Università
Ca'Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E LETTERATURE EUROPEE, AMERICANE E POSTCOLONIALI

TESI DI LAUREA

Ca' Foscari
Dorsosuro 3246
30123 Venezia

EL RELATO FANTÁSTICO
ESTUDIO SOBRE LA INVESTIGACIÓN DEL GÉNERO FANTÁSTICO EN ITALIA Y ESPAÑA

RELATORE
Ch. mo Prof. Alessandro Scarsella

CORRELATRICE
Ch. ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

LAUREANDA
Alice Ferrarese
Matricola 833781

ANNO ACCADEMICO
2017/2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 5

I. PRIMERA PARTE
ANÁLISIS SOBRE *IL FANTASTICO NEL MONDO LATINO*

1.1 INTRODUCCIÓN A LA OBRA..... 7

1.1.1 EL MITO DE DON JUAN DESDE TIRSO DE MOLINA HASTA MOZART..... **7**

1.1.2 DON JUAN SEGÚN HOFFMANN..... **10**

1.2 EL RELATO FANTÁSTICO EN ITALIA..... 12

1.2.1 INTRODUCCIÓN A LA NOVELA GÓTICA..... **12**

1.2.2 RECEPCIONES DE HOFFMANN Y POE..... **15**

1.2.3 LA CRISIS DEL RELATO FANTÁSTICO..... **17**

1.2.4 LA EXPERIENCIA DE BUZZATI Y CALVINO..... **20**

1.3 EL RELATO FANTÁSTICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA..... 22

1.3.1 LA LEYENDA Y GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER..... **24**

1.3.2 MIGUEL DE UNAMUNO Y *NIEBLA*..... **26**

1.3.3 EL CASO CATALÁN: EUGENIO D'ORS..... **35**

1.3.4 JOSÉ ORTEGA Y GASSET..... **37**

1.3.5 RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y FEDERICO GARCÍA LORCA..... **39**

1.4 CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES..... 43

II. SEGUNDA PARTE
ANÁLISIS SOBRE LA OBRA CRÍTICA DE DAVID ROAS

2.1 LA LITERATURA MARAVILLOSA..... 48

2.1.1 INTRODUCCIÓN..... **48**

2.1.2 LOS PRINCIPIOS DEL *PLACER DE LA MARAVILLA*..... **49**

2.1.3 LA COMEDIA DE MAGIA..... **54**

2.1.4 EL CUENTO MARAVILLOSO..... **55**

2.1.5 LA LITERATURA DE CORDEL..... **57**

2.1.6 LOS ESPECTÁCULOS POPULARES..... **58**

2.2 LOS PRINCIPIOS DEL *PLACER DEL HORROR*……..... 59

2.2.1 LA POESÍA NOCTURNA..... **62**

2.2.2 LA EXPERIENCIA DE GOYA..... **64**

2.2.3 LA NOVELA GÓTICA LLEGA A ESPAÑA..... **66**

2.2.4 EL DRAMA GÓTICO..... **71**

2.3 EL RELATO FANTÁSTICO..... 72

2.3.1 EL ORIGEN Y LOS USOS DEL TÉRMINO "CUENTO FANTÁSTICO"..... **73**

2.3.2 LAS RECEPCIONES DE LOS RELATOS FANTÁSTICOS EXTRANJEROS..... **75**

2.3.3 EL RELATO FANTÁSTICO ESPAÑOL..... **80**

2.3.4 LA REACCIÓN DE LOS CRÍTICOS ESPAÑOLES FRENTE A LO FANTÁSTICO..... **86**

2.4 CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES PARCIALES..... 91

III. TERCERA PARTE
COMPARACIÓN CON LA OPINIÓN DE OTROS CRÍTICOS

3.1 *LA AMENAZA DE LO FANTÁSTICO*..... 93

3.1.1 ANÁLISIS DEL ENSAYO DE ROAS..... **93**

3.1.2 LO NEOFANTÁSTICO..... **100**

3.2 LO NEOFANTÁSTICO SEGÚN ALAZRAKI..... 102

3.3 ENSAYOS DE CVETAN TODOROV..... 105

3.3.1 LA DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO..... **105**

3.3.2 LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO..... **108**

CONCLUSIONES FINALES..... 113

AGRADECIMIENTOS..... 117

BIBLIOGRAFÍA..... 118

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio he querido acercarme a un tema que siempre ha despertado mi interés y que no he podido estudiar con más detalle hasta ahora: la literatura fantástica española.

El argumento es tan amplio y complejo que es casi imposible resumirlo en pocas páginas y por eso mi intención es de concentrarme sobre todo en el trabajo de dos profesores expertos en literatura fantástica y lograr resumir sus puntos de vista sobre el tema.

Es importante decir que dar una definición universal de literatura fantástica es una tarea muy complicada; no sin razón la discusión sobre el género fantástico es todavía viva y rica en publicaciones. Muchos estudiosos durante los años han dado sus opiniones con obras muy importantes, baste con pensar, por ejemplo, en el trabajo de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo *Antología de la literatura fantástica* (1940) setenta y cinco cuentos fantásticos que representan la ruptura con el realismo, el ensayo de Cvetan Todorov *La literatura fantástica* (1970) dividido en diez capítulos en los cuales, después de haber determinado los géneros literarios, se hace una descripción y se da una definición de la literatura fantástica.

En mi trabajo he querido acercarme a las obras de dos estudiosos y profesores contemporáneos, ambos historiadores de literatura con interés teórico, con la tarea de establecer si el género fantástico en Italia y en España tiene carácter nacional. Durante mi carrera universitaria he tenido el placer de estudiar Literatura comparada y Teoría de la literatura con el Profesor Alessandro Scarsella, he también trabajado con él durante algunos meses ayudándolo en la organización de algunos congresos literarios; gracias a estas oportunidades he querido preguntarle de seguirme también el la elaboración de mi tesis de licenciatura. El Profesor Scarsella fue tan disponible conmigo y, después de haber concordado como argumento el tema de la literatura fantástica, me entregó su libro. Así que la primera parte de mi trabajo es un resumen del punto de vista que el Profesor Scarsella expresa sobre la literatura fantástica italiana y española en su estudio *Il fantastico nel mondo latino* (2018), porque la experiencia de estos países en el caso del género fantástico están estrechamente conectadas. La elección de la obra del Profesor Scarsella es fundamental para profundizar el nacimiento y la trayectoria del relato fantástico en los países europeos de procedencia latina. Siempre gracias al Profesor Scarsella me puse en contacto con uno de los mayores estudiosos y críticos de literatura fantástica en España, el Profesor David Roas, el cual fue tan amable enviándome su bibliografía completa sobre la literatura fantástica y poniéndose a mi disposición por cualquier tipo de pregunta o ayuda. Elegí algunas obras entre la larga bibliografía de Roas porque me parecieron las más indicadas por la tipología de estudio que quería hacer en este trabajo. Por lo tanto la segunda parte trata de ser un resumen de su punto de vista y de sus estudios analizando su libro *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860).* En la tercera parte el

intento es de confrontar las opiniones de los dos estudiosos citados con las de algunos de los teóricos más importantes de la literatura fantástica, por eso elegí *Teorías de lo fantástico* de Roas. Para las conclusiones finales he elegido algunos capítulos de *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* de David Roas y Ana Casas, para acercarme a la situación contemporánea de la literatura fantástica española. La elección de esos títulos está finalizada a tener una visión general de cómo el género fantástico llegó a España y se desarrolló con el paso del tiempo, entonces analizando los inicios y la situación actual.

Finalmente, hablar de literatura o género fantástico español no es algo simple así que intentaré expresar en las conclusiones finales mi personal opinión, basada en el pensamiento de los profesores Scarsella y Roas, junto con algunas investigaciones personales para establecer si, al final del recorrido, podemos afirmar que la literatura fantástica española (y también la italiana) tienen carácter nacional y en que medida Italia y España tienen un camino común en la recepción y en el desarrollo de ese género nacido en el Norte de Europa.

Mi tesis no pretende definir ni la literatura fantástica en general ni tampoco la española sino subrayar la importancia de los estudios hechos en tema de género fantástico italiano y español y de David Roas en relación con España. La tarea final es dar una panorámica general de los rasgos que el genero fantástico adquiere llegando a España y definir si tiene características nacionales y como se desarrollan en el tiempo. Último pero no menos importante, es entender cómo el público y la crítica perciben las obras pertenecientes a un género que tiene una evolución tan variada y regionalizada como lo fantástico.

PRIMERA PARTE

ANÁLISIS SOBRE *IL FANTASTICO NEL MONDO LATINO*

1.1 INTRODUCCIÓN A LA OBRA

Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un mondo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo es el libro escrito por Alessandro Scarsella y se dividide en dos partes, la primera parte trata el género fantástico en Italia, mientras que la segunda trata la recepción del mismo género en la península ibérica. Para poder comprender mejor las páginas de este trabajo es apropriado centrarse en el preámbulo en el cual se habla sobre todo de Hoffmann y del mito de Don Juan.

1.1.1 EL MITO DE DON JUAN DESDE TIRSO DE MOLINA HASTA MOZART

Según Scarsella el mito de Don Juan es central para el desarrollo del género fantástico así que antes de continuar es necesario profundizar de qué se trata y analizar el nacimiento del mito.

Don Juan Tenorio es un personaje de Tirso de Molina (1579-1648, seudónimo de Fray Gabriel Téllez un dramaturgo español del Siglo de Oro) en una de sus obras más reconocidas *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* del 1630. La obra teatral, dividida en tres jornadas y escrita en redondillas (se trata del patrón métrico de muchos textos medievales, son estrofas de cuatro versos de arte menor, generalmente con esquema de rima abrazada), habla de un hombre joven y guapo, Don Juan Tenorio, que tiene el hábito de burlarse de mujeres de cualquier condición social fingiendo ser otra persona y otras veces con su propia identidad, prometiendo a cada una ser su esposo (la duquesa de Nápoles Isabela, la pescadora Tisbea, la labradora Aminta). El mismo Don Juan en un monólogo de la segunda jornada dice "Sevilla a voces me llama / el burlador, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejarla sin honor"[1].

Cada persona que tiene a su lado le dice que burlar y engañar son cosas que se pagan al final de la vida por mano de Dios y él siempre responde "¡Qué largo me lo fiáis!"[2].

Así que se entiende que Don Juan no tiene miedo ni a la muerte ni a Dios y a sus castigos, vive día a día pensando que la muerte es muy lejana y que no tendrá que pagar para sus engaños.

Junto con su lacayo Catalinón, que siempre está a su lado en sus engaños, intenta burlar el Marqués de la Mota y a la mujer que ama, su prima Doña Ana de Ulloa. Esta vez las cosas se meten mal: Doña

[1] T. de Molina, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra,* Paradimage Soluciones, ISBN: 978-84-16564-07-1, 2015, versión e-book, cit., p.102.
[2] Ibid., p.71.

Ana descubre que el hombre que entra en su casa no es el Marqués (pero no se entera de que se trata de Don Juan) y llama ayuda, llega Don Gonzalo de Ulloa, su padre, que desafía a duelo Don Juan. El pobre Don Gonzalo muere (jurando venganza contra el traidor) por mano de Don Juan que escapa con Catalinón. El rey hace emparedar el Marqués de la Mota por el cargo de homicidio.

Cuando Don Juan vuelve a Sevilla, después de haber burlado a Aminta y su esposo Batricio, ve el sepulcro con la estatua de Don Gonzalo y decide desafiar el trozo de piedra, que lleva un mote de venganza, a cenar en su casa por la noche. Aquí hay el punto de cambio de la historia y entra en juego el elemento sobrenatural: por la noche la estatua de Don Gonzalo toca a la puerta de Don Juan para cenar con él. Don Juan al parecer se demuestra seguro de sí mismo y enfrenta a la estatua como si fuera una persona normal, mientras que Catalinón se muere de miedo. La estatua le pide a Don Juan de presentarse el día siguiente con su criado al sepulcro para cenar juntos otra vez y pide la palabra de honor del joven. Según había prometido Don Juan llega a la tumba de Don Gonzalo y cena con él; al final de la comida la estatua pide la mano de Don Juan y en el momento en que se tocan las llamas del infierno queman a Don Juan que muere. El joven paga sus culpas por voluntad de Dios y por mano de un muerto: "Las maravillas de Dios / son, don Juan, investigables, / y así quiere que tus culpas / a manos de un muerto / pagues…"[3]. Don Juan dice que no ofendió a Doña Ana porque la mujer se enteró del engaño pero es tarde por arrepentirse, tampoco Dios acepta su arrepentimiento final. De esa manera acaba la vida de Don Juan Tenorio por mano de un muerto y según la voluntad de Dios mientras los otros personajes tienen un final feliz, también Catalinón que tenía miedo de compartir la suerte de su amo logra escapar del sepulcro y sobrevivir.

La particularidad de esa obra es el elemento sobrenatural que aparece en la tercera jornada y, por ser una obra de un fraile, se manifiesta como acción de Dios que actúa a través de un muerto y de su estatua conmemorativa.

La obra de Tirso de Molina llega hasta el compositor Wolfgang Amadeus Mozart y el escritor Lorenzo da Ponte que trabajaron juntos en 1787 a la obra teatral *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, una obra lírica en dos actos, reescritura de la obra del fraile, centrada en el personaje de Don Giovanni que de aquí se transforma de leyenda sagrada en mito. Esto pasa porque Tirso de Molina escribe por el teatro del siglo de oro en una época en que hay todavía una presencia muy fuerte en España de la Inquisición que fue creada por los reyes católicos en 1481 con la tarea de buscar y castigar a los infieles y a quiénes se convertían al Catolicismo sin ser realmente fiel (como por ejemplo los marranos, término despectivo, que indicaba a los judíos que se convertían solo formalmente al Catolicismo y que en realidad seguían practicando su propia religión). En 1391 hubo una gran matanza de judíos que fueron acusados de haber traído a España la peste negra y después de

[3] T. de Molina, *El burlador*…,cit., p.224.

aquel año las conversiones aumentaron y en consecuencia una actividad de control era fundamental, la Inquisición se creó con unos papeles fundamentales: vigilar sobre las falsas conversiones, vigilar sobre la limpieza de sangre para acceder a las universidades o a los trabajos en política (una persona no podía tener ascendencia de judíos o musulmanes). La Inquisición todavía no se ocupaba simplemente del tema de las conversiones sino también de todo lo que tenía que ver con la religión y su difusión, por eso la literatura fue uno de los objetivos de esta autoridad. No tenemos que olvidar que fue la propia literatura (en primer lugar en forma oral y después en forma escrita) el vehículo de la religión desde los hombres de fe hasta el pueblo; los famosos *exempla*[4] y las vidas de los santos eran utilizadas por parte de los clérigos para hablar de las vidas ejemplares de los santos durante las misas para llevar al pueblo ejemplos para dirigir sus vidas como si fuera una imitación de la vida de Jesus. La literatura es un medio de difusión de ideas pero también es un medio de protesta y la Inquisición vigilaba para que no hubiesen textos que animaban a rechazar a Dios o que no estaban de acuerdo con los principios y las reglas de la religión. Hasta la abolición definitiva de la Inquisición en 1834 cada hombre de letras tenía que tener cuidado con respecto a lo que escribía en sus textos, pena la censura. No olvidemos que textos como las misas de amores presentes en la poesía de cancionero y todo lo que tenía que ver con el tema de la *religio amoris* fueron censurados por la Inquisición porque se trataba de alabar el dios Amor en lugar del verdadero Dios; aunque se trataba de textos que tuvieron mucho éxito en la Edad Media, para el órgano de vigilancia eran un peligro para el Catolicismo. Esto es el contexto en que escribe Tirso de Molina; por ser un fraile el tema religioso es el fondo de todas sus obras y sobretodo estaba consciente del riesgo que tenían las obras que hablaban de temas sobrenaturales y que no daban una explicación religiosa a lo sobrenatural. Como hemos analizado antes, Don Juan al final de su vida se arrepiente de sus acciones frente a la voluntad de Dios y paga con la vida y la perdición todos sus engaños. Dios es el juez final y durante toda la obra lo que están cerca del personaje principal le dan avisos de que un día tendrá que pagar el mal hecho por mano de Dios. Se llega al final con Don Juan que admite sus culpas y pide perdón mientras que el Don Giovanni de Mozart rechaza el arrepentimiento. Lo que hace la diferencia entre las dos obras y lo que marca el paso de leyenda sagrada a mito es la presencia y la importancia de Dios, es decir que Tirso de Molina trae al teatro un elemento sobrenatural como demostración de la fuerza y del poder de Dios mientras que en el Don Giovanni de Mozart es el diablo el que se ocupa del destino del protagonista y sobre todo el elemento sobrenatural no está allí para fortalecer la creencia en Dios ni tampoco como demostración de su infinita autoridad. En el teatro de Mozart lo sobrenatural sirve para sorprender al público, para insertar algo que los otros autores no se atreven a utilizar y sobre todo habla de temas que el público puede entender sin ser condicionado por el "miedo"

[4] Hoy en día los *exempla* son considerados literatura pero en aquel entonces no lo eran.

a la religión, se debe tener en cuenta que Mozart escribe en una época y en un país diferentes con respecto al fraile español. La diferencia de época, de país y también de objetivo final llevan a cabo el cambio que hay entre la obra de Tirso de Molina y la obra de Mozart y da Ponte.

El final de la historia de Mozart se mantiene más o menos lo mismo que en la de Tirso de Molina excepto con respecto al hecho de que Don Giovanni no quiere arrepentirse cuando la estatua le da la última posibilidad y es el diablo que envía sus subalternos para llevar al joven en su reino y hay también variaciones en el desarrollo de los hechos. La obra empieza con el fallido engaño a Doña Ana y Don Giovanni que mata a su padre, el comendador. Doña Ana pero no conoce la identidad del asesino y pide ayuda a Don Giovanni para resolver el homicidio de su padre hasta cuando no descubre la verdad y solo quiere vengarse.

La historia de Don Juan en ambos casos nace para el teatro y tiene su máximo éxito con Mozart y Da Ponte, una obra maestra conocida en muchos países de Europa, gracias al genio y a la fama que tuvo este maravilloso compositor. Don Giovanni llega a Mozart como un personaje contemporáneo que él transforma en mito de la aristocracia en la época de la Revolución Industrial: un personaje que no tiene tiempo. A distancia de más de ciento cincuenta años Tirso de Molina y Mozart traen en el teatro el elemento sobrenatural incluyéndolo en una historia que hasta el final parece una "normal" comedia de la aristocracia.

1.1.2 DON JUAN SEGÚN HOFFMANN

Después de la obra de Mozart quien quiera tratar Don Juan tiene que tener en cuenta lo que hizo el compositor, de esta manera llegamos a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que en 1812 dedica a la obra de Mozart un pequeño texto titulado *Don Juan* y lo inserta en la recopilación *Fantasiestücke in Callots Manier*. Hoffmann cuenta y analiza la obra de Mozart pero centrándose en la figura de Doña Ana, "mujer deliciosa"[5] que quiere venganza; se trata sin embargo de una venganza que lleva a la autodestrucción. El relato empieza en *medias res* y hay un espectador que de la habitación de un hotel, tras una ventana, ve la representación del *Don Giovanni* de Mozart y al final del primer acto se encuentra cara a cara con Doña Ana que al mismo tiempo está en la escena y con el protagonista del cuento. Los dos están conectados por lo que sienten a través de la música, de aquí la idea de cómo el autor y el público perciben de manera diferente una obra. La representación termina y el protagonista del cuento cena con gente que comenta el *Don Giovanni* y la representación de los actores. En la segunda parte del cuento Hoffmann nos explica la obra de Mozart y dice que si nos centramos sólo en los hechos es imposible explicar cómo Mozart pudo componer una música tan estupenda con

[5] E.T.A. Hoffmann, *Don juan*, Traducción de Berta Vias Mahou, documeto encontrado en la red, https://literaturaalemanaunlp.files.wordpress.com/2011/05/hoffmann-ernesto-t-a-cuentos.doc, cit., p. 89.

sujetos que no tienen nada de estrechamente poético y con un hombre como Don Juan que no merece los esfuerzos de las fuerzas del averno. El deseo de otro mundo de Don Juan se materializa en poseer a las mujeres, quiere salir de la vida para precipitarse en el infierno porque su alma es tan corrupta que tampoco el arrepentimiento final puede salvarla. Al mismo tiempo la idea de su perdición persigue a Ana y solo la muerte de Don Juan puede dar paz a su alma, se trata de una paz que coincide con su aniquilación terrena (tanto que no quiere casarse en el inmediato con Octavio, su novio en la obra de Mozart). Entonces Hoffmann se centra en el uso metalingüístico del fantástico y en las contradicciones de los personajes analizándolos en profundidad. Como dice Scarsella Ana y Juan son almas gemelas destinadas a la perdición de una manera u otra sin posibilidad de escapar de sus destinos.

Otro tema central en Hoffmann según escribe Scarsella en su libro es el uso del italiano: la centralidad y la importancia de los actores italianos que saben comprender mejor las intenciones del poeta; el *libretto* de Da Ponte que fue escrito en italiano, una lengua popular intacta y que en este caso es la lengua de los iniciados (el diálogo del protagonista del cuento de Hoffmann con Doña Ana es en italiano, precisamente ella habla en dialecto toscano), en conclusión la estética del Don Juan es indisociable del texto italiano. La tradición italiana es muy importante y difícil de repetir y la obra de Mozart es un ejemplo.

Lo que hace de Don Juan un mito es la actualidad y la posibilidad de recuperar los valores de la poesía romántica. Otro elemento citado es el ariostismo del primer Hoffmann, esencial para la interpretación del tema del Don Juan (hay también una cita de un hecho de *L'Orlando Furioso*), con el tiempo en el autor alemán a Don Juan se sustituirá Don Quijote como personaje de referencia.

Otra obra de Hoffmann, incluida en *Fantasiestücke in Callots Manier* y citada por el Profesor Alessandro Scarsella, que tiene analogías con el Don Juan es *Ritter Gluck* de 1809, también aquí hay un uso metalingüístico[6] del fantástico cuando el Ritter Gluck revela su propia identidad al joven protagonista. Gluck sin embargo está muerto así que es una situación imposible de la misma manera de Doña Ana que no puede estar en el escenario y también con el narrador mirando la escena misma. Ambos los cuentos son de argumento musical y en *Ritter Gluck* el caballero cita el *Don Giovanni* de Mozart.

Hablando de Hoffmann Scarsella en su libro afirma:

[6] Con uso metalingüístico Scarsella entiende el uso alegórico de lo fantástico como metadiscurso de tipo filosófico (un ejemplo puede ser Unamuno). También entiende significar la voluntad de algunos escritores de trabajar sobre el significado, como Gómez de la Serna, con el intento de obtener el mismo efecto de subversión de la realidad, presente en el cuento fantástico tradicional, cuando occurren acontecimientos inusuales o ilógicos.

L'autonomia del fantastico nella sua natura di effetto cognitivo sarebbe stata certamente conseguita da Hoffmann ma non immediatamente, non senza intimi ripensamenti e svolte improvvise verso il potenziale allegorico sempre dormiente in seno al fantastico o, quanto meno, nel suo trattamento artistico caratterizzato da un'intensa nostalgia dell'*ancien régime*, dell'italianismo e di quel mondo ispanico sempre sospeso tra popolare e colto.[7]

Analizar el nacimiento y el desarrollo del mito de Don Juan a partir de 1630 con Tirso de Molina hasta 1812 con Hoffmann nos permite comprender mejor las razones por las cuales en *Il fantastico nel mondo latino* es tan importante este mito:

[…] si rammentino altresì le capacità di sviluppo della leggenda di Don Giovanni, un vero racconto fantastico con tanto di dubbio razionale ed esitazione al cospetto del soprannaturale.[8]

El uso metalingüístico del fantástico, la conservación del esquema sobrenatural de la leyenda, espiar y reconocer el mal que se hace son los elementos fundamentales para analizar este mito religioso marcado por los condicionamientos del catolicismo y el sentido popular de lo sagrado que unifica las perspectivas de lo fantástico entre Italia y España.

1.2 EL RELATO FANTÁSTICO EN ITALIA

Hablar de la situación de Italia antes de centrarse en lo que pasa en España puede parecer algo superficial y no perteneciente al tema pero no es así. En primer lugar es importante especificar que Scarsella ve afinidad entre Italia, España y Portugal porque hay una hipótesis de unidad entre géneros literarios, sobre todo entre los géneros más modernos. Hay importaciones del *gothic novel* a través del Romanticismo que llega a Italia y España con un retraso de treinta años con respecto a otros países europeos y esto por la presencia del melodrama y del *teatro dell'opera* o *commedia dell'Arte*, por un agravado analfabetismo y porque los escritores italianos y españoles preferiblemente escriben poemas. En Italia existe algo similar al *gothic novel* o a *le fantastique* en géneros literarios no narrativos como el melodrama y el teatro dramático.

1.2.1 INTRODUCCIÓN A LA NOVELA GÓTICA

Antes de seguir, quiero especificar qué se entiende con la definición de *gothic novel*: se trata de un género que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII sobre todo en los países anglosajones y

[7] A. Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un mondo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, Biblion Edizioni srl, Milano, 2018, cit., p.12.
[8] Ibid., p.12.

se puede definir como la unión de rasgos traídos del Romanticismo y del horror. El precursor del género es Horace Walpole (1717-1797) con su obra *The Castle of Otranto* del 1764, una historia presentada como la traducción de un antiguo cuento italiano ambientado en Apulia medieval. El gótico es algo conectado con una emoción fuerte y extrema como el miedo y también con concepto de sublime (o sea lo que está al límite). Después de Walpole hay otros autores que hicieron la historia y la metamorfosis moderna del *gothic novel* como Bram Stoker (1847-1912) con su *Dracula* del 1897, obra inspirada en la figura histórica del conde Vlad llamado el Empalador que vivió en el siglo XV y que dio vida a la leyenda del vampiro. Otro clásico de ese género es *Frankenstein; or the Modern Prometheus* de Mary Shelley (1797-1851) de 1818[9]. *Frankenstein* da una primera lectura en clave de la ciencia de ficción ya que del gótico se pasa a la superación de los miedos y de lo que no se conoce, acercándose a la ciencia y a sus límites. Aunque sea una novela que tiene dos cientos años *Frankenstein* tiene muchos temas de actualidad, es decir que las aplicaciones de la ciencia, la criatura que se rebela a su dueño, el diferente rechazado por la sociedad, son temas que se tratan también hoy en día.

Se puede entonces afirmar que la primera parte del desarrollo de ese género da preferencia a lugares grotescos, fantasmas y elementos sobrenaturales pero durante el siglo XIX hay un cambio en los temas del gótico con Edgar Allan Poe (1809-1849) que traslada los elementos del miedo y del horror a psicología y los conecta con el sufrimiento de la mente; de esta manera Poe se instala como precursor absoluto de la introspección del yo.

Al final del siglo otros autores como Robert Louis (1850-1894) Stevenson con *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de 1886 y Arthur Conan Doyle (1859-1930) con las aventuras de Sherlock Holmes se demostrarán seguidores de Poe dando vida a géneros modernos que se desarrollan en el siglo XX como el *noir*, la ciencia ficción, la novela de terror y la novela de misterio[10].

Después de una corta y rápida panorámica europea podemos ver que no hay autores italianos citados por obras pertenecientes al gótico porque la fuerte presencia del catolicismo da preferencia a elecciones estilísticas más sosegadas y Scarsella nos dice esto de manera muy clara ya que su intención es la de subrayar los límites de la recepción de algunos elementos del Romanticismo europeo en la literatura italiana en el siglo XIX:

[9] Este año para celebrar el bicentenario de la publicación de la obra la Universidad Ca' Foscari organizó una conferencia internacional a la que he tomado parte en la organización y durante las intervenciones de profesores y estudiosos procedentes de distintas partes del mundo junto con el Profesor Scarsella.

[10] D. Punter, *The literature of terror,* Longman, Londra, 1980.

La stessa cultura italiana che fornisce materiali alle rivisitazioni gotico-fantastiche delle letterature europee, non sviluppa dunque una sua corrente contemporanea del fantastico, a causa della sua cattolicità e della connessa funzione liberatoria del sacramento della confessione, che non delega alla letteratura la rappresentazione sociale dei sensi di colpa, con l'effetto di un tendenziale ripiegamento su scelte stilistiche misurate e contenute.[11]

En Italia Romolo Runcini, que se ocupaba de sociología de la literatura, remonta el fantástico italiano a las "experiencias figurativas"[12] de Salvator Rosa (1615-1673), pintor de época barroca y de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ambos admirados por Walpole; por lo que respecta a Rosa será objeto de escritura por parte de Hoffmann.

Entonces después de 1848 hay recepciones en Italia del género fantástico y no tenemos que olvidar que muchos relatos y novelas llegan al público italiano y también español tras las traducciones francesas. Es muy singular entonces que a Italia lleguen los elementos fantásticos con tanto retraso cuando fue la misma península a dar tantos sujetos y ambientaciones al género gótico por la puesta en escena. Lo mismo se aplica a la España oscurantista y caracterizada por la Inquisición: un escenario ideal para una novela gótica.

En Italia hay una crisis del imaginario nacional: culto (o sea el mito) y popular (o sea la *commedia dell'Arte*); será necesario esperar hasta Alessandro Manzoni (1785-1873) que, con la finalidad de escribir una novela fantástica, hará una distinción de los tipos de imaginación (*topos* del Romanticismo europeo).[13] Según Manzoni lo que califica el movimiento romántico es la aspiración a la verdad porque lo que es falso no enriquece la mente. La distinción es entre una auténtica imaginación de inspiración no mitológica (favorida por la estética del neoclasicismo) contra el capricho de la invención.

Ripudiando il fantastico, l'"invenzione" si dimostra nel contempo irriducibile a un tipo di immaginazione realistica.[14]

El periodista estudioso y también historiador de la literatura italiana Carlo Tenca (1816-1883) analiza la consolidación de la literatura "de masa" a partir de 1832 y durante todos los años Cuarenta, e identifica los géneros más utilizados: la narración, el relato, la canción; se trata entonces de una tipología de producción literaria que responde a las exigencias del público y que se afirma en un momento en que hay la acción paralela de cultura cristiana y cultura romántica. Al final se elige la

[11] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.39.
[12] Ibid., p.38.
[13] A. Scarsella, *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico per la storia di un'idea letteraria*, Amos Edizioni, Venezia Mestre, 2016
[14] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.43.

novela histórica, para la literatura masiva (de consumo), porque es la forma más adecuada para prefigurar el camino italiano hacía el fantástico y se concilia con las ideas estéticas y culturales preconcebidas con la finalidad de:

> […] tracciare, attraverso l'indicazione di precisi limiti, il profilo del nuovo lettore e l'orizzonte del suo immaginario.[15]

Scarsella menciona también a Giacomo Leopardi (1798-1837) y su obra *Pensieri* publicada en 1846 donde hay una específica referencia al hecho de que en Italia no se cree a los fantasmas y el mismo autor afirma que se trata de un cuento escrito para entretener al lector. En Italia hay entonces una fuerte indisponibilidad a creer en las narraciones que tienen que ver con lo sobrenatural.

1.2.2 RECEPCIONES DE HOFFMANN Y POE

Durante la segunda parte del Romanticismo italiano hay reescrituras del mundo fantástico según Hoffmann y Poe y es interesante ver cómo estos autores llegaron y fueron acogidos en nuestro país por parte del público y de los intelectuales.

Hoffmann llegó a Italia, como dicho antes, gracias a las traducciones del francés; durante los años Cuarenta era integrado en el sistema literario italiano y su recepción será una constante en toda Europa del siglo XIX; en el siglo XX se resumirá en la influencia de Sigmund Freud (1856-1939) y del psicoanálisis (se inspira a Hoffman en la teoría de lo siniestro). La fortuna de Hoffmann en Italia está documentada gracias a Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), autor del canon de la literatura italiana, quien escribió entre sus obras lo *Zibaldone*, colección de extractos que demuestra su conocimiento de los autores románticos italianos y extranjeros.

Belli leyó casi todas las obras de Hoffmann, entre las cuales hay obras que hemos citado antes como *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Salvator Rosa* y muchas otras, recogidas en las varias colecciones. Siempre gracias al francés Belli se acercó también a las obras de Walter Scott (1771-1832). La recepción de Hoffmann por parte de Belli es muy particular porque se centra en los temas menos populares del autor alemán como las reconstrucciones de entornos conectados con el teatro popular y las mascaras. Hoffmann es definido come el "jefe" de una rama de la literatura romántica o sea el género fantástico y también el líder moderno de ese género que es diferente de los géneros góticos y melodramáticos.

