenera* en una frenética e intencionada obsesión por aniquilar el estado de orden, pero valiéndose precisamente de los recursos con que éste ha sido construido: “La bestia fantástica ha sometido a la razón para hacerla servir a sus propósitos malvados” (24).

Entre los ejemplos que menciona al respecto están, precisamente, los “monstruos flácidos, viscosos y grotescos de Lovecraft y de Kafka” (25).

### 2. *El vampiro*

Es otra de las variantes de la bestia, pero con la diferencia de que el vampiro no apela a la simple liberación de las represiones, sino al *deseo de perdurar*, aun cuando para lograrlo destruya la

existencia de otros. Por ello: “El vampiro es un ser ambivalente: nos horroriza, pero nos fascina” (25), contrariamente al licántropo que suele no superar una vulgar condición de bestialidad repugnante.

También, y en lo cual sí se vincula con el hombre lobo, se lo asocia con impulsos reprimidos que de pronto encuentran un escape frenético, particularmente de índole sexual pero con un fuerte componente místico. Al respecto, Vax menciona las concepciones que adopta de acuerdo con los temores de cada género: “Para la mujer vampiro es el sátiro terrible y fascinante [sic]”, mientras que “Para el hombre, es la hembra insaciable” (25). Es interesante el apunte que realiza sobre la “mujer vampiro”, que viene a representar la sexualidad femenina que, en la cotidianidad, se condena a una mojigatería estéril y casi autómatas pero, repentinamente, encarna todas las cualidades de la seducción y, por ende, de *perdición* para los *hombres*. Vax identifica este tema con “Una misoginia latente” (25-26).

Sin embargo, dentro del tema del vampiro también es posible distinguir una correlación aún más compleja entre los conceptos de “víctima” y “monstruo”, lo cual viene a confirmar de nuevo su carácter ambivalente: el monstruo representa, en sí, a la mente *inconsciente*, sin restricciones ni límites, mientras que la víctima, lejos de ser un simple “mártir” inocente que sufre a manos de aquél, en realidad es el *deseo* reprimido, ansioso por abandonarse a la irracionalidad. De esta manera, el vampiro deja de constituirse en un ente externo y extraño, para convertirse en *parte* de la naturaleza humana.

### 3. *Partes corporales separadas*

Constituyen una alegoría de la *posesión*: un agente externo y maligno que suprime la voluntad, pero que, en un principio, no se concebía como capaz de actuar con independencia. El ojo, la mano y el encéfalo, consideradas “las partes nobles del cuerpo” (28), por ser las encargadas de

efectuar funciones básicas para la vida, se convierten de esta manera en fuentes de un terror por demás insoportable.

#### 4. *Perturbaciones de la personalidad*

Emparentado con el anterior, se refiere al temor ante la potencial pérdida del dominio de la razón y la conciencia, que constituye uno de los fundamentales pero más endebles valores de Occidente. Los resquicios ignotos e indefinidos de la mente humana, cuya existencia se intuye pero sin embargo poseen huidiza naturaleza, evaden por lo tanto cualquier intento de sistematización a pesar de que sean parte de *nosotros* mismos.

Aquí Vax nos remite nuevamente a los conceptos de la licantropía y el vampirismo, con la diferencia de que, gracias precisamente al desarrollo del psicoanálisis, existen nuevas alternativas para abordar el tema de los desórdenes mentales sin recurrir a artificios revestidos de sobrenaturalidad, es decir, se recurre ahora a conceptos como la esquizofrenia o la locura. Precisamente una de las formas más modernas que el fantástico ha utilizado para tal propósito es el tema del *doble*, que encarna al mismo tiempo el temor ante la pérdida de la *voluntad*, pero también del *cuerpo*: “El hombre no se desdobla sólo en su interior, sino que ve a su ‘doble’ fuera de él” (29).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Cierta leyenda refiere que, un día en el que Maupassant trabajaba en la composición de “El Horla”, su doble entró en el estudio y empezó a dictarle las palabras que precisamente estaba él pensando agregar al texto. Justo cuando advirtió de quién se trataba, la figura se desvaneció. De eso a la muerte del autor, a causa de sífilis, sólo transcurrirían seis años. Esto se menciona en referencia al supuesto “augurio de muerte” que, frecuentemente, se asocia con el doble. Para mayores detalles al respecto recomiendo la lectura de *La enciclopedia de los fantasmas*, de Daniel Cohen, publicada por Editorial Diana.

### 5. *Los juegos de lo visible y lo invisible*

Basándose en leyes físicas supuestamente “absolutas” como la impenetrabilidad, la falta de resistencia por parte del aire al movimiento de cuerpos más densos y, en otro orden de ideas, la invisibilidad del alma humana, la ruptura de dichos postulados no puede devenir en emociones menos intensas que el *miedo*. Más acentuado se verá todavía este efecto, si dichas rupturas se acompañan por una situación de amenaza hacia la esfera de la moralidad.

En razón de esto último, Vax señala que “el criminal de la novela policial está vinculado con el monstruo del cuento fantástico. Es siempre el asesino quien atraviesa las paredes, nunca el detective” (30). Puede aquí interpretarse la expresión “atravesar las paredes” en un sentido mucho más amplio que la simple suspensión de la ley de impenetrabilidad física: implica el traspasar las “paredes” de la moralidad, es decir, los límites impuestos por la sociedad que, por la fuerza del hábito, se han llegado a asumir erróneamente como “universales”, cuando no son más que *convenciones*. En otras palabras, la *voluntad* decide al final la validez de dichos conceptos.

### 6. *Alteraciones en la causalidad, el espacio y el tiempo*

Implica la ruptura o suspensión de las concepciones del espacio tridimensional, continuo, homogéneo y reversible, o del tiempo que, siendo igualmente homogéneo es, por otro lado, irreversible. Son éstos dos ejemplos que Vax identifica como nociones de las más primordiales con las que el ser humano busca *crearse* una sensación de seguridad ante un entorno indefinible e inabarcable. Por ello, una generalidad que, a partir de estos temas, deduce como fundamento para el género fantástico, consiste en que “[las] fantasías [más] impresionantes [son] las que pretenden descubrir espacios desconocidos en el centro mismo del mundo cotidiano: al sentimiento de lo maravilloso se une el de lo imposible” (31).

Como resultado, no es extraño encontrarnos con conceptos como el de la “cuarta dimensión” o que, simultáneamente, aparezcan varios objetos que resultan “absolutamente” idénticos, entendido esto último como carentes de particularidades que permitan distinguirlos, lo cual remitiría incluso a una noción del “doble” para objetos o seres no conscientes. Vax menciona un ejemplo del propio Lovecraft para ilustrar estos juegos con el espacio: “Los sueños en la casa de la bruja”.<sup>32</sup>

Son los juegos con el tiempo, sin embargo, los que parecen haber recibido mayor interés por parte de los autores fantásticos: “los cuentos maravillosos han utilizado siempre los temas de la dilatación y la contracción del tiempo” (31-32). En otras palabras, romper con la concepción rectilínea e irreversible del *concepto* “tiempo” es uno de los temas por antonomasia en el género fantástico, de tal manera que, en ciertos casos, “la causalidad racional es sustituida por una causalidad mística” (32), con lo que revive la noción de un destino insalvable e incomprensible que está por encima del mismo tiempo, no digamos ya del ser humano.<sup>33</sup>

## 7. La regresión

Las creaciones del ser humano, la huella de su paso y sus alteraciones sobre el entorno natural, mucho más antiguo que él, están eventualmente destinadas a decaer y desaparecer pero el entorno, a su vez, reutiliza estos espacios adaptándolos de acuerdo con sus propias leyes. Estas últimas muchas veces se traducen en la intervención de *presencias primordiales* que, sin embargo, no destruyen los vestigios humanos, sino que simplemente los adaptan dentro de

---

<sup>32</sup> El título utilizado en el texto está equivocado, puesto que simplemente lo indica como *La casa de la bruja* (31). Su original en inglés, de hecho, es “The Dreams in the Witch House”, aunque puede tratarse igualmente de un error del traductor, y no tanto del propio Vax.

<sup>33</sup> Conviene aquí recordar la mención, hecha líneas arriba, de la novela corta de Lovecraft *La sombra fuera del tiempo*, que constituye uno de los más vastos y complejos repertorios, dentro del género fantástico en general, de los juegos con el tiempo.



nuevas concepciones. La *hibridación* es la consecuencia de esta interacción de fuerzas distintas, en la que una prevalece pero no aniquila a la otra, sino que la asimila de acuerdo con sus propios parámetros (32).

Para Vax, el tema del *jardín abandonado* es el que mejor ilustra esta interacción: “es más inquietante que la selva virgen” (33). En el caso de Lovecraft, lo cual el crítico francés también reconoce, la regresión se halla manifestada en la intervención de deidades antiguas, supuestamente desterradas gracias a la acción de la racionalidad, pero que se revelan como muy superiores a la acción de ésta, puesto que son mucho más antiguas incluso que las formas más arcaicas de vida terrestre conocidas. Las ruinas de los vetustos asentamientos de Nueva Inglaterra, reclamados por la implacable acción de la naturaleza, son otra variante característica de la regresión en el autor de Providence.

Para Vax, la forma definitiva de la regresión se encuentra en el “hombre capaz de destruir nuestra civilización humana al lanzar sobre ella la horda de los monstruos adormecidos y los dioses muertos” (34). Si alguna constante particularmente incisiva puede señalarse en la obra de Lovecraft, indudablemente sería ésta.

#### ***III.4. Flora Botton Burlá***

De manera algo similar a la que utilizamos nosotros, su análisis tiene punto de partida en los autores que aquí ya han sido abordados, por lo cual no nos detendremos en exceso más que en los casos, que son varios, donde ella aporta nuevos conceptos a partir de tales referencias.

Como ha quedado claro, una definición del género fantástico implica una problemática con todavía nebulosos caminos de salida. Flora Botton no se exceptúa en esta aseveración y, además, aventura que, como se mencionó al comienzo de este capítulo, es posiblemente más debido al desinterés con respecto del género, que a las propias dificultades que su estudio implica.

Sin embargo, considera que un punto de partida de gran utilidad para enfrentar dicha empresa sería considerar que “el sentimiento de lo fantástico [...] es [...] una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado” (10). Próxima a esta noción está una de sus consideraciones con las que yo, en lo particular, difiero, pues considera que el miedo *no* es condición esencial de lo fantástico; puede venir como complemento, pero no necesariamente (9-10). Como dije, difiero con respecto de esta opinión puesto que, considerando que ella misma reconoce más adelante la necesidad de que el fenómeno inesperado rompa con conceptos preconcebidos sobre las leyes naturales y, complementando con las explicaciones aportadas especialmente por Caillois y Vax, se tiene que tal manifestación se reviste de un carácter *amenazante*, frente a lo cual y, precisamente en razón de las particularidades de la naturaleza humana, la reacción inmediata es el *miedo*.

Es posible que esta confusión se deba a que Botton emplea un concepto sumamente amplio de lo “inesperado” (9), el cual, en efecto, bien puede tener como efectos la extrañeza, la sorpresa y hasta la risa. Sin embargo, considero que un suceso con carácter de inesperado que mueva a consecuencias como éstas, se encuentra ya fuera de las fronteras de lo que, estrictamente, rompe con las leyes naturales. Un suceso inesperado puede ser una persona que cae por causa de un resbalón, pero de ninguna manera puede suponerse que constituye una ruptura de dichas leyes.

Botton reconoce la validez del modelo todoroviano de lo fantástico, es decir, el *sentimiento* de lo fantástico entendido como una *vacilación*, un momento de incertidumbre frente a un fenómeno que, en primera instancia, pareciera romper con las leyes naturales. Dicha incertidumbre, eventualmente, puede tener tres posibilidades: permanecer dentro de lo fantástico, en razón de que la explicación no puede alcanzarse; decantarse por lo *maravilloso*, puesto que el fenómeno se explica en razón de otras leyes naturales hasta entonces ignoradas, o por lo *extraño*,

que ella también denomina *extraordinario* (15), cuando una explicación racional puede alcanzarse pese a todas las apariencias que apuntaban a influencias sobrenaturales.

Sin embargo, conviene atender a algunas ideas o nociones complementarias que ella añade a los postulados de Todorov. En principio, considerar tanto a lo maravilloso como lo extraño como enemigos de lo fantástico, pero identificándolos con términos más cotidianos: “tanto la *fe* como la *incredulidad* destruyen a ese ser tan frágil que es lo fantástico” (18).<sup>34</sup> En cuanto a lo maravilloso en sí, lo complementa con algunas ideas de Caillois, particularmente las que señalan que, para constituirse como tales, necesitamos referirnos a fenómenos que, en nuestro entorno, serían *imposibles*, pero en uno maravilloso, son la *ley*. No hay conflicto entre conceptos mutuamente excluyentes *a priori*, sino por lo que se refiera a las repercusiones fácticas de su entorno inmediato: “Las preguntas que se plantean están en el plano de los actos, no de las esencias”. Aquí conviene resaltar el reconocimiento que Botton hace de algunos cuentos de Lovecraft como maravillosos.<sup>35</sup>

En su interés por profundizar sobre lo fantástico propiamente dicho, Botton coincide, al igual que los tres teóricos anteriores, en que la condición indispensable para que éste se consume, es la ausencia de explicación del fenómeno mediante leyes del mundo conocido, o de un orden ajeno a éste (15-16). Coincide con Todorov al señalar que son pocos los textos que pueden adaptarse a estas características, ello en razón de que lo fantástico se determina con base en lo que ella denomina el “tiempo de la duda” (16).

---

<sup>34</sup> Las itálicas son mías.

<sup>35</sup> Existe un ciclo de relatos de Lovecraft que, de acuerdo con dichos parámetros, se ajustan cabalmente al concepto de lo maravilloso. Concretamente, lo conforman los pertenecientes a la llamada “etapa dunsaniana” del autor de Providence. Entre ellos se encuentran “La nave blanca” (“The White Ship”), “Celephaïs” (“Celephaïs”) y “La búsqueda de Iranon” (“The Quest of Iranon”).

Como condición previa indisociable para que este último se produzca, el género fantástico depende del *misterio* (39). Al respecto, se apoya en otro texto de Louis Vax distinto al empleado por nosotros,<sup>36</sup> en el que se vale de una comparación entre el fantástico y el género policial para definir la esencia del misterio. Mientras que en el segundo debe ser develado, en el fantástico se exige conservarlo más allá de la historia: “el misterio está ahí *para no ser resuelto*, el héroe *no* llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre” (41). A partir de esto último, Botton concluye que el cuento fantástico *carece de desenlace*. Esto lo apoya mediante una nueva comparación, esta vez, con el modelo del cuento folklórico de Vladimir Propp (22). De esta manera, mientras que en este último el personaje está casi *fatalmente* destinado a llegar a una conclusión definitiva, en el cuento fantástico ocurre exactamente lo opuesto: “el cuento fantástico *no termina*; se interrumpe, y el enigma no se resuelve” (43). Caracteres como éstos son los que, en gran medida y como se verá en nuestro análisis por venir, definen la obra de Lovecraft. Incluso me atrevería a adelantar una de las conclusiones a que habremos de llegar, consistente en que, más que no llegar al final de la búsqueda, los personajes lovecraftianos en ocasiones parecen llegar *más allá* del *supuesto* final que podría vislumbrarse para ella.

Pero no nos adelantemos más en este punto. Terminemos primeramente lo tocante a dejar lo más claro posible los conceptos a que recurriremos. Otro de los fundamentos de Botton para enfatizar la importancia del factor misterio se encuentra en Caillois. Concretamente, en su concepción, ya explicada, del entorno en que se desarrolla el cuento fantástico como un “mundo sin milagros”. Lo fantástico, de esta manera, se constituye como *transgresión* (44). Con esto retornamos a la familiar situación de una “realidad” cuyas particularidades se *creen* completamente explicadas; sin embargo, repentinamente sobreviene un acontecimiento que pone

---

<sup>36</sup> *La seducción de lo extraño* (*La séduction de l'étrange*, 1965).

en entredicho todas aquellas nociones que, supuestamente, constituían la esencia de las leyes naturales, la explicación “última” del curso del universo. Botton añade aquí una nueva dimensión de esta transgresión, alternativa a la que maneja Caillois: mientras que el francés afirma que esta ruptura no pasa de una convención temporal entre autor y lector, es decir, una situación que no va más allá del plano estético, sin repercusiones en la realidad cotidiana, la investigadora de la UNAM aventura que podría identificarse en el género fantástico una *reflexión* o un *cuestionamiento* sobre la esencia misma de la realidad. En sus propias palabras: “la realidad no es la que conocemos, está regida por leyes desconocidas por nosotros” (17).

Convendría hacer un breve paréntesis para complementar estos conceptos abordando las consideraciones de Botton en cuanto a lo *sobrenatural*. Para ella, éste “no [...] desobedece a las reglas, sino [...] que *está regido por otras* normas” (38). Esta misma circunstancia, por otro lado, facilita que lo sobrenatural se incline más hacia la esfera de lo maravilloso en tanto que se sugiere con mayor definición la idea de “un mundo diferente del nuestro” (38).

A manera de resumen de estos puntos, podemos enfocarnos en la concepción de los personajes con respecto de los fenómenos que presencian. Mientras que en los cuentos folklóricos los personajes parecieran estar sujetos a “un determinismo independiente de su voluntad” (43), es decir, “tienen un destino predeterminado, y lo cumplen” (43), sus congéneres de los cuentos fantásticos son más libres con respecto del mismo autor. Esto se debe esencialmente a que “hemos visto la manifestación del fenómeno fantástico, pero no conocemos ni sus causas, ni las leyes a que obedece (o deja de obedecer)” (43), por lo cual, el *misterio* prevalece como única solución viable. Botton apunta además que, en razón de ello, “el cuento fantástico puede ser considerado [...] como un género altamente frustrante para el lector ávido de respuestas: al llegar al final del texto, se da cuenta de que ha sido engañado, y que la respuesta no

existe [...]. Cualquier solución a la que llegue [...] será exclusivamente por su cuenta y riesgo” (43-44).

Pasando a otros aspectos de importancia también abordados por Botton, ella difiere con respecto de la opinión de Todorov en cuanto a que el psicoanálisis reemplazó al género fantástico. Esto en razón de que el psicoanálisis, más que explicar “definitivamente” los temas que aborda mediante la incidencia de procesos mentales, se ha convertido simplemente en una *alternativa* para algunas de sus implicaciones, pero que de ninguna manera agota en su totalidad todos los aspectos que pueden vincularse con dichos temas (22-23). Así, el vampiro *puede* constituir una alegoría del deseo sexual o del temor a la muerte, pero en el *corpus* de la literatura fantástica puede encontrarse una amplia variedad de sentidos atribuidos y atribuibles a aquél, donde tales alegorías sólo son dos alternativas. Asimismo, Botton incluso identifica una contradicción en Todorov, puesto que sus ejemplos para demostrar tan dudosa hipótesis de hecho se adaptan más al terreno de lo maravilloso.

Más adelante Botton aclara, con mayor definición, el sentido de la “convención” entre autor y lector para lograr el efecto de lo fantástico. Citando a Jitrik (29), considera que lo fantástico reside en un *juego constante* entre *tema y tratamiento*, es decir, que lo fantástico sólo se define como tal en tanto sea tratado de una *forma* determinada en el texto mismo. De esta manera, “no es posible hablar de temas fantásticos *a priori*, fuera de su inscripción en un texto determinado” (35). En lo tocante a tal determinación, ésta necesariamente remite al *factor cultural*: “lo fantástico [depende] de un tratamiento literario determinado, [y] está culturalmente condicionado. Los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas” (33).

Aunado a todo lo anterior, está también el hecho más importante de todos, que por otra parte puede aplicarse no sólo al fantástico sino a todos los géneros por igual: “quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el *yo* del lector; un hecho no puede imponerse

por la fuerza como “fantástico” a su conciencia si ésta no lo considera como tal” (34). Concretamente, lo que puede ser fantástico en una cultura puede no serlo para otra.

Aclarada pues la necesaria *relación* entre los temas y el texto para obtener el efecto fantástico, Botton remite a Vax para describir a ésta como “eminentemente dinámica, está en movimiento constante” (33), es decir, un dinamismo entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra.

Este dinamismo, eventualmente, se constituye en el carácter esencial que la *duda* o la *vacilación* adquiere cuando pretende alcanzar el efecto netamente fantástico. Así pues, Botton define al género como una “situación de *equilibrio inestable*” (35).<sup>37</sup> Esta situación aparentemente contradictoria, se manifiesta en el hecho de que, retomando a Todorov, una vez tomada la decisión entre maravilloso o extraño para explicar un fenómeno, lo fantástico desaparece en favor de una postura definida. En otras palabras, el equilibrio lo constituye el “momento de la duda” que, por otra parte, siempre se ve amenazado por una posible explicación, sea racional o sobrenatural. Una vez tomada la decisión, deviene una postura definida, es decir, *estática*. El conflicto entre las posibilidades de decantarse por una u otra alternativa, que por tal razón es *inestable* y *dinámico*, constituye así el *equilibrio* de lo fantástico. En palabras de la propia teórica: “La obra fantástica es, pues, un equilibrio precario de un estado de desequilibrio” (39).

A raíz de eso Botton concluye, pues, que lo fantástico es necesariamente *emocional*, un *sentimiento*, y no un producto del intelecto (46-47). De este último no podrían generarse sensaciones como la angustia o el miedo. La racionalidad sólo se toma en cuenta para *destruirla*. Los fenómenos la estremecen a tal grado que la vuelven inútil: su influencia desaparece y, frente a esta especie de “desamparo”, ante esta pérdida de argumentos para cimentar una *hipotética*

---

<sup>37</sup> Las itálicas son más.

seguridad, únicamente lo emocional prevalece. El lector se vuelve partícipe de tal situación en la medida que ésta, al menos, *parezca* afectarlo directamente, con lo cual retornamos al concepto del “lector implícito” expuesto por Todorov (aunque Botton no se refiere explícitamente a él). Un cuento que no logra despertar tales emociones es un cuento fallido. La intensidad de esta emotividad, por otro lado, tiene una “diferencia de grado” (47, nota al pie) específicamente en el fantástico, comparada con la de otros géneros, donde también es necesaria, aunque Botton no abunda en mayores detalles en cuanto a la descripción de dicha “escala” de intensidad.

El *efecto*, por lo tanto, es el propósito esencial del género fantástico, elemento que, como se verá en el capítulo IV, lo emparenta con el “horror cósmico” descrito por Lovecraft. Botton, sin embargo, coincide con Todorov en cuanto a que tal efecto sólo ocurre una vez: “la primera y la segunda lectura de un texto fantástico [son] radicalmente diferentes” (53). Esto en razón de que, en esa segunda lectura (y eventualmente, en las subsiguientes), la conclusión del relato *ya se conoce*. El misterio se ve mermado y, como se mencionó anteriormente, éste es fundamental para estimular la emotividad del lector. La *identificación* con el texto y los acontecimientos es ahora imperfecta o, en muchos casos, nula.

En lo que parece, más que una contradicción, una resolución de la polémica que ella misma presenta al principio de su análisis, Botton se apoya en Vax y Caillois para reconocer al *horror*, al *terror* y al *miedo* como las emociones más frecuentes que despierta lo fantástico (48). Sin embargo, expresa otra afirmación con la que sigo discrepando, consistente en que, para ser fantástico, los motivos sobrenaturales deben eliminarse necesariamente del relato. No obstante, el centro de mi discrepancia se halla en que ella parece dar por *necesaria* la relación entre lo sobrenatural y lo maravilloso. En otras palabras, considera que el hablar de sobrenaturalidad remite por definición al “otro mundo”, a entornos distantes y diferentes del nuestro, regidos por otras leyes distintas de las nuestras. Sin embargo, al afirmar esto parece omitir el hecho de que,



precisamente por el hecho de pertenecer a esos “otros mundos”, la esencia de tales leyes que bruscamente rompen con la rutina de nuestro entorno es todavía *desconocida*. Esto es, que pese a que se *intuya* la intervención de fuerzas ajenas a la cotidianidad de la esfera humana, su naturaleza y particularidades están hasta ese momento *inexplicadas*. En definitiva, el *misterio* permanece en lo tocante a la *esencia* de tales fuerzas, aunque su *posible* procedencia se remita a la esfera de lo sobrenatural.

Retomando el tema de las emociones, Botton también considera que las más efectivas o decididamente *fantásticas* (49) son aquellas que se encuentran en la *periferia* de las tres que mencionan Vax y Caillois. Es decir que la extrañeza, la inquietud o alguna otra emoción que nos lleve a los “umbrales del miedo” (49) pero sin adoptar definitivamente la forma de este último, resultan más intensas y afines a los propósitos de lo fantástico. Esto tiene sentido si recordamos el carácter “ambiguo, agridulce” (49) que caracteriza dicho sentimiento: “no es algo que nos haga sentir ni claramente mal ni claramente bien” (49).

Otro tema que Botton aborda con respecto de las formalidades del género fantástico es la *intención del lector*, es decir, cómo éste se aproxima al texto. De nuevo recurriendo al concepto del lector implícito, se exige de él o ella, como actitud previa, una *suspensión momentánea de la incredulidad* (51). Esto, desde luego, nos remite a los conceptos de Caillois y Vax en relación con el hecho de que la literatura fantástica se asume, en primera instancia, como ficción, como un juego o una mascarada (55), pues de otro modo buscaría crear prosélitos. Por mi parte y, como ya he mencionado en momentos previos, discrepo con respecto de esta perspectiva, puesto que para mí es posible identificar un punto medio: ni se asume la literatura fantástica como simple ficción ni tampoco como un exaltado panfleto sobre alguna pretendida “sabiduría hermética” (sólo al alcance de ciertos “elegidos”), sino como una *reflexión* en torno a las *posibilidades* de que los

acontecimientos descritos pudieran, eventualmente, ocurrir en la realidad, aun cuando en el presente inmediato no exista constancia de ello.

Sin embargo, en lo que sí coincide con Botton es en la importancia que, para lograr ese efecto, tiene el hecho de que el lector se muestre hasta cierto punto *ingenuo* (56). El relato fantástico debe ser leído, hasta cierto punto, de manera literal y considerando referentes inmediatos, de tal manera que se acentúe la participación o la compenetración del lector. El narrador se convierte así en un elemento igualmente importante, ya que de él depende la creación de una *atmósfera* adecuada mediante el *tono* preciso (54). Aquí hace una aclaración fundamental con respecto de la ambigüedad: ésta debe hallarse en el *contenido* (los fenómenos) y no en el *lenguaje*, ya que de ser así, el efecto mismo se tornaría difuso. Aquí nos remitimos de nuevo a la advertencia de Todorov sobre la poesía y la alegoría, puesto que estos tipos de lenguaje se caracterizan por poseer sentidos en distintos niveles, no siendo ninguno más válido o “definitivo” que otro.

Como una especie de resumen, Botton nos presenta una serie de “requisitos esenciales de lo fantástico” (58-67):

- *Situarse en la realidad* para facilitar la identificación del lector y resaltar lo inusitado del o los fenómenos. El concepto de “realidad”, sin embargo, puede asumir dos variantes:
  - a) *Externa*: el mundo objetivo y cotidiano.
  - b) *Interna*: el mundo propio del texto, que puede tener su propia objetividad y reglas, las cuales guardan una *coherencia* interna aun cuando sean diferentes de la cotidianidad nuestra. Una ruptura dentro de ese orden alternativo *también* se puede considerar fantástica (61).
- *Ambigüedad*: procedente de la duda. Ésta *siempre* debe estar presente, más allá de que eventualmente se resuelva, pero el nivel en el cual se produce puede variar, es decir,

puede gestarse tanto entre los personajes como en el lector, o en ambos a la vez. Lo que en definitiva resulta insoslayable, es que se pueda apreciar que su efecto se extiende a la *totalidad* del texto (no importa el momento en que se presente).

- *Verosimilitud*: se relaciona con el requisito de la realidad por lo que respecta a la cuestión de coherencia interna. Por ello, también puede adoptar dos tipos:
  - a) *Externa*: verosimilitud en relación con la realidad cotidiana. Ésta se ve quebrantada en el fantástico. El fenómeno *no* sería verosímil de ocurrir frente a nuestros propios sentidos, sino que tan sólo representa una *oposición* frente a tal rutina.
  - b) *Interna*: se refiere a la lógica propia del relato, es decir, que éste se adecue a sus propias reglas, las reglas de su “mundo”. La verosimilitud dependerá del grado de coherencia que los acontecimientos guarden con respecto de tales reglas.

Otro elemento que Botton reconoce sumamente importante en cuanto a la formalidad del relato fantástico es la *marginalidad* de los personajes. Resulta pertinente detenernos en ello puesto que, en el caso de Lovecraft, posiblemente no haya *otra* definición para sus personajes que ésta: “Por lo general, los protagonistas de los cuentos fantásticos son seres solitarios, aislados, o si no lo son siempre en su vida, se encuentran solos en el momento en que se enfrentan al hecho fantástico” (190).<sup>38</sup> De esta manera, la soledad, la marginalidad y el aislamiento resultan, casi constantemente, una condición indispensable para que se consume la manifestación del fenómeno fantástico (191); la Aparición, como diría Caillois.

---

<sup>38</sup> Un relato de Lovecraft que acaso constituya toda una disertación, más allá de la anécdota, en torno a esta marginalidad y esta soledad es, indudablemente, “El extraño” (“The Outsider”). Su lectura es una de las que más ampliamente recomiendo, más allá de una simple referencia para complementar el presente trabajo.

Por último, encontramos una serie de cuatro “juegos fantásticos” o temas que, de acuerdo con su análisis centrado en Borges, Cortázar y García Márquez, Botton reconoce como recurrentes en la más reciente literatura fantástica (194-98):

1. *Juegos con el tiempo*: una categoría que nos remite a la expuesta por Caillois y abordada con más detalle por Vax. De acuerdo con Botton, pueden adoptar cinco variantes:<sup>39</sup>
  - a) *Tiempo detenido*
  - b) *Tiempo discontinuo*
  - c) *Tiempo simultáneo*
  - d) *Tiempo cíclico*
  - e) *Tiempo revertido*
2. *Juegos con el espacio*: ambos se remiten al concepto de bilocación.
  - a) *Reducción progresiva*
  - b) *Superposición sobre otro*
3. *Juegos con la personalidad*: el doble encuentra aquí un fértil terreno.<sup>40</sup>
  - a) *Desdoblamiento*
  - b) *Intercambio*
  - c) *Fusión*
  - d) *Transformación*
4. *Juegos con la materia*: desaparición de los límites entre lo material y lo espiritual.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ejemplo de esto, en el caso de Lovecraft, nuevamente sería *La sombra fuera del tiempo*.

<sup>40</sup> Lovecraft aborda este tipo de juego en un relato tardío: “El clérigo maligno” (“The Evil Clergyman”), que en muchos aspectos recuerda lo que más adelante serían los temas de Borges.

<sup>41</sup> El ya mencionado “Los sueños en la casa de la bruja” tiene la gran virtud de combinar este tipo de juego con los del espacio.

Asimismo, reconoce también dos implicaciones de lo fantástico de acuerdo con situaciones y hechos (198), aunque en mi opinión hizo falta que las diferencias entre uno y el otro fueran mejor definidas:

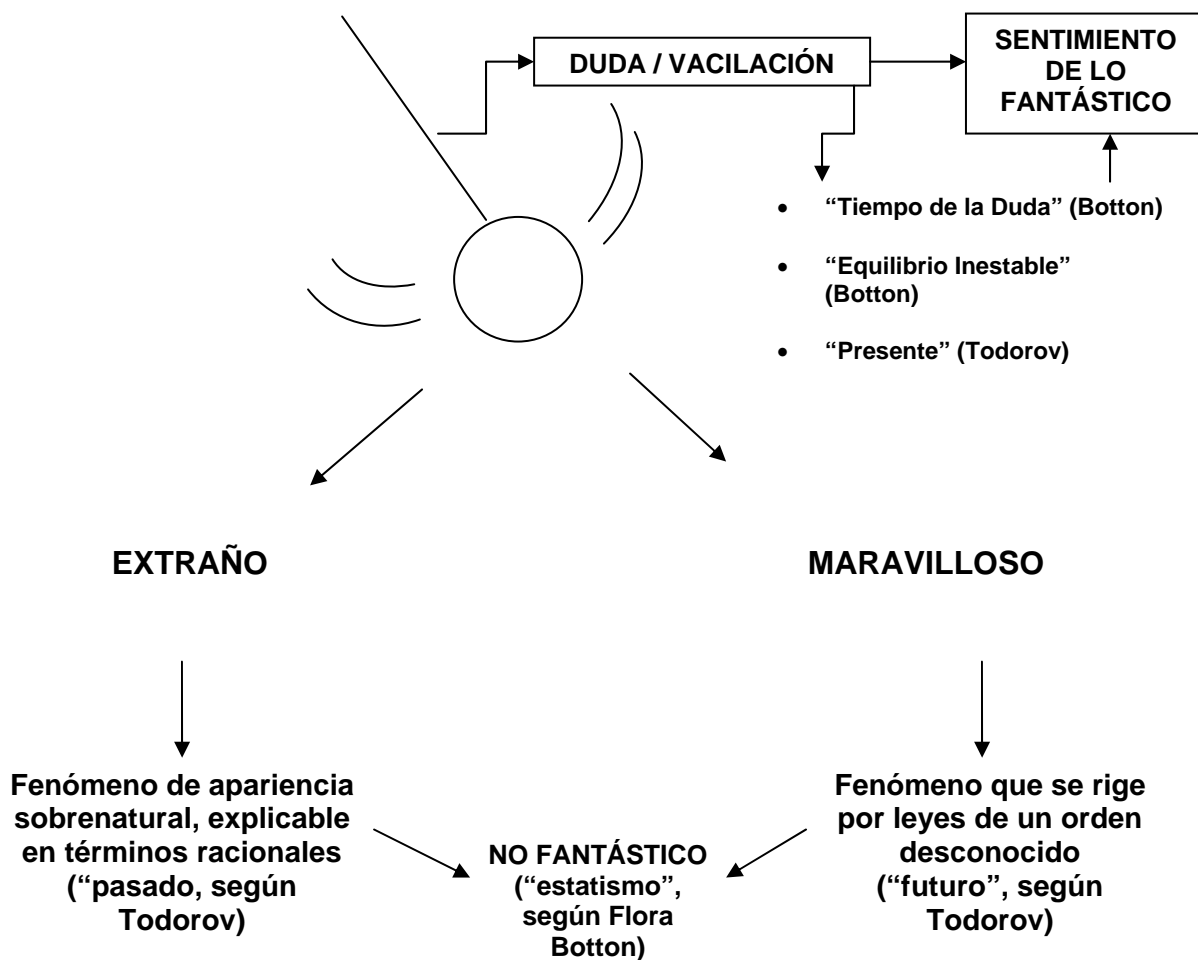
- *Fantástico de la situación*: personajes inmersos en una situación insólita.
- *Fantástico de la acción*: manifestación de fenómenos imposibles.

### ***III.5. Resumen: el péndulo de la incertidumbre***

Con lo anterior, considero que disponemos de los suficientes argumentos para resumir los principales caracteres de lo fantástico y dar por concluido el presente capítulo. En general, parece haber quedado más que asentado el carácter *efímero* y *escurridizo* de la sensación de lo fantástico. Yendo aún más allá de términos como la *duda* y la *vacilación* para tratar de definir su esencia, tal vez el empleo de un lenguaje menos verbal permitiría una mayor comprensión (y *compresión*) de sus particularidades. En concreto, me atrevería a definir esa dinámica caprichosa de lo fantástico en los términos del movimiento de un péndulo: *el péndulo de la incertidumbre*, cuyas oscilaciones, tal y como ocurre con este mecanismo en la realidad, se enmarcan entre dos extremos: lo maravilloso y lo extraño, pero sin detenerse nunca sobre ninguno de ellos, puesto que, de ocurrir así, lo fantástico terminaría. La *oscilación* es, en sí, la esencia de lo fantástico.

Con el fin de facilitar esta explicación, presento el siguiente esquema [ver página siguiente]:

## EL PÉNDULO DE LA INCERTIDUMBRE



Del mismo modo, es posible también identificar una *correlación funcional* indisoluble entre dos elementos fundamentales de la narración: el *fenómeno* y el o los *personajes*. En definitiva, mediante dicha correlación se enfatiza que, para que el efecto de lo fantástico se concrete, ambos deben hallarse presentes. Podemos resumirlo de la siguiente manera:

FENÓMENO INSÓLITO	PERSONAJE (S) TESTIGO (S)	EFEECTO O SENTIMIENTO FANTÁSTICO
<i>SÍ</i>	<i>NO</i>	<i>NO</i> (no hay percepción)
<i>NO</i>	<i>SÍ</i>	<i>NO</i> (permanecemos en la cotidianidad)
<b><i>SÍ</i></b>	<b><i>SÍ</i></b>	<b><i>SÍ</i></b>