

#### EL REALISMO DE LO FANTÁSTICO

Como hemos visto en los capítulos anteriores, lo fantástico plantea siempre una transgresión de los parámetros que rigen la (idea de) realidad del lector.

Lógicamente, para conseguir dicho efecto, debe establecerse primero una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. Pero no se trata solo de reproducir en el texto el funcionamiento físico de esta (condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico), sino que el espacio ficcional tiende a ser un duplicado del ámbito cotidiano en el que se mueve el receptor. En otras palabras, el lector reconoce y se reconoce en el espacio representado en el texto.

Afirmar la «verdad» del mundo representado es, además, un recurso fundamental para conseguir convencer al lector de la «verdad» del fenómeno fantástico. Incluso en las narraciones que descansan sobre una ambigüedad irresoluble (como la

ya citada *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James), es necesario emplear esa construcción realista para que el lector (como los personajes) se planteen la posibilidad de la irrupción de lo imposible, aunque esta nunca sea efectiva. Si la historia no tuviera esa construcción realista y verosímil, el receptor rechazaría la posibilidad de lo imposible que caracteriza a toda historia fantástica.

Por eso el narrador debe presentar el mundo del relato de la manera más realista posible. Así, la construcción del texto fantástico estaría guiada —paradójicamente— por una «motivación realista».

Eso permite afirmar que lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura más mimética: en la construcción del espacio ficcional, las narraciones fantásticas emplean los mismos recursos que los textos realistas, lo que invalida esa idea común de situar dichas historias en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto a la literatura mimética. Y no me refiero únicamente a las exigencias de verosimilitud que los lectores imponemos a toda narración, sino a los procedimientos empleados para afirmar la referencialidad del espacio textual, para crear una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta (recursos tales como la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, datos extrañísimos de la realidad objetiva...). En resumen, lo que Barthes<sup>95</sup> denominó *el efecto de lo real*.

Así pues, lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de

95. Roland BARTHES, «L'Effet de Réel», *Communications*, núm. 11 (1968), pp. 14-59.

dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del «realismo» propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. Porque el objetivo de lo fantástico, como sabemos, es subvertir la percepción que el lector tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas.

Dado que se trata, pues, de una literatura que, como advierte Risco<sup>96</sup>, aspira a hacer pasar como real lo inaceptable, todos los esfuerzos del narrador van destinados a vencer la esperada incredulidad del lector y conseguir que el suceso imposible sea aceptado, que su presencia se imponga como factible, aunque no pueda ser explicado. Admitir su origen sobrenatural no significa explicarlo (comprenderlo), como vimos que le sucedía al protagonista de «El libro de arena», de Borges.

Así, para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad. El espacio creado en sus páginas es siempre un ámbito en el que todo debe parecer normal. Además, cuanto mayor sea el «realismo» con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano.

Son numerosas y variadas las estrategias discursivas y narrativas para conseguir que el lector abandone su escepticismo, motivar su cooperación interpretativa y, finalmente, lograr que acepte la dimensión imposible de lo narrado, o, cuando menos, dude de su idea de lo real. Herrero Cecilia analiza algunas de estas estrategias en su ensayo *Estética y*

96. Antonio Risco, *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1981, p. 86.

*pragmática del relato fantástico*<sup>17</sup>: 1) la autentificación de la ficción presentando el relato como un documento real o como un testimonio personal; 2) el relato «objetivo» en tercera persona (focalizado desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes o desde la perspectiva del narrador); 3) la narración polifónica; y 4) el juego con las diversas modalidades de la ambigüedad: la ambigüedad perceptiva del narrador y/o los personajes, la ambigüedad retórica como estrategia para sugerir la misteriosa identidad del ser o del fenómeno imposible, etcétera.

Esa necesidad de realismo ha marcado de forma decisiva la evolución de lo fantástico: a fin de hacer creíbles los extraordinarios acontecimientos relatados a unos lectores cada vez más escépticos, los narradores, como ya dije antes, han ido intensificando progresivamente la cotidianidad de las historias. A lo que hay que añadir que esa es también una manera de despertar el interés de unos lectores (y espectadores) que, con el paso del tiempo, conocen cada vez mejor las convenciones formales y temáticas de lo fantástico, y, por tanto, se dejan sorprender con menos facilidad.

El paso de la novela gótica al cuento fantástico romántico ilustra perfectamente este proceso de cotidianización. Como ya expuse en el capítulo 1, el rechazo de la creencia en lo sobrenatural trajo consigo la condena de su uso literario y estético por su falta de verdad, por su inverosimilitud. Pero esa concepción realista (y también moral) de la mimesis no impidió el desarrollo de ciertas formas narrativas y teatrales

17. JUAN FERNÁNDEZ CORTA, *Estética y pragmática del relato fantástico: una estrategia narrativa y la cooperación interpretativa del lector*, Cuadernos de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 145-238.

que jugaban con lo sobrenatural y que reflejaban esas nuevas inquietudes estéticas que empezaban a desarrollarse en el siglo XVIII: lo sublime, lo macabro, el placer del miedo, en suma. Una forma de hacer aceptables –ficcionalmente– los increíbles acontecimientos que pueblan las novelas góticas sobrenaturales fue alejar los hechos en el tiempo y en el espacio: podría decirse que, trasladado a la oscura época medieval y a lugares tan exóticos –para un lector inglés– como Italia o España, el receptor suspendía su incredulidad y «aceptaba» sin mayores problemas la presencia de esos fenómenos sobrenaturales porque estos ocurrían muy lejos –espacial y temporalmente– de casa. No ha de extrañar que el efecto fundamental de este tipo de relatos tuviera que ver con lo macabro y lo siniestro, más que con la transgresión que define a lo propiamente fantástico, cuya primera encarnación estricta tiene lugar en la literatura romántica.

Los autores románticos –cansados, como los propios lectores, de los clichés góticos y respondiendo a una diferente visión de lo real y lo racional (remito de nuevo a lo expuesto en el capítulo 1)– trasladaron las historias fantásticas al presente y, sobre todo, a ámbitos conocidos por el lector. Hoffmann fue el artífice de esa primera gran revolución de lo fantástico: sus cuentos retratan detalladamente la vida ordinaria en las ciudades alemanas de su época, los cafés, los teatros, los bailes, las calles, los ambientes universitarios y judiciales... Un mundo absolutamente creíble y cercano donde –ahí está su función esencial– parece imposible que nada extraordinario pueda suceder.

Aunque debo advertir que la forma en que Hoffmann trata lo fantástico está un poco lejos del sorprendente «realismo» que caracterizará a los relatos de Edgar Allan Poe, la otra

figura fundamental en la evolución de lo fantástico a lo largo del siglo XIX. Los cuentos del autor alemán parecen estar sumergidos en una atmósfera extraña, alucinatoria. Todo en apariencia es cotidiano, pero hay algo en el comportamiento de los personajes, en el encadenamiento de los hechos, incluso en algunas de las situaciones narradas, que escapa a la visión racional. No me refiero aquí a la explicación racional del fenómeno imposible (lo que invalidaría su efecto fantástico), sino al hecho de que se tiene la sensación de contemplar un reflejo deformado del mundo real, como si los hechos fueran vistos a través de un sueño o de la visión trastornada de un loco. Buscando un símil cinematográfico, podríamos decir que la mayoría de sus cuentos tienen la atmósfera de pesadilla y locura en la que aparece bañada *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, así como otras películas del cine expresionista alemán. Pero todo ello, evidentemente, no invalida la dimensión fantástica de los relatos de Hoffmann.

A medida que avanza el siglo XIX, no solo se sigue intensificando esa cotidianización, sino que los escritores fantásticos acuden al apoyo de la ciencia para incrementar el realismo de sus historias. Así puede verse en varios relatos de Edgar Allan Poe, donde se postula una (supuesta) justificación de lo imposible recurriendo al magnetismo (ya presente en algunos textos de Hoffmann) o a los avances de la psiquiatría. Y es que la impresión de «realidad» fue tal que algunos lectores de la época tomaron varios de sus relatos por fidedignos informes científicos sobre casos reales. Eso ocurrió, como el propio Poe refiere en sus *Marginalia*, con «Revelación mesmérica» (1844) y «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» (1845).

Pero, evidentemente, ese racionalismo de Poe tiene truco: a pesar de que en sus cuentos se apuntan diversas justificacio-

nes basadas en nuevas prácticas científicas, lo imposible acaba siempre dominando la historia, afianzándose en su inexplicabilidad. Es lo que sucede, por ejemplo, en el ya citado «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» (1845), relato cuya anécdota central es un siniestro experimento de magnetismo: el agonizante Valdemar es hipnotizado justo antes de morir y cuando sus constantes vitales dejan de funcionar, él sigue comunicándose con su hipnotizador. La situación se aleja, por tanto, de las convenciones típicas del cuento de fantasmas y monstruos góticos, y nos sitúa en las coordenadas de un experimento científico. Pero, evidentemente, el acontecimiento imposible sigue estando más allá de lo racional, como lo está también el macabro desenlace del cuento, cuando al ser despertado de su trance hipnótico meses después

[el cuerpo de Valdemar] se encogió, se desizo... se *partió* entre mis manos. Sobre el hecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción".

En las décadas siguientes, los autores surgidos bajo la estela de Poe desarrollaron una visión de lo fantástico en la que ese cientificismo (y la importante dimensión psicológica) de las obras del autor americano se unía a las exigencias de «verificación» del positivismo y a las reivindicaciones de la escuela realista-naturalista: la necesidad de hacer evidentes unas relaciones causa / efecto. Aunque eso no significa la obligatoriedad de recurrir a una explicación racional del fenómeno sobrenatural narrado, lo que destruiría el efecto fantástico, sino el ahondar, por ejemplo, en la cuestión de la

98. Edgar Allan Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», en *Cuentos* 7, Madrid, Alianza, 1992, p. 116.

percepción subjetiva de dicho fenómeno, planteando como posible justificación la locura del personaje, una explicación que, tal y como sucedía en los relatos de Poe, deviene finalmente insatisfactoria. Esto condujo a la literatura fantástica a profundizar en la dicotomía lucidez/locura, base de buena parte de los relatos fantásticos de Maupassant.

Buen ejemplo de ello es su cuento «¿Quién sabe?» (1890). La acción tiene lugar en Francia y se inicia con un recurso que se ha convertido en un tópico del relato fantástico, y que ya utilizó Poe en «El gato negro»: el narrador-protagonista confiesa sus dudas acerca de la «verdad» de la experiencia que ha vivido. Una duda que aparece ya manifestada en el título del cuento, que resume el sentimiento del narrador respecto a su historia, así como la ambigüedad del propio relato. En ese párrafo inicial hay otro aspecto (junto a las dudas) que llama la atención sobre el narrador: está encerrado en un manicomio. Eso genera la desconfianza del lector, lo que también apuntaría hacia una posible racionalización de la historia: es un loco y puede estar mintiendo «narrando una alucinación». Pero hay que prestar atención a otra afirmación del narrador: nos revela que ingresó voluntariamente en el manicomio «por prudencia, ¡por miedo!». Parece, pues, estar huyendo u ocultándose de algo. Ese prólogo sirve también para caracterizar al narrador: es un tipo solitario, un soñador, la gente le incomoda (aunque no sabe por qué). Ello le ha conducido a vivir aislado de los seres humanos y rodearse de objetos inanimados, entre los cuales es muy feliz. Este es un detalle fundamental, porque, como enseguida veremos, la irrupción de lo imposible conllevará la desaparición de esos objetos, es decir, aquello que le es más querido y cercano: un atentado a su propia intimidad.

Una vez que se ha presentado a sí mismo, empieza a narrar su historia. Todo se inicia en la más absoluta cotidianidad: el protagonista ha ido al teatro y regresa de noche dando una paseo hasta su casa. Pero antes de entrar ya se manifiesta lo extraño en la intuición que le asalta, cuyo origen no puede explicar y que le llena de angustia: «¿Qué era? ¿Un presentimiento? ¿El presentimiento misterioso que se apodera de los hombres cuando van a ver algo inexplicable? ¿Puede ser? ¿Quién sabe?».90.

Entonces se produce el primer acontecimiento imposible: los muebles salen por su propio pie del edificio y lo arrollan. Cuando los objetos han desaparecido, el protagonista no se atreve a entrar en su casa y decide volver a la ciudad y pasar la noche en un hotel. A la mañana siguiente, llega su criado con la noticia de que le han robado todos los muebles. La noticia le alegra, pues sirve de confirmación de que los objetos han desaparecido, de que no fue una alucinación ni un ataque de locura. Pero eso no explica lo que vio. De ahí que no se atreva a contarlo (lo tomarían por loco) y prefiera que todos piensen que ha sido un robo.

En este momento del relato, podríamos pensar que, tratándose de alguien encerrado en un manicomio, se trata simplemente de un robo y que su mente —traumatizada por esa experiencia— ha convertido el asunto en algo sobrenatural. Pero el resto del cuento le quitará peso a esta posible justificación racional.

Tras lo sucedido, el personaje sigue sin querer volver a su casa, ni tampoco quiere amueblarla. Algo que justifica (desde

90. Guy de MAUPASSANT, «¿Quién sabe?», en *El Horta y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Alfaro, 1991, p. 175.

el presente) con unas enigmáticas palabras: «habría vuelto a empezar la cosa<sup>100</sup>». Y finalmente, por consejo médico, inicia un largo viaje que, tras visitar Italia y algunos lugares de África, le lleva hasta Normandía. Allí, visita la ciudad de Rouen y sus tiendas de antigüedades. Y en una de ellas descubre todos sus muebles, lo que le llena de nuevo de inquietud. Pese a todo, se atreve a entrar en la tienda y, tras comprobar que efectivamente son sus muebles, va a denunciar al anticuario a la policía. Cuando los agentes se personan a la tienda, el individuo ha desaparecido. Todo se vuelve más extraño cuando, a la mañana siguiente, el protagonista visita el lugar con varios agentes y comprueba que sus muebles ya no están y otros ocupan su lugar.

Esto genera dos efectos. Por un lado, aumenta la sensación de misterio y extrañeza; y, por otro, vuelve a plantear la posibilidad de que se trate de una alucinación, de un error de percepción del protagonista, trastornado como está por la traumática experiencia de sufrir un robo. Hay que tener en cuenta que él es el único testigo de dicho robo y de que sus muebles estuvieron en la tienda.

Pocos días después, recibe una carta de uno de sus criados en la que se le informa de que todos los muebles están de vuelta en la casa, como si nunca hubieran desaparecido. Ello trastorna terriblemente al protagonista, que no puede creer las promesas de los policías acerca de la futura detención del anticuario. Pues él sabe que nunca lo atraparán, que solo él puede encontrarlo. ¿Por qué? El personaje no da más pistas. Entonces añade que su vida se ha vuelto «imposible» y que no puede vivir bajo el temor de que todo aquello se repita de

100. *Ibidem*, p. 176.

nuevo. Eso es lo que le ha llevado a ingresar voluntariamente en un manicomio. Pero incluso allí vive intranquilo, puesto que teme que el anticuario enloquezca y lo encierren con él. El cuento acaba con estas enigmáticas palabras: «Las propias cárceles no resultan seguras<sup>101</sup>».

La primera impresión que el lector se lleva de este relato es que su sentido se escapa, si queremos «traducir» lo que ocurre a un sentido literal, si queremos racionalizarlo. Todo lo narrado (y la forma que se utiliza para hacerlo) sumerge al lector en la más completa perplejidad, puesto que deja sin explicación varios asuntos fundamentales: ¿cómo es posible que los muebles se muevan por sí mismos?, ¿el anticuario tiene algo que ver o todo es cosa de la mente trastornada del protagonista?, ¿por qué este reacciona de este modo?, y ¿qué quiere decir con esa frase final?

Nunca lo sabremos. Pero lo fundamental del relato no está en «traducir» el argumento que nos ofrece Maupassant, sino en la idea central que asoma bajo esa historia imposible: parafraseando la afirmación final del protagonista, no hay un lugar seguro ante la irrupción de lo imposible. Por eso, como dije antes, es fundamental comprender que el protagonista es atacado en aquello que más quiere y de lo que se ha rodeado para vivir feliz, esos objetos que conforman su cotidiana intimidad.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el relato fantástico sufrió una nueva mutación: la experiencia de la realidad de autores y lectores hizo necesaria una forma fantástica que encarnase los nuevos terrores de esta época, demasiado vagos,

101. *Ibidem*, p. 181.

irracionales y cataclísmicos para ser expresados en las formas ya conocidas. Para provocar el estremecimiento del lector, la literatura fantástica tuvo que echar mano de tradiciones sagradas remotas y de divinidades enigmáticas y desconocidas (la amenaza de lo numinoso). Así, los relatos retrocedieron a época primitivas, incluso prehumanas, donde reinaba el caos, en busca de los terrores más ancestrales y recónditos de la mente humana. La amenaza, por tanto, provenía de nuevo del exterior del hombre, de esa posibilidad de otra realidad diferente, o de la inexistencia efectiva de su propia realidad tal y como este la concebía. Arthur Machen y H. P. Lovecraft fueron los principales representantes de lo que ha dado en llamarse «fantástico arqueológico o arquetípico».

Pero serán autores como Kafka, Borges y, ya en la segunda mitad de siglo, Cortázar, Calvino o Fernández Cubas, los que —como ya he mostrado en capítulos anteriores— llevarán las historias fantásticas a su máximo grado de cotidianización. Asunto al que volveré en el próximo capítulo dedicado al estudio de la narrativa posmoderna.

Lo que sí merece destacarse ahora es que los autores fantásticos del siglo xx, y de lo poco que llevamos de XXI, son muy conscientes de esa necesidad de realismo y cotidianidad en las historias, de que ambos elementos son un requisito esencial para la creación del efecto fantástico:

Hasta el presente siglo, se puede decir que los escritores parten de concepciones empíricas, aunque bastante estables, respecto a la realidad, dirigiéndose, para encontrar los elementos auténticos, a las esferas religiosas, míticas, mágicas, legendarias. En nuestro siglo se realiza una revolución: la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, a la vez que se secan las fuentes del absurdo «institucionalizado» (religión, mito, etcétera). La dialéctica realidad / irrealidad se implanta, pues, *ex novo* y solo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad. [...]

convertidas en algo fugaz las características de lo real, queda también comprometida la identificación de su contrario. Lo maravilloso (siempre en sentido peyorativo: el absurdo, la pesadilla) anida en la cotidianidad, la hace aún más impenetrable, enemiga, incomprensible. Si lo maravilloso tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, lo maravilloso moderno desafiante los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia.<sup>102</sup>

Un buen ejemplo de lo que estoy exponiendo lo tenemos en el relato de Cristina Fernández Cubas «La noche de Jezabel» (1983), que puede ser leído como un breve ensayo sobre la evolución de lo fantástico y las diversas vías por las que ha discurrido hasta llegar a esa necesaria cotidianidad de las historias.

El cuento se centra en la reunión de varios personajes en casa de la narradora «para contar historias de duendes y aparecidos<sup>103</sup>». La noche, la tormenta, el apagón, los fallos en todos los aparatos de la casa... servirán de perfecto y tópico decorado. Pero lo interesante de dicha reunión es que las historias que se cuentan nos muestran diversas formas de enfrentarse a la narración de lo imposible, o, dicho de otro modo, distintos modos de escribir relatos fantásticos.

De los seis personajes allí reunidos solo cuatro cuentan historias; los otros dos, Laura y la narradora principal, escuchan y valoran esas narraciones, cada una a su manera. Todas las historias, hay que advertirlo, son presentadas, además,

102. Cesare Segre, *Principios de estética del siglo XX*, (1972), Barcelona, Crítica, 1985, p. 297. Con el término «aparecidos», Segre se refiere, evidentemente, a lo que hemos dado en denominar «fantásticos».

103. Cristina Fernández Cubas, «La noche de Jezabel», en *Los cuentos de Brunel*, Tusquets, Barcelona, 1983, p. 69.