Por la recepción italiana de Hoffmann es muy importante el uso que hace de las máscaras del teatro, utilizadas como personajes dobles; es una tipología de fantástico que remonta a la *commedia*

[15] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.50.

dell'Arte y que en el siglo XX tendrá mucho éxito. En Italia sin embargo hay una utilización diferente del lenguaje y esto es el verdadero rival del fantástico en el "bel" país:

> […] la lingua come gioco e come allegoria, non come narrazione verosimile apportatrice di emozioni paradigmatiche, di paura e di incertezza 'reali'.[16]

Por lo tanto el subjetivismo romántico de Hoffmann es contrapuesto al clasicismo de Belli con el cual se puede hablar de "realismo fantástico" y del teatro como metáfora de la vida humana (Gogol' después de su viaje a Roma inserta a Belli en la tradición satírico-grotesca) y la llave de interpretación de la relación Belli- Hoffmann es el grotesco.

También Poe llega a Italia con las traducciones francesas, en 1863 Cinelli pública una selección de cuentos de Poe y en 1869 Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869), traductor de Charles Dickens, inserta Poe entre los modelos del género fantástico mientras hay sólo algunas citaciones de Hoffmann. Sin embargo es importante el hecho de que Hoffmann y Poe llegan hasta los intelectuales italianos como traducciones de segunda mano y que no tienen la posibilidad de recurrir a las ediciones originales, por esto se aceptaron como sistemas cerrados.

Giorgio Vigolo (1894-1983) en este sentido es una excepción dado que en el siglo XX se acostó a las obras de Hoffmann en lengua original y no consideró el autor alemán a través de las obras de Belli. Vigolo es considerado hasta hoy el mejor traductor de Hoffmann y lo demostró con la traducción de la obra *Meister Floh* (en italiano *Maestro Pulce*) porque logró seguir su estilo de escritura, probablemente por el hecho de que tenía muchas ideas en común con él. Vigolo retomó en sus obras muchos temas de Hoffmann como por ejemplo el hombre que pierde su sombra, el tema de la imagen en el espejo, lo onírico, la iconografía grotesca.

El autor alemán fue colocado entre la realidad y los cuentos de hadas, separado del realismo psicologíco del género fantástico moderno; se produce entonces un debate en Italia que ve a Hoffmann al borde del concepto de realismo magico. La relación Vigolo-Hoffmann tiene su mayor componente en el pensamiento musical que Hoffmann expresa en forma de ficción y por eso Enrico Nencioni en 1889 dice que Hoffmann creó la denominada "literatura musical" porque gracias a la palabra expresaba los efectos musicales y hacía de modo que la música se convertiese en traducción de las demás artes. Esta es la razón por la cual, según Vigolo, la máxima autoridad en escritos musicales es Hoffmann porque los espacios son el marco del evento musical; la relacción entre música y cuento de hadas es forzada en este tipo de producción porque se crea el entorno adecuado para la recepción de la música (la oficina de Gluck, la taberna/teatro de *Don Juan*). En las obras que hemos

[16] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.67-68.

citado - *Ritter Gluck* y *Don Juan* - la música es representada como una forma de arte en crisis porque los espacios públicos no están adecuados a su recepción, los más adecuados serían los entornos utópicos que son rechazados por Hoffmann. No es un caso que en Vigolo y Hoffmann exista llena comunicación entre espacios y música, los dos siempre son disputados entre literatura y música. No obstante la fiel reproducción del estilo de Hoffmann en las traducciones, Vigolo es sus obras adopta un estilo más "monótono" y contenido, muy lejano del grotesco y conectado con los sentidos del siglo XX.

Es importante señalar al final que Vigolo y Belli llegaron a algunos elementos fundamentales de Hoffmann a través de la intuición porque Loève-Veimars, traductor de Hoffmann, había quitado referencias a Ariosto y entonces robó calidad poeticas a la narrativa del autor alemán. De esta manera la recepción completa de Hoffmann no era posible y sólo poetas con gran instinto como Vigolo y Belli lograron comprender a Hoffmann y su componente fantástica por completo.

Entre los autores italianos que se dedicaron al género fantástico se señala Franco Mistrali (1833-1880) en particular una de sus obras, *Il Vampiro. Storia vera*, publicada en 1869, que se caracteriza por una modernización del lenguaje narrativo. El libro anticipa de treinta años el *Dracula* de Bram Stoker pero con un desenlace de tipo racional; de hecho se encuentran temas del relato fantástico juntos con una imaginación mecánica (el protagonista declara su fe en la ciencia y su rechazo de la superstición). Se retoma entonces el tema de la imposibilidad de creer en algo que pertenezca al mundo sobrenatural y que incluya el tema de la superstición en Italia; los fantasmas son siempre nombrados o dejados a la imaginación pero nunca hacen parte de la historia. Por citar las palabras de Scarsella:

> […] la riduzione del romanzo gotico a un modello di romanzo storico aveva imposto, come vantaggioso per l'identità del lettore italiano perché ben accetto, il ridimensionamento dell'elemento soprannaturale, drasticamente confinato ai margini dell'intreccio.[17]

1.2.3 LA CRISIS DEL RELATO FANTÁSTICO

En la época que va de 1867 y sobre todo después los años Ochenta se produce una crisis del relato fantástico debida a los objetivos de escritura que no tiene nada que ver con los valores del Romanticismo.

[17] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.85.

Di "fantastico del rimorso" si tratta, secondo la denominazione stabilita da Pelckmans, a proposito di un sottotipo di narrazione caratterizzata dalla impossibilità di supporre un'intrusione del soprannaturale.[18]

Se trata al final de retomar formas simples y de utilizar de manera diferente el lenguaje. El hecho sobrenatural no puede ser aceptando, entonces se niega su existencia; al final todo lo que pertenece al mundo sobrenatural es calificado como una enfermedad psíquica, a veces de natura criminal. Los fantasmas son recuerdos de malas acciones llevadas a cabo en el pasado y que atormentan algunos personajes como ocurre en *Jacopo Ortis* (1802) de Ugo Foscolo (1778-1827) o en *Fermo e Lucia* (1821-1823)[19] de Manzoni. Se trata de fantasía en el sentido de imaginación de los protagonistas y también del lector que no pone en duda las creencias religiosas. El efecto maravilloso es producido por el escritor que acompaña al lector en la ilusión de lo sobrenatural, tal es el efecto producido por las obras de Hoffmann y algunos mitos y leyendas de la Edad Media que se traducen en modelos de ese género y se convierten en literatura de consumo con el objetivo de entretener al público.

L'aspetto più importante del rimorso del fantastico è quindi un rifiuto del soprannaturale che proviene dall'impossibilità di riassorbire temi e motivi provenienti dalla semplice tradizione della leggenda.[20]

En Italia, sin embargo, es imposible hacer reescrituras de las leyendas porque la cultura popular es dominante y como género más afirmado existe el melodrama, de modo que, como dicho antes, hay una inmediata crisis del género fantástico italiano.

Nace en Italia un nacionalismo *"double-face"* porque las literaturas europeas son recibidas pero de manera moderada para no afectar a la tradición, por eso el fantástico se demuestra en función de la imaginación.

Todo en Italia tiene que tener una forma o reglas, porque todo lo que no está definido no está admitido, según la definición de Giuseppe Prezzolini (1882-1982) a principios del siglo XX que trata el fantástico en relación al "consumo"; esta es la razón por la cual en Italia el Romanticismo se define y toma formas precisadas. También hay variaciones en el arte donde abstracto y abstracción junto con fantástico llegan a ser términos equivalentes todavía en la primera mitad del siglo XX.

Massimo Bontempelli (1878 – 1960), escritor que fue uno de los iniciadores del surrealismo en Italia llamándolo realismo mágico, equiparó imaginación y fantasía eliminando la antítesis real/fantástico y favoreció el filón no realista. En su opinión el realismo mágico (hecho de mitos y

[18] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.91.
[19] Periodo en que Manzoni compuso *Fermo e Lucia* que fue publicado en 1827 con el titulo *I Promessi Sposi*
[20] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.109.

fábulas modernas) tiene fundamentos diferentes con respecto a los cuentos de hadas. El realismo mágico es descripto con pintores del siglo XV como Mantegna y Piero della Francesca que tomaban sujetos reales en atmósfera de estupefacción y donde este término es sinónimo de magia; la fe en la naturaleza es la base de lo sobrenatural. Siempre según Bontempelli la interpretación mágica de cosas comunes se debe hacer dejando quien la recibe con la duda de que se trate de la verdadera creencia del autor o si se hable de símbolos que han de interpretarse en manera espiritual.

En este periodo la componente realista es dejada al periodismo, en particular al género de la *terza pagina*, muy importante por la difusión de la cultura en nuestro país, toma su nombre del hecho de que las noticias culturales siempre se publicaban en la tercera página. Apareció por primera vez en *Il Giornale d'Italia* que dedicó una entera página al estreno de la producción teatral de Gabriele D'Annunzio en 1901, pero es con el *Corriere della Sera* que empezó a tomar su estructura definitiva adoptada por todos los periódicos, estructura que se mejora a lo largo del tiempo y que llega a ser la que conocemos hoy en día.

Por la definición de fantástico de este periodo es muy importante la opinión de Gino Gori (1876 – 1952) que habla de la vuelta de lo que ha sido removido, la idea de que algunas formas de arte se revelan porque son parte del subconsciente.

> L'ostinata resistenza del fantastico è pertanto ricondotta da Gori a una "eredità emozionale e religiosa" […] Il fantastico è un frammento della mentalità primitiva che torna in superficie mettendo in comunicazione l'individuo con la specie.[21]

Durante el segundo posguerra, gracias a Gianfranco Contini (1912 – 1990) con su antología *Italia magica* del 1946, se presenta otra vez, pero mejor sistematizada, la vía italiana al fantástico. La obra, publicada en una primera edición francés, incluye escritos de ocho autores mágicos y tiene la tarea de informar a los extranjeros de lo que acontece en el panorama italiano y de establecer diferencias entre Italia y Francia (donde se desarrolla el surrealismo y que el autor define como el país de la inteligencia). En Contini Vigolo no es considerado un autor fantástico mientras que se cree que autores como Nicola Lisi (1893- 1975) y Ramón Gómez de la Serna tienen una gran importancia; el primero porque tiene una forma particular de magia que lleva al lector a continuar el cuento con su fantasía y parece que conozca el mundo de la magia más allá de las conciencias literarias; mientras que en cambio es muy importante el la escuela del siglo XX italiano y establece una ruptura en el concepto de narración. Con Contini hay interacciones entre Italia y las lengua y cultura españolas porque cree en la conexión entre las lenguas neolatinas; se trata de un intelectual con relevante interés en la comparación y según el cual la traducción es muy importante por la transmisión de la cultura

[21] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.169.

(la traducción es el texto). No es un caso que en este periodo tienen mucha importancia las traducciones de Gadda que se acerca a autores como Quevedo y Alarcón y permite a los italianos conocer a estos escritores excéntricos.

1.2.4 LA EXPERIENCIA DE BUZZATI Y CALVINO

En el cuadro del siglo XX italiano hay que mencionar una experiencia significativa: la de Dino Buzzati (1906-1972) escritor véneto y uno de los autores italianos más conocidos en el extranjeros. La relación de Buzzati con el fantástico no es exclusiva o central, no fue incluido en *Italia magica* de Contini y se introdujo en el panorama italiano a través de periodismo, desde chico colaboró con el *Corriere della Sera* y gracias a esto era más cercano a los gustos literarios del público. En su obra hay influencias de Poe y la idea de tiempo absoluto es dominante. Buzzati no fue comprendido en Italia de hecho:

> […] per riaffermare la sua attualità l'universo buzzatiano doveva attendere lo 'sdoganamento' del fantastico al quale si assiste, a partire dalla fine degli anni Sessanta e sulla base di un rinnovato approccio 'scientifico' alla morfologia della fiaba e al racconto mitico, oltre che con il contributo e la fortuna di Italo Calvino.[22]

La fortuna de Buzzati en el mundo hispanohablante se debe a Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) de origen argentina y naturalizado en Italia (recibió la ciudadanía en 1979 después de su muerte). Es un autor que tiene una característica fundamental: el bilingüismo, nacido en Argentina de madre italiana y padre inglés hablaba perfectamente varios idiomas. Wilcock es un ejemplo del multiculturalismo de la literatura en lengua española, gracias a él autores como Borges, Bioy Casares y Ocampo conocieron a Buzzati y sus obras (porque fue elegido por Wilcock como modelo de referencia por su narrativa y demostró la conexión entre Buzzati y la narrativa fantástica argentina) aunque no lo incluyeron el la *Antología* a diferencia del mismo Wilcock.

> […] la versione integrale de *Il crollo della Baliverna* proposta da Wilcock nel 1955 si configura come la più rilevante e influente edizione buzzatiana di lingua spagnola.[23]

El trabajo de traductor de Wilcock fue fundamental (no a caso se dice que el mejor traductor es el bilingüe) pero produjo también sus propias obras y su estilo era en medio entre la narrativa fantástica argentina y Buzzati, sin dejar la experimentación humorística.

---

[22] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.201.
[23] Ibid., p.220.

En el cuadro de la literatura fantástica italiana se tiene que mencionar a otro autor o sea Italo Calvino (1923-1985) que nació a Cuba y tuvo una gran atención por el mundo hispánico (con contactos también con las literaturas catalana y gallega) con una actitud multicultural y multiliteraria. En primer lugar es importante la definición que Calvino da de "tradición" y "clásico" el autor de hecho dice que es clásico lo que se mantiene a lo largo del tiempo cuando domina la actualidad.

> […] Calvino approda al paradosso della *inattualità sempre attuale*, quale connotato saliente della classicità di un testo [continua el Profesor Scarsella] il classico, secondo Calvino, è quel testo ancora capace di catalizzare il contatto multiletterario, soprattutto in ambiente europeo ed 'europeista'.[24]

En los años Sesenta en Italia definir un cuento o una novela fantástica significaba reconducir una obra a la función poética de la fantasía o clasificar una obra entre leyendas o cuentos de hadas o, por fin, reconducirla a un capricho de la fantasía. Algunas obras de Calvino, citadas en el volumen de que me estoy ocupando, son muy importantes por la recepción del autor en el extranjero, hablamos de *Il Barone rampante* (parodia de una novela histórica, según la clasificación de Scarsella), el *Visconte dimezzato* donde hay un episodio que se puede reconducir a lo fantástico e *Il cavaliere inesistente* que pertenece al maravilloso caballeresco. Calvino tuvo mucha suerte en los países ibéricos, de hecho Perucho conoció a Calvino gracias a Riquer que hizo un viaje a Italia, Perucho publicó una novela fantástica de inspiración caballeresca después haber leído *Il Barone rampante* y *Il Visconte dimezzato*.

Cvetan Todorov hizo una distinción entre maravilloso que ve la aceptación de lo inverosímil y del inexplicable que es diferente del fantástico, en el sentido francés de macabro; mientras que en Italia fantástico es sinónimo de fantasía y según Calvino la fantasía es creación.

Solicitado por la publicación de Todorov, en *Una pietra sopra* Calvino hace la operación de:

> […] separare concettualmente *le fantastique* francese dal fantastico, nella misura in cui il primo nomina il paradigma della "maniera ottocentesca", e il secondo "l'accettazione d'un'altra logica, alla pari dell'equivalente fantasia".[25]

En su antología Calvino hace una distinción entre fantástico "visionario" con Hoffmann como figura principal y fantástico "mental" con Poe al principio. La grande inspiración de Italo Calvino se debe a Carlo Collodi y su *Pinocchio* que en la opinión del mismo Calvino habría sido apreciado por Hoffmann y Poe. El cuento de hadas es una cuestión fundamental por la comprensión del autor

[24] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.230.
[25] Ibid., p.240.

italiano y es importante decir que él se centró en un cuento de hadas del siglo XIX afuera del filón fantástico europeo porque en su opinión no es un error el uso de la alegoría en el fantástico. Él pasa a través de varios géneros y modelos literarios sin considerarlos absolutos ya que se pueden utilizar de manera arbitraria; en *Lezioni americane* acepta su definición de escritor fantástico pero según un concepto flexible de literatura fantástica.

> […] la qualificazione di scrittore fantastico, momentaneamente inattuale, ma caratterizzante la sua immediata ricezione internazionale appare delimitata in tre momenti relativamente esterni all'opera narrativa di Italo Calvino: nell'attività critico-editoriale, negli autocommenti, nella fortuna.[26]

En la opinión de Calvino es en el siglo XX que nace una literatura fantástica italiana, de carácter nacional, y precisamente cuando la literatura fantástica se afirma como construcción de la mente y es posible solo si la misma literatura italiana se reconoce como herede de Leopardi, por él la literatura fantástica moderna es un fenómeno de literatura del norte. En un segundo momento, sin embargo, Calvino toma inspiración de la fantasía de Dante y habla de imaginación *conoscitiva* y de imaginación *mistica* diciendo también que la literatura fantástica está en crisis porque no está a la altura del pasado y porque la relación entre imaginación individual y colectiva (conjunto de imágenes preconcebidas) es falsa. Entonces podemos distinguir una primera fase, en los anos Sesenta; con la influencia de la llamada *science-fiction* y una segunda fase con la influencia del *récit fantastique.*

En conclusión en Calvino lo fantástico es un producto de la imaginación que no tiene conexiones con la religión y que viene de la "ratio combinatoria", como concluye Scarsella. La importancia de Calvino es fundamental en el panorama italiano y también español, la conexión entre las dos culturas y las influencias de Calvino en el mundo hispánico llegan a ser fundamentales en la hipótesis de una cohesión entre culturas latinas. Gracias a su contribución en Italia se desarrolló un genero fantástico con una recepción tardía de los "clásicos anómalos" pertenecientes al genero mismo y con un carácter nacional que estaba en crecimiento hasta el final del siglo XX.

1.3 EL RELATO FANTÁSTICO EN LA PENÍNSULA IBERICA

Llegamos así a hablar de España y de la recepción del género fantástico en la literatura española. Hemos visto en el capítulo precedente como en Italia el fantástico tuvo una historia complicada de difícil recepción y una maduración después un largo periodo de experimentación; se logran resultados con Giovanni Papini antes de la Primera Guerra Mundial, con Dino Buzzati entre las dos guerras y

[26] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.233.

más allá, a mitad del siglo XX con Italo Calvino. Estos tres autores fueron bien acogidos en España y fueron fundamentales por la compenetración del fantástico italiano y español y viceversa. La compenetración entre las dos literaturas se halla gracias a la presencia en la segunda mitad del siglo XIX de Gustavo Adolfo Bécquer un autor de mayor espesor con respecto a otros autores románticos italianos.[27] Entre siglo XIX y XX hay la experiencia de Miguel de Unamuno que, consciente de las potencialidades narrativas del fantástico llega hasta la metanovela y antinovela como los define Scarsella. Junto con Unamuno no se puede no mencionar a Luigi Pirandello, llamado el Unamuno italiano, autor de relatos fantásticos y que manifiesta el aspecto metafísico de la escritura. Al final otra mención obligada es a Jorge Luis Borges y a las literaturas de Hispanoamérica.

Es necesario introducir también a dos críticos de ese género y mayores conocedores del relato fantástico español: David Roas del cual hablaremos en la segunda parte de ese trabajo y Antonio Risco que con su concepción panhispánica en *Literatura y fantasía* del 1982, sugiere un corpus de cien textos por el siglo XIX, y sesenta y seis textos por el siglo XX sin hacer distinciones entre escritores peninsulares e hispanoamericanos. Su trabajo favorece la circulación de los textos entre España y América Latina y hace también una clasificación temática diciendo que los cuentos individuados son posteriores al 1850. En *Literatura y fantasía* se encuentra también a Gómez de la Serna que prueba la naturaleza ambivalente de la definición de fantástico. Desde el corpus de Risco se entiende que la primera utilización del término "cuento fantástico" se debe a Gaspar Núñez de Arce en 1856. En los géneros no narrativos hay una influencia del *gothic-fiction* relevantes pero raras.

> Risco segnalava, come ovviamente pertinenti narrazioni, quantunque in versi, come *Lo Studente di Salamanca* di Espronceda e le *Leggende* di Zorrilla, autori attenti alla riscrittura del mito di Don Giovanni, ma alieni all'uso della prosa narrativa moderna.[28]

El problema principal en cualquier caso es la no modernidad de la cultura española que había hecho de modo que el fantástico se convirtiese en no fantástico impregnándose de magia y esoterismo. Como demostrará Bécquer, todo está sometido a la inmovilidad conservadora, es exactamente la ideología conservadora que reina en el cuento fantástico español.

[27] Papini, Buzzati y Calvino hacen parte de la literatura fantástica del siglo XX, mientras que con Bécquer se habla del siglo XIX. Es importante subrayar la diferencia de periodo en que esoso sutores escribieron porque Bécquer es anterior a los autores citados y sus aportaciones no tuvieron la influencia de Papini, Buzzati y Calvino.
[28] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.268.

1.3.1 LA LEYENDA Y GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Es precisamente con Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) que se abre el recorrido del género fantástico español. Risco en *Literatura y fantasía* habla de treinta leyendas de Bécquer de las cuales solo veintitrés son cuentos fantásticos. Es importante decir que Gustavo Adolfo Bécquer prefería trabajar con temas que ciertamente habrían sido aceptados por ejemplo como la tradición y el folklore porque tenían ya su prestigio y eran conocidos por el pueblo (con esto se retoma el tema de la ideología conservadora, como dicho antes, demostrada totalmente da ese autor). Bécquer trabaja retomando las formas simples como la leyenda y el cuento y todo lo que se acerca a la literatura popular de manera que su obra pueda ser comprendida y aceptada por el público y la crítica de la época. La obra analizada en *Il fantastico nel mondo latino* es *Leyendas, apólogos y otros relatos* en la edición de Rubén Benítez de 1974. Cada curador de las ediciones de las *Leyendas* quitó, añadió y clasificó los escritos originales de manera diferente, Benítez cuenta veinticinco textos: diecisiete leyendas, cuatro apólogos y cuatro cuentos. Es importante recordar que muchas veces trata de leyendas con contexto religioso, solo así el público, o sea el pueblo, podía aceptarlas sin rechazar el género porque considerado ajeno y obscuro en la cultura y literatura de España.

En el siglo XIX los textos publicados en los periódicos tenían subtítulos y pie de foto para ayudar el lector a orientarse en el inmediato con la tipología de texto. Algunas veces los textos de Bécquer se abrían con premisas muy largas como en *El monte de las Ánimas* del 1861. El mismo autor define sus textos y encontramos historias, tradición y leyendas; entonces el eje se desarrolla de la historia al cuento. La leyenda-tradición se pone como leyenda popular que está en la boca de la gente del pueblo que la cuenta a Bécquer, quien, por su parte, la lleva al público enriqueciéndola de elementos literarios y narrativos. La inspiración primaria es la de los cuentos de hadas alemanes como en *La corza blanca* del 1863. Bécquer evita por sus textos la definición de cuentos fantásticos porque la utilización y el primado de la poesía popular tiene come consecuencia el rechazo de las influencias extranjeras sobre todo la influencia de la literatura francesa, es el mismo autor entonces que rechaza la inserción de sus trabajos en el filón del cuento fantástico con una polémica abierta contra el francesismo dominante en la época.

Entonces cabe preguntarse cuáles son los significados que Bécquer atribuye al término fantástico. Según Scarsella en Bécquer fantástico está asociado a diabólico, ilusorio; al término “fantástico” acerca palabras como “delirio” y “raro”. Se trata de algo negativo con una connotación diabólica y de misterio y, probablemente, es justo analizando el significado de ese término según el autor que podemos llegar solos a la conclusión de que no quería ser insertado en el filón del relato fantástico. Al final pero se puede decir que la propuesta de Bécquer se desarrolla a uno y otro lado de la codificación francés del fantástico y sus *Leyendas* son a mitad de camino entre cuento de hadas y

relato fantástico. En sus escritos el lector puede reconocer perfectamente la presencia del narrador en persona porque es el autor mismo que quiere transformarse en la figura del narrador. Todo se basa en su imaginación entonces en una tipología de imaginación subjetiva y introspectiva según su tendencia sea blanca o negra o mejor dicho escribe novelas sentimentales u oscuras según la predisposición de su imaginación. Las *Leyendas* fueron escritas para ser publicadas en los periódicos, en particular en *El contemporáneo*, y fueron excluidas *Tres fechas*, *La creación (poema indiano)*, *La voz del silencio* y *La fe salva*, fueron escritas para ser leídas por un restringido público de amigos (en algunas premisas específica también que las escribe para pasar el tiempo). Los temas principales entonces son paisajes culturales intactos, amantes invisibles, sentido lírico de la palabra, tiempo indefinido, contraposición entre concreto y abstracto, el pasado que es también presente. El amor siempre está conectado con la muerte o la locura y hay estudios de la dimensión más obscura del yo.

Parece casi que Bécquer quisiera retomar los temas medievales de la concepción de amor, sobre todo lo que se encuentra en la poesía de cancionero. Los cancioneros tenían por la mayoría canciones de tema amoroso pero también dezires y otros géneros poeticos, el nombre poesía de cancionero de hecho no remonta a un género sino a una modalidad de transmisión de la poesía medieval por medio de los cancioneros. Uno de los poetas más conocidos es Macías llamado El Enamorado porque sus textos refelejaban los temes fundamentales de la canción de amor. Macías sufría y se quejaba del amor pero al mismo tiempo no quería recupererse porque estaba enamorado del amor. En sus poesías explica las etapas del amor: se empieza del amor a primera vista, se pasa a la no correspondencia por parte de la amada, entonces llega la melancolia y el mal de amor. El mal de amor que no se sana se convierte en locura y en transformación del enamorado que en la etapa final se convierte en un can rabioso o en un licantropo, todo esto lleva el hombre a la muerte con la cual termina el sufrimiento. Ahora bien Bécquer, con una connotación diferente, retoma locura y muerte asociadas al amor como temas de la tadición española para insertarlos en su trabajo.

Las leyendas de Bécquer son la representación concreta del oxímoron, de la contradicción y esto se puede ver a partir de algunos títulos que hemos citado hasta ahora (él mismo define absurda su propia idea en *La cruz del diablo* de poner juntas imágenes enemigas entre sí). No obstante su reticencia Bécquer forma parte del género fantástico moderno con sus *Leyendas*, estableciendo además la fórmula básica del relato fantástico español. En 1871, después su muerte, se editó *Obras de Guastavo Adolfo Bécquer* en dos volúmenes (en el primer volumen hay las *Leyendas*), resultado del trabajo de sus amigos que pusieron mano a las obras de Bécquer y las publicaron. Al final es importante subrayar como en la segunda mitad del Romanticismo se asiste a un siglo de las luces al revés: de la razón a la imaginación.

Después de la experiencia y la importancia de Bécquer pasarán años (en concreto treinta) sin autores y posiciones relevantes con respecto al debate teórico sobre el género fantástico; se puede hablar de Emilia Pardo Bazán (1851 – 1921) con *El Talismán* (1894) que tiene ambientaciones y aspectos mentales típicos del Romanticismo y que postula la condición obligada de creer en lo que es fantástico y maravilloso. Tales condiciones no pueden ser aceptadas por Unamuno y en el caso de *El Talismán* se trata de un ejemplo de *short-story* de la cual el autor hará farsas.

1.3.2 MIGUEL DE UNAMUNO Y *NIEBLA*

Llegamos así, después treinta años, a una personalidad muy importante en la historia de la literatura española por sus múltiples contribuciones, sobretodo por la literatura fantástica: Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936) escritor español de origen basca que vivió entre siglo XIX y XX hasta el estallido de la Guerra Civil española (1936-1939). Hizo parte de la llamada Generación del ’98; se indicó ese año en relación a la guerra hispanoamericana que vio Estados Unidos contra España y que en 1898 acabó con la pérdida por parte de España de sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. La caída definitiva del Imperio español provocó una crisis de conciencia nacional y por eso en la primera parte del siglo XX, a partir de un grupo de intelectuales españoles, nace un movimiento cultural con el fin de reflexionar sobre los problemas culturales y sociales del país que se convirtió en una de las acciones culturales más importante del siglo XX español. La importancia de la Generación del ’98 es la unión de escritores pertenecientes a géneros distintos y también con estilos diferentes pero que tenían los mismos ideales como denominador común.

Por lo que respecta al género fantástico Unamuno afirma que el fantástico depende de la identidad cultural y se refleja a través de precisas utilizaciones de la imaginación, en particular define la imaginación española “ardiente”, se trata de una inteligencia intelectual más que imaginativa. En Unamuno es constante la presencia de la dualidad entre ideal y real, representada en la inspiraciones del teatro de Calderón y de la pareja Quijote-Sancho.

Uno de los primeros relatos de Unamuno analizado, como paradigmático de la manera del autor, en *Il fantastico nel mondo latino* es *La locura del doctor Montarco* (1904) es un cuento-ensayo que es definido como el presupuesto de la escritura de Unamuno por lo que respecta a la narrativa breve. Se encuentra el tema de la locura y no es un caso porque es precisamente en este momento que nace en el escritor un fuerte interés por el Quijote y entonces se ve aquí la influencia de la obra de Cervantes.

El doctor Montarco, protagonista del relato, arma escándalo publicando en un periódico algunos cuentos de un género entre el humorístico y el fantástico sin una moral final y estos cuentos son vistos como provocaciones. El doctor mismo, sin embargo, afirma que escribir puede tener otras

intenciones además de demostrar, atacar o defender pero el problema de fondo es que en España es radicada la convicción de que la tarea de la escritura tiene que ser de naturaleza didáctica entonces la gente no tiene imaginación. El humorismo de Montarco es un humorismo negro y se trata de cuentos crueles y horrendos, los materiales del cuento fantástico son convertidos en experimentaciones del siglo XX, el fantástico es el lenguaje de los contenidos que se oponen al modelo artístico dominante. Montarco escribe atrocidades para no cometerlas, aquí hay la presencia de la inspiración de la dualidad creada por Stevenson en *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*; según Montarco a sujetos como estos se debería recetar el ejercicio de la escritura como terapia. La imagen pública del doctor Montarco es destruida por la publicación de esos cuentos fantásticos y lo encierran en un manicomio y es declarado irracional por el siquiatra que lo cuida. Siempre el siquiatra dice que los cuentos de Montarco asustan al público español que no entiende el género fantástico-humorístico-*noir*, mientras que en otros países los mismos cuentos habrían atraído muchos lectores que ya se enteran del género y lo conocen muy bien.

Otro relato muy parecida a *La locura de doctor Montarco* por la presencia del tema de la locura es *El que se enterró* (1908), donde la voz del narrador dice que está simplemente informando el lector de un hecho acontecido y que quien lee es libre de no creer en el cuento.

> Il racconto si presenta con una struttura dialogica e un contesto analoghi a *La follia del dottor Montarco*, sebbene, entro il corpus narrativo di Unamuno, si riveli quello più affine a quello scioglimento a doppia chiave (reale/immaginario, vero/falso, naturale/soprannaturale) peculiare alla struttura del racconto fantastico.[29]

Se habla de un homicidio-suicidio donde el protagonista llega a ver su mismo cuerpo desenterrado, cuerpo matado después el encuentro con el doble. Se retoma la dualidad ideal/real citada antes y en la parte final es el mismo narrador quien hace una consideración: la lógica es social mientras la locura es algo privado y tenemos que aceptar que vivimos en un mundo hecho de misterios obscuros pero tangibles. Siempre siguiendo el trabajo de Unamuno se puede hacer un cuadro general de su narrativa:

> […] nella narrativa breve di Unamuno la doppia verità paradigmatica fissa dunque nel testo uno spessore forse raro nelle *short story* dell'autore, se si considera per esempio l'inesauribile gioco di specchi che impronterà, sul piano di una narrazione peculiarmente senza intreccio […][30]

[29] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.296-297.
[30] Ibid., p.313.

En Unamuno el empleo de la imaginación es la transposición controlada de pensamiento e ideas en forma de cuentos metafísicos o cuentos de hadas, entonces uso metalingüístico del fantástico e "*imaginatio per intellectum*"[31] parecen en relación simbiótica.

Darío Fernández Flórez, después la publicación de *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, afirmó que la imaginación es la habilidad de crear imágenes y representar lo que no es real como si lo fuera y además el lector cuando lee una novela tiene una doble intención: escaparse de sí mismo y al mismo tiempo reencontrarse.[32] Esta creencia es inaceptable para Unamuno, según él la imaginación popular es diferente de la imaginación auténtica, *castiza*, "seca" y ese tipo de imaginación exige más labor. Imaginación es sinónimo de confusión y los pueblos que no saben meditar no tienen imaginación. La esencia de la verdadera actividad imaginativa no es todavía comprendida, es condenada a ser definida extravagante y a ser delegada en el tópico del realismo mágico. Desde el punto de vista literario Unamuno no acepta la reducción del mundo de la Península Ibérica al mundo de América Latina y por eso la poética del realismo mágico como puente entre las dos realidades no fu aceptada también por las ideas de Unamuno que no crearon las condiciones a favor de su recepción en ámbito intelectual.
Uno de los temas que hemos tratado hasta ahora es la interpenetración entre literatura italiana y española y es justo con Unamuno que tenemos uno de los ejemplos más representativos: la relación Unamuno-Pirandello. Scarsella define Pirandello como el Unamuno italiano y viceversa y también la crítica italiana identifica influencias de Luigi Pirandello, Premio Nobel de la Literatura en 1934, en las obras del autor español, en particular en *Niebla* del 1914. En ambos los autores se asiste a la particularidad de la identidad de los personajes, son tan vivos y formados que tienen la fuerza y la capacidad de rebelarse a sus mismo autor. Unamuno escribió un texto en 1923 titulado *Pirandello y yo* donde afirma que encontró más realidad humana en el autor italiano que en la mayoría de los autores realistas.

Es justo con la novela *Niebla*, o mejor dicho "*nivola"* como la define el mismo autor, que hice un análisis en primer lugar del estilo de Unamuno y también de su conexión con Pirandello. Antes de todo creo que se trata de un libro que se lee muy rápidamente y con la curiosidad de llegar hasta el final para entender hasta qué punto llega la historia y sobretodo la imaginación del protagonista. El personaje principal se llama Augusto Pérez, un joven rico y huérfano que vive con sus domésticos Domingo y Liduvina, su esposa. Augusto pasa sus jornadas paseando por la ciudad y haciendo larguísimos monólogos en los cuales expresa sus ideas sobre varios temas, su fantasía nunca descansa

[31] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.314.
[32] Aquí retomo una citación de *Il fantastico nel mondo latino* y la fuente del Profesor Scarsella (nota 7 p. 316): Darío Fernández Flórez, *Sobre la literatura fantástica y algo más*, "Revista Nacional de Educacción", 63, 1946, p.42.

y por eso no se define un hombre vago como otros, siempre reflexiona sobre los temas más o menos importantes de la vida.

Un día mientras sale da su casa con el intento de pasear por la ciudad sin meta cruza los ojos de Eugenia, una joven profesora de piano, y sin enterarse la sigue hasta su apartamento dónde conoce a Margarita, la portera a la cual pide informaciones sobre la muchacha. Eugenia es huérfana también y vive con sus tíos Ermelinda y Fermín y enseña a tocar el piano para pagar la hipoteca sobre la casa de sus padres. Aquí encontramos una reflexión sobre la manera en que él se enamora de la joven mujer:

> Mientras yo divagaba líricamente, unos ojos tiraban dulcemente de mi corazón.[33]

En cualquier manera se trata de retomar, como dicho antes para Bécquer, el tema del amor de la poesía de cancionero: el amor que pasa de los ojos al corazón, los mismos ojos son los culpables del mal de amor porque ellos por primeros recibieron la imagen de la amada y llevan hasta la melancolía porque el enamorado es por definición melancólico. La amada, como veremos en alguna manera también en *Niebla*, siempre es idealizada, casi divinizada (tema de la *religio amoris*) y se habla de ella como el ser más hermoso del mundo.

Augusto descubre otros hechos sobre la vida de su enamorada; por ejemplo, que está comprometida con Mauricio, un joven realmente vago que no quiere trabajar y que está simplemente interesado en gozar de Eugenia sin tener la intención de buscar un trabajo y casarse con ella. Es gracias al novio de Eugenia que Unamuno hace una referencia a Don Juan Tenorio y a la manera de portarse del joven que pasaba por un Tenorio.

Augusto en un primer momento idealiza a Eugenia como si hubiese dos Eugenias: una la novia de Mauricio y la otra "mi Eugenia"[34] de Augusto, la joven que era suya en el pensamiento.

Es la fantasía del protagonista que lo trae hasta donde vive Eugenia y es siempre la misma fantasía que conduce todos los monólogos de la novela. Finalmente las ideas y los discursos de Augusto encuentran a un oyente, el cachorro que él salva en un parque y que trae consigo en su casa llamándolo Orfeo que seguirá amando a su amo, consolándolo y escuchándolo hasta la muerte. De hecho cuando al final Augusto muere, Orfeo muere también por el dolor de no tener más su amado amo y con el deseo de estar siempre junto con él.

La novela sigue con Augusto que descubre su ceguera antes haber conocido a Eugenia porque ella lo despertó de su sueño y ahora se entera de que todas las mujeres son hermosa y enamorándose

[33] M. de Unamuno, *Niebla*, Public Domain, 2013, versión e-book, cit., p.6.
[34] Ibid., p.7.

de una se ha enamorado del género femenino. Otra protagonista femenina es Rosarito una chica con que Augusto cumple actos fuera de su control que recupera a menudo y se disculpa. La narración sigue con un engaño contra Augusto por parte de Eugenia y Mauricio. La profesora de piano finge de dejar a su novio y después de haber rechazado en un primer momento el amor de Augusto y haber decidido de ser su amiga para darle gracias de haber rescatado a la hipoteca sobre su casa, decide organizar su boda con él pidiéndole pero que encontrase un trabajo para Mauricio así que se fuese lejos y no los molestase jamás. Augusto encuentra un trabajo para el joven y el día antes de la boda recibe una carta donde Eugenia le explica que se fue con Mauricio porque estaba enamorada de él y que ella y Augusto no habrían podido ser felices juntos.

En un primer momento Augusto parece ser aliviado de la noticia porque en realidad su intención principal era hacer una experimentación psicológica sobre las mujeres y por eso, pensando que Eugenia tratase de tomarlo por el pelo le dijo que no podía aceptar la condición de simple amigos. De esa manera fue él que cayó en la red de engaños de Eugenia y de experimentador se volvió en víctima de la mujer. Poco después Augusto hunde en la depresión y toma la decisión de suicidarse pero antes de hacerlo quiere hablar con el mismo Unamuno porque había leído sus escritos sobre el suicidio. Empieza aquí, casi al final de la obra, la parte verdaderamente fantástica cuando Unamuno hace su ingreso en primera persona como autor y al mismo tiempo como personaje de la obra. En aquel momento se encuentra en Salamanca y Augusto llega a su casa en un largo diálogo entre los dos se plantean todos los temas de contacto entre Pirandello y Unamuno: Augusto se rebela a su autor. En un primer momento los dos hablan de manera muy tranquila y Unamuno explica a Augusto que conoce toda su vida exactamente como él y que no es necesario que le cuente lo que ha pasado; la rebelión empieza cuando el autor dice a su personaje que no puede tomar la decisión de suicidarse porqué él no existe, es simplemente un producto de su fantasía y como tal no puede tomar decisiones de manera autónoma.

> Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo. […] no puedes matarte porque no estás vivo, y [que] no estás vivo, ni tampoco muerto porque no existes…[35]

Y sigue:

> […] no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes pues tu secreto.[36]

[35] M. de Unamuno, *Niebla...,* cit., p.175-176.
[36] Ibid., p.176.

Aquí se enciende el debate porque Augusto no acepta su secreto, la explicación de su vida. Empieza entonces a dudar de la existencia de mismo Unamuno y lo hace utilizando palabras del autor mismo que había afirmado que don Quijote y Sancho son más reales que el mismo Cervantes:

> Usted ha manifestado duda sobre mi existencia […] pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. […] ¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?[37]

El mismo Augusto quiere fortalecer su tesis afirmando:

> Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.[38]

Según Augusto el autor de la obra no puede hacer lo que quiera de sus personajes porque en realidad los crea pensando en conocerlos pero no es así. El punto más importante del diálogo es cuando se descubre la real intención del protagonista: Unamuno está convencido de que si Augusto tuviese valor para matar a Eugenia o a Mauricio o a los dos juntos no le daría ganas de matarse a sí mismo pero en realidad él quiere matar a su autor. Unamuno pierde el control y decide matar a Augusto así no le dará permiso de suicidarse y al mismo tiempo dará la muerte a un personaje que quiere matarlo. Augusto empieza a implorar su autor y viendo que no había la posibilidad de que cambiase sus intenciones le dice:

> ¡Se morirá usted, sí, se morirá aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente de ficción como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que si víctima…[39]

Entonces el protagonista prevé la muerte de Unamuno, de sus lectores y de todos los que pensarán en su historia. Como en Pirandello los personajes se rebelan, quieren tomar sus decisiones sobre sus vidas y sobre todo quieren existir fuera del mundo de la novela. Augusto quiere vivir ahora que se entera de que no existe. Se rompe el pacto tradicional con el lector y el autor es amenazado de muerte por una de sus creaciones y tiene que intervenir matando al protagonista de su novela.

---

[37] M. de Unamuno, *Niebla...,* cit., p.176.
[38] Ibid., p.177.
[39] Ibid., p.182.

No se trata sin embargo del único rasgo en común con la idea de Pirandello; durante uno de los monólogos de Augusto se habla del tema de las máscaras, tan utilizando por el autor italiano, con estas palabras:

> […] No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos! […] Como yo ahora aquí, representando a solas mi comedia, hecho actor y espectador.[40]

Ya durante la narración (estamos en el capítulo XVIII) sin la revelación del autor Augusto se pone la duda de que su vida sea una comedia y las personas que conoces sean solo máscaras y actores con un papel. Se retoma entonces la concepción de Pirandello que la vida es teatro, ficción y todos llevamos unas máscaras y nunca revelamos nuestra verdadera esencia al mundo.

Los capítulos finales sin embargo no son la única aparición de Unamuno que decide revelar su voz con una primera ruptura y un primer aviso al lector de que no se trata de una simple novela, esto pasa a final del capítulo XXV después una conversación entre Augusto y Víctor un amigo suyo. Víctor que está escribiendo una "*nivola"* para escaparse de su situación matrimonial (su mujer está embarazada pero ellos no quieren más tener hijos) explica a su amigo que debe casarse para llevar a cabo los experimentos sobre las mujeres y sobretodo hacen una reflexión sobre que es la existencia, al final Unamuno se introduce y escribe:

> Mientras Augusto y Víctor sostenías esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreirá enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: "¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.[41]

En este sentido se inserta a Unamuno y a *Niebla* en el género fantástico porque en realidad en la historia de Augusto no pasa nada que tenga que ver con el género fantástico porque se trata simplemente de la historia de un hombre que se enamora de una mujer y que es burlado por ella. Lo que realmente es fantástico es el uso del lenguaje, la modalidad en que el autor decide insertarse en su composición como personaje y Dios desafiado por su misma creación. La ruptura de los esquemas tradicionales de la novela, el hecho de que el lector tenga la sensación de que haya algo extraño y que al final descubra que todo es engaño, todo es ficción. Otro elemento fantástico es la misma fantasía de Augusto que Unamuno utiliza, a veces, para expresar también sus ideas; la concepción de Augusto

[40] M. de Unamuno, *Niebla...,* cit., p.101.
[41] Ibid., p.148.

que en la vida todo es niebla, que no hay nada claro (hay niebla también cuando Augusto no entiende sus pensamiento o no reconoce sus mismas acciones). ¿No es tal vez el mismo Unamuno el que afirma que la imaginación es confusión?

La historia nace de un nuevo amor, de un amor que empieza pero ni Unamuno ni Pirandello hablan de amor, no es un tema tratado por los autores ni tampoco en general en Italia y España cuando se habla del género fantástico se inserta el tema del amor. Fantasía es imaginación según Unamuno y cabe preguntarse cuál imaginación es más viva de la imaginación de Augusto.

Leer esta novela me hizo pensar en una película del 1998 titulada *The Truman Show* donde el protagonista, interpretado por Jim Carrey, descubre que los primeros treinta años de su vida son una ficción porque desde que nació hizo parte de un programa televisivo (que tiene el mismo título que la película) y se encuentra a hablar con el creador de su historia. Lo mismo pasa con Augusto que, en un momento de depresión por el engaño recibido por parte de la mujer que amaba, descubre su existencia solo como personaje ficticio y no puede/quiere aceptar esta realidad. Las dos historias son parecidas y, a mi entender, es la demostración que los temas tratados por Unamuno y también por Pirandello son todavía actuales tanto que se retoman y se adaptan al cine.

La "*nivola"*, por el hecho de que el autor ama hacer parodia termina con un telegrama que Augusto le envía a Unamuno por mano de Domingo y que dice " […] se salió usted con la suya. He muerto."[42] y también con un elogio funerario al pobre Orfeo, único personaje "positivo" de la historia. El pobre perro no tiene el don de la palabra entonces no pudo mentir ni engañar (según Augusto las palabras son fuente de engaño, quien habla miente), demostraba afecto y compasión a su amo y al final hace un monólogo interior (Unamuno da voz a un animal) donde habla de Augusto.

Al final de la novela el lector se encuentra desorientado, se siente casi burlado pero al mismo tiempo se entera de que acaba de leer algo diferente que no tiene nada que ver con la tradición de la novela y pienso que también en este sentido se pueda hablar de relato fantástico.

Gracias a la capacidad de Unamuno de tomar los temas del relato fantástico y hacerlos suyos intentando hacer algo nuevo al mismo tiempo, operación hecha también por Pirandello, creo que a razones los criticos definen los dos autores el uno espejo del otro y gracias a esto se confirma la teoría de Scarsella de compenetración entre literatura fantástica italiana y española. Si bien con Unamuno y Pirandello estamos al borde de una metamorfosis de lo fantástico desde una perspectiva de introspección que, en el siglo XX, llevará a una disolución de lo fantástico propriamente dicho con respecto también a las transformaciones en las funciones de la lectura.

Como se hace una novela (1926-1927) es, de hecho, la demostración de lo que hemos dicho de Unamuno hasta ahora, puede definirse su obra clave y toma también inspiración de Pirandello con

[42] M. de Unamuno, *Niebla...,* cit., p.187.

muchos temas en común como la crisis del realismo, la ruptura del pacto con el lector (con el intento de perturbar el tiempo de la lectura) que al mismo tiempo lleva a otro tema o sea la crisis del yo. Hay también hechos autobiográfico como por ejemplo la ambientación francés (París en concreto) debido al hecho de que Unamuno atacó al rey Alfonso XIII y a Miguel Primo de Rivera y fue exiliado a Fuerteventura. Cuando escribió la novela el autor tenía más o menos sesenta y seis años y vivía en auto-exilio a París, rechazando la posibilidad de volver a España. Se trata de una novela que se inserta en llena crisis realista causada por la crisis entre autor, lector y critico.

El protagonista de *Como se hace una novela* es Jugo de la Raza (otro elemento autobiográfico es el nombre del carácter principal hecho del apellido del abuelo y de la abuela del autor), se trata de una novela en la novela porque Jugo compra una novela que le presagia su muerte. Es aquí donde se halla la crisis del acto de la lectura: el protagonista decide no leer jamás aquel libro al final del cual deberá morir pero al final se entera de que no puede vivir sin el. Unamuno pone en escena una perfecta equiparación entre ficción y realidad; es gracias al mismo Unamuno y también a Pirandello que se actúa el solapamiento de los niveles (novela en la novela en el escritor español y *metateatro* en Pirandello). El autor italiano no es la única inspiración de Unamuno, se encuentran también Honoré de Balzac y su simbolismo fantástico, Oscar Wilde con *The picture of Dorian Gray* (1891) y el ya citado *El Talismán* de Emilia Pardo Bazán con el tema de la vida identificada con un objeto. En Unamuno el género fantástico es considerado género de consumo y a menudo es sometido a farsas entonces *Como se hace una novela* es la parodia de una novela fantástica. Es constante la metáfora de la imaginación "ardiente" y "seca", el realismo auténtico y poético se confunde en la equiparación de ficción y realidad, desarrolla contemporáneamente realidad literaria y viviente que llegan a mezclarse, Scarsella afirma que las dos realidades son una leyenda de la otra y que aquí la leyenda tiene la misma importancia que la realidad. Unamuno pone en crisis la práctica de identificación en la lectura. Se encuentra también otro tema siempre presente en Unamuno y también en algunos escritores posteriores como Ortega y Gasset: la agonía del protagonista que impregna todas las novelas y leyendo *Como se hace una novela* y *Niebla* el lector agudo se puede enterar de eso.

> Nevrosi e ancora follia, ricapitolando, appunto, non corrispondono a un tipo di ricezione possibile della narrativa insolita, bensì ai presupposti interni della produzione di fantastico e alle sue motivazioni contagiose. Jugo de La Raza incarna infine il lettore che ha rifiutato di divenire personaggio di un romanzo fantastico con un epilogo tragico, ma troppo tardi, perché quella storia è già il succo della sua vita e contemporaneamente il tema della sua morte. Epilogo quest'ultimo verosimile e sempre attuale per ogni membro di quel genere umano, di quella "*raza*" destinata per natura a perire e alla quale Jugo per destino appartiene. Vera cifra nel tappeto, filo conduttore e nello stesso tempo strappo nel tessuto della cosiddetta vita reale.[43]

[43] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.327-328.

1.3.3 EL CASO CATALÁN: EUGENIO D'ORS

Hasta ahora hemos hablado de dos autores fundamentales para entender la evolución del género fantástico entendido como una narración en España y se trata de Bécquer que con su obra logró la perfección reorganizando la forma simple de la leyenda sin dejar espacio a intentos de establecer otras formas no parodistas y de Unamuno que es una inusual excepción al trabajo de Bécquer. En la segunda mitad del siglo XIX el cuento fantástico español no se encaja en la forma da la leyenda y tampoco puede entrar en una definición unificadora y además en el Romanticismo español no había una teoría fuerte con las funciones de la imaginación. Entonces en lugar de buscar trazas de la existencia del género fantástico en los autores de la narrativa española es más importante seguir el tratamiento de realismo y crisis del mismo en los materiales híbridos procedentes de la novela gótica, cultura popular y de la ciencia.

Estas consideraciones llevan a analizar la experiencia catalana con Eugeni d'Ors i Rovira conocido también como Eugenio d'Ors. La Cataluña de d'Ors es diferente de la Castilla de Bécquer porque en Cataluña hay una fuerte identidad regional y también una mayor consideración de los modelos que circulan en Europa. Cataluña fue ya en la Edad Media lugar de tránsito de cultura porque conciliaba la tradición española con la tradición de los trobadores, sobretodo con Alfonso el casto que heredó la Provenza y los funcionarios eran catalanos, provenzales y aragoneses.

D'Ors habla mucho de los autores extranjeros conocidos en Europa y eso porque durante sus estudios universitarios estudió en París y en Alemania para licenciarse en Madrid, por ejemplo alaba la obra de Poe y al mismo tiempo acusa a Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle y Gabriele D'Annunzio de haber traicionado al maestro americano. Habla también de Charles Dickens afirmando que sus obras podrían ser peligrosas en Cataluña porque es muy peligroso el interés para el monstruoso. Se exprimió también sobre Miguel de Cervantes y el Quijote para el principio de orden que se encuentra en la obra, mientras otros autores se centran en la elaboración imaginativa de los niveles de imaginación y real.

D'Ors formó parte de un movimiento cultural muy importante en Cataluña en el siglo XX: el Noucentisme, en contraposición con el movimiento cultural de la época precedente o sea el Modernisme. Fue el mismo d'Ors el que dio el nombre al movimiento que representó el núcleo de la identidad y independencia regional catalana. Como sabemos la historia de la independencia cultural y política de Cataluña tiene raizes en el pasado y llega hasta el día de hoy donde todavía siguen debates culturales y politicos. En el autor catalán encontramos dos estilos principales la narración y la glosa el género que caracteriza a su escritura; cuando escribe glosas se firma como Xènius y allí se encuentra una ascendencia de los ensayos de Montaigne pero no se trata del ensayo puro. La glosa es un género casi periodista con la tarea de escuchar a las modas del momento, las glosas catalanas salen

cotidianamente en el periódico *La Veu de Catalunya* del 1906 al 1920. Por el hecho de que el sistema cultural catalán tenía una identidad pero no había la fuerza para afirmarse se necesitaba una guía para las glosas, un esquema básico para escribirlas, se decidió entonces de utilizar un poca de narrativa pero sin desnaturalizar el género y eso porque el público estaba acostumbrado y aficionado a la novela por entregas. La primera obra de d'Ors son las glosas de la *Ben Plantada* del 1911 mientras la segunda novela se forma con las glosas de *Gualba* en 1915. Para las glosas d'Ors utiliza el término *roman philosophique* que fue aceptado por la crítica, sobretodo las glosas de *Gualba* retoman sujetos románticos. Se trata de un viaje de un padre y su hija que llegan a la cañón de Gualba al atardecer, hay interferencia de las glosas del la primera novela y algunos de los temas principales son: fantasear por la noche, la música que se manifiesta por la noche, miedo y turbación, uso metalingüístico del fantástico, el padre que cuenta relatos de misterio y horror, siempre el padre que traduce al *King Lear* de William Shakespeare y al final el tema del incesto.

Según d'Ors la Primera Guerra Mundial puso en marcha la rotura por parte de la historia de las barreras culturales y de allí empezó la difusión de materiales "inferiores" y por supuesto el incesto es uno de los temas que habían sido removidos.

Otro escrito de d'Ors se titula *Oceanografia del tedio* del 1916 donde, junto con *Gualba* el mondo fantástico se halla en su valor metalingüístico con procesos alegóricos estructurados y hay también el tema constante de la melancolía, a tal propósito Scarsella afirma:

> Se *La Ben Piantata* resta più che mai la tesi classicista, della quale il gotico di *Gualba* sperimentava l'antitesi, come possibile sintesi personale d'Ors proponeva, a stretto contatto cronologico, l'*Oceanografia del tedio* (1916).[44]

Josep Pla i Casadevall (1897-1981), escritor realista que escribió en castellano y en catalán, es muy importante porque queda uno de los autores más leídos en lengua catalana, su contribución fue muy significativa. En un primer momento tuvo parte al Noucentisme y después decidió alejarse para seguir una forma de literatura más simple y comprensible para todo el mundo, en su diario (se trata de un diario literario) *El quadern gris* se acerca a las mismas materias de d'Ors pero con un planteamiento diferente y también critica a Xènius para su simbolismo.

Al final la posición de d'Ors es nihilista con un fuerte interés para la categoría del secreto, de lo prohibido y también para la psicoanálisis.

[44] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.307.

La contraddizione consiste in d'Ors nel cercare a questo punto rifugio in un principio direttivo, in definitiva d'ordine razionale, che faccia da argine alla minaccia del perturbante. Senza riconoscere cioè l'esistenza teorica di una "volontà d'ordine" non di natura razionale, ma fantastica.[45]

Se habla de crisis de la cultura hecha por la confusión de los niveles reales y simbólicos, será el mismo d'Ors el que no entenderá la dicotomía de Samuel Taylor Coleridge de fantasía y imaginación y la llevará a esquemas de orden conservador.

1.3.4 JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Otro hombre de letras importante en el análisis de Scarsella es José Ortega y Gasset (1883-1955), filósofo y escritor español, que en *La agonía de la novela* hace una distinción entre romance y novela; la novela se acerca a la realidad mientras que el romance tiene una matriz mitológica.

De romance se habla por primera vez en la Edad Media, se trataba de hecho de poemas en los cuales argumentos históricos se convertían en temas literarios, los romances más conocidos son los que hablan de Don Rodrigo conocido como "el que perdió España". Según la leyenda era el último rey godo que violó a Florinda la hija de Don Julián, gobernador de Ceuta en Africa. Don Julián para vengarse de la ofensa llamó a los beréberes que cruzaron el estrecho y el la batalla del Río Guadalete derrotaron a las tropas de Don Rodrigo y empezó así la conquista de España por parte de los árabes. Entonces un asunto histórico se convierte en un mito popular y en poesía popular, de hecho desde el punto de vista histórico hoy en día no se sabe mucho de algunos personajes pero conocemos muchos hechos gracias a los romances donde hay protagonistas de la historia que se convierten en personajes literarios y mitológicos.

Volviendo a Ortega y Gasset son citadas las palabras del autor cuando afirma que el libro de imaginación narra y la novela describe.[46] En la reflexión sobre la novela moderna Ortega y Gasset no acepta el maravilloso y el fantástico porque afirma que la vida está hecha de la cotidianidad y no de lo extraordinario, no es posible ir más allá de lo cotidiano con aventuras raras así que se debe limitar al horizonte del lector; se deben eliminar lo extraordinario y lo inusual sin apoyarse al realismo porque la novela no puede representar la realidad externa. La novela es el opuesto del cuento que tiene naturaleza narrativa e imaginativa; otra diferencia con respecto al cuento es el hecho de que el personaje tiene un papel principal a pesar de la historia, lo mismo que pasa con Unamuno. Ortega y Gasset en *Meditaciones sobre la literatura y el arte* del 1912 acusa autores como Azorìn de ser

[45] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.311-312.
[46] Ibid., p.331.

“castizo” y el “castizo” no puede convertirse en norma[47] mientras él es convencido de que a los españoles se debe hablar de una manera muy simple y clara (casi la misma idea a de Josep Pla). Hablando de Goya lo define el representante de la cultura de frontera. La valoración del cuento fantástico, desde el punto de vista de la teoría de la novela es la misma que expresan Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en la *Antología*. Ortega divide el fantástico del maravilloso subrayando la modernidad y a tal propósito es necesario especificar que:

> Presentandosi tuttavia quale neologismo critico, sebbene in pieno Novecento, ancora confuso e pressoché incomprensibile, la nozione di “*literatura fantástica*” o “*cuento fantástico*”, provoca deliberatamente la teoria della narratività egemone.[48]

El único contexto de recepción de la literatura fantástica es de hecho la literatura masiva.

> Lungi ancora dall’affermarsi nell’accezione trascendentale, se tale la si voglia, usata dagli antologisti argentini, il fantastico confluisce almeno fino a un certo punto nell’interesse spiccatamente para o già extraletterario, esplicitamente, rivolto alla letteratura “*terrorífica*”.[49]

El discurso entonces vuelve a d’Ors y a su segunda fase o sea cuando intenta de reorganizar la distinción entre las dos imaginaciones en una glosa de 1939 contenida en *Imaginación y fantasía*, eso pasa porque la literatura fantástica todavía tenía “mala” reputación. Según d’Ors la fantasía da forma a lo que no es real y es imposible destruyendo las formas de lo real y del posible, inserta entre los fantásticos autores como Blake y Jean Paul. La imaginación por otro lado es la facultad de inventar las formas de lo que es real y posible y aquí caben Omero y Poe, el último es un autor que interesa mucho al escritor catalán gracias al racionalismo de sus cuentos, es definido un “clásico vestido de romántico”[50].

En d’Ors se encuentra una personalidad ambivalente porque, rechazando su primera fase, se declara a favor de la literatura de consumo y de la pura ficción.
Se refleja al final la posición de d’Ors y Ortega:

---

[47] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.330. Aquí retomo la idea de Ortega y Gasset que Scarsella explica en la nota 3 del capítulo VI en la segunda parte del libro. Cito: “*Castizo*, del momento que significa espontáneo, profunda e insondable profundidad de una raza, no puede convertirse en una norma”.
[48] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.332.
[49] Ibid., p.333.
[50] Ibid., p.334.

Queste concessioni, se riflettono da una parte l'ambivalenza naturale di d'Ors, sono pure l'indice, dall'altra, già a venti anni di distanza dalle tesi di Ortega, di un incipiente mutamento non solo di gusto, ma probabilmente dei modelli fenomenologici di rappresentazione narrativa. Allo scopo pertanto di identificare ulteriori premesse generali (per quanto anche intrinsecamente divergenti) della lenta legittimazione del fantastico, e in precedenza dell'immaginario, vanno archiviate da ultimo le posizioni di altri due maestri della "maniera spagnola di vedere le cose". [51]

1.3.5 RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Se llega así a Ramón Gómez de la Serna, inspirado por Unamuno y Ortega y Gasset, en 1915 enuncia la tesis de base de toda su teoría literaria: la novela tiene que seguir el hilo del inesperado, del sorprendente, cada cosa se debe llevar a cabo con naturaleza. De la Serna tiene una visión surrealista de la novela. Después un viaje a Berlín escribe un elogio de Hoffmann, según de la Serna el autor alemán crea lo que es sorprendente de la mezcla de la vida junto con lo inesperado y el inconcebible.

Pure si tratta di un autore, Hoffmann, osteggiato per il razionalismo della sua scrittura da buona parte della narrativa fantastica, come dai surrealisti francesi, ma che appunto consente a Ramón di correggere la propria posizione in seno all'avanguardia.[52]

Gómez de la Serna es insertado en el primer volumen francés de Bontempelli que es interesado al aspecto humorístico de su obra y también lo encontramos en la *Antología* de Borges, Bioy Casares y Ocampo.

Es importante recordar que Gómez de la Serna escribió también greguerías[53] a las cuales dedicó muchos libros (textos muy cortos que se parecen a aforismos y que expresan pensamientos de cualquier naturaleza). El nombre se forma de la idea de humorismo y de metáfora, el lenguaje en la greguería es muy elaborado porque tiene que recoger una idea general de manera ingeniosa y breve y Gómez de la Serna es considerado el inventor del género. La idea de la greguería de alguna manera adelanta el surrealismo en España.

Durante los primeros años de la dictadura el cuadro general de la narrativa en España era el anti-realismo. En la vanguardia caben Unamuno que se declara contra el realismo burgués y la literatura de consumo a causa de su intelectualismo, Gómez de la Serna para su contra-realismo y el uso metalingüístico del fantástico, también Borges, Bioy Casares y Ocampo. En la deshumanización del arte caben los fenómenos de los cuales hablaba Ortega incluso la novela moderna que no hacía parte del imaginario colectivo español. A partir de los años Cuarenta hay un rechazo de la

[51] A. Scarsella, *Il fantastico*…, cit., p.336.
[52] Ibid., p.338-339.
[53] El término es muy dificil de traducir en otras lenguas entonces pongo aquí la definición del Diccionario de la RAE en la red: De *griego*[1] 'lenguaje ininteligible' 1. f. gritería. 2. f. T. lit. Invención literaria del escritor español Ramón Gómez de la Serna, que consiste en una metáfora breve e ingeniosa. http://dle.rae.es/?id=JWP73zr

deshumanización y se abre un modelo de realismo-humanista que se propone como producto explícitamente español y es diferente del neorrealismo italiano.

D'altro canto, il fatto che gli *auctores* della tradizione realistica 'soggiacente', da Alarcón a Valera, alla Pardo Bazán, a Pérez Galdós, a Baroja, a Blasco Ibañez, abbiano scritto anche racconti fantastici, ostentando indulgenza nei confronti del soprannaturale, vale come una qualificazione al rovescio del rigore 'umanistico', lo si ripeta, non socialista o esplicitamente *contro*, del realismo spagnolo dell'immediato dopoguerra civile.[54]

En este periodo se habla de autores como Camilo José Cela (1916-2002), miembro de la Real Academia Española y premio Nobel por la literatura en 1989, uno de sus libro más importante es *La familia de Pascual Duarte* donde la acción siempre ve la presencia del *fatum* y la concepción de la vida como algo absurdo.

Otro nombre importante es Federico García Lorca (1898-1936) escritor y poeta antifascista que manifiesta dos aspectos opuestos regionalismo y cosmopolitismo; los aspectos del fantástico se encuentran sobretodo en su poesía, todavía su herencia se halla en la narrativa y en la novela antes que en la poesía. Uno de los temas tratado cuando se habla de Lorca es el Duende[55]. El autor llama la atención sobre un término intraducible que genera inquietud, quiere demostrar que la inquietud cuando tiene que ver con algo indescifrable es el motor de la experiencia de vivir, un punto para empezar la experimentación de los sentidos.

Nondimeno la struttura del discorso di Lorca è caratterizzata da un forte impianto intertestuale, costellato da citazioni e allusioni ripetute che necessitano l'assistenza di un'apparato di note, latitante nel testo della conferenza.[56]

El duende se convierte en el símbolo de España y sobretodo de Andalucía.

"El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca"[57]

---

[54] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.342.

[55] Palabra obscura que no encuentra traducción en otros idiomas sino en español. En el dialecto Andalus puede significar diablillo pero también hilo fino. Del vocabulario de la RAE en la red (http://dle.rae.es/?id=EEmriFA): De *duen de [casa]* 'dueño de [la casa]'.
1. m. Espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habitaen algunas casas y ca usa en ellas trastorno y estruendo.
2. m. Encanto misterioso e inefable. *El duende del cante flamenco.*
3. m. restaño.
4. m. pl. And. Cardos secos y espinosos que se ponen en las albardillas de las tapias paradificultar el escalo.

[56] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.334. Aquí se habla de la conferencia que Lorca tuvo en 1930 en Cuba sobre el tema del Duende.

[57] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.345. Scarsella cita las palabras de Lorca en Federico García Lorca, *Prosa*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 32-33. (retomando la nota 8 a página 345 del libro de Scarsella).

Lorca tuvo mucha influencia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y de Apuleio (125-170 d.C.) y hace una división en tres figuras: el ángel que representa a Italia y al clasicismo, la musa que representa a Alemania y al romanticismo y el Duende que como dicho antes representa a España; en esta división hay también las ideas de Nietzsche. El duende está en la sangre mientras musa y ángel llegan desde afuera.

A ben vedere ancora, da una parte si collocano i prodotti del classicismo umanistico e romantico (sintetizzati da Goethe), dall'altro quelli provenienti da radici culturali più profonde, preclassiche, primitive, a volte subalterne. Sono le stesse radici del *cante jondo* andaluso che, laddove esulano dalla loro circoscrizione regionale, propongono il *duende* come una costante estetico-antropologica; precisamente l'intuizione che immette nell'espressione estetica il corpo e la morte.[58]

Y además:

E secondo Lorca il duende non sopraggiunge, a passi di danza e a colpi di presentimenti e di fantasie negative, se non nell'incombente imminenza della morte.[59]

Todas las artes de todos los países pueden tener ángel, musa y duende. Entonces se habla de elementos folklóricos que hacen parte del mundo moderno y el mundo moderno no está en oposición al mundo mágico sino que viven juntos. Lorca es perfectamente consciente de las influencias de las culturas mediterráneas y orientales pero prefiere centrarse en lo que es hispánico para afirmar el primado del las culturas de lengua española. A proposito de la poetica de Lorca Scarsella afirma:

una poetica che impone metamorfosi, mitizzazioni, personificazioni, in base a una tendenza che esula dai limiti della versificazione per invadere i territori del racconto, incontrando nella forma tradizionale del *romance* la sua dimensione ideale, poetica e narrativa a un tempo.[60]

La recepción de Lorca en la narrativa de los años Cuarenta es muy significativa a pesar del tema de la deshumanización del arte de Ortega y la concepción que había en España con respecto al fantástico y al imaginario. Según Lorca la imaginación es una representación lógica de lo real porque no se puede imaginar lo que no existe, de la imaginación viene la metáfora. El duende es una metáfora de la inspiración poética:

[58] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.347.
[59] Ibid., p.350.
[60] Ibid., p.350.

Non c'è dubbio che il duende sia, per quanto detto, una grande metafora dell'ispirazione poetica. Ma esso resta d'altro canto "lo spirito nascosto della dolorosa Spagna". Duende come si è visto non è il diavolo, non è l'angelo, non è identificabile nella musa o in altro agente esterno, dal momento che "si risveglia nelle più remote dimore del sangue". Questo potere dunque dell'ispirazione, questo "potere misterioso" è, mediterraneo e dionisiaco, lo spirito della terra.[61]

Carlos Martínez-Barbeito (1913-1997), traductor de Poe, en *El bosque de Ancines* (1947) habla de los delitos de un hombre dominado por fuerzas misteriosas, se habla de un licántropo que fue realmente procesado en 1854, la historia entonces no trata directamente la realidad y se destaca de ella para hablar de un hecho de crónica local. Hay quien acusa a los gallegos de creer en leyendas populares y estas creencias son generadas por la ignorancia mientras el abogado defensor de Benito Freire, el licántropo, afirma que el hombre no puede ser acusado de los delitos porque no los cometió él sino su *alter ego*.

Wenceslao Fernández Flórez pone la ligereza del cuento a la tendencia *noir* de la novela moderna con dirección hacía humorismo y fantástico con una componente onírica.

Álvaro Cunqueiro (1911-1981), escritor bilingüe, al final codifica las sugestiones del paisaje cultural conectado con la literatura y las creencias populares con referencias narrativas de tipo oral y a mitología literaria (sin barreras regionales). Cunqueiro inventa un animal mitológico el *bolimarte* (una salamandra con cresta de gallo) y la población gallega toma esa invención como parte de la tradición folklórica, el mismo autor después haberlo inventando siente que la gente habla de esa criatura y entonces afirma que tiene que existir algo verdadero en la fantasía.

Mentre il narratore costruisce l'edificio con i materiali di una mitologia letteraria preesistente, chiede altresì all'immaginario regionale e nazionale di riconoscere la sua tradizione in miti e in leggende, in forme "semplici" riscritte in una condizione 'liquida', e per questo fluviale, incontenibile nella breve misura del racconto e propensa al riuso del romanzo.[62]

En el libro de Scarsella los capítulos dedicados al relato fantástico en España acaban con la experiencia de Cunqueiro y la obra termina con un capitulo dedicado a la recepción del relato fantástico en Portugal hablando de escritores como Fernando Pessoa (1888-1935) y José Saramago (1922-2010). No trataré la parte portugués aquí porque mi trabajo se centra sobre lo que acontece en Italia y España pero quiero subrayar cómo en la perspectiva literaria considerada no se encuentra simplemente una visión pan-hispánica sino una visión pan-ibérica. El Portugal exactamente como Italia y España se acerca y vive el género fantástico con un gran retraso con respecto a toda Europa

[61] A. Scarsella, *Il fantastico…*, cit., p.351.
[62] Ibid., p.358.

pero también en este país el fantástico llega y se desarrolla de manera gradual hasta llegar a tener características nacionales. Es gracias a un autor como Saramago, Premio Nobel por la literatura en 1998, que el género fantástico portugués se conoce fuera de las fronteras; sus obras tienen un estilo y una escritura a veces difícil de seguir pero atraen al lector por las historias siempre inusuales y a veces trágicas. Algunas de sus novelas más famosas como *Ensaio sobre a cegueira* (1996) donde todo el mundo se queda ciego y solo una mujer se salva de la plaga o *As intermitências da morte* (2005) donde la muerte deja de hacer su trabajo y nadie en el mundo muere son obras que llevan el lector en situaciones surreales pero dejándolo con la duda de que cosas similares puedan pasar.

1.4 CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES

Hasta ahora he analizado lo que se afirma en las páginas de *Il fantastico nel mondo latino* haciendo referencia a los autores citados y a las ideas expresadas en los capítulos del libro. Para trazar algunas conclusiones se puede empezar afirmando que para entender la idea y la teoría de lo fantástico según Scarsella es imprescindible el mito de Don Juan además, obviamente, de los clásicos de la crítica literaria de lo fantástico de los cuales hablaré en manera general en la última parte de ese trabajo.

Un autor importantísimo es E.T.A. Hoffmann que con su recepción y elaboración del mito de Don Juan lleva, en el relato del mismo nombre (1812), la obra a un nivel superior quitando casi del todo el tema religioso y centrándose en la psicología de los personajes y en aspectos como la "doble" presencia de Doña Ana (que está en el escenario y junto con el protagonista) que salen de la realidad y entran en la esfera del misterio y del sobrenatural. No se trata sin embargo de un tipo de sobrenatural religioso, como la estatua del fallecido Comendador en las representaciones de Tirso De Molina o de Mozart que toma vida para vehicular el castigo de Don Juan que sea por mano de Dios o del diablo, se trata de algo diferente que el lector no puede explicar con la fe en la religión. La presencia de Ritter Gluck (que en realidad es muerto) mientras se está poniendo en escena su obra, lo que el protagonista de Don Juan siente cuando por la noche muere la actriz que interpretaba Doña Ana son hechos que no están conectados con el tema religioso y que al mismo tiempo no hacen parte de la cotidianidad de los lectores; se trata como dicho de algo inexplicable, sobrenatural y misterioso.

Analizando el mito de Don Juan se puede entender que la concepción de Scarsella ve una estrecha relación entre Italia y España en la recepción del género fantástico, Don Juan Tenorio nace en España por mano de un español y llega hasta Austria y Italia con Mozart y da Ponte y de allí a toda Europa. Como escribí en el primer capítulo de ese trabajo, el *libretto* de Don Giovanni está escrito en italiano y también según Hoffmann la obra no se puede separar del idioma original. Se puede decir entonces que según el Profesor Italia y España crearon el mito de Don Juan y probablemente por eso

la historia del género fantástico en los dos países tiene conexión; países que están juntos también en el retraso de la recepción del género fantástico (por causa de la religión) que de hecho nace y se desarrolla en el norte de Europa.

Más en general se habla de unidad entre los géneros literarios sobre todo de los géneros modernos entonces en mi opinión en el libro analizado se encuentra la idea de una conexión entre las experiencias del norte y del sur de Europa aunque las recepciones sean retrasadas y el éxito del mismo género en las diferentes naciones no siga el mismo camino. El *gothic novel*, nacido en la segunda mitad del siglo XVIII con predilección de ambientaciones anticuadas y grotescas, con elementos sobrenaturales, y le *fantastique* francés son un primero desarrollo del género fantástico que pero pasan por un cambio con la llegada de E. A. Poe en el siglo XIX y el cambio de *focus* del horror a la psicología.

En las primeras etapas del desarrollo del género fantástico no se nombran autores italianos de relieve o que dan aportaciones importantes, solo hay ambientaciones, a veces medievales, en territorio italiano. Me parece que la opinión desarrolada en *Il fantastico nel mondo latino* se centra particularmente en la ausencia de contribuciones italianas con la voluntad de subrayar las motivaciones de tal ausencia que son buscadas en la cultura de base del país y también en las direcciones de los hombres de letras de las épocas interesadas.

Un hecho, a mi parecer, relevante es que se elabora la tesi de Runcini y de su opinión que ve la aparición del fantástico en Italia antes en el arte con Salvator Rosa y Piranesi y después en la literatura.

Podemos estar de acuerdo con lo que afirma Scarsella en subrayar lo que afirma Tenca: la fuerte presencia de la Iglesia Católica en Italia y de la Inquisición en España fueron causa del retraso de la recepción del género fantástico y de la elección en Italia por ejemplo de la novela histórica como género de literatura masiva para no ir más allá de lo que podía ser aceptado.

Al subrayar constantemente la recepción de autores como Hoffmann y Poe como recepciones de segunda mano porque procedentes de las traducciones francesas, llegamos a la conclusión que Scarsella quiere decir que los italianos no tuvieron la posibilidad de entender llanamente el significado de las obras de estos extranjeros. Belli y Vigolo, respectivamente en los siglos XIX y XX, reconocen en Hoffmann el iniciador del género fantástico (que es diferente del gótico y del melodrama) pero vieron aspectos probablemente limitados de la obra del alemán; no obstante Vigolo se acerque al autor en idioma original. La fortuna de Hoffmann en Italia se debe por la mayoría al tema de las máscaras que por la cultura de la *commedia dell'arte* hizo de manera que los italiano pudieran aceptar los temas y la modalidad de expresión.

La afirmación del fantástico moderno y más "puro" en Italia se ve en la citada obra de Franco Mistrali *Il vampiro. Storia vera* del 1869 pero queda el problema del rechazo de la creencia en los fantasmas y en lo sobrenatural con lo cual se empieza a hablar de "fantastico del rimorso" porque la base de la cultura y de la tradición no permitía la aceptación de tal temas, entonces para no afectar a la tradición el fantástico se vuelve en imaginación de los protagonistas y lo que pertenece al sobrenatural se vuelve en algo que existe solo en la mente de los personajes de aquí la tendencia a la introspección.

El género fantástico llega a Italia con retraso y poco después ya está en crisis, de hecho se requiere una recepción moderada del género, como dicho, en función de la imaginación y probablemente es la moderación causa del retraso y de un desarrollo limitado del género en Italia. De hecho autores como Pirandello llevan el tema a niveles diferente que no tiene mucho que ver con la superstición.

Prezzolini llega a decir que las cosas en Italia deben ser definidas y tener una forma codificada para ser aceptadas entonces leyendo las consideraciones de Scarsella creo que fue la misma religión aunque en manera indirecta a fijar los cánones de definición, hablo de "manera indirecta" porque el sentido religioso y los principios del Catolicismo están tan radicados en la cultura y en el imaginario colectivo del país y hacen como base de referencia para todo el mundo, de modo que se elijan formas compatibles con la tradición.

Las consideraciones sobre Italia se cierran con Buzzati, uno de los italianos más conocidos en el mundo hispánico gracias también a las traducciones de Wilcock. Buzzati no centra su experiencia solo en el género fantástico pero es muy importante para el desarrollo del mismo en nuestro país y para la difusión de la experiencia italiana en el extranjero. En *Il deserto dei tartari* (1940) de Buzzati, libro que leí a la edad de quince años y que siempre nombro con gran placer, el tema del tiempo y de la espera son tratados de manera alegórica y fantástica en épocas y lugares imaginarios. Todo lo que espera el protagonista, la batalla contra *i tartari*, se convierte al final en la batalla contra el miedo de la muerte y el enemigo que Giovanni Drogo había esperado para toda la vida era la misma muerte y el miedo que lleva consigo.

Por la experiencia española Scarsella hace como primer nombre Bécquer, por la perfección y la integridad estilística de sus cuentos fantásticos. Bécquer con sus leyendas religiosas hace una elaboración de una forma simple y popular y se vuelve en un autor de género fantástico poniendo las bases del relato fantástico en el país. También para España se habla de retraso y de no modernidad de la cultura española. El filón fantástico español se mueve bajo los pasos de Bécquer pero Unamuno es una excepción porque lleva el género a tocar temas diferentes creando un contacto con la experiencia italiana de Pirandello. Hemos hablado de *Niebla* y en general de los contenidos de la obra para

subrayar la diferencia con con las experiencias anteriores, el cuadro histórico modificado y la concepción diferente de la probabilidad y de la realidad en una narración. Unamuno no trata de leyendas ni tampoco de religión, su interés es más en la psicología de sus personajes, a la manera de Poe y se preocupa de perturbar el momento de la lectura, de hacer algo diferente con los protagonistas de sus obras pero también con los lectores que en algunos casos se vuelven en personajes o son llamados en causa por parte de las creaciones del autor. En *Niebla* de hecho Augusto dice que también los lectores de Unamuno morirán y el autor habla directamente al lector en un fragmento. Unamuno crea separación entre fantástico y realismo mágico y afecta a la recepción de los dos. Las teorías de Unamuno no se demuestran solo en *Niebla* sino en muchos de sus trabajos.

D' Ors, en Cataluña, marca otra manera de escribir en el fantástico con sus glosas y luego con un mosaico coherente de fragmentos narrativos, tratando temas que no son aceptados, como el incesto y la psicoanálisis, con uso metalingüístico del fantástico.

Siguen las experiencia y las aportaciones de Gómez de la Serna, de Cela y de Lorca con el tema del duende y el fantástico que se manifiesta sobretodo en su poesía; aquí surge otro aspecto: el de la penetración de la manera fantástica en el experimentalismo verbal.

Al final podemos afirmar que en España como en Italia se eligieron formas "neutrales" para ser aceptadas bajo el tema del relato fantástico. En España se eligieron las leyendas y formas que hacían parte de la tradición y de la cultura popular como se ve en Bécquer, Lorca y Cunqueiro que se refiere en particular manera a la literatura popular oral y contribuye a la continuación de la misma inventando un animal mitológico.

En Italia y España entonces recurrir a elementos de la tradición enriqueciéndolos de elementos pertenecientes al mundo de lo fantástico hace de modo que este género sea reconocido y aceptado. Creo de poder afirmar que el trabajo de Scarsella lleva a concluir que sí, en Italia y España el género fantástico es recibido y elaborado de manera de desarrollar características nacionales y regionales. El hecho de que cada país elija las formas tradicionales más aceptadas para introducir en ellas algo nuevo y quitando el tema religioso, tan presente en ambas culturas, es la prueba que llegando en naciones diferentes el relato fantástico se adapta a la base cultural que encuentra.

Se puede decir lo mismo para la experiencia portuguesa, citada en pocas filas en el capitulo precedente, por el hecho de que Scarsella tiene una visión de unidad comparada entre los géneros modernos, también en Portugal el género fantástico adquiere características nacionales. Las fronteras, sobre todo en la Península Ibérica casi siempre fueron fronteras políticas y geográficas pero siempre hubo circulación de ideas. En la Edad Media, por ejemplo, con la lírica gallego-portuguesa se halló una circulación de ideas y de hombre de letras que iba más allá de las coronas y de las divisiones de los territorios. El gallego-portugués era una lengua de *koiné* utilizada sin distinción entre el reino de

Portugal y los reinos de España y esto durante mucho tiempo hasta la derrota de los castellanos por parte de los portugueses. Los castellanos querían incorporar al reino de Portugal pero los portugueses ganaron en la batalla de Aljubarrota (1385) entonces de aquel momento en España la lengua de la cultura se convierte en el gallego-castellano por razones políticas. Esto es para decir que en toda Europa y sobre todo en la Península Ibérica hay circulaciones de ideas no obstante las fronteras y los idiomas; muchas veces las ideas no tienen fronteras y viajan más rápidamente que los hombres.

Con el intento de examinar más en profundidad las ideas desarrolladas sobre el género fantástico analizaré en la segunda parte los conceptos elaborados por David Roas al respecto, para ver si, confrontándolos al final, su método de investigación y sus resultados son compatibles con el comparatismo que prevalece en Italia.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS SOBRE LA OBRA CRÍTICA DE DAVID ROAS

2.1 LA LITERATURA MARAVILLOSA

2.1.1 INTRODUCCIÓN

Llegamos así a hablar de David Roas y de su estudio crítico sobre la literatura fantástica. El libro que quiero analizar es *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* del 2006. Elegimos este trabajo porque da una visión general de cómo el género fantástico llegó y se desarrolló en España y sobre todo nos explica cómo fue acogido por los lectores y los críticos de la época. Roas empieza especificando que, en el caso de España, se trata de un género de importación que, cómo escribí en la primera parte, se originó en la segunda mitad del siglo XVIII.

El estudio está dividido en dos partes: la primera se titula *El placer de la maravilla* y la segunda *El placer del horror*; donde son explicados los rasgos fundamentales y el desarrollo de la literatura maravillosa y fantástica. Son citados dos acontecimientos fundamentales para la historia del género fantástico: el cambio de la relación entre seres humanos y lo sobrenatural y la irrupción en el panorama español de la novela gótica inglesa. Roas distingue inmediatamente fantástico y maravilloso; el fantástico es la transgresión de la concepción de lo real, o sea lo imposible, y tiene el intento de perturbar. El autor lo explica con estas palabras:

> La literatura fantástica es un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esa dimensión fantástica se haga perceptible, lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean. En otras palabras, el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los límites que nos dan seguridad, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.[63]

Por otro lado, lo maravilloso es ambientado en un mundo paralelo donde todos los fenómenos son posibles y no hay transgresión, al contrario de la literatura fantástica. Así lo dice Roas:

[63] D. Roas, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa Pontevedra, 2006, cit., p.10.

La literatura maravillosa, a diferencia de la fantástica, se ambienta en lugares inventados, mundos paralelos donde cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer al lector que todo lo que allí sucede es normal, *natural*. En la construcción de estos textos, pues, no interviene nuestra idea de realidad, por lo que no se plantea transgresión alguna de ésta.[64]

Siempre hablando del ámbito de lo maravilloso sigue diciendo:

Un conjunto de manifestaciones culturales que, estrictamente, poco tienen que ver con lo fantástico (pertenecen al ámbito de lo maravilloso), pero que abonaron el terreno para la llegada y popularización de este nuevo género en la cultura española de finales del siglo XVIII, con un evidente retraso respecto a lo que estaba sucediendo en Europa en esos mismos años.[65]

Las fechas indicadas en el título del libro son fechas que abren y cierran los principios del género fantástico español; se trata de la fecha de la llegada de la novela gótica (1750) y de la fecha de la llegada de los escritos de Edgar Allan Poe a España (1850/1860). La primera traducción de Poe al español es del 1858 y marca una revolución en el panorama europeo, además, España por primera vez en la historia del género fantástico reacciona al mismo tiempo que otros países europeos a las novedades literarias.

2.1.2 LOS PRINCIPIOS DEL *PLACER DE LA MARAVILLA*

En el siglo XVIII, como ya anticipado, se halla un cambio de la relación del hombre con lo sobrenatural. Hasta aquel momento coexistían varias explicaciones de la realidad que abarcaban la ciencia, la religión y la superstición. Para tener una visión completa ocurre hacer unos pasos atrás en el tiempo, precisamente al siglo XVI, cuando la ciencia empezó a poner en duda la superstición pero al mismo tiempo seguían existiendo atestaciones literarias de la presencia de lo sobrenatural. Se trata, por ejemplo, de los libros de prodigios que tuvieron un escaso éxito en los paises católicos como Italia y España (por la presencia de la Inquisición). Tales libros trataban de extraordinarias manifestaciones divinas. En España tuvieron más éxito géneros como pleigos de cordel, los libros naturalistas y misceláneas donde se hallaba la convivencia de ciencia, religión y magia y que, de hecho, daban una explicación maravillosa de la realidad. No olvidemos las historias de carácter sobrenatural escritas para el gusto y la curiosidad hacia lo insólito.

Para corroborar la realidad de los prodigios que se narraban, los escritores citaban las teorías de los naturalistas de la Antigüedad como Plinio y Aristóteles, además se remitían a las opiniones de hombres de la Iglesia. Es citado Antonio de Torquemada (1507-1569) y su *Jardín de flores curiosas*

[64] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.10.
[65] Ibid., p.10.

(1570) como ejemplo de lo que hemos dicho hasta ahora y porque hace una interpretación positiva de las apariciones de los fantasmas, describidas como fenómenos permitidos por parte de Dios para ayudar a los seres humanos. Los fantasmas son sinónimo de fantasía y virtud.

Se pasa así al siglo XVII con los tratados de demonología donde se encuentra una concepción positiva de los fantasmas causada por la distinción entre apariciones fantasmales y apariciones de monstruos y duendes (se trata de seres de los cuales se creía la existencia y que no eran considerados maléficos). Todo lo que tenía efecto negativo sobre los seres humanos se dejaba en las manos de los demonios. A tal propósito Roas escribe:

> En otras palabras, las apariciones no suponen transgresión alguna del paradigma explicativo de lo real propio del momento.[66]

Y sigue:

> Menos de un siglo después, ilustrados como Feijoo señalarán que la creencia en fantasmas, duendes y otros seres sobrenaturales tenía unas causas puramente psicológicas: su origen estaba en el miedo y en las alucinaciones producidas por éste, así como en la necesidad que tenían ciertas gentes de fingir la existencia de duendes para cometer fechorías.[67]

Al final de ese breve recurrido histórico se puede afirmar que todo lo que estaba en los libros de los prodigios o en misceláneas pertenecía a las creencias del los siglos XVI y XVII, periodos en que se aceptaba sin dudas la existencia de los fenómenos sobrenaturales y había la convivencia de ciencia, religión y superstición.

Llegando al siglo XVIII la situación evoluciona porque hay una separación entre fe y razón que, como acabo de decir, estaban juntas. Con la nueva concepción la fe del hombre es “libre” o sea una persona tiene libertad de creer o no, mientras que la razón domina en materia de conocimiento. A partir de este momento se cree que todo en el mudo pude ser explicado con leyes y reglas establecidas por Dios y, además, que se puede conocer a Dios contemplando la belleza del mundo. Este tipo de concepción se expande en España a partir del siglo XVIII y ve en Antonio María Herrero (1714-1767) un representante del llamado racionalismo mecanicista que, de hecho, prevé que se pueda conocer a Dios gracias a la física. La ciencia es la materia que revela el orden de la naturaleza según Dios. Se puede decir, sin embargo, que la ciencia empieza a tomar más importancia y que quiere combatir la superstición. El problema principal de la lucha contra la superstición se encuentra en la mentalidad de los siglos anteriores dado que era muy difícil de extirpar. Al mismo tiempo las

[66] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.20.
[67] Ibid., p.20.

nuevas teorías mecanicisticas, a veces, tenían ambigüedades porque entre los físicos había también quien seguía creyendo en las brujas. Entonces se negaba de manera científica la existencia de duendes y seres monstruosos pero, con la misma ciencia, no se lograba acabar con la creencia en las brujas. Hechos similares hacían de modo que los supersticiosos no pudiesen confiar de manera total en la ciencia dejando sus creencias; conjuntamente el estamento religioso fomentaba la mentalidad supersticiosa. En efecto sabemos que, durante mucho tiempo, una de las maneras de la religión para atar a los pueblos era la misma superstición junto con el miedo; el culto de las imágenes, por ejemplo, es una muestra de superstición en la religión. Siempre durante el siglo XVIII, a causa de la sobrevivencia de la superstición, tenían importancia la alquimia y los rosacruces.

Sin embargo, la teoría que quiere afirmarse en el siglo XVIII es la de los Ilustrados donde la razón es dominante y explica a la realidad. La razón debe excluir a lo desconocido y a lo sobrenatural, solo de esta manera se deja de creer en tales fenómenos. La conexión entre rechazo cultural de lo sobrenatural y su consiguiente condena en el uso estético y literario es inmediata. La Ilustración como armas contra lo sobrenatural y lo maravilloso en los textos literarios usa la verosimilitud, o sea hablar de lo que circunda al hombre y de la experiencia de lo cotidiano. Roas expone estos conceptos así:

> Esa concepción "realista" de la verosimilitud y de la mímesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses literarios dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria.[68]

Entra a hacer parte de la cultura el concepto de mímesis y se empieza a hablar del funcionamiento de la sociedad mediante las costumbres de la gente. El realismo es mostrar el hombre en relación con los otros y, de hecho, los novelistas debían ser realistas y debían escribir sin falsedades, mostrando el mundo así como es. Durante el 1800 se establece la relación entre obra literaria y lector: la obra debe siempre ser moral y educativa, por eso los textos con situaciones inverosímiles no pueden enseñar nada. Lo verosímil es la condición obligada para la función didáctica de la obra. Si volvemos a las consideraciones de la primera parte de este trabajo, vemos que se trata de lo contrario de lo que Unamuno afirma en *La locura del doctor Montarco* mediante las palabras del protagonista del relato:

> [...] la verosimilitud era considerada, además de un evidente principio lógico, una necesidad moral.[69]

[68] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.24.
[69] Ibid., p.25.

Aristóteles sigue siendo influyente para corroborar los modelos del realismo, pero lo citan también los ilustrados, sobre todo se centran en la *Poética*. Es necesario subrayar que Aristóteles nunca habla de verosimilitud en su *Poética*, como dice Roas:

> Recuérdese, además, que Aristóteles llegó a preferir lo imposible verosímil (es decir, construido verosímilmente en la trama de la obra) a lo posible inverosímil (*Poética*, 1460a), lo que justificaría —leído desde una perspectiva contemporánea— la composición de historias fantásticas.[70]

Los géneros que hablaban de lo inverosímil como romances, cuentos de caballerías, cuentos maravillosos y comedias de magia no tenían nada moral o educativo aunque en la época eran los más populares en España. Se trata pero de géneros que representan algo que no tiene lugar en la realidad y los lectores tienen que perder el interés en este tipo de literatura porque no coincide con sus experiencia cotidiana. Aunque las novelas de caballerías eran menos leídas, de hecho, lo maravilloso no desapareció del panorama literario porque era de gusto de los lectores españoles; por eso se escribían las comedias de magia, los cuentos maravillosos, las novelas góticas y los dramas terroríficos; la situación es explicada de esa manera:

> Asimismo, debo advertir que esa concepción "realista" de la novela era un tanto engañosa, puesto que "cada vez que uno de estos preceptistas [...] repite que la novela "pinta la vida y las costumbres de los hombres" está entendiendo vida y costumbres en un sentido restringido y exclusivamente "bueno", sin dar cabida al lado negativo de la realidad y, sin embargo, si ha de pintar la vida y sus costumbres, no debía olvidar que también, junto a las buenas, hay malas costumbres"[71]

Entonces Roas afirma que se trata de una realidad deformada y de un realismo relativo. Se criticaba todo lo que tenía un origen imaginativo y eso se refleja en una concepción realista de la literatura que, de hecho, detiene el desarrollo de la literatura fantástica en España. Los lectores deben distraerse pero con una apariencia de verdad, sin embargo, como dice Roas se trata de una verdad distorsionada. Todo eso es lo que se halla en contra de la superstición que, en el siglo precedente, formaba parte de la tradición; parece que todo se traduce en rechazo de la tradición pasada para formar otra nueva. Se trataría, sin embargo, de una nueva tradición basada sobre conceptos "hipócritas" ya que se habla solo del aspecto positivo y conveniente de la realidad.

Joseph Addison (1672-1719), escritor británico citado por Roas, en su obra *The Pleasures of Imagination* (1712) afirma que la imaginación produce placer y al mismo tiempo disgusto y terror. Según él la fantasía debe siempre acompañarse por la razón y de esta manera se crean visiones

[70] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.25.
[71] Ibid., p.27-28. Aquí cito las ideas de Álvarez Barrientos expuestas por Roas para corroborar sus afirmaciones.

hermosas. En el siglo XIX perdura la censura de lo sobrenatural en poesía y literatura para desterrar las creencias en lo inverosímil:

> Una interesante muestra de esa censura de la superstición (y la "desenfrenada fantasía") la ofrece el volumen *Cuentos de duendes y aparecidos, compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones*, traducidos del inglés por José de Urcullu, R. Ackerman, Londres, 1825.29 Esta obra, que imita las antologías de narraciones fantásticas que corrían en esa época por Europa, está formada por veinte relatos en los que se ofrecen al lector otras tantas historias de carácter sobrenatural. Claro que se trata de un falso sobrenatural, porque todas ellas tienen una clara explicación racional que elimina su posible dimensión fantástica. Su intención, como hace explícito el subtítulo, es desterrar la creencia supersticiosa en los fantasmas, duendes y aparecidos, que, según el autor, proviene de la ignorancia, el temor y el interés.[72]

Aquí se encuentra una visión del nacimiento del género fantástico como género menor, se trata de relatos escritos para ganar dinero, fáciles de componer y son obras dirigidas a un público popular. La intención de acabar con lo sobrenatural se traduce en escrituras de cuentos fantástico en lugar de escrituras de tratados en contra de lo inverosímil. En tales cuentos fantásticos se quiere demostrar con causas reales lo que en apariencia es sobrenatural y también se quieren explicar cómo se producen los eventos. Esta tendencia revela, según Roas, la tendencia del público español que aprecia la forma del cuento fantástico; los lectores consuman tal tipo de literatura para gozar del terror.

La intención de los ilustrados no fue entonces llenamente alcanzada porque modificaron la manera de pensar en la realidad pero no pararon, en el siglo XVIII, el desarrollo de formas literarias en las cuales lo sobrenatural era muy importante. Se trata de cuentos maravillosos, comedias de magia y literatura de cordel (una forma popular que en su origen era de tipo oral). En las formas de la literatura maravillosa se encuentran historias extraordinarias que el público lee sin mirar a las creencias; se trata de mundos imaginarios, exóticos donde todo es posible. Lo maravilloso y sus manifestaciones fueron muy importantes en la cultura española, en primer lugar porque encontraban los gustos del público y también porque pusieron las bases para el desarrollo y la recepción de la naciente literatura fantástica. En la literatura fantástica se potencian el placer del horror y el placer de la maravilla, desarrollado en las manifestaciones de la literatura maravillosa.

> Pero aunque Moratín editó el *Auto de fe* porque era un documento fidedigno que mostraba la ignorancia y superstición que caracterizaban a la España del XVII, y que aún pervivían en la de finales del XVIII, lo cierto es que este texto pudo

[72] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.30.

ser también leído, como decía, más allá de su inicial propósito ilustrado (como sucedió con los *Caprichos* de Goya), como una narración llena de escenas de brujería, satanismo, vampirismo y necrofilia.[73]

Roas cita el Auto de Fe (*Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610* del 1812) para mostrar que el pueblo sigue creyendo en la superstición, sin embargo, en la obra se ridiculizan también a las acciones de los inquisidores porque fomentan la superstición en el pueblo ignorante con las creencias en las brujas y en los hechizos:

> Así pues, los ilustrados, aún censurando la superstición y la utilización de lo sobrenatural en literatura, disfrutaban de tales historias, desde un punto de vista, evidentemente, estético y descreído, una posición que tendrá una influencia decisiva en el paso de lo maravilloso a lo fantástico que empezó a producirse con la novela gótica en la segun-da mitad del siglo XVIII y que desembocará en el cuento fantástico romántico.[74]

2.1.3 LA COMEDIA DE MAGIA

En su estudio Roas cita y explica los géneros, pertenecientes a la literatura maravillosa, que tuvieron más éxito en España antes de la llegada de la literatura fantástica. Es importante precisar que se trata de géneros que contribuyeron a la recepción y comprensión de la literatura fantástica después de su llegada a España como género de importación. En primer lugar está mencionada la comedia de magia que tiene como aspecto fundamental en su variante española (y también europea) el placer de la maravilla. Se trata precisamente de un subgénero teatral que tiene su antecesor en el siglo XVII, precisamente en la zarzuela de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) *El jardin de Falerina* del 1648. Ese subgénero tuvo mucho éxito y fue prohibido solo en 1788 y 1799. Muchas comedias de magia fueron representadas durante mucho tiempo con respecto a otras tipologías de comedias; *Marta la Romarantina* (1716) de José de Cañizares (1676-1750) fue representada durante veinte días sin interrupciones. Tuvieron mucha fortuna también las comedias de Juan Salvo y Vela, su producción dramática se fecha entre 1706 y 1720 (de él conocemos solo la fecha de su fallecimiento en 1720).

Las comedias de magia son ambientadas en lugares imaginarios, en un tiempo extraño al espectador y el protagonista es casi siempre un mago que con sus encantamientos expresa lo sobrenatural. En estos tipos de representaciones nada es como aparenta ser y el efecto sobre el espectador es la sensación de contemplar a un mundo diferente del cotidiano. Quien asiste a las puestas en escena puede evadir de la normalidad del mundo vulgar para sumergirse en historias maravillosas y adventurosas; el intento es de distraerse y divertirse. Podemos ver que no se hace caso al intento didáctico de las representaciones sino al aspecto de la evasión, contra los conceptos de útil y moral

[73] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.34.
[74] Ibid., p.34-35.

de los ilustrados. Se trata de un subgénero que, sin embargo, gustaba a todo tipo de espectador y por eso se desarrollaba provocando las reacciones de los que seguían los principios de la Ilustración.
Los elementos que aparecen en la comedia de magia son los precursores del drama romántico. En el siglo XIX la situación queda más o menos la misma. De hecho, la comedia de magia tenía mucho éxito entre el público aunque, al mismo tiempo, era censurada por la crítica.
La comedia de magia más importante del siglo XIX es *Todo lo vence amor o La pata de cabra* estrenada en 1829 y escrita por Juan Grimaldi (1796-1872) que tuvo cincuenta y cuatro representaciones en un año. Roas cita las palabras de David T. Gies, estudioso americano, en el prólogo a su edición de *La pata de cabra:*

"[...] fue el drama más popular de la primera mitad del siglo XIX. Su recepción fue tan extraordinaria que no sólo enriqueció a su autor y empresario, sino que atrajo a miles de personas que nunca habían pisado el umbral de los coliseos madrileños y así ayudó a crear un público teatral en una época en que los teatros vivían al borde de la ruina económica".[75]

Se trataba de una obra escrita para un público culto y burgués que gustaba también al pueblo llano. Es ambientada en Zaragoza en el siglo XV con la presencia de personajes cotidianos y familiares; el aspecto particular es que la verdadera inspiración es la vida ordinaria de la clase media del siglo XIX, por eso encuentra los gustos de todos los espectadores. Concluyendo el análisis de ese subgénero Roas informa que la comedia de magia influyó también en obras dramáticas que no pertenecían al género como *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (1817-1893).

2.1.4 EL CUENTO MARAVILLOSO

En el siglo XVIII se publican muchos cuentos de carácter popular y a mitad del siglo tales cuentos aparecen en la prensa y en las antologías. Se trata de cuentos de varios géneros; en particular los cuentos maravillosos publicados son, a menudo, traducciones y refundaciones que no tienen indicaciones de los textos originales (entre ellos se encuentran también relatos del folklore europeo y oriental). En estas tipologías de cuento se halla una combinación de lo maravilloso con hechos adventurosos y sentimentales, donde el terror de lo fantástico está ausente, dada su doble naturaleza emocional y racional al mismo tiempo. Se encuentran prodigios que tienen la tarea de sorprender y son tomados como elementos propios del mundo maravilloso donde está ambientado el cuento (como dicho, se trata de mundos paralelos donde todo es posible). La relación con la comedia de magia es evidente. Como textos de referencia tenemos, por ejemplo, las *Adventuras de Simbad* que proceden de *Las mil y una noches*:

[75] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.38.

[...] este tipo de historias sirvió para mantener (y despertar) el interés por lo maravilloso y lo sobrenatural en la narrativa, que pronto se trasladaría al relato fantástico romántico.[76]

En el siglo XIX el cuento maravilloso se había desarrollado y era cultivado y leído con mucho interés en España. Las traducciones de Charles Perrault (1628-1703) se consumaban, de hecho, como literatura infantil. *Las mil y una noches* son el origen de una nueva moda literaria europea: el desarrollo del cuento oriental con elementos exóticos y maravillosos. Las historias narradas por Scherezade fueron traducidas al español por primera vez en 1841 por Antonio Bergnes y Cía en Barcelona, a partir de la versión alemana de Gustav Weil (1808-1889). Junto con *Las mil y una noches* llegaron también las adventuras de Aladino:

Un dato curioso que revela el éxito de *Las mil y una noches* fue la publicación en el año 1845 de una obra titulada *Mil y una noches españolas. Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares* (colección que se quedó en un único volumen, al no continuar publicándose), que incluye cuatro cuentos legendarios, escritos, respectivamente, por Gregorio Romero Larrañaga, Antonio Neira de Mosquera, Juan Eugenio Hartzenbusch y Francisco Corona Bustamante, así como una "novela fantástica" de José María de Andueza. Lo interesante es que ninguna de las cinco narracionestiene nada que ver con los relatos que componen *Las Mil y Una Noches*, puesto que no hay en ellos elementos de inspiración oriental, sino que todos tienen un origen legendario español y el elemento maravilloso es muy secundario.[77]

El cuento folklórico español del siglo XIX es fundamental en el porvenir del cuento literario en el país. Se ve también la recuperación de cuentos folklóricos europeos como los cuentos del los hermanos Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) y Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) o de Hans Christian Andersen (1805-1875) que, en Danimarca, se inspiró en los cuentos folklóricos para escribir nuevos cuentos. En España las personalidades importantes son Fernán Caballero (1796-1877) y Antonio de Trueba (1819-1889) que recogieron de boca del pueblo un gran número de historias y luego las reelaboraron de manera más o menos fidedigna. Junto a los recolectores hay también escritores como Andresen que se inspiraron en los folklores para componer sus cuentos; se trata de la ya citada Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) y Juan Ariza (1816-1876):

Junto a los recolectores de cuentos folklóricos, podemos encontrar un buen número de escritores que se inspiraron en ese género de historias para componer las suyas propias. Algunos creadores españoles de relatos fantásticos utilizaron motivos, temas y argumentos extraídos de cuentos populares (españoles y extranjeros, sobre todo orientales), que luego

[76] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.43.
[77] Ibid., p.44-45.

reelaboraron literariamente. Pero la intención de estos autores es diferente a la de los recopiladores (por llamarles de algún modo): los escritores fantásticos utilizaron todo lo que había de sobrenatural en los cuentos folklóricos con la intención de presentar ante el lector una serie de hechos insólitos y provocar en éste una reacción psicológica por el valor de ese hecho sobrenatural en sí mismo.[78]

Durante los primeros años del Romanticismo, fueron publicadas en la prensa las reelaboraciones de historias populares, se trataba de publicaciones en revistas como *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español* (donde Juan de Ariza público algunos relatos de origen tradicional entre 1848 y1850).[79] Los románticos españoles desarrollaron el interés para los cuentos populares y folklóricos; sin embargo los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen fueron traducidos muy tarde en España. Al final de este recurso se puede decir que entre los españoles el cuento maravilloso, en el siglo XIX, puede ser de inspiración oriental con la influencia de *Las mil y una noches* o puede ser una reelaboracion literaria de los cuentos folkloricos pertenecientes al universo maravilloso.

2.1.5 LA LITERATURA DE CORDEL

La literatura de cordel se desarrolla en los siglos XVI y XVII, se trata de un tipo de literatura a bajo precio que se vende por las calles de las ciudades y de los pueblos. La forma de la literatura puede ser la del romance (a veces se encuentra en prosa) y los temas tratados van del imaginativo al realista. Para facilitar la comprensión del texto, dado que se trata de una literatura para el pueblo, las publicaciones tenían grabados. En los siglos XVII y XVIII, los pleigos que hablan de lo sobrenatural tienen propósito moralizante y de control social. Los títulos de las publicaciones tienen fechas, nombres de los protagonistas y los lugares de las narraciones (tanto los lugares reales como los lugares fantásticos). Los acontecimientos maravillosos son presentados como manifestaciones de la voluntad divina con la tarea de infundir miedo en los lectores (con acontecimientos maravillosos se entienden apariciones monstruosas y presencia de seres híbridos). Entonces, según Roas, los cuentos maravillosos son consumidos de “forma descreída”[80]:

Si bien no fueron una de las influencias fundamentales para el desarrollo de la literatura fantástica culta, no hay duda de que los pliegos de cordel de contenido maravilloso colaboraron en la formación de un gusto que durante el Romanticismo desembocaría en la eclosión del cuento fantástico.[81]

[78] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.46.
[79] Ibid., p.46, en este caso cito la nota 53 de Roas.
[80] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.50.
[81] Ibid., p.50.

2.1.6 LOS ESPECTÁCULOS POPULARES

En el siglo XVIII otro elemento de la expresión de lo maravilloso son de hecho los espectáculos populares. Otro género que despierta el interés del público son las pantomimas a linterna mágica por la atracción de lo sorprendente, de lo insólito y de lo exótico. De hecho, se puede afirmar que todos los géneros citados hasta ahora colaboraron en el desarrollo del *placer de la maravilla* que con el tiempo llega a ser *placer del horror* y de lo ominoso, como veremos en el siguiente capítulo.

Los espectáculos populares se celebraban en los principales teatros de las ciudades y en las plazas. Algunas pantomimas contenían elementos de la comedia de magia, signo de la mutua influencia de los géneros de la literatura maravillosa. Mucha suerte tuvieron también los espectáculos de prestidigitación y los autómatas (algunos de los cuales inspiraron a Poe, convirtiéndose en tema de la literatura fantástica romántica para el asunto del control de la voluntad). Los más fascinantes eran, sin embargo, los entretenimientos ópticos donde la ciencia se convertía en espectáculo y también en moda y se halla una relación entre los instrumentos de óptica y literatura fantástica:

> En esos experimentos de física se incluyeron algunos aparatos orientados al divertimiento: los instrumentos ópticos, desde el microscopio y la linterna mágica, pasando por el mundinuevo (o titilimundi) y las sombras chinescas, para llegar a la fantasmagoría.[82]

La linterna mágica es un experimento de física que utiliza aparatos para la proyección de imágenes pintadas sobre vidrios. En España se desarrolló también el espectáculo de sombras chinescas procedente del Extremo Oriente que fue insertado en las comedias de magia. En el siglo XVIII evolucionó en la fantasmagoría:

> En la fantasmagoría convergen las dos posiciones que la sociedad dieciochesca desarrolló ante lo sobrenatural: el rechazo racionalista y el juego estético. Pues los espectáculos de fantasmagoría se nutrían de los elementos propios de la novela gótica, género de éxito en esos años: fantasmas, apariciones, cadáveres desmembrados y otros elementos macabros, así como de toda la parafernalia de truenos, rayos y demás efectos de luz y sonido destinados a impresionar al espectador.[83]

La fantasmagoría es principalmente entretenimiento de "física experimental"[84], y no tiene nada que ver con lo sobrenatural y lo inexplicable (Gómez Mantilla en 1800 es el artista más conocido de fantasmagoría); Roas afirma que:

---

[82] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.53.
[83] Ibid., p.55.
[84] Ibid., p.55.

Los espectadores de la fantasmagoría ya no sólo asisten por la atracción de lo insólito o prodigioso, sino también por el miedo. El nuevo placer estético.[85]

Al final podemos afirmar que la ciencia se pone al servicio de la razón creando sugestión sobrenatural y eso, sin embargo, crea contradicciones. Como hemos dicho antes, los intentos de los ilustrados no se llevaron al cabo en totalidad porque en España era vivo el interés del público y de los lectores para lo que era maravilloso e inexplicable; sin embargo, se puede hablar de siglos de contradicciones.

2.2 LOS PRINCIPIOS DEL *PLACER DEL HORROR*

No obstante sus esfuerzos, los ilustrados no pudieron impedir el desarrollo y el interés del público hacia lo maravilloso en las manifestaciones estéticas y literarias; sin embargo, es necesario decir que tales manifestaciones no están estrictamente conectadas con lo fantástico. Es curioso el hecho de que el desarrollo del género fantástico, en su forma inicial, se halló durante la época ilustrada con la novela gótica. Durante la Ilustración el racionalismo había eliminado teóricamente la creencia en lo sobrenatural pero no suprimió las emociones provocadas por los fantasmas y los fenómenos sobrenaturales, se pasó entonces del rechazo de estos temas a un verdadero interés hacia ellos:

Ese interés estético por lo sobrenatural coincide (y no por casualidad) con el desarrollo del gusto por lo horrendo y lo terrible, una nueva sensibilidad —lo sublime— que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza. [...] Lo sublime, como sabemos, abarca lo extraordinario, lo maravilloso y lo sorprendente, lo que no forma parte del sistema establecido en las cánones de belleza neoclásicos, y despierta el sentimiento del terror, una de las pasiones más elevadas.[86]

El público goza de la posibilidad de sentir placer en frente de algo terrible u horroroso porque sabe que no va a causarle daño; de hecho Edmund Burke (1729-1779) habló de "*deleite*" o de "*horror delicioso*". Immanuel Kant (1724-1804) dijo que:

lo sublime terrible, si se produce fuera de lo natural, se convierte en lo fantástico.[87]

[85] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.56.
[86] Ibid., p.59.
[87] Ibid., p.60.

Sin embargo, en llena época ilustrada, se desarrollan nuevas ideas y gustos estéticos que anticipan al Romanticismo como: lo irracional, lo onírico, lo visionario, lo sentimental y lo maravilloso, junto con aspectos puramente románticos como lo nocturno, lo macabro y lo terrorífico. Incluso la Ilustración o, mejor dicho, el siglo de las luces, tiene un lado oscuro que de hecho alimenta a la literatura fantástica; por eso nacen la novela gótica sobrenatural, en la segunda mitad del siglo XVIII, y posteriormente el cuento fantástico romántico.

En la primera parte de ese trabajo hemos tratado el nacimiento del *gothic novel* con Horace Walpole, quien se justificó diciendo que quería enfrentar a personajes normales en relación con acontecimientos sobrenaturales, ambientando sus historias en un mundo normal. Walpole, sin embargo, no quiere servirse solo del realismo ni tampoco utilizar solo lo fabuloso de la novela de caballería. Con él nace un nuevo tipo de ficción, o sea el cuento fantástico romántico, que tuvo mucho éxito editorial en toda Europa porque reflejaba en totalidad los gustos del siglo XVIII. Se desarrollaba, en el nuevo tipo de ficción, el concepto de sublime, un nuevo placer estético; estaba también la fascinación por el horror y por lo irracional que entraban a formar parte de la realidad. Se llega a un punto donde todo lo que la razón había rechazado estimula los sentidos y la sensibilidad de los lectores. La imaginación toma un papel fundamental y viaja gracias al desafío de las reglas:

> Aspectos como la maldad, los deseos reprimidos, la pasión sentimental, las perversiones sexuales (violación, sadismo, necrofilia), son algunos temas que se encuentran en la novela gótica y que los románticos explotarán después en sus obras, donde llevarán a cabo una meditación mucho más profunda sobre la mente humana. Lo irracional y lo sentimental se dan la mano en la novela gótica.[88]

Hemos visto como la época ilustrada demostró las reglas y al mismo tiempo no las respetó en totalidad (la sobrevivencia de la creencia en las brujas es un claro ejemplo). Roas dice que en este periodo se empieza a hablar de "terror no creído sino gozado". El *gothic novel* fue importante no sólo por el interés en lo sobrenatural sino también como apertura hacia la psicología del hombre. Después de la experiencia de Walpole se encuentran otras obras maestras que hablan por ejemplo de pactos con el demonio; se trata de *The Monk* (1796) ambientado en Madrid, de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), y *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Robert Maturin (1782-1824). Se trata entonces del llamado subgénero "gótico sobrenatural" del cual *The Monk* es una clara representación. En el gótico sobrenatural se encuentran escritos con escenas crueles y violentas para aterrorizar al lector; lo fantástico es real y no un "error de percepción"[89], el contacto con lo sobrenatural lleva consigo la condena y, de hecho, no puede tener un final feliz:

[88] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.63.
[89] Ibid., p.64.

Eso hace que sus protagonistas sean seres atormentados tanto por la insatisfacción vital como por el descubrimiento de su lado "oscuro", de esas pasiones que, como digo, acaban conduciéndoles a la perdición.[90]

Se desarrolla paralelamente otra manera de ver al género gótico con Clara Reeve (1729-1807) y Ann Radcliffe (1764-1823); se trata de la racionalización de lo fantástico llamado "gótico sentimental" (que casi siempre tiene un final feliz). Los relatos de Ann Radcliffe, por ejemplo, tienen carácter moral y la escritora utiliza lo sobrenatural explicándolo; se habla de "vuelos de la fantasía provocados por la superstición y la ignorancia"[91]. Se halla una vuelta, en clave fantástica, a la razón. Ann Radcliffe y Clara Reeve tuvieron mucho éxito en Francia y a través de ésta llegaron a España. La situación francesa de ese periodo es muy particular porque las obras tenían contenido didáctico y terrorífico al mismo tiempo, sin embargo, se encontraban también obras pertenecientes al gótico sobrenatural.

En algunas ocasiones había bromas del tema sobrenatural porque las historias en las novelas góticas se repetían continuamente y, de hecho, se pasó a la parodia. Por tal motivo, a principios del siglo XIX, empieza la crisis de la novela gótica en Inglaterra hasta el 1820, año en que se publicó *Melmoth the Wanderer*; es el momento en el que se supera totalmente el género del *gothic novel* y la narración se convierte en totalidad en narración fantástica; eso corresponde a una lógica mágica. Roas afirma que la crisis era inevitable dado que los lectores se habían cansado de los excesos de la novela gótica:

El terror que despertaban esos ingenuos espectros (que, como hemos visto, muchas veces nada tenían de espectros) empezó a declinar y los autores tuvieron que afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo.[92]

La cosa importante es que la novela gótica había evidenciado aspectos de la realidad y de los hombres (en el sentido psicológico) que la razón no podía explicar. Para los ilustrados existía solo la razón mientras que los románticos, sin negar la ciencia, creían que la razón tiene límites y que no es el único instrumento para conocer a la realidad. Según los románticos, de hecho, la razón es al par de la intuición y de la imaginación; se trata entonces de una idea en contra del mecanicismo y de la concepción del orden mecánico y fijo del mundo. Según los románticos el mecanicismo daba una experiencia limitada de la realidad, excluyendo la parte más real de la vida, dado que no todo puede

[90] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.64.
[91] Ibid., p.64.
[92] Ibid., p.67.

explicarse con leyes y reglas establecidas. El mundo es algo más que una simple máquina. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) bautizó el mundo "fuera de la razón" como lo "demoniaco"[93]; entonces se trata de lo que no se puede explicar con la razón y que, por otro lado, la imaginación logra comprender. Los románticos quierían abolir las fronteras de lo interior y de lo exterior. Razón y religión no podían explicar de manera exhaustiva lo desconocido, de hecho, se tiene miedo de lo que no se conoce; ésta será la teoría desarrollada por Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (1919) donde se afirma que hay contenidos psíquicos y deseos que no se pueden manifestar a causa de la religión o la razón. El papel principal de la literatura fantástica entonces es de llevar a la luz hechos y deseos reprimidos; como afirma Roas nace el motivo del doble, tema muy importante en ese género:

> Esa constatación de que existía un elemento demoníaco en el hombre y en el mundo, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. [...] Los seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre.[94]

Y aún más importante:

> Podemos resumir la historia del género fantástico de este modo: es la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón.[95]

No se puede olvidar que la narración fantástica abandona los esquemas de la narración gótica haciéndose más breve, con ambientación cotidiana y realista con el intento de ser más creíble para vencer el escepticismo del lector. Se desarrolla así el cuento realista de terror cuyo iniciador es E. T. A. Hoffmann y que verá en E. A. Poe el mayor representante.

2.2.1 LA POESÍA NOCTURNA

Considerando hasta ahora las posiciones histórico-críticas identificadas por Roas en sus investigaciones, hemos tratado el desarrollo en toda Europa de una nueva concepción que ve en lo horripilante una nueva categoría artística; de hecho, desde el punto de vista literario esa tendencia coincide con el nacimiento de la poesía nocturna y sepulcral:

---

[93] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.67.
[94] Ibid., p.68.
[95] Ibid., p.68.

Las obras de Young, Harvey y Gray, publicadas alrededor de 1740, inauguraron un nuevo hacer poético en el que el sentimentalismo dieciochesco toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y a la luna, como punto de partida para una meditación pesimista y desesperanzada sobre la condición humana, que se centra en la inevitable y horrorosa amenaza de la muerte.[96]

Se trata de un tipo de poesía que expresa el dolor existencial; el poeta o artista se contempla a sí mismo para buscar lo horripilante dentro y fuera del individuo. La poesía nocturna fue muy importante porque colaboró en preparar al público a enfrentarse a la novela gótica; el intento era de acostumbrar a los lectores a escenografías que se desarrollarían en totalidad durante el Romanticismo. Hay una diferencia muy marcada acerca de lo sobrenatural, o sea, en la literatura fantástica es fundamental su presencia mientras que en la poesía nocturna no tiene una relevancia especial. Para dar un marco temporal: la poesía nocturna se sitúa alrededor del 1750, mientras que *The Castle of Otranto* de Walpole, primera novela gótica, es del 1764. En España llega la nueva tendencia europea y se dan muestras en escritores como Juan Meléndez Valdés (1754-1817), Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) y Manuel José Quintana (1772-1857).

Entre 1742 y 1745 Edward Young (1683-1765) escribe *Nights Toughts* que llegaron, como dice Roas, mal y tarde a España porque muchas veces los textos originales se adaptaban para el público español; de hecho la recepción de la obra original no podía ser completa. En 1746 en España la obra de Young es publicada con el título *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa Iglesia de Toledo*.[97] Roas afirma que Young no hacía parte de la Iglesia católica, de hecho, se planteaba en la traducción el problema de la religión (el traductor había quitado algunas partes consideradas poco adecuadas según los dogmas de la Iglesia).[98]

Otra información de ese periodo es la influencia de los componimientos de Ossian, bardo ficticio de Irlanda, que tuvieron mucho éxito en España y en toda Europa. James MacPherson (1736-1796) escribió en 1760 *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Higlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language*[99], fingiendo haber traducido las poesías originales de Ossian, mientras que en realidad se basó en fragmentos e invenciones de cantos. Se trata, en cualquier caso, de poemas que reflejaban los gustos de la época porque introducen los temas de la naturaleza, de lo sublime y de lo sobrenatural. La primera traducción española es de José Alonso Ortiz (1755-1815) del 1788 con el título de *Obras de Ossián, poeta del siglo tercero en las montañas de Escocia,*

[96] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.69.
[97] Ibid., p.70. Cito completamente el título indicado por Roas.
[98] Roas cita Cadalso, *Las noches lugubres*, mayor ejemplo de literatura sepulcral en España.
[99] Ibid., p.71. Cito completamente el título indicado por Roas.

traducidas del idioma Gálico-céltico al Inglés por el célebre Jayme Macpherson[100]. Hasta el siglo XIX siguieron apareciendo las traducciones de Ossian en España, de hecho, la literatura española tuvo muchas influencias ossiánicas, en los siglos XVIII y XIX, por lo que respecta a poesía y al teatro:

> En los poemas de Ossian, los románticos vieron representadas algunas de las características peculiares del movimiento literario al que pertenecían: medievalismo, misterio, subjetividad, melancolía. Y así, por ejemplo, López Soler, en sus artículos de *El Europeo* (1823-1824) denominará "homéridas" a los clásicos y "ossiánicos" a los románticos, señalando de este modo la influencia del supuesto bardo como ingrediente exótico del romanticismo español.[101]

Todavía en España el movimiento ossiánico tuvo menor repercusión con respecto al resto de Europa porque había una resistencia del Neoclasicismo hasta la mitad del siglo XIX. Sin embargo, Young y Ossian contribuyeron a anunciar a los temas del Romanticismo. La Edad Media se pone de moda; hay la valoración de viejos monumentos y ruinas, las tumbas y la noche se convierten en temas principales y, por fin, lo sobrenatural y el misterio se oponen al racionalismo del siglo XVIII.

2.2.2 LA EXPERIENCIA DE GOYA

Las nuevas tendencias que se están desarrollando en toda Europa y que llegan a España no afectan solo a la literatura sino que se traducen también a la pintura, aunque con un eco menor. Incluso en la pintura se reflejaba la atracción para lo sobrenatural y lo terrorífico; uno de los mejores representante españoles es el pintor aragonés Francisco de Goya (1746-1828). En Goya vemos a una experiencia similar a lo que pasó, aunque anteriormente, en Italia con Salvator Rosa y con Piranesi (que hemos citado en la primera parte). En el pintor español se puede encontrar el juego con lo sobrenatural y lo fantástico:

> Las primeras obras en las que el pintor aragonés juega con lo sobrenatural y lo fantástico son los seis cuadros de asuntos de brujería que la duquesa de Osuna le encargó en junio de 1798 para decorar las paredes de su casa de campo, La Alameda, próxima a Madrid. Dos de los cuadros están inspirados en sendas comedias de Antonio Zamora...[102]

Se trata de *El hechizado por fuera* que tuvo éxito en los últimos decenios del siglo XVIII, el cuadro se independentiza de la obra teatral y se convierte en verdadera representación de una escena fantástica. La obra representa a Don Claudio que, creyéndose hechizado, intenta mantener encendida una lámpara que está en las manos de una figura demoníaca; en el fondo hay mascarones. Roas afirma que:

---

[100] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.71. Cito completamente el título indicado por Roas.
[101] Ibid., p.72.
[102] Ibid., p.73.

[...] la novedad que supone el utilizar como decoración doméstica escenas terroríficas y sobrenaturales, aspecto éste que demuestra la creciente fascinación que ejercían los motivos fantásticos y macabros en los últimos años del siglo XVIII. La visión de semejantes escenas colgadas en las paredes de la casa debía producir un doble efecto de fascinación terrorífica y placer artístico. Se trata, pues, de una manifestación de lo sublime semejante a la que explica la atracción por las ruinas (que derivó en la construcción de ruinas artificiales en los jardines de las casas)...[103]

De Goya Roas cita también otra obra donde hay brujos y brujas que hablan con el diablo:

Otro de los cuadros más conocidos de La Alameda, el titulado *Aquelarre*, parece inspirado en uno de los episodios narrados en el famoso *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, que Moratín editaría años más tarde (1812).[104]

Sin embargo, una de las obras de Goya más representativa e importante son los *Caprichos* del 1789, se trata de ochenta grabados que tienen el intento de ridiculizar a los errores humanos. Uno de los errores es la superstición en nombre de la religión. El *Capricho 43* titulado *El sueño de la razón produce monstruos* muestra lo que está en las oscuras regiones de la mente (con temas nocturnos y sobrenaturales). El cuadro habla del mundo de las pesadillas y en particular de las tinieblas que las generan. La razón, cuando sueña abandona su vigilancia:

[...] intención ilustrada de la obra, lo que también es cierto es que Goya pone de manifiesto el general interés por lo sobrenatural, así como una de las que serán las inclinaciones básicas del romanticismo: bucear en la parte irracional del hombre y sacar de allí todos sus miedos, todo lo que la parte consciente de su mente tiende a reprimir (las potencias "demoníacas" de las que hablaba Goethe).[105]

Después de su muerte, se publicaron los *Disparates* de Goya donde se acentúa el aspecto tenebroso:

Ese mismo gusto por las imágenes terroríficas y macabras se trasladará al mundo editorial: las novelas góticas (y pseudogóticas) que empiezan a publicarse en España a finales del siglo XVIII y durante las primeras décadas del XIX incorporan numerosos grabados para intensificar el placer del miedo, para potenciar el efecto ominoso y macabro de las historias narradas.[106]

[103] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.73.
[104] Ibid., p.74.
[105] Ibid., p.75.
[106] Ibid., p.76.

2.2.3 LA NOVELA GÓTICA LLEGA A ESPAÑA

La novela gótica es un género que no se arraigó muy bien en España; las primeras muestras pertenecientes estrictamente a ese género se encuentran en el siglo XIX, sin embargo, ya a partir del 1788 se encuentran muchas novelas en España que presentan elementos góticos. Los escritores conocían al género, que empezaba a ser de gusto del público, aunque en España la tendencia es hacia el gótico sentimental. Los elementos góticos se encuentran sobre todo en las ambientaciones terroríficas, y en muertes violentas junto con los rasgos característicos de la novela sentimental.

La novela sentimental es un género que tuvo mucho éxito en la España de 1440, año de la publicación de la primera novela perteneciente a ese género por parte de Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) titulada *Siervo libre de amor* (en realidad se trataba de un prosímetro donde se mezclaban de hecho prosa y versos). A partir de 1550 la novela sentimental se evoluciona tomando la forma de la novela bizantina o de la novela pastoril.[107] En la novela sentimental se encuentra el tema de amor, y de la locura de amor de la poesía de cancionero, junto con hazañas extraordinarias. Por ejemplo, en *La cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro (1437-1478), el protagonista al principio hace un viaje a otro mundo, precisamente al reino de amor, donde nada pertenece a la realidad. Sin embargo, en la novela sentimental no hay apariciones monstruosas.

Volviendo a la novela gótica no se debe olvidar que en el caso español se trata de otro género de importación y, a causa de la censura a finales del siglo XVIII, los títulos que circulaban en Europa no pudieron entrar normalmente a España. Los españoles tomaron precauciones para limitar la propagación de los ideales de la Revolución francesa en el país, de hecho, la censura se hizo más fuerte (todo lo que procedía de Francia estaba prohibido en España). A la censura se añadieron el control por parte de la Inquisición y los conceptos de los ilustrados; todos estos elementos afectaron a la recepción de la novela gótica en España. Como sucedió en Italia, todo lo que era de moda en Europa llegó desde Francia, por tal situación muchas obras nunca llegaron.

En España se elaboró lo gótico de una manera diferente con respecto a otros países por el hecho de que lo sobrenatural no estaba admitido, esta condición afectó al desarrollo y a la comprensión del género fantástico en los primeros años. La literatura de imaginación estaba considerada peligrosa por los censores, de hecho, se permitía solo la publicación de obras con utilidad

[107] A partir de 1860 el público prefiere las novelas bizantinas y las novelas pastoriles. La novela bizantina trata las historias de amantes que se dividen y después de muchas peripecias se reunen; por eso está llena de adventuras y viajes. El origen de la novela bizantina se encuentra en la novela helenística, la más conocida es *Argonautiche*, un poema épico griego de Apollonio Rodio (295-215 a.C) del siglo III a.C. Por otra parte la novela pastoril es protagonizada por pastores que hablan de amor y se trata de un juego literario. Se puede identificar como obra que establece la fin de la novela sentimental y los principios de la novela bizantina y pastoril en *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso* imprimida en Venecia en 1552 por Alonso Nuñez de Reinoso, autor del Siglo de Oro.

moral. Como ya subrayado anteriormente, la utilidad moral no tiene nada que ver con la novela gótica, por eso se publicaron muy pocas obras del género en España. Los escritores se veían obligados a hablar de la utilidad moral de sus obras en los prólogos para evitar la censura y tal costumbre se hizo tópica a lo largo del tiempo.

En la primera parte del siglo XIX, la situación siguió sin cambios con la excepción del trienio liberal y el reinado de Isabel II (1812-1814), que fueron períodos de gran desarrollo de la literatura española.[108] El 14 abril 1805 con un decreto se nombraba a un juez de imprenta que tenía bajo su mando algunos censores, los cuales debían controlar las publicaciones y que prohibieron todo lo que no era inspirado por el gobierno o por la religión (Walter Scott por ejemplo se prohibió hasta 1829). En 1820 se suprimió temporáneamente la prohibición sobre las publicaciones y las ventas de los libros y éste fue el periodo en que se tradujeron las novelas góticas. Sin embargo, en 1824 durante la década ominosa los libros publicados se confiscaron a causa de una nueva censura. Como en cada régimen de prohibición, llegaron obras clandestinas, en este caso desde París, y durante ese periodo gran parte de la obras españolas se editaron en Inglaterra o en Francia. El 4 de enero 1834 empezó la liberalización de las leyes de la imprenta de Javier de Burgos (1778-1848) y se creó la Inspección General de Imprentas y Librerías del Reino.[109] En la segunda parte del siglo se alternaron periodos de libertad y de censura o restricciones

> En años posteriores se volverá a establecer la censura previa: en 1849 para las obras dramáticas, y en 1852 para las novelas (según decreto ley, se tenía que remitir al censor un ejemplar de todas las que se imprimieran).[110]

En 1833, con la muerte de Fernando VII, se liberalizó el mercado y llegaron las obras que eran famosas en Europa, incluso las que pertenecían al género fantástico, que llegó a España en forma de cuento. La influencia de los censores y el desintierés editorial en España fueron causa de las escasas traducciones de novelas góticas inglesas. Muchas traducciones españolas de novelas góticas se imprimieron, de hecho, en París. Roas afirma que la novela gótica inglesa llegó "tarde y mal" a España[111], *The Monk* llegó veinticinco años después de la publicación original en 1796; su primera traducción española es de 1821 con el título *El Monje* (fue considerada una obra inmoral). Lo mismo pasó con Clara Reeve que todavía era considerada menos peligrosa que Lewis por la escasa presencia

[108] El reinado de Fernando VII (1784-1833) se divide en tres etapas: el sexenio absolutista (1814-1820), el trienio liberal (1820-1823) periodo en que le rey está obligado a reconocer a la Constitución española del 1812 y a suprimir la Inquisición, la década ominosa (1823-1833) se conoce también como segunda restauración del absolutismo. La década ominosa coincide con el último periodo del reinado de Fernando VII que murió en 1833.
[109] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.80.
[110] Ibid., p.80.
[111] Ibid., p.81.

de lo sobrenatural en sus obras; no olvidemos que en el caso de *The Monk* se trata de gótico sobrenatural ("puro") y en el caso de Clara Reeve se trata de gótico sentimental. En 1818 se edita a Ann Radcliffe que tuvo mucho éxito en España; se tradujeron casi todas sus novelas góticas en más ediciones. Según Roas la fortuna de la novela gótica en España se puede reducir a la obra de Anna Radcliffe:

> Los que no tuvieron tanta suerte fueron los verdaderos maestros del género en su versión sobrenatural: a excepción de Lewis, cuya novela *The Monk* fue editada en tres ocasiones (aunque, como ya dije, muy tardíamente), ni Walpole ni Beckford ni Maturín fueron traducidos a nuestro idioma durante el siglo XIX. Esto supuso que la visión que tuvieron los lectores españoles del género fuera bastante sesgada, puesto que las novelas más traducidas poco tenían que ver con la versión fantástica de lo gótico.[112]

Con el paso del tiempo, a lo largo del siglo, se traducían cada vez menos novelas góticas, claro señal de desintierés hacía un género que ya se consideraba anticuado. Hasta la llegada de Hoffmann en 1828, la novela gótica se consideró la principal representación de lo fantástico en España y también en Francia. Como dicho antes, en Francia la novela gótica tuvo éxito y algunas fueron traducidas al español a partir de la versión en francés. En la experiencia francesa de la novela gótica cabe distinguir dos tipos de textos: los que tienen una componente sobrenatural, o sea los escritos más fieles al género gótico y a la concepción fantástica, junto a las novelas góticas de autores románticos como Victor Hugo (1802-1885); por otro lado los escritos con tramas sentimentales, en los que no hay recursos fantásticos y que solo tienen la ambientación de la novela gótica. Pigault-Lebrun (1753-1835), autor de una de las más importantes novelas góticas francesas titulada *Les barons de Felsheim* de 1802, traducida al español en 1823 con el título *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*[113], junto con Hugo fueron los autores más traducidos al español. Hugo se ocupa más de lo macabro que de lo sobrenatural; *Han d'Islande* (1823) y *Bug-Jargal* (1826) fueron traducidas al español en 1835, pertenecen al género gótico pero no fueron las más "afortunadas". *Notre Dame de París* de 1831 fue traducida al español y reeditada doce veces entre 1836 y 1850. Frédéric Soulié (1800-1847) escribió *Les mémoires du diable* en 1837, el mismo año fue traducida al español con el título *Las memorias del diablo* y fue la novela más leída en castellano. Jules Gabriel Janin (1804-1874) introdujo el humor como nuevo elemento de la novela gótica.[114]

---

[112] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.84.
[113] Cito el título que Roas recoge a página 86.
[114] Las obras alemanas del género gótico que llegaron a España fueron muy pocas, Roas por ejemplo cita a página 87 *La víctima de la magia o los misterios de la Revolución de P...*, de Cajetan Tschink del 1806 y *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (*Hermann von Unna, eine Geschichte aus der Zeit der Vehmegerichte*, 1788) de Christiane Benedicte Naubert. (D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.87).

Desde 1788 podemos encontrar narraciones típicas del género gótico en España aunque, como dicho, éste llegó con retraso. Algunas de ellas son adaptaciones de textos franceses, donde la componente sobrenatural no tiene nada que ver con Walpole y Lewis. Son novelas góticas que respetan las necesidades ilustradas de la utilidad moral y que consideran el entretenimiento de menor importancia (un texto narrativo debía enseñar algo en cualquier caso). Hemos anticipado que en los prólogos se hablaba de la utilidad y de la idea de la novela como espejo de la realidad; todo eso presupone la presencia de hechos verosímiles en la historia. Se trata entonces de novelas que no son estrictamente pertenecientes al género gótico aunque reproducen algunos de sus rasgos:

> [...] son muchas las obras de los años anteriores al Romanticismo que contienen elementos góticos y sobrenaturales (aunque en la mayoría de los casos acaben explicados racionalmente), síntoma evidente de la existencia de un gusto por dichos elementos y, por lo tanto, de un público que disfrutaba con la lectura de tales historias.[115]

Cuando el Romanticismo llegó a España se cultivaba el elemento gótico en la novela histórica mientras que la novela gótica propiamente dicha no se practicaba, no se compusieron novelas góticas que respondiean al canon de lo gótico sobrenatural de Lewis:

> En realidad, las pocas novelas españolas románticas relacionables con el género gótico son, más que otra cosa, narraciones en las que se juega con algunos de sus tópicos combinados con las características esenciales de la novela histórica, un género en expansión en esos años.[116]

La obra gótica más célebre es *Galería funebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Augustín Pérez Zaragoza (siglo XVIII-XIX) del 1831. Se trata de veintecuatro narraciones divididas en doce volúmenes, donde el autor insiste sobre la intención moralizadora y en la lucha contra la superstición. Pérez Zaragoza afirma que los duendes y los monstruos no fueron creados por la naturaleza. En el segundo prólogo a las narraciones parece dirigirse a los lectores que buscan utilidad moral en la lectura y también a los que buscan el placer del terror, o sea habla a un público que disfruta de la lectura de lo imaginario. Probablemente, según Roas, el hecho de la utilidad moral fue insertado para engañar a los censores dado que estamos en la época ominosa; por eso el autor compara su trabajo a las obras de Young y Radcliffe (las recomendaciones morales citando a Ann Radcliffe eran muy usadas en España, dado que sus textos tienen siempre un final feliz y el triunfo del bien).[117] El intento de Pérez Zaragoza es el de describir los crímenes para suscitar odio contra ellos; el autor se

[115] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.92.
[116] Ibid., p.93.
[117] También Walpole, en el prólogo a *The Castle of Otranto*, habla del contenido moral de su novela para evitar las críticas.

sitúa en la corriente del gótico sentimental porque al final triunfa el bien y los criminales son castigados, aunque su texto es más sangriento y macabro. Solo cinco narraciones son estrictamente fantásticas mientras que las otras tienen elementos góticos pero no están conectados con lo sobrenatural. Se encuentran también tres novelas sentimentales con intención moral y ausencia de la violencia. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) en el artículo *Lectura aterradora* del 1831 afirma que "la *Galería* vuelve locos a sus lectores"[118], y se trata de un claro ejemplo que reflexiona los gustos del público español.

La *Galería fúnebre* también sufrió críticas con otra motivación: la que concebía la novela gótica y el teatro terrorífico como *subliteratura*, y, como tal, una práctica que empobrecía la renaciente literatura española. Eso llevó a criticar a los lectores por consumir ese género de obras y a editores y escritores por satisfacer la demanda de éstos.[119]

De hecho:

Buena parte de la crítica española no vio con buenos ojos el cultivo de la novela gótica (síntoma inequívoco de su popularidad): la profusión de crímenes sangrientos, pasiones sexuales y fenómenos sobrenaturales allí representados atentaba contra las sanas costumbres de los lectores (sobre todo, de los jóvenes y de las mujeres, los dos principales consumidores de obras de ficción y los dos grupos que se creía más indefensos moralmente). No olvidemos que muchos de estos críticos concebían que la literatura debía formar al individuo y no corromperlo, ni ser tampoco un simple medio de evasión.[120]

Mariano José de Larra (1809-1837) criticó a Pérez Zaragoza diciendo que su texto es un ejemplo más de la depresión de la literatura española y afirma que la verdadera literatura es la de Homero y de Manuel José Quintana. La obra de Pérez Zaragoza es la representación del mal gusto del público español.

Hemos visto que el cultivo de la novela gótica en España es muy escaso (se escriben solo novelas de inspiración del gótico sentimental de Ann Radcliffe), sin embargo, se leyeron muchas traducciones de textos extranjeros. En los años treinta se pasa al relato gótico (que se refiere a los mismos temas que la novela de ese género) pero cabe preguntarse porqué el público estaba interesado en tal género mientras que los escritores no lo consideraban. Mientras que la novela gótica estaba de moda en Europa, en España no se hallaban las condiciones para su cultivo por la religión, la censura y la moralidad.

[118] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.99.
[119] Ibid., p.100.
[120] Ibid., p.98-99.

2.2.4 EL DRAMA GÓTICO

Los temas de la novela gótica llegaron hasta el teatro y se desarrollaron en el drama gótico (denominado así por Carnero), tal género da una importante contribución al camino de la novela gótica y posteriormente al cuento fantástico. Se trata de una tipología de teatro que explota lo terrorifico; *El duque de Viseo* de Manuel José Quintana del 1801 es un claro ejemplo de drama gótico. Quintana se inspira en *The Castle Spectre* de Lewis del 1747 y en la homónima comedia de Lope de Vega (1562-1635) del 1615. Aquí "lo fantástico queda reducido a un breve sueño que narra el protagonista y que el espectador no ve representado sobre la escena"[121] . Quintana se adecuó a los gustos de los espectadores españoles evitando las exageraciones, teniendo presente los problemas que una obra, como la de Lewis, podía encontrar pasando de Londres a Madrid. Según Quintana las escenas sobrenaturales representadas por Lewis no son adecuadas al teatro español. *El duque de Viseo* se representó durante doce días consecutivos y durante muchos años después; buena parte de los críticos se escandalizaron porque claramente no se trataba de una obra que respondía a los ideales ilustrados.

En el drama gótico se realiza el encuentro de elementos de la novela gótica inglesa y de la novela sentimental española, añadiendo lo terrorifico y excluyendo lo sobrenatural. También en obras anteriores a la de Quintana lo sobrenatural está ausente. Muchos dramas góticos que se estrenaron eran adaptaciones o traducciones de obras francesas del siglo XVIII; los elementos sobrenaturales, cuando estaban presentes, eran explicados en el desenlace. En cualquier caso se encontraban manifestaciones emocionales basadas en el amor y seguían siendo obras didácticas, como requerían los principios de la Ilustración. Sin embargo, los ilustrados criticaron los dramas góticos por la falta de verosimilitud y didácticismo.

Durante el Neoclasicismo se hizo una distinción entre terror y horror, en el uso literario, por la práctica teatral y narrativa. El terror era inherente a la dramaturgia trágica, por ejemplo en la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, no todas las manifestaciones de terror eran adecuadas para la literatura. Se hizo una distinción, entonces, de escenas que producen terror (en el sentido de miedo) y de las que producen horror o sea un sentimiento censurable. La violencia física extrema no debía ser mostrada al espectador, los crímenes se debían representar lejos de la vista del público que solo podía contemplar al cadaver:

> Pero la difusión de la nueva sensibilidad de lo sublime (como ya expuse en anteriores capítulos) impulsó todas las manifestaciones del terror y el horror, sobre todo a partir, como vimos, de la aparición de la novela gótica. En este género de narraciones el terror suele derivar hacia el horror. [...] Así, la influencia de esa nueva sensibilidad y de la novela gótica

[121] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.104.

(resumiendo la situación de forma muy rápida) llenó los escenarios ingleses y franceses de crímenes y aparecidos, e, inmediatamente después, los españoles, aunque en menor medida: semejante efusión sanguínea y ectoplásmica fue rápidamente censurada por los ilustrados, quienes no veían más allá de la inmoralidad de tales escenas. Y así, el horror se convirtió en un sentimiento moral y estéticamente condenable.[122]

También Quintana fue acusado de sumitir el terror al horror, un sentimiento que no es noble y produce un efecto repugnante y que es considerado inadecuado en España. Ann Radcliffe se expresa con respecto a este tema en un artículo publicado en 1826 en el *New Monthly Magazine* con el título *On the Supernatural in Poetry*[123], diciendo que el terror es la fuente del horror, pero el horror es algo condenable. Para la literatura española el origen extranjero del horror es poco adecuado entonces era recomendable producir novelas góticas o dramas góticos entre las fornteras de España para adaptarlos a los cánones del país en lugar de traducir los componimeintos procedentes de otros idiomas.

2.3 EL RELATO FANTÁSTICO

El relato breve[124] revoluciona la literatura europea del siglo XIX. Es una tipología de narración que se cultivaba hace tiempo y que toma su forma moderna en las revistas románticas, transformándose en una forma literaria muy importante. El cuento es libre de las reglas compositivas y, de hecho, da libertad creativa, que era fundamental para los escritores del Romanticismo. El éxito del cuento fantástico se debe principalmente a dos razones:

[...] temáticamente, se convirtió en el género más receptivo y más adecuado para expresar la inclinación a lo costumbrista, lo patético, lo fantástico y lo sentimental del romanticismo; y, a la vez, su corta extensión se adaptaba perfectamente al formato exigido por las publicaciones periódicas, que se convirtieron en el vehículo idóneo para su popularización.[125]

En España, a la muerte de Fernando VII en 1833, se liberalizó la prensa y aparecieron numerosas revistas y periódicos que eran el medio de expresión de los románticos. La moda de la novela gótica estaba superada ya en los años treinta, mientras que lo fantástico se producía en toda Europa en la forma del cuento.

Sin duda, está en la esencia del cuento —particularmente, en la intensidad, en el predominio de lo narrativo y en el final inesperado— la línea adecuada a las incalculables posibilidades de lo fantástico" (Carilla 1968: 33)[126]

---

[122] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.111-112.
[123] Ibid., p.114.
[124] Roas se refiere al género en su totalidad.
[125] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.116.
[126] Ibid., p.116.

2.3.1 EL ORIGEN Y LOS USOS DEL TÉRMINO "CUENTO FANTÁSTICO"

Roas dice que "fantástico" procede del latín *phantasticus* y se utilizaba ya en el siglo XIII como sinónimo de maravilloso o irreal. En esto y en la reconstrucción genealógica, Roas y Scarsella convergen.[127]

> [...] el *Diccionario de Autoridades* de 1737 define *fantástico* como "quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación". Un siglo antes, en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Covarrubias, el término "fantástico", sin embargo, tiene una clara connotación negativa: "el que tiene de sí mucha presunción y lo muestra en sus movimientos de cuerpo y en palabras. Tienen una punta de locos los tales, y suelen ser fastidiosos, no tomando en chacota sus cosas los que los tratan". Aunque, por otro lado, el mismo diccionario indica que *fantasear* significa "Imaginar, devanar, fundar torres de viento..."[128]

Las definiciones del *Diccionario de Autoridades* eran compartidas en toda Europa, también en Italia. "Lo fantástico es un producto de la imaginación"[129], no es real y no tiene nada que ver con la razón. Fantástico coincide con imaginario, es lo que no existe en la realidad y a tal definición responden muchos textos pertenecientes al género.

Cabe preguntarse cuando se empezó a utilizar el adjetivo para identificar un tipo de texto literario. Según los críticos franceses fue Juan-Jacques Ampére (1800-1864) el que utilizó la definición "contes fantastiques"[130] por primera vez para identificar los relatos de Hoffmann, en un artículo publicado en *Le Globe* en 1828. Según Roas con tal definición se quería traducir el término *Fantasiestücke* que Hoffmann utiliza en el título de su volumen *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815). Ampére quería distinguir a Hoffmann en cuanto al tratamiento de lo sobrenatural y confrontarlo con sus antecesores de la novela gótica (ahora en crisis) y de los cuentos de hadas.

> Así pues, el término "cuento fantástico" fue creado para identificar a una nueva manera de cultivar literariamente lo sobrenatural.[131]

Walter Scott (1771-1832) en 1827 aplicó el término "fantástico" a un determinado tipo de cuento en un artículo titulado *On the Supernatural in Fictious Composition, and particulary on the*

---

[127] A. Scarsella*, Del mondo, fuori*, Scarsella, pp. 114 segg. e 141 sgg.
[128] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.116.
[129] Ibid., p.116-117.
[130] Ibid., p.117.
[131] Ibid., p.117.

Works of Ernest Theodore William Hoffmann (*Foreign Quaterly Review*, vol. I, 1827, pp. 60-98)[132] sobre lo sobrenatural, donde habla también de Hoffmann, criticándolo y reconociendo todavía su manera nueva de tratar lo sobrenatural en la literatura. Scott describe la manera de escribir de Hoffmann "fantástica"[133]:

> [...] las reflexiones de Scott y Ampère difieren radicalmente: para Scott los cuentos de Hoffmann son simplemente algo extravagante y sin sentido, a los que llega a calificar de ser algo "absurdo y repugnante a la razón"; así, tales historias estarían destinadas simplemente a sorprender al lector, quien no debe interpretarlas, sino abandonarse al puro goce de lo estrambótico.[134]

Roas sigue afirmando:

> Ampère supo ir más allá de la errónea percepción de Scott, y en su artículo describe con agudeza la novedad y características de los relatos fantásticos de Hoffmann. Ampère demuestra que, lejos de los clichés de la novela gótica (que han cansado al lector), Hoffmann lleva a cabo un tratamiento diferente de lo sobrenatural (interior y psicológico), situándolo, además (otra gran novedad), en ambientes cotidianos próximos al lector; con ello provoca extrañeza y temor al postular que la realidad quizá no funcione como se cree (una definición de lo fantástico que sigue funcionando)[135]

Desde ese momento se empiezan a publicar relatos inspirados en Hoffmann con la mención de "cuento fantástico". De hecho lo fantástico es una nueva forma de tratar lo sobrenatural. En España el término "fantástico" empezó a utilizarse a partir del 1820, año en que fue traducido el artículo de Scott al español. De hecho, se aceptaba la existencia del nuevo subgénero literario.

Los primeros cuentos fantásticos españoles se publicaron en la revista romántica *El Artista*; Roas cita como mejores muestras de la producción fantástica española: *Luisa. Cuento fantástico*. (1835) de Eugenio de Ochoa (1815-1872) que une la leyenda y los elementos góticos, *Beltrán. Cuento fantástico*. (1835) de José Augusto de Ochoa que es un cuento legendario y *Yago Yasck. Cuento fantástico*. (1836) de Pedro de Madrazo (1816-1898) que es uno de los primeros ejemplos de la influencia de Hoffmann en España.

A menudo, durante el siglo XIX, los cuentos fantásticos españoles se denominaban de otra manera, la indicación "cuento fantástico" era la menos utilizada:

---

[132] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.117-118. Cito el titulo indicado por Roas.
[133] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.118.
[134] Ibid., p.118.
[135] Ibid., p.118.

[...] podemos encontrarlos publicados unas veces con el subtítulo explícito de "cuento fantástico", que, paradójicamente, es el menos frecuente, y otras bajo una multitud de términos utilizados como sinónimos: "historia fantástica", "historia maravillosa", "cuento nocturno", "fantasía", "leyenda", "leyenda fantástica", "tradición", "balada", "balada en prosa". En algunas ocasiones se utilizaron también términos tradicionales (propios del gusto arcaizante romántico) como "conseja" y "cuento de vieja"[136]

Se podía encontrar también el término "novela" aplicado a los relatos fantásticos traducidos al español como sinónimo de cuento, porque había confusión en la terminología para delimitar a los géneros literarios. Se encuentran los relatos breves publicados en colecciones de novelas como pasa con los relatos de Hoffmann que, aunque tienen el subtítulo "cuento fantástico", eran publicados en esas colecciones.

Se utiliza "cuento fantástico" también en los textos donde había una explicación racional; Roas en un estudio del 2001 los denomina "cuentos pseudofantásticos".[137] A veces "fantástico" se refiere a los contenidos oníricos o alegóricos de los textos o puede también significar folklórico. Aparecían también cuentos en versos; se trataba de obras poéticas con carácter narrativo; *El estudiante de Salamanca* (1840) de José de Esponceda (1808-1842) lleva como subtítulo "cuento fantástico", lo mismo pasa con los relatos en versos de Zorrilla.

2.3.2 LAS RECEPCIONES DE LOS RELATOS FANTÁSTICOS EXTRANJEROS

Como la novela gótica, el cuento fantástico es un género de importación; de hecho los textos extranjeros se traducían al español y se volvían populares. Los cuentos fantásticos, sin embargo, se podían leer también en lengua original o a través de las traducciones francesas (lo mismo que pasaba en Italia, como hemos visto en la primera parte). Como ya anticipado, las traducciones de novelas góticas tuvieron mucho éxito, lo mismo no se puede decir para las novelas góticas de producción española.

En lo que respecta a la narrativa propiamente fantástica, podemos decir que ésta sí que fue un verdadero éxito y que el lector español dispuso de traducciones de las obras de los autores más prestigiosos del género, aunque con desigual fortuna en lo referente al número de textos traducidos, a la accesibilidad de dichas traducciones (fue más abundante su aparición en la prensa que en volúmenes independientes) y a la calidad de éstas.[138]

Cabe analizar cómo fueron acogidos los cuentos fantásticos procedientes de otros países. En el catálogo de las traducciones la literatura fantástica británica, por ejemplo, se reduce a Scott sobre

[136] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.119-120.
[137] Ibid., p.121.
[138] Ibid., p.122.

todo a sus novelas históricas. A los españoles les gustaba la ambientación medieval, similar a la novela gótica, y los personajes con poderes sobrenaturales junto con apariciones fantasmales. Scott pasó de ser de moda en el siglo XIX porque el público perdió el interés para la Edad Media (se trataba de algo que pertenecía al gusto romántico). También Scott escribe cuentos fantásticos con elementos góticos y del folklor escocés; en el tomo III de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott* (1830) se encuentran los primeros relatos fantásticos de Scott en traducción española. Dos de los tres relatos que forman el volumen son fantásticos y, en particular, son denominados *ghost story*. En *El espejo de la tía Margarita* del 1828 se encuentra una traducción que parece provenir de una traducción en francés. Uno de los mejores cuentos fantásticos de Scott es *Wandering Willie's Tale*, una historia folklórica, insertada en la novela *Redgauntlet* (1824) cuya traducción española es del 1833-1834. Según Roas, la verdadera influencia de Scott en la literatura española se halló con su artículo *Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances*, publicado como prólogo al tercer tomo de la ya citada *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, Jordán, Madrid, 1830, pp. 1-48[139]

Llegaron a España también traducciones de Dickens que público relatos fantásticos en la línea de la *ghost story* (un subgénero de la literatura fantástica muy importante en la literatura inglesa). Dickens es conocido sobre todo para los cuentos navideños donde es de principal importancia el efecto moral; *A Christmas carol* (1843) cuenta la aparición de tres fantasmas a un viejo avaro que al final recupera su espíritu navideño.

Se encuentran testimonios de John William Polidori (1795-1821), secretario de Lord Byron (1788-1824), que en 1819 publicó el relato breve *The vampire*, marcando el comienzo de la tradición vampirica.[140] El relato fue publicado en el *New Monthly Magazine* erróneamente con la firma de Lord Byron; la primera traducción española es del 1824 donde se mantuvo el error de autoría. Lo curioso es que tal obra se tradujo en llena década ominosa con la presencia de una fuerte censura, mientras que otras obras, menos "peligrosas", no fueron aceptadas.[141] De Inglaterra llegaron también otros relatos en forma anónima como traducciones de textos publicados en las revistas inglesas y francesas de la época.

Alemania es otro país en que se cultivó el cuento fantástico; un primer ejemplo que llegó a España es *Lenore (balada)*[142] del 1774 de Gottfried August Bürger (1747-1794), autor que fue convertido en icónico del género fantástico si bien no lo cultivó. *Lenore* se inspira en una leyenda

[139] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.126. Cito el título completo tal y como se encuentra en el libro de Roas.
[140] Roas nos dice que la figura del vampiro de Polidori está inspirada en Lord Byron.
[141] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.123.
[142] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.129. Roas dice que la balada se debe considerar como género precedente a la elaboración romántica del género fantástico.

folklórica alemana donde lo maravilloso y lo sobrenatural invaden a la realidad, de hecho, se ve una relación con la novela gótica y con los géneros similares a ella. *Lenore* fue traducida al francés en 1811 como relato fantástico y tuvo mucho éxito; durante el mismo año apareció su primera traducción en español por Mariano de Rememtería y Fica (1786-1841) en el *Correo, Periódico Literario y Mercantil*.[143] Bürger era considerado en España el rival de Hoffmann no obstante murió antes de que Hoffmann empezase su carrera como escritor. Después de 1831 *Lenore* fue traducida varias veces en español.

Llegamos así a Hoffmann que empezó a considerarse fuera de Alemania después de su muerte en 1822. En 1823 apareció la primera versión francesa de un cuento de Hoffmann traducido por Henri de Latouche (1785-1851). Sin embargo, la verdadera introducción de Hoffmann en Francia se hubo en 1828 con la publicación en la revista *Le Gymnase* de *Der Baron von B.* Durante ese periodo aparecieron muchas otras traducciones de Hoffmann dado el éxito que tuvo en Francia. Se trata de un autor que propone un nuevo tratamiento de lo sobrenatural (como hemos visto en las afirmaciones de Ampére), tal tratamiento lleva al nacimiento de un nuevo género, de hecho, se trata de la superación de la novela gótica y del cuento maravilloso. Con Hoffmann se afirmó la "tesis románticas sobre el lado oscuro de la existencia humana"[144]

> En sus cuentos, Hoffmann nos ofrece una visión puramente romántica del hombre y el mundo: todo aparece fragmentado, todo es ambivalente. La realidad no se puede definir como algo claro y unívocamente perceptible, lo que la convierte en una amenaza.[145]

Los franceses adoptaron las novedades de Hoffmann para lo fantástico; sus mayores receptores fueron Balzac, Marimée y Nodier que probablemente fue el más influenciado por el autor alemán. La suerte del éxito de Hoffmann en Francia intriga a los españoles, con un poco de retraso, y en 1830 empezaron a traducirse sus obras al español. El primer relato traducido es *El sastrecillo de Sachsenhausen. Cuento fantástico* que apareció en el *Correo, Periódico Literario y Mercantil* en 1831.[146] El relato hacía parte de *Maister Floh* (1822) que nuca se tradujo en su totalidad:

> [...] más que un relato fantástico, lo que dicho fragmento ofrece es una historia en la que lo extraño se mezcla con lo grotesco, y que no es demasiado representativa de la forma en que Hoffmann cultivó el género. Aún así, debió

[143] Roas dice que puede ser que la traducción española se inspire en la traducción francesa.
[144] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.131.
[145] Ibid., p.131-132.
[146] Ibid., p.132.

sorprender a los lectores españoles del momento, poco o nada habituados a ese tipo de historias, lo que influirá en la recepción posterior de las obras del autor alemán. Además, como ya dije, es el primer relato en español acompañado por el subtítulo "cuento fantástico".[147]

Hoffmann se conocía en España ya antes de ser traducido; en 1830 llegaron voces de su éxito en Francia y se mencionó por primera vez en el *Correo*. En el artículo se daba noticia de la publicación de la *Nueva Colección de Novelas* de Walter Scott y en el tomo III de la colección había un *Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance*, donde Scott habla de Hoffmann. En la traducción de *Lenore* de Bürger en 1831, se encuentra una mención a Hoffmann, mientras que su nombre aparece otra vez en *El Artista* en 1835-1836. Muchos españoles leyeron a Hoffmann en la traducción francesa de Loève-Veimars (1829-1836). Cayetano Cortés en 1839 publicó el primer volumen de relatos de Hoffmann que tradujo al castellano a partir de las traducciones francesas de Loève-Veimars. En 1847 se público la primera gran antología en español de Hoffmann titulada *Obras completas de E. T. A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, estaba dividida en cuatro volúmenes, pero no recogía todas las obras del escritor. De Hoffmann son importantes *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815), *Nachstücke* (1816-1817) y *Die Serapions-Brüder* (1819-1821). En el siglo XIX no se tradujo ninguna de sus novelas, de hecho, su recepción se reduce a los relatos (con excepción de quien conocía el francés), no todos sus relatos son fantásticos.[148] No obstante todo, Hoffmann fue un autor muy popular en España durante el siglo XIX y otros autores alemanes no tuvieron el mismo éxito:

> [...] es innegable la decisiva influencia de la obra de Hoffmann en la popularización, consumo y cultivo de lo fantástico en España.[149]

Johann Wolfgang von Goethe no escribió narraciones fantásticas pero su influencia fue muy importante para los escritores españoles; en 1837 en la revista *No Me Olvides* fue publicado un texto de Goethe traducido en español por primera vez. José de Esponceda en 1856 tradujo el *Fausto* del cual ya se conocía el éxito gracias a la prensa francesa.

De hecho, cabe nombrar también a los franceses porque gracias a ellos llegaron a España las novedades que influenciaron a los escritores del siglo XIX. El panorama de la literatura fantástica

---

[147] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.133.
[148] Quiero citar el artículo de Violeta Peréz Gil, *La recepción de E. T. A. Hoffmann: primeras traducciones al francés y al español*, Universidad Complutense de Madrid, cit.p.229, según el cual en 1880 aparece una traducción española de *Don Juan* de Hoffmann en *Cuentos fantásticos*, Barcelona, Biblioteca de Ambos Mundos. Roas encuentra una traducción anterior de *Don Juan* en 1847 en el tomo III de *Obras completas de E. T. A. Hoffmann. Cuentos fantásticos.*
[149] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.136.

francesa es muy importante gracias a la producción de sus autores y también para las traducciones que allí se hacían de los textos extranjeros. Durante el Romanticismo, hubo mucho contacto entre Francia y España sobre todo después de la muerte de Fernando VII en 1833; a partir de este año se empezaron a publicar los autores europeos y americanos. Las experiencias más relevantes son las de Victor Hugo, Charles Nodier, Honoré de Balzac y Alexandre Dumas. En España los escritores franceses tuvieron más éxito que los alemanes, aunque no todos los franceses fueron publicados y traducidos de la misma manera. El autor francés más traducido al español, y que tuvo el mismo éxito que Hoffmann, es Nodier; su producción fantástica se compone de veinte textos de los cuales once fueron traducidos al español. Entre ellos se encuentran cuentos fantásticos propiamente dichos, leyendas religiosas y cuentos de hadas. Las traducciones españolas de Nodier empezaron en 1833; en 1837 se tradujo *Inés de las sierras*, uno de sus mejores relatos fantásticos (excepcionalmente la traducción española no se público con retraso sino en el mismo año de la versión original).

Honoré de Balzac fue conocido a España para sus cuentos y novelas fantásticas, las obras místicas y las *Féeries*. Sus relatos se publicaron por la mayoría en revistas; en 1839 hubo la publicación de los *Cuentos filosóficos* donde se reúnen algunas de sus novelas y relatos. Alexandre Dumas (1802-1870) escribió tres obras fantásticas importantes, *Los mil y un fantasma* (1849) fue acogida muy bien en su traducción. Merimeé vio solo uno de sus relatos fantásticos traducido al español.

Por fin no se puede no mencionar a los estadounidenses, otra influencia muy importante en la literatura española. Washington Irving (1783-1859) fue uno de los primeros autores fantásticos que se tradujeron al español, en 1833 se público la primera traducción de *Tales of the Alhambra* (1832); la obra se inspira en *Las mil y una noches* dado que incluye muchos relatos fantásticos, y tuvo mucho éxito. Antes de *The Tales of the Alhambra,* había publicado otros cuentos donde mezclaba lo fantástico y lo legendario.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) fue uno de los autores más publicados en España durante el siglo XIX por su reelaboraciones de mitos clásicos con una atmósfera maravillosa; en la década de 1879 Mariano Juderías Bénder (1836-1900) se ocupó de traducir los textos de este autor americano.

E. A. Poe ejerció una influencia decisiva en el desarrollo de la literatura fantástica en América y también en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Se trata del autor más traducido en España; fue gracias a la tipología de sus relatos y a su estilo que hubo una gran influencia sobre los escritores del país. La primera traducción es del 1857 en la revista *El Museo Universal* donde se público *La semana de los tres domingos* (texto original del 1841, titulado *Three Sundays in a week*); es importante especificar que se trata de un cuento humorístico y no fantástico.

Baudelaire fue el mayor traductor de Poe y la fuente para las traducciones al español. Sin embargo, ya en 1856 llegaron noticias de Poe en la prensa gracias a la revista *La Iberia* donde se informaban a los españoles del éxito de Poe en Francia gracias a las traducciones de Baudelaire. El primer relato fantástico de Poe traducido al español apareció en 1858 en Madrid en *Historias extraordinarias* (se mantuvo la titulación de Baudelaire) donde están incluidos cinco cuentos de Poe.[150] De hecho, Poe se conoció en España en un primer momento para sus obras no pertenecientes al género fantástico y luego para su componente sobrenatural y terrorífica. Los lectores pudieron conocer:

> Los cinco cuentos de Poe son los siguientes: "Singular historia de un tal Hans Pfall" ("The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall", 1835), "Doble asesinato" ("The Murders in the Rue Morgue", 1841), "El escarabajo de oro" ("The Gold Bug", 1843), "La carta robada" ("The Purloined Letter", 1845) y "La verdad de lo ocurrido con el señor de Valdemar" ("The Facts in the Case of M. Valdemar", 1845). Los cinco relatos se tradujeron a partir de la versión francesa que publicó Baudelaire en *Histoires extraordinaires* (1856), como hace evidente el segundo de los cuentos, cuyo título es un remedo del creado por el poeta francés: "Double assassinat dans la Rue Morgue".[151]

Lo que es importante es el:

> [...] interés de Poe por retratar el inconsciente humano, por bucear en las obsesiones, que se cargan de un sentido inexplicable, ominoso, como si una especie de extraña fatalidad se cerniera sobre los protagonistas...[152]

Al final:

> [...] lo verdaderamente destacable es que se tradujeron al español todos los relatos fantásticos y terroríficos de Poe, a excepción de "The Oblong Box" (1844), "Eleonora" (1841) y "The Sphinx" (1846), con lo cual fue el autor fantástico extranjero mejor tratado por el mercado editorial español. Aunque es cierto que no todos los relatos se reeditaron igual número de veces...[153]

Muchos escritores adaptaron los cuentos de Poe, a veces deformando el sentido original de la obra, para publicarlos como cuentos originales (lo que pasa con Vicente Barrantes 1829-1898).

2.3.3 EL RELATO FANTÁSTICO ESPAÑOL

El cuento fantástico apareció muy pronto en la prensa española; los primeros relatos localizados por Roas no eran estrictamente pertenecientes al género. El primer relato es de un anónimo, publicado

[150] Roas afirma que, de los cinco cuentos de Poe contenidos en *Historias extraordinarias*, *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) es lo único calificable como fantástico.
[151] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.147-148.
[152] Ibid., p.150.
[153] Ibid., p.150-151.

en la revista *Minerva* o el *Revisor Mercantil* en 1818 con el título *Cartas de otro mundo*, que trata el tema del regreso de la tumba. Aquí los acontecimientos sobrenaturales tienen una explicación racional, costumbre muy utilizada entre los escritores españoles del siglo XIX, lo que hace de modo que tal relato no sea estrictamente fantástico. Hay otros relatos publicados en la revista *No Me Olivides*, adaptación que Ackermann hizo de *Forget Me Not* para los hispanoamericanos y que se público en Londres (1824-1829).[154] Se trata por la mayoría de relatos en los que se juega con lo sobrenatural hasta el desenlace, momento en que todo se explica racionalmente.

El Alcázar de Sevilla (1825) es el primer cuento verdaderamente fantástico y fue escrito por José María Blanco White (1775-1841) y publicado en la revista *No Me Olvides* londinense. Roas bautiza *El Alcázar* como "el primer cuento fantástico español en sentido estricto"[155]

> Pero hay que tener en cuenta que al publicarse en Inglaterra, la revista No Me Olvides no puede ser tomada como un ejemplo de lo que en esos años estaba sucediendo en España ni como una posible influencia en la literatura española, dado el poco contacto que se estableció entre los exiliados y los intelectuales que se quedaron en la península (vid. Peers 1973).[156]

No Me Olvides era una revista que reflejaba los gustos de la literatura y del público inglés, sin embargo, se trata de un primer esfuerzo de innovación romántica para la cultura y la lengua española.[157] Poco a poco también en España los escritores se interesan al relato fantástico, el primer testimonio de este interés es un texto de presentación a un cuento fantástico publicado en el *Correro Literario y Mercantil* en 1831. No olividemos que la publicación de cuentos fantásticos se hallaba principalmete en revistas y que el *Correro Literario y Mercantil* no estaba estrictamente conectada con el Romanticismo; la publicación de cuentos literarios en tal revista se hizo para complacer a los lectores, síntoma de la difusión del relato fantástico y espejo del gusto del público. En la revista *Cartas Españolas*, que se público entre 1831 y 1832, aparecen algunos de los mejores cuentos fantásticos de aquel momento como *Los tesoros de la Alhambra* (1832) de Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), que es, por lo que dice Roas, "uno de los cuentos fantásticos españoles más interesante de toda la centuria"[158]. Se encontraban cuentos fantásticos también en las revistas dedicadas al público femenino como *El Correo de las Damas* publicado entre 1831 y 1832, donde se publicaban textos de producción española y traducciones de textos extranjeros. *El Artista*, sin embrago, es la revista romántica más famosa (1835-1836) donde se publicaron los obras más

[154] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.152.
[155] Ibid., p.153.
[156] Ibid., p.153.
[157] Roas nos informa que *No Me Olvides*, donde se publica el relato de Blanco White, no tuvo eco en España.
[158] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.154.

importantes pertenecientes al género del cuento fantástico español. En *El Artista* apareció la traducción de *Aventuras de un estudiante* de Washington Irving.

En El Artista se publicaron siete relatos fantásticos, que ejemplifican perfectamente dos de las corrientes por las que discurrió el género en esos años: la legendaria (con evidentes influencias también de la narrativa gótica) y la "hoffmanniana". Los representantes de la modalidad legendaria son "El castillo del espectro" y "Luisa. Cuento fantástico", de Eugenio de Ochoa, y "Beltrán. Cuento fantástico", "El torrente de Blanca. Leyenda. Siglo XIII" y "La peña del prior. Supersticiones populares", de J. Augusto de Ochoa. Los relatos de corte hoffmanniano son "Stephen", de Eugenio de Ochoa, y "Yago Yasck. Cuento fantástico", de Pedro de Madrazo.[159]

De hecho, como anticipado, la publicación de cuentos fantásticos en revistas románticas y no románticas es el testimonio del gran éxito que tuvo ese género en España durante la primera mitad del siglo XIX. Hasta este momento casi nunca, en suelo español, se publicaron volúmenes que recogían cuentos fantásticos y hay también pocos testimonios de novelas fantásticas.[160] En la segunda mitad del siglo XIX aumenta el interés por la literatura fantástica entre lectores, escritores y editores. A partir del 1870 hay el reconocimiento editorial de la literatura fantástica a todos los niveles y nacen contemporáneamente nuevas revistas; de hecho aumentan las publicaciones en la prensa, aparecen volúmenes y novelas (las cuales pero tratan a lo fantástico en manera alegórica).

Finalmente, señalar que la producción fantástica de la segunda mitad del siglo XIX manifiesta una característica común, que supone una profunda renovación del género: el progresivo alejamiento de la concepción romántica de lo fantástico que había dominado durante el período anterior. A medida que avanza la segunda mitad del siglo, los relatos fantásticos van abandonando los ambientes románticos y van incrementando la presencia de la realidad de la vida diaria, el mundo de lo cotidiano, un proceso que, si bien ya se había iniciado —como enseguida veremos— con los pocos textos "hoffmannianos" publicados durante el período anterior, alcanzará su culminación a partir de la popularización de las narraciones de Edgar Allan Poe.[161]

El intento es de acercarse a la dimensión del hombre y, de hecho, lo fantástico entra a formar parte de lo cotidiano. Con Poe, sin embargo, la dimensión interior y el tema científico serán potenciados.

Entre 1830 y 1860 abundan los relatos pseudofantásticos que, de hecho, son falsos fantásticos dado que buscan más efectos como el humor y la sátira. Los relatos fantásticos de ese

[159] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.154.
[160] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p.156. Una novela fantástica fue publicada por entrega en la prensa de la época.
[161] Ibid., p.158.

periodo hablan de lo sobrenatural que puede manifestarse de tres maneras diferentes: en lo fantástico legendario, lo fantástico gótico y lo fantástico "hoffmanniano".[162]

Lo fantástico legendario incluye los cuentos que desarrollan una leyenda tradicional o la imitan y es diferente de los relatos legendarios donde no hay la presencia de lo sobrenatural. El cuento legendario adquirió valor gracias a la revaloración romántica de la tradición de las leyendas y de los cuentos folklóricos (claro que muchas leyendas tradicionales incluyen lo sobrenatural). Las leyendas entonces no se cuentan solo con el intento moral sino también para dar al lector una narración sorprendente o terrorifica. En este caso la narración se desarrolla en función del "clímax"[163] final que lleva al efecto fantástico. El cuento fantástico legendario es ambientado en un espacio rural y en un tiempo pasado (en la mayoría de los casos en la Edad Media), generalmente se repite un esquema estructural:

> un narrador extradiegético refiere al lector una leyenda que escuchó (o leyó) cuando visitaba una población rural cualquiera (la voz del segundo narrador podemos oírla o no). Eso da lugar, en muchas ocasiones, a una doble versión de los hechos. Por un lado, tenemos la interpretación que tradicionalmente se da a dicho suceso y que no es otra que la sobrenatural. Y, por otro, la versión que suele añadir el narrador extradiegético (a menudo un escéptico) al final de su historia, quien deja de ser un simple intermediario entre el narrador intradiegético y el lector, para introducir, como reflejo de su habitual escepticismo ante lo sobrenatural (a lo que hay que añadir el poco crédito implícito que se da al relato de un crédulo campesino), una justificación racional de dicho fenómeno. Ésta a veces puede poner en duda la historia relatada, aunque, normalmente, no trata de imponerse a la explicación sobrenatural, sino que se apunta como posible justificación de los hechos (aunque, implícita o explícitamente, es referida como la única que el narrador puede creer). Por ello no los considero relatos pseudofantásticos, puesto que no abogan por una única explicación, la racional, sino que dan al lector la libertad de escoger entre ésta y la asunción de la presencia (inexplicable) de lo sobrenatural.[164]

El hecho paradójico es que los acontecimientos ocurren en un universo que en realidad es lo real solo que la acción sucede en el pasado. Los cuentos fantásticos legendarios son los que se acercan a la novela gótica y que unen lo terrorífico al tema de la leyenda. En la primera mitad del siglo XIX la forma más usada es, de hecho, el cuento legendario fantástico que era de interés de los románticos para el tema de la recuperación del pasado. Hay varias influencias en esta forma de cuento fantástico; la primera influencia se encuentra en el componente legendario de las novelas históricas de Scott (ambientación medieval, contenido legendario y apariciones fantasmales), la segunda se encuentra en *Tales of the Alhambra* (1832) de Washington Irving que fue traducida al español en 1833 (se trata de historias ambientadas en Granada durante la época musulmana; las

[162] D. Roas, *De la maravilla...*, cit., p. 158.
[163] Ibid., p.159.
[164] Ibid., p.160.

historias tienen un componente sobrenatural sin la influencia gótica). La tercera influencia es la novela gótica por la explotación de lo macabro y de lo terrorifico (ambientación gótica, escenas sangrientas, lo sobrenatural que se manifiesta con apariciones fantasmales, pactos con el demonio y tema sentimental), al final tenemos la cuarta influencia que es la de las baladas y de los cuentos maravillosos alemanes. Alemania era considerada, según los románticos españoles, el lugar más idóneo para las manifestaciones de lo fantástico (por ejemplo el motivo de la cabalgada nocturna como en *Lenore* de Bürger y apariciones de seres folklóricos alemanes). *El Alcázar de Sevilla* de Blanco White es el primer cuento fantástico legendario (1825). *El castillo del espectro* (1835) publicado en *El Artista* de Eugenio de Ochoa es un ejemplo de este género, pero tiene la clara influencia de la novela gótica.

Pasamos al cuento gótico, otra manifestación del relato fantástico. Con cuento gótico se entienden los cuentos fantásticos que desarrollan los temas utilizados por las novelas góticas como el pacto con el demonio, los vampiros, las apariciones fantasmales y lo macabro. Se usa el término "gótico" para distinguirlos de los relatos fantásticos y sobre todo para diferenciarlos con respecto al estilo de Hoffmann. Los cuentos góticos pueden inspirarse en leyendas o en cuentos populares pero lo que es diferente es la manera de tratar el tema, totalmente diferente de la del cuento legendario. Nunca se hace la transposición de una leyenda; si hay leyendas en los cuentos son usadas como punto de arranque de la historia. El lector en los cuentos góticos escucha a la historia por boca del mismo protagonista y la toma como verdadera. El lector, de hecho, confiará solo en el protagonista y nunca en el narrador porque el protagonista estaba presente en el momento de los acontecimientos sobrenaturales. El cuento gótico que se publica en España a mitad del siglo XIX es ambientado en la Edad Media, mientras que, en la segunda mitad del mismo siglo, se preferirá una ambientación contemporánea. Con la componente contemporánea el efecto fantástico de la historia toma más importancia. También el cuento gótico español tiene varias influencias; en primer lugar se deben mencionar a la novela gótica y a sus temas, después es importante el cuento gótico inglés o *ghost story* (que se desarrolla contemporáneamente a la novela gótica y que en España se cultiva casi solo en la forma de cuento legendario). *The vampire* de Polidori (1819) y los cuentos fantasmales de Scott fueron también muy importantes, así como Washington Irving y las baladas de Alemania y de Bürger. Otro elemento fundamental fueron las novelas francesas de inspiración gótica o le *frénétique*[165], de autores como Nodier, Dumas y Balzac, sin olvidar a las novelas de contenido macabro de Hugo. Al final son muy importantes los motivos de predicción y maldición. En el relato gótico hay componimientos donde se acepta llenamente a lo sobrenatural y aquellos donde lo gótico se combina con la función moral, se encuentran también textos con la explicación moral que

[165] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.169.

elimina a lo fantástico. La ya citada *Galería funebre* es un ejemplo de texto donde no hay explicación de lo sobrenatural:

> Paradójicamente, el relato de mayor calidad del libro y que mejor reproduce todos los tópicos del género gótico, "La princesa de Lipno, o el retrete del placer criminal" (Historia Trágica 3a, tomo II), responde el estilo radcliffiano en el tratamiento de lo sobrenatural, donde lo aparentemente fantástico acaba siendo racionalizado. En el resto de narraciones breves que componen la Galería fúnebre domina el terror macabro no sobrenatural, es decir, la violencia y la efusión sanguínea (asesinatos, crímenes, violaciones, necrofilia, suicidio), aderezados con tramas de carácter sentimental y una ambientación propia de la novela gótica: castillos, cementerios, catacumbas, etc.[166]

Por fin se llega al cuento hoffmanniano entendido como relato en que se hace evidente la influencia de Hoffmann. Aquí lo fantástico es tratado de manera diferente con respecto a los cuentos fantásticos legendarios y a los cuentos góticos. Cabe distinguir cuatro características fundamentales según Roas: la interiorización de lo fantástico, el realismo, la ambientación contemporánea y el rechazo de los motivos de los cuentos góticos y legendarios. Según Hoffmann lo fantástico hace parte de la realidad cotidiana, entonces lo fantástico está situado en el mundo del lector así que pueda reconocerlo. Para este tipo de fantástico no se recurre a seres sobrenaturales porque se trata de un fantástico "interior".[167] Lo que hace Hoffmann es acercarse a la dimensión del hombre:

> Pero lo verdaderamente distintivo de estos relatos es que el mundo cotidiano aparece en ellos, a la vez, reconocible y extraño: los hechos suceden en un mundo en apariencia normal, pero gobernado por unas leyes secretas e incomprensibles, como las que organizan nuestro sueños, de ahí esa atmósfera alucinatoria que caracteriza a muchos de sus relatos. Recurriendo a una comparación cinematográfica, la mayoría de los cuentos de Hoffmann tienen la misma atmósfera de pesadilla y locura.[168]

La dimensión de Hoffmann se acerca a la dimensión del artista, una persona que tiene capacidades superiores y que, a menudo, es el protagonista favorito por el autor alemán. Este tipo de cuento tuvo éxito en la primera mitad del siglo XIX pero su influencia no se hizo notar en los escritores españoles de aquel momento. Lo fantástico de Hoffmann, muchas veces, se confunde con la definición que dio Scott a tal propósito diciendo que se tardaba de algo "estrambótico".[169] Por ese motivo en España la comprensión total de Hoffmann estaba en retraso. Cuando se empezó a leer y a traducir a Hoffmann en España se despertó el interés del país para la literatura fantástica, por esto su

[166] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.172.
[167] Ibid., p.176.
[168] Ibid., p.176.
[169] Ibid., p.176.

llegada es muy importante. El ya citado *Yago Yasck* (1836) de Pedro Madrazo es un ejemplo de cuento hoffmanniano. En Hoffmann todos los errores de percepción no son explicados y se deben a lo sobrenatural.

> Lo fantástico se basa en la confrontación conflictiva entre lo real y lo sobrenatural, entendiendo por sobrenatural aquello que transgrede la concepción compartida sobre el funcionamiento del mundo real.[170]

Tal condición no se puede desarrollar en mundos maravillosos donde todo es posible. Es muy importante recordar que:

> Todos los autores que cultivan el género fantástico tratan por todos los medios de hacer creíbles sus historias: saben que la presencia de lo sobrenatural va a provocar el escepticismo de sus lectores, por lo que construyen sus relatos de tal forma que lo fantástico acaba imponiéndose como "realidad" (incluso en aquellos cuentos manifiestamente ambiguos, el hecho de vacilar entre una explicación sobrenatural y una natural, evidencia el realismo con el que están presentados los hechos: si el tratamiento de lo sobrenatural fuera poco verosímil, el lector no dudaría y escogería la segunda de dichas justificaciones). Cuanto más creíbles sean los relatos, más impacto tendrán, además, sobre los lectores, al plantearles la posibilidad efectiva de la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano. La intención verosimilizadora es lo que ha marcado la evolución de la literatura fantástica, puesto que el lector ha ido haciéndose cada vez más escéptico ante lo sobrenatural y, en consecuencia, los escritores han tenido que afinar cada vez más su ingenio para vencer su incredulidad.[171]

Hablando de los cuentos de Antonio Ros de Olano (1808-1886) es importante precisar que no son cuentos fantásticos en el sentido estricto del término, como *La noche de máscaras. Cuento fantástico* (1840). A Ros de Olano no le interesa la construcción realista, de la que depende lo fantástico, porque quiere llegar a las manifestaciones del sentimiento puro. Sin embargo, la mejor manifestación de un cuento hoffmanniano español es *La madona de Pablo Rubens* (1837) de Zorrilla, donde se desarrollan el tema de la obsesión por una mujer y el motivo del doble (motivo de la alteración de la personalidad tratado por Hoffmann); tal relato tiene una conclusión sobrenatural sin explicación final.

2.3.4 LA REACCIÓN DE LOS CRÍTICOS ESPAÑOLES FRENTE A LO FANTÁSTICO

Las valoraciones de los críticos fueron fundamentales para la estabilización del cuento fantástico. José María Blanco White en 1824 escribió el artículo *Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles*, publicado en *Variedades*, donde define la idea de imaginación creadora a partir de las

[170] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.178.
[171] Ibid., p.179.

teorías de Colderidge. Blanco White habla de atracción para lo maravilloso y del placer producido por lo sobrenatural. Otros crítico de la primera mitad del siglo XIX afirmarán que la inclinación hacia lo sobrenatural es innata en el ser humano, la misma idea es compartida por Nodier. Blanco White "lamenta la falta de literatura en tierra española"[172]:

> A Blanco White sólo le importa esa verosimilitud que él denomina "moral" y que se basa en una correcta representación de la reacción que pueden tener los personajes frente a lo maravilloso.[173]

De hecho:

> Lo que Blanco reivindica no es otra cosa que el poder de la imaginación como otro medio válido de percepción de la realidad, una concepción muy romántica que supone postular la existencia de una realidad distinta de la objetiva, pero, a la vez, no menos verdadera que ésta.[174]

El elemento climático es utilizado a menudo por la crítica para lamentar la escasa producción de literatura fantástica en España. Hay dos tipos de críticos:

> [...] por un lado, los críticos que, como Espínola, se lamentaban de que el clima de España no fuese el más adecuado para el cultivo de lo fantástico, un género que no dudaban en valorar positivamente; y por otro, los que censuraron lo fantástico por ser algo extraño al clima y, por tanto, a la literatura española. La aplicación de la teoría climático-geográfica al estudio de la literatura surgió en el siglo XVIII como confluencia de una concepción sensualista del arte y del enfoque historicista de Herder.[175]

Esteban de Arteaga (1747-1799) en *La belleza ideal* (1789) retoma la idea según la cual los sentidos humanos están condicionados por las costumbres sociales, por la religión y por el clima. A pesar del clima, en España se produjeron obras de literatura fantástica y hubo también críticas positivas con respecto a ellas. Antonio Ros de Olano en su relato *El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez*, publicado en 1841 en tres entregas en la revista *El Pensamiento*, defende el género fantástico alemán representado por Hoffmann, por el hecho de que se trata de un tipo de literatura que tiene también contenido filosófico. Ros de Olano no escribió cuentos fantásticos pero insertó a lo sobrenatural en sus historias con el intento de renunciar a la verosimilitud realista:

---

[172] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.184.
[173] Ibid., p.184.
[174] Ibid., p.186.
[175] Ibid., p.186.

Ros de Olano, a diferencia de numerosos críticos españoles que sólo vieron en lo fantástico una manifestación más de lo grotesco y extravagante, destaca la dimensión filosófica de dicho género (un aspecto que también subrayaron otros autores como Gil y Carrasco o Alarcón), así como la nueva tendencia literaria y estética representada por éste. Aunque, paradójicamente, los relatos de Ros tienen todos un claro componente grotesco, que se impone sobre su dimensión fantástica.[176]

Roas dice que, gracias a lo que escribe Ros de Olano, hasta el 1841 lo fantástico estaba conectado con Alemania; Francia, por ejemplo, no se consideraba un país de escritores fantásticos. Durante todo el siglo XIX los críticos ven en Alemania el lugar ideal para lo fantástico (por ejemplo Ochoa en *Luisa*). Según Roas la idea de Alemania como lugar ideal no deriva de Hoffmann, sino de otros escritores fantásticos alemanes como Bürger, o de los que no fueron traducidos al español como Johann Ludwig Tieck (1733-1853) o Franz Brentano (1838-1917).

Las manifestaciones positivas para la literatura fantástica se deben a la recepción de Hoffmann durante la primera mitad del siglo XIX. En 1839 Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883), en su artículo *Los cuentos de Hoffmann*, publicado en la revista *El Piloto* en 1839, ofrece una reseña de traducciones de Hoffmann al español elogiando al autor alemán.[177]

Para Bermúdez de Castro, pues, no es comprensible la posibilidad de confrontar o, mejor dicho, de hacer coincidir lo natural y lo sobrenatural en la realidad cotidiana, tal y como lo plantea Hoffmann. No es extraño, por tanto, que afirme del primero de los relatos del libro, "Las aventuras de la noche de San Silvestre", que "tal vez... parecerá sobrado fantástico, porque su desenlace es oscuro".[178]

El análisis más claro de Hoffmann se produjo por Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) en *Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés* (1839) donde quiere contrastar a Scott con respecto a su *Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance*. Según Roas el aspecto fundamental de la recepción de Hoffman en España es que Gil y Carrasco busca la afinidad entre los sentimientos de las obras de Hoffmann y los sentimientos de los españoles:

Así, demuestra que en los relatos de Hoffmann subyace algo más que el simple desvarío de la imaginación al que los reduce Scott en su artículo: su análisis destaca la dimensión profunda de estas historias, en las que el autor alemán lleva a cabo una reflexión sobre la realidad y el ser humano.[179]

---

[176] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.190.
[177] No olvidemos que la opinión de Scott sobre Hoffmann había influenciado la opinión de los críticos españoles, dibujándolo como un adicto al alcohol.
[178] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.193.
[179] Ibid., p.195.

A mitad del siglo XIX llega Poe, autor que influye mucho en los escritores fantásticos españoles. La primera mención a Poe se encuentra en *La Iberia* en su apartado *"Sección de Variedades Correspondencia de París", 9 de julio de 1856*[180], donde se da noticia del éxito que tuvieron las traducciones de Poe que hizo Baudelaire en Francia con tales palabras:

> [...] Con un autor semejante no hay término medio: o se le arroja desde la primera página, o se le devora hasta la última línea.[181]

Otro artículo muy importante sobre Poe es *Edgar Poe. Carta a un amigo*, de Pedro Antonio de Alarcón, publicado en el periódico madrileño *La Época* en 1858, donde se elogia al autor americano, que está de moda en Madrid, para su nuevo tratamiento del horror y del terror:

> Poe va más allá de la fantasía basada en las supersticiones (la "mitología católica"), es decir, de los lugares visitados por los novelistas góticos y por los narradores de cuentos de vieja, para introducirse en un nuevo campo de inspiración, que toma como punto de partida la ciencia y la lógica.[182]

Alarcón destaca las aportaciones de Poe (ambientación en un mundo absolutamente cotidiano junto con el componente racional y cientifico) de las de Hoffmann (ambientación en un mundo visionario y alucinado muy similar a la pesadilla gótica).[183] El alcohol hacía parte de la personalidad de Poe y le daba acceso a un "estado anímico superior"[184], el primero a afirmarlo fue Baudelaire y Alarcón lo confirma. Mientras que crecía el interés hacia Poe, desminuía el interés hacia Hoffmann.

Acerca de lo fantástico se publicaron también críticas negativas; a veces, para defender el carácter peculiar de la literatura de origen española, fue censurado porque se trataba de un género extranjero. Entonces se rechazaban las imitaciones y lo fantástico no era bien acojido a causa de su origen extranjero y su carácter irracional (un claro ejemplo son las críticas en contra de *El duque de Viseo* de Quintana en 1801). También en *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero (1796-1877) se dice que lo fantástico no es bueno para los españoles; su censura es dirigida especialmente a lo fantástico hoffmanniano. Para el pueblo español son más adecuadas las novelas históricas y las novelas de costumbre. Hubo también una crítica climatica negativa en *La Pasionaria*, cuento legendario en versos de Zorrilla (1840-1841):

---

[180] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.196.
[181] Ibid., p.196
[182] Ibid., p.199.
[183] Ibid., p.199.
[184] Ibid., p.200.

Zorrilla no niega la posibilidad del género fantástico en la literatura española, aunque su idea de lo que debe ser éste se circunscribe a lo "maravilloso cristiano", en el que lo sobrenatural es aceptado sin ningún tipo de problemas gracias a su justificación religiosa.[185]

De hecho:

Esa supuesta falta de aclimatación de lo fantástico en España no fue más que un cliché literario que se repetía por inercia, y que no impidió que, a pesar de todo, se escribieran muchos relatos fantásticos. El miedo a lo desconocido no es patrimonio de un pueblo o de un lugar, puesto que podemos encontrar manifestaciones de lo sobrenatural en todas las literaturas.[186]

Hemos dicho que Scott no entendió lo fantástico de Hoffmann definiendolo "sin sentido" y lo mismo pasó con autores españoles que daban crédito al escritor escocés:

[...] quizás esta concepción equívoca de lo fantástico podría explicar también la forma en que muchos escritores españoles entendieron y plasmaron lo fantástico en sus obras. Un buen número de los relatos publicados en la primera mitad del siglo XIX parecen compuestos guiándose por las ideas de Scott, por lo que el subtítulo de "cuento fantástico" con que se les bautiza no es más que un mero indicador de la presencia de situaciones extrañas y sin sentido, que tratan de sorprender al lector sin más (como en los cuentos grotescos).[187]

Queda claro que el público, al principio de la recepción de lo fantástico, se siente más seguro si lo sobrenatural es de origen religioso. En Zorrilla por ejemplo se ve la comprensión de Hoffmann solo que defende a la leyenda como forma de tratar lo fantástico. En la leyenda los prodigios son religiosos y no producen escándalo. En España se prefiere entonces un fantástico moralmente correcto contra los delirios de Hoffmann y Poe:

Pese a tales críticas negativas, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizará por una creciente popularización del género fantástico y, sobre todo, por la normalización de su cultivo, gracias a la decisiva influencia de Edgar Allan Poe. En ese período aumentará de forma muy importante el número (y la calidad) de obras publicadas, algunas de ellas escritas por los principales autores del momento (como Bécquer, Galdós, Alarcón o Pardo Bazán). Síntomas evidentes, todos ellos, de la buena aclimatación de la literatura fantástica en la cultura española.[188]

---

[185] Roas, *De la maravilla...*, cit., p.206.
[186] Ibid., p.206.
[187] Ibid., p.209.
[188] Ibid., p.211.

2.4 CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES PRACIALES

Hemos analizado, en esta segunda parte, el trabajo de Roas acerca el origen del relato fantástico en España, al final cabe subrayar los conceptos fundamentales expuestos por el Profesor español. Al principio son señalados los dos acontecimientos fundamentales para el desarrollo de la literatura fantástica en España o sea, el cambio de la relación entre los seres humanos y lo sobrenatural y la llegada de la novela gótica inglesa.

La distinción entre el ámbito de lo maravilloso y de lo fantástico es fundamental porque lo maravilloso abrió las puertas a la literatura fantástica, sin embargo, antes de que lo fantástico se pueda establecer en España y se pueda desarrollar tiene que cambiar la mentalidad del pueblo español. Las limitaciones que encuentra la literatura maravillosa son, por ejemplo, la lucha contra la superstición de los ilustrados y la censura por parte de la Inquisición. No es fácil desarrollar conceptos maravillosos cuando lo sobrenatural no está admitido (con excepción de la religión). Los ilustrados luchan para que la razón tome dominio y esto se debe transferir también a la literatura. Los textos deben ser verosímiles y representar la realidad tal y como es, de hecho, ni lo sobrenatural ni tampoco lo maravilloso están admitidos. Los esfuerzos de los ilustrados, sin embargo, no fueron suficientes porque se desarrollaron en cualquier caso formas de literatura y de teatro pertenecientes a lo maravilloso; se trata de subgéneros como la comedia de magia, el cuento maravilloso y los espectáculos populares con recursos sobrenaturales. De hecho, estos tipos de literatura maravillosa hicieron de modo que lo que estaba de moda en Europa pudiese encontrar “admiradores” también en España.

La novela gótica, el antecesor del relato fantástico, no arraigó muy bien en España. De hecho tuvieron más éxito las traducciones de las novelas góticas extranjeras que las producida en España. Los escritores no se preocupaban mucho de tal género, lo gótico se elaboró de manera diferente dada la censura en contra de lo sobrenatural. Las novelas góticas escritas por autores españoles fueron muy criticadas por los críticos de la época. Roas reduce la fortuna de la novela gótica en España a lo sobrenatural sentimental de Ann Radcliffe, donde lo inverosímil está explicado y las historias tienen un final feliz.

La forma del relato breve, sin embargo, revoluciona a la literatura española. Fue la muerte de Fernando VII en 1833 el acontecimiento que permitió la circulación de ideas de origen europeo en España. Se empiezan a traducir obras procedientes de toda Eurpoa y de América, también hay producción nacional. El público, la prensa y los editores están todos interesados en los relatos fantásticos y también se ve el crecimiento del número de todos tipos de revistas que publican

cuentos fantásticos. Es con el gótico sobrenatural, en particular con *Melmoth,* que se pasa de la "anticuada" novela gótica al género fantástico.

Hoffmann y Poe marcan la recepción total del género fantástico en España; a pesar de algunas críticas negativas, los dos autores son bien recibidos y también imitados por los escritores. Lo fantástico entra a formar parte de la cotidianidad y se empieza a comprender lo que en Europa había tenido tan eco.

Analizando lo que escribe Roas se puede decir que, también según él, llegando a España la literatura fantástica adquiere características nacionales. De hecho, los españoles al principio eligieron un fantástico más cercano a las intenciones morales; síntoma de que había sido recibido y elaborado según los cánones de la cultura. Parece que los españoles, una vez libres de la censura, entiendan que no deben tener miedo a lo desconocido y tampoco a un conocimiento más profundizado del yo. Autores como Hoffmann y Poe, que tratan la dimensión interior del ser humano, llevan al público una dimensión del hombre que antes no se trataba en literatura y que, de hecho, fascina a los lectores. Lo importante del análisis de Roas es que se hace un recurso de cómo lo sobrenatural y lo fantástico se desarrollaron a lo largo del tiempo, hasta llegar a ser elementos de dominio de la literatura. Ver cómo un país como España recibió y desarrolló tales temas es importante para comprender que en cada parte de Europa lo fantástico llegó y se enfrentó con la cultura y la tradición de los países. En el caso de España, lo fantástico ha sido recibido, comprendido y reelaborado de forma tal para ser aceptada por parte del público y de la crítica. De esta manera entra a formar parte de una nueva tradición literaria y cultural que sigue siendo viva también hoy en día. En este trabajo es tratado un estudioso como David Roas también porque, a pesar de sus múltiples estudios sobre lo fantástico, es él mismo autor de novelas acerca de lo fantástico, síntoma de que se trata de un género que ha arraigado y se ha desarrollado muy bien en España. Así como Scarsella, su verdadero dioscuro[189] italiano, por haber apoyado el estudio teórico y la pasión creativa.

[189] Los gemelos Cástor y Pólux (Polideuces) en la mitología griega. Los hermanos eran conocidos también como los Dioscuros.

TERCERA PARTE

COMPARACIÓN CON LA OPINIÓN DE OTROS CRÍTICOS

3.1 *LA AMENAZA DE LO FANTÁSTICO*

En la tercera y última parte de este trabajo analizamos otro estudio de David Roas contenido en *Teorías de lo fantástico* del 2001, donde recoge algunos ensayos de los "clásicos" de la crítica sobre el género. Entre los autores citados encontramos a Jaime Alazraki (1934-2014), Cvetan Todorov (1913-2017), Roger Bozzetto (1937), Rosalba Campra (1940) y muchos otros. Los ensayos de estos autores son recogidos por Roas con el intento de alcanzar una definición, lo más exhaustiva posible, de la literatura fantástica.

3.3.1 *LA AMENAZA DE LO FANTÁSTICO*

La amenaza de lo fantástico, escrito por Roas, es el primer ensayo que se encuentra en *Teorías de lo fantástico.* La consideración inicial es acerca de las numerosas teorías desarrolladas sobre la literatura fantástica en los últimos cincuenta años del siglo XX. En este periodo, de hecho, crece el interés crítico hacia la literatura fantástica y se acercan a ella varias corrientes como el estructuralismo, la crítica psicoanalítica, la sociología y muchas otras. El resultado final es un gran número de definiciones que han puesto en luz varios aspectos del género fantástico. Sin embargo, si se aplican los principios de una sola corriente crítica se ve que una excluye a la otra, de hecho, no existe una definición que abarca todas las teorías y todos los matices de lo fantástico.

La condición esencial para que se realice el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural, pero, debemos subrayar que no toda la literatura donde aparece lo sobrenatural puede considerarse fantástica. Por ejemplo, las epopeyas griegas, los cuentos de caballerías y la ciencia de ficción no se pueden considerar géneros fantásticos, si bien en ellos puedan aparecer hechos sobrenaturales. Sin embargo:

> [...] la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural.[190]

[190] D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros S. L., Madrid, 2001, cit., p.8.

Lo sobrenatural es entendido como transgresión de las leyes naturales; lo inexplicable o inverosímil. Para que un cuento se pueda considerar perteneciente al género fantástico, la historia debe estar ambientada en el mismo espacio del lector; tal espacio será afectado por un fenómeno que "trastornará su estabilidad".[191] Después de estas consideraciones podemos estar de acuerdo con Roas en afirmar que lo sobrenatural representa siempre una amenaza para el hombre:

> El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.[192]

Las experiencias, por ejemplo, de la aparición fantasmal o de los vampiros tratan en primer lugar el deseo de inmortalidad del hombre, y representan también la transgresión de las leyes físicas y naturales del mundo humano. Para los fantasmas y los vampiros el tiempo no existe y tal tipo de transgresión determina el valor del cuento fantástico.

> Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca -y, por tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del proprio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad.[193]

La literatura fantástica, de hecho, pone en duda lo racional y el dominio de la razón; el hombre deja de sentirse seguro en su mundo. Entonces, si lo sobrenatural no choca con la realidad no se produce lo fantástico. Es muy importante decir que seres divinos, monstruos y criaturas de distintos orígenes no se pueden considerar fantásticos porque no se trata de algo que va a perturbar nuestro conocimiento del mundo. Tal situaciones se pueden reconducir a la literatura maravillosa porque es ambientada en mundos paralelos donde todo es posible. En la literatura maravillosa, lo sobrenatural es presentado como algo natural porque pertenece al mundo de la narración (que es un mundo inventado); al contrario en la literatura fantástica lo sobrenatural irrumpe en un mundo normal: nuestro mundo:

> Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso.[194]

---

[191] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.8.
[192] Ibid., p.8.
[193] Ibid., p.9.
[194] Ibid., p.10.

En *Das Unheimliche* (1919) Freud por primero marcó la diferencia entre fantástico y maravilloso. El efecto ominoso se halla cuando caen los límites entre fantasía y realidad y cuando aparece en frente del hombre algo que era considerado, hasta aquel momento, como fantástico. Según Freud y otros críticos, si lo sobrenatural pertenece, por ejemplo, al mundo religioso o a narraciones con explicaciones científicas no puede considerarse fantástico. Tal división cae en el momento en que se considera lo "real maravilloso", también llamado "realismo mágico". Se trata de una tipología de narración que se desarrolla en Hispanoamérica durante el siglo XX, donde se plantea "la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro".[195]

> El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo.[196]

El lector acepta los hechos narrados gracias a la actitud del narrador que no está turbado por lo insólito que narra. *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014), premio Nobel por la literatura en 1982, es un claro ejemplo de realismo maravilloso. El realismo mágico se diferencia de la literatura fantástica porque no hay el problema entre real y sobrenatural, también es diferente de la literatura maravillosa porque las historias no son ambientadas en un mundo inventado, sino en el mundo cotidiano donde lo irreal forma parte de la realidad. Roas define, al final, el realismo maravilloso como "forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso".[197]

Lo "maravilloso cristiano" es presentado, por el autor del ensayo, como otra forma híbrida; se trata de cuentos legendarios o populares donde lo sobrenatural tiene una explicación religiosa. Aquí lo sobrenatural está comprendido por el lector porque tiene raíces en la fe cristiana. Se trata de hechos que se pueden aceptar porque en la religión la intervención o la manifestación de Dios por medio de eventos sobrenaturales está aceptada. Otra particularidad de ese género es que la narración, por ser una transposición de leyendas, está ambientada en lugares y tiempos lejanos de los del lector, de hecho, quien narra no era presente al momento de los acontecimientos. Estas características hacen de modo que el lector no ponga en duda su mundo cotidiano y, entonces, no se trata de amenazas.[198] "Realismo maravilloso" y "maravilloso cristiano" son diferentes porque en el primer caso lo sobrenatural es una característica del mundo de la historia, mientras que en el segundo todo está en función de la revelación final de Dios.

---

[195] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.12.
[196] Ibid., p.12.
[197] Ibid., p.13.
[198] Ibid., p.14. Roas señala que Bécquer y Nodier, empezando por las leyendas religiosas, llevaron a éstas un matiz terrorifico típico de los relatos fantásticos

La relación entre contexto sociocultural y fantástico es algo necesario:

> Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte…[199]

Todorov en *Introduction à la littérature fantastique* (1970), se acerca a lo fantástico desde una perspectiva estructuralista y trata de explicar lo fantástico desde "el interior de la obra, desde su funcionamiento" [200], con la intención de elaborar una "caracterización formal del género fantástico".[201] Según Todorov es fundamental la vacilación de la duda entre justificaciones naturales y sobrenaturales del cuento. Cuando personajes y lectores están en frente del hecho sobrebatural pueden elegir si considerarlo como una ruptura del las leyes o explicarlo con la razón. Cuando se elige la explicación natural de tal hecho se entra en el mundo de lo extraño, si el hecho tiene explicación sobrenatural que está aceptada, por otra parte, se entra en el mundo de lo maravilloso. Según la teoría de la vacilación de Todorov, lo fantástico es reducido a ser el límite entre extraño y maravilloso. Estos dos géneros son divididos en subgéneros: lo extraño puede ser "puro" o "fantástico", mientras que lo maravilloso puede ser "fantástico" o "puro". Roas afirma que, según tal clasificación, lo verdadero fantástico está a mitad entre lo "fantástico maravilloso" (se trata de relatos que terminan con aceptación de lo sobrenatural) y lo "fantástico extraño" (donde los fenómenos sobrenaturales racionalizados al final). Todorov reconoce que, a la vez, se pueden confundir lo "extraño puro" y lo "fantástico puro".

> En conclusión, lo fantástico es, para Todorov, esa categoría evanescente que se definirá por la percepción ambigua que el lector implícito tiene de los acontecimientos relatados, y que éste comparte con el narrador o con alguno de los personajes.[202]

Según Roas, se trata de una definición muy restrictiva del género fantástico, por que quedan fuera de ella muchas obras en las que no hay vacilación y donde se puede aceptar solo una explicación sobrenatural de los acontecimientos. Según Todorov, estos relatos serían clasificables en lo "fantástico maravilloso", pero Roas hace notar que no hay nada perteneciente al mundo de lo maravilloso en ellos.

---

[199] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.15.
[200] Ibid., p.15.
[201] Ibid., p.15.
[202] Ibid., p.16.

La transgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector…[203]

Roas concluye afirmando que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo para definir lo fantástico, de hecho prefiere la distinción entre literatura maravillosa y literatura fantástica, y dice:

Por contra, mi definición incluye tantos los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable.[204]

La opinión de Roas no coincide tampoco con la concepción "unitaria" del género fantástico, expuesta por Rodríguez Pequeño, según el cual, bajo la definición de literatura fantástica, están incluidos lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso y lo inexplicable; de hecho, todo lo que no se puede explicar con la razón se puede definir fantástico según ésta teoría. Según Pequeño existe solo la dicotomía fantástico/real. Roas no está de acuerdo porque los mundos de la literatura maravillosa no están conectados con nuestro mundo y, de hecho, lo que pasa allí no es una amenaza para nosotros. Roas apoya a Raúl Porras Barrenechea (1897-1960), en afirmar que los hechos son definidos maravillosos porque son explicados y aceptados según la concepción del mundo paralelo donde acontecen. Y también, siempre de acuerdo con el escritor peruano, afirma la necesaria conexión entre literatura fantástica y contexto sociocultural. Algo significativo es que Roas subraya la importancia de la participación del lector, fundamental para la existencia de lo fantástico:

Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideramos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos.[205]

Sin embargo, la literatura fantástica no existe desde siempre porque es en el siglo XVIII, que se plantean las condiciones de lo sobrenatural que amenaza a lo natural. Tales condiciones se verificaron durante la Ilustración, como hemos visto en la segunda parte, cuando el hombre deja de creer en la existencia de fenómenos sobrenaturales. En aquel entonces todo estaba reconducido al ámbito científico y la razón dominaba, de hecho, se produjeron el rechazo de la superstición y de las

[203] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.17. Aquí como ejemplo trae *Dracula* (1897) de Bram Stoker, donde el vampiro es tratado como excepción de la realidad, de hecho, como una amenaza (entendida como transgresión a las leyes del mundo cotidiano).
[204] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.18.
[205] Ibid., p.20.

explicaciones religiosas de tales fenómenos. Es el mismo "culto de la razón"[206] que deja espacio a lo irracional y a lo ominoso, dado que, todo lo que se censura o se niega tiene que manifestarse de otra manera. Como ya hemos afirmado varias veces, el género fantástico nace con la novela gótica pero se desarrolla durante el Romanticismo. Los románticos eran fascinados por todo lo que la razón no podía explicar y por los lados oscuros de la existencia:

> […] el universo (para los románticos) no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también el alma humana.[207]

Y además:

> Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista.[208]

De hecho, se define la existencia de un mundo desconocido que los hombres tenían miedo a enfrentar. La literatura fantástica se propuso como medio de explicación de los miedos y también para reflejar las realidades que no se conocían. Como afirmaba Freud, existen deseos que no se pueden manifestar porque están prohibidos por las leyes de la razón y, de hecho, se deben reprimir; a tal propósito interviene la literatura fantástica.

Hemos ya afirmado que para producir el efecto fantástico, el cuento debe ambientarse en un mundo real de modo que la comparación con el fenómeno sobrenatural sea clara y su irrupción sea evidente. Entonces, llegamos a afirmar que el realismo es otra componente fundamental de lo fantástico.

> El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble.[209]

Roas afirma:

> […] cuando nos enfrentamos a un relato fantástico, esa exigencia de verosimilitud es doble, puesto que debemos aceptar -creer- algo que el proprio narrador reconoce, o plantea, como imposible. Y eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas.[210]

---

[206] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.21.
[207] Ibid., p.23.
[208] Ibid., p.23.
[209] Ibid., p.24.
[210] Ibid., p.25.

El género fantástico exige la presencia de la verosimilitud para alcanzar su propósito final: el lector debe creer en lo que lee y se debe sentir perturbado a causa de la irrupción de lo sobrenatural. De hecho:

> […] podríamos plantear lo fantástico como una especie de "hiperrealismo", puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica.[211]

Al final:

> El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera.[212]

En el relato fantástico, a diferencia de la literatura realista, tomamos por verdadero lo imposible, con excepción de los relatos donde no hay ningún tipo de solución. El narrador del relato fantástico habla de manera muy clara al lector cuando debe describir el mundo y lo que circunda a los protagonistas, pero, al momento de la irrupción de lo sobrenatural, empieza a utilizar un lenguaje casi oscuro y difícil de comprender, ya que lo que no se comprende no se puede describir.

> La literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema da valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema.[213]

La literatura fantástica, en clara oposición con la realidad, plantea también el problema del lenguaje, dado que no se puede describir con las palabras lo que no se conoce; para hacerlo se debería en cualquier manera superar el lenguaje. Ese es el motivo por el cual lo fantástico necesita de la realidad para poder ser "comprendido". Por el hecho de la amenaza, podemos decir que todos los relatos fantásticos buscan la sensación del terror o del miedo, aunque Roas utiliza el término "inquietud" (hecho que ya había planteado Freud en *Das Unheimliche*).[214] La narración fantástica, según Roas, debe tener efecto terrorifico pero no todos los cuentos de miedo son fantásticos (Todorov, por ejemplo, no comparte la presencia del terror como tema importante en la literatura fantástica). El

[211] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.26.
[212] Ibid., p.26.
[213] Ibid., p.28.
[214] Ibid., p.30.

miedo distingue también la literatura maravillosa de la literatura fantástica; en la literatura maravillosa no hay miedo y casi siempre las historias terminan con un final feliz, mientras que en la literatura fantástica se llega a la locura o a la condena de los personajes al final de la historia.

3.1.2 LO NEOFANTÁSTICO

En su ensayo Roas deja al final una de las conclusiones más controvertidas de Todorov, en la cuale afirma que la literatura fantástica no tiene razón de existir en el siglo XX, dado que ha sido reemplazada por la psicoanálisis. Siempre según Todorov, se trata de una época (el siglo XX) en la cual no es posible ninguna transgresión y, hablando de Franz Kakfa (1883-1924) y de su *La metamorfosis* de 1915 (título original *Die Verwandlung*), dice que no postula alteración de la realidad. La transformación del protagonista en insecto no produce vacilación o asombro. Los personajes no ven la invasión de lo sobrenatural y, de hecho, no sienten miedo; tal tipo de literatura se define "literatura de lo insólito".[215] Entonces en Kafka se propone la aceptación de lo fantástico. Según Todorov en el siglo XX se plantea una situación diferente a la del siglo XIX y Roas afirma que:

> En el caso de Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce ninguna vacilación porque el mundo descrito es, según Todorov, totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento que le sirve de fondo. Se invierte pues el proceso de la literatura fantástica, según el cual se postula primero la existencia de lo real, para luego ponerlo en duda.[216]

En el mundo de Kafka lo fantástico es la normalidad y la normalidad se convierte en excepción; pero, según Roas, *La metamórfosis* pertenece al género fantástico. Entonces los relatos de los escritores fantásticos del siglo XX prevén una nueva manera de cultivar el género, o sea lo neofantástico, que Jaime Alazraki trata en su ensayo *¿Qué es lo neofantástico?*. De hecho, neofantástico y realismo maravilloso son las nuevas corrientes de la literatura fantástica del siglo XX. Hay tres aspectos fundamentales que diferencian a lo neofantástico del siglo XX de lo fantástico tradicional del siglo XIX: la explicación de los fenómenos, el sentido del mismo fenómeno y el componente terrorifico. En lo neofantástico no se provoca el miedo en el lector sino la perplejidad o la inquietud. Sin embargo, según Roas lo neofantástico y lo fantástico tradicional son, en cualquier caso, equivalentes:

> […] ambas se basan en una misma idea: el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad.[217]

[215] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.33. Aquí cito la nota 48.
[216] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.34.
[217] Ibid., p. 36.

Mientras que, según Todorov y Alazraki:

> […] la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable.[218]

El posmodernismo da en parte razón a Todorov porque: ¿cómo se puede transgredir a una realidad que no se conoce en su totalidad? Sin embargo, Roas hace notar que nosotros tenemos en cualquier caso un conocimiento de la realidad y podemos distinguir lo que es normal de lo que es anormal; es la "dicotomía normal/anormal en la que se basa todo relato fantástico".[219]

Jorge Luis Borges, considerado una de las principales mentes de la posmodernidad, con sus cuentos quiere demostrar que el mondo en que vivimos no es real. La premisa de Borges es que la realidad es incomprensible para el ser humano y que el hombre, con sus explicaciones del universo, crea una nueva realidad; en esta nueva realidad, que no es real, el hombre vive feliz. La realidad no es otra cosa que una invención. No se puede negar que necesitamos, de todas formas, la realidad, o una definición de ella, para comprender un fenómeno fantástico. La idea de Borges de la realidad irreal, que es de hecho un oxímoron, según Roas produce asombro en el lector. El lector está desconcertado en frente de un acontecimiento como un hombre que se transforma en un insecto, aunque el narrador no quiera provocar miedo. Roas a tal propósito escribe:

> Por lo tanto, más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que el primero representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo, ha derivado en nuestro siglo hacia una concepción del mundo como pura irrealidad.[220]

Muchos estudiosos han intentado distinguir lo fantástico tradicional de lo fantástico contemporáneo en función del uso del lenguaje como hizo, por ejemplo, Rosalba Campra. Según ella existe una transgresión lingüística a todos los niveles y, de hecho, lo fantástico no es solo percepción del mundo sino también de la escritura:

> […] en el siglo XX se ha dado un cambio fundamental: el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción (domina el componente semántico), proprio del siglo XIX, a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje.[221]

---

[218] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.36.
[219] Ibid., p.37.
[220] Ibid., p.40.
[221] Ibid., p.41.

También según Campra siempre sirve nuestra concepción de la realidad para definir un texto como fantástico. Roas afirma que, analizándolas, la narrativa fantástica tradicional y la narrativa neofantástica son muy similares, más de lo que pueda parecer en un primer momento.

3.2 LO NEOFANTÁSTICO SEGÚN ALAZRAKI

Roas incluye en su antología el ensayo de Jaime Alazraki *¿Qué es lo neofantástico?*, que empieza con la dificultad de establecer un denominador común entre obras en apariencia diferentes. Para los cuentos, por ejemplo, la brevedad no es suficiente para crear un nexo lógico.

A partir de Poe se habla de cuento moderno porque, gracias a él, el cuento toma formas nuevas y también porque el autor americano no define solo la longitud sino también otras características.

> […] desde Poe el relato breve adquiere una fisionomía…[222]

En el caso del género fantástico:

> […] respecto al relato fantástico la presencia de un elemento fantástico en una obra perfectamente realista bastó para que habláramos de literatura fantástica.[223]

En Argentina la denominación "literatura fantástica" ha sido usada con ambigüedad:

> Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente…[224]

Definir una forma literaria sirve para facilitar su estudio y para distinguirla de otras. A partir de los estudios de Pierre-Georges Castex en *El cuento fantástico en Francia* (1951), siguieron otros estudios que nos llevan a comprender que, lo que hasta ahora se ha llamado literatura fantástica, no lo es. Lo fantástico se diferencia de los géneros vecinos para la "capacidad del género de generar algún miedo u horror".[225] Alazraki cita también Roger Caillois con su *Imágenes, imágenes*, edición del 1970:

[222] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.266.
[223] Ibid., p.266.
[224] Ibid., p.267.
[225] Ibid., p.268.

En lo fantástico, al contrario [de lo maravilloso], lo sobrenatural aparece como una ruptura con la coherencia universal.[226]

Siempre Roger Caillois dirá que:

[…] lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo…[227]

En el mundo regido por la ciencia, el relato fantástico se acerca más a "las tinieblas del más allá"[228], donde hay el "temor y el escalofrío".[229] En lo maravilloso no hay escalofrío.

Lo fantástico se realiza cuando estamos convencidos de la imposibilidad de lo sobrenatural. Casi todos los críticos describen lo fantástico para su capacidad de generar miedo en el lector (a tal propósito se vea Lovercraft); sin embargo, lo que se pregunta Alazraki es cómo se pueden definir aquellos relatos que tienen el elemento fantástico y que no quieren causar miedo o terror.

Julio Cortázar (1914-1984) en 1962 afirma que sus relatos pertenecen al género fantástico "por falta de mejor nombre"[230], el autor sabía que sus cuentos estaban "en busca de su género"[231], aunque reconocía la influencia en su trabajo de lo fantástico. Según Cortázar, lo fantástico es algo que puede ocurrir en cualquier momento de la realidad cotidiana de un hombre común. También Adolfo Bioy Casares, en el prólogo a la *Antología* (1940), reconoce que el término fantástico puede estar malentendido y, además, que hay varios tipos de cuentos fantásticos.

Callois, Vax y Todorov excluyen *La metamorfosis* de Kafka de los textos fantásticos porque parece acercarse más a la definición de Cortázar, se habla en este caso de:

[…] realidad maravillosa…en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.[232]

Según Cortázar, lo sobrenatural en lo fantástico del siglo XX no intenta devastar a la realidad, sino que se trata de conocer a la realidad de otra manera, más allá de la razón; Alazraki, de hecho,

---

[226] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.268.
[227] Ibid., p.271.
[228] Ibid., p.270.
[229] Ibid., p.270.
[230] Ibid., p.272.
[231] Ibid., p.272.
[232] Ibid., p.275-276.

propone la definición de neofantástico para distinguir estos textos del siglo XX de los antecesores del siglo XIX, afirmando que:

> Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.[233]

Después de esta definición analiza las características principales de lo neofantástico. De hecho, la visión de lo neofantástico se corresponde al mundo real:

> […] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.[234]

La intención de lo neofantástico corresponde al hecho de que no se quiere provocar miedo en el lector, sino que perplejidad o inquietud por lo insólito de la situación que se narra. Alazraki retoma el concepto de "metáforas epistemológicas" de Umberto Eco (1932-2016), planteada en *Obra abierta* (título original *Opera aperta* 1962), reelaborandólo:

> Llamó metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son "complementos" al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.[235]

Al final, la mecánica o *modus operandi* de lo neofantástico es diferente de la del cuento fantástico. El discurso de Franz Kafka (que analizaré en el próximo capítulo) abandona la vacilación, porque se parte del hecho sobrenatural que se quiere convertir en algo natural, según Todorov. El cuento neofantástico nos introduce directamente al elemento fantástico sin "progresión gradual".[236] Lo neofantástico alude a "sentidos oblicuos o metafóricos figurativos".[237] Por fin:

> […] el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.[238]

---

[233] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.276.
[234] Ibid., p.276.
[235] Ibid., p.278.
[236] Ibid., p.279.
[237] Ibid., p.280.
[238] Ibid., p.280.

Lo neofantástico es un concepto que, según Alazraki, ha arraigado porque se necesitaba definir este nuevo género del siglo XX.

3.3 ENSAYOS DE CVETAN TODOROV

En *Teorías de lo fantástico*, Roas traduce dos ensayos de Todorov que en realidad son el segundo y el tercer capítulo de su *Introduction à la littérature fantastique* del 1970. Todorov es presentado por Roas como el crítico que, cono sus teorías, ha despertado el interés de la crítica por la literatura fantástica. Es importante recordar que, siempre en la opinión del estudioso español, algunas de las definiciones de Todorov resultan inadecuadas para la literatura fantástica del siglo XX. En las páginas que siguen analizamos la opinión y la definición de lo fantástico de Todorov con su aproximación estructuralista.

3.3.1 LA DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

Hemos mantenido aquí el título de la traducción española del segundo capítulo de la obra de Todorov (título original *Definition du fantastique*). Según Todorov la vacilación es preguntarse si lo que nos rodea es real o si se trata de una ilusión. Quien se encuentra delnate de un acontecimiento sobrenatural tiene que elegir si se trata de una ilusión (entendida como producto de la imaginación) y, de esta manera, llegar a la conclusión de que la realidad se encuadra dentro leyes que conocemos; o si se trata de algo que ha realmente pasado y, de hecho, forma parte de la realidad. En el último caso se llega a la conclusión de que la realidad no se encuadra en las leyes que conocemos, porque hemos reconocido que un hecho sobrenatural hace parte de nuestro mundo. En cualquier caso, cuando se elige una de estas respuestas se abandona lo fantástico para entrar en el mundo del extraño o de lo maravilloso.

> Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural.[239]

Para definir lo fantástico nos sirven los conceptos de real y de imaginario. Todorov cita Vladimir Soloviov (1853-1900) que da una primera definición de lo fantástico diciendo que, en lo verdaderamente fantástico, hay siempre la posibilidad exterior de una explicación simple de los fenómenos, pero tal explicación carece de posibilidad interna.[240] El fenómeno, de hecho, puede explicarse con causas naturales o sobrenaturales y "la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto

[239] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.48.
[240] Ibid., p.48.

fantástico".[241] Todorov nos dice que en Francia, años después, Pierre-Georges Castex (1915-1995) en *Le conte fantastique en France* (1951) afirma que:

> Lo fantástico…se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real.[242]

Muy similar es la definición que da Louis Vax (1924) en *L'Art et la littérature fantastique* (1960) y también la de Roger Caillois (1913-1978) en *Au coeur du fantastique* (1965); todos hablan de una irrupción de lo sobrenatural en la realidad cotidiana. Las definiciones de estos tres autores citados, y también las de otros que siguen el mismo pensamiento, postulan la existencia de hechos naturales y sobrenaturales, mientras que la de Soloviov señala también la existencia de dos explicaciones del mismo hecho sobrenatural y la posibilidad de elegir cuál explicación ofrecer.

Según Todorov, no está claro si en tales definiciones es el personaje o el lector quien debería vacilar. *El Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki (1761-1815) del 1814, ambientado en la Sierra Morena[243], es, según Todorov, la obra que "inaugura magistralmente la época del relato fantástico".[244] En la obra de Potocki vacilan el personaje principal y también el lector, de hecho, en su ensayo Todorov afirma:

> Lo fantástico implica, pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el proprio lector tiene de los acontecimientos relatados […] *la vacilación del lector* es, pues, la primera condición de lo fantástico.[245]

Sin embargo:

> Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.[246]

Todorov sigue afirmando:

> […] cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Un peligro que se sitúa en el nivel de la *interpretación* del texto.[247]

---

[241] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.49.
[242] Ibid., p.49.
[243] Aquí se utiliza la edición del 1958, según escribe Roas.
[244] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.50.
[245] Ibid., p.54.
[246] Ibid., p.54.
[247] Ibid., p.55.

Lo fantástico, de hecho, implica una manera de leer además del acontecimiento sobrenatural que irrumpe, y también la vacilación del lector y del protagonista. La forma de leer "no debe ser ni "poética" ni "alegórica".[248] Hay tres condiciones para definir lo fantástico según Todorov: la primera es que el narrador debe obligar al lector a considerar el mundo del texto como real, y a vacilar entre explicación natural y sobrenatural de los acontecimientos. Esto nos lleva al contexto verbal. La segunda condición es la vacilación también de un personaje; el lector puede identificarse en este caso con tal personaje. La tercera condición es que el lector debe rechazar la interpretación alegórica y poética; se trata aquí de modalidades y niveles de lectura. Claro que, solo la primera y la tercera son aquellas verdaderamente necesarias para lo fantástico.

Existen también varias definiciones del sentido del término "fantástico" una del las cuales, por ejemplo, dice que los cuentos fantásticos son aquellos donde interviene un hecho sobrenatural. Como ya hemos señalado, se debe tener cuidado con tal afirmación porque no todos los cuentos con acontecimientos sobrenaturales son cuentos fantásticos. Basándose solo en una definición como ésta al final no tendremos una verdadera definición de literatura fantástica.

Howard Phillips Lovercraft (1890-1937) en *Supernatural Horror in literature* (1945), sitúa la experiencia de lo fantástico en la experiencia del lector real. La experiencia en particular es la del miedo. Se habla entonces de literatura fantástica cuando:

> […] el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de poderes insólitos.[249]

Según Todorov, si tomamos como verdadera esta consideración:

> […] el género de una obra depende de la sangre fría de su lector.[250]

Tal condición, por supuesto, no puede definir a un género literario porque se necesita una definición inequívoca y no una subjetiva. Existen, por ejemplo, cuentos de hadas con terror y también relatos fantásticos con ausencia de miedo, como *La princesa Brambilla* de Hoffmann del 1820 (título original *Prinzessin Brambilla*). Según Todorov, el terror no es una de las condiciones fundamentales de lo fantástico y, de hecho, no se puede tampoco definir lo fantástico simplemente como oposición al naturalismo. En el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* se duda de la interpretación de los fenómenos, mientras que hay también una variedad de lo fantástico donde la vacilación está entre real

[248] D. Roas, *Teorías de lo…*, cit., p.55.
[249] Ibid., p.58.
[250] Ibid., p.58.

(dudar si nuestra interpretación de los hechos es exacta) e imaginario (dudar si lo que vemos es producción de la imaginación). Hay otra manera en la cual se contribuye al efecto fantástico: el uso del imperfecto como tiempo verbal. El imperfecto crea distancia entre personajes y narrador contribuyendo a lo fantástico porque, de esta manera, nunca logramos conocer la posición del narrador.

Concluyendo el segundo capítulo de *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov cita *Aurélia* de Gérard de Nerval (1808-1855) contenida en *Aurélia et autres contes fantastiques*,[251] definiéndolo el "ejemplo original y perfecto de la ambigüedad fantástica"[252]; se trata de una ambigüedad que se basa sobre la locura:

> Con Hoffmann se vacila acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos; con Nerval, la vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido.[253]

En *Aurélia* sabemos que el protagonista está loco, mientras que con Hoffmann nos preguntamos si los protagonistas están locos.

3.3.2 LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO

También aquí hemos mantenido el título de la traducción de Roas, se trata, como anticipado, del tercer capítulo de *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, cuyo título original es *L' étrange et le merveilleux*. El Todorov empieza inmediatamente con una importante consideración:

> […] lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como ésta existe para la opinión común.[254]

Después de haber leído un relato fantástico, el lector tiene que tomar una decisión acerca de la interpretación de los acontecimientos, en el momento de tal decisión nos alejamos de lo fantástico. Si el hecho sobrenatural se puede explicar con leyes naturales y nuestra realidad no está modificada, entonces nos encontramos en el género de lo extraño. Si el fenómeno se puede explicar admitiendo nuevas leyes de la naturaleza, entonces estamos en el género de lo maravilloso. Según Todorov lo fantástico no es un "género autónomo"[255], y está en el límite de dos géneros que tienen autonomía como lo extraño y lo maravilloso; tal afirmación está confirmada si se analiza el período de difusión

[251] Aquí se cita la edición de 1966.
[252] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.64.
[253] Ibid., p.64.
[254] Ibid., p.65
[255] Ibid., p.65.

del *gothic novel*. Como ya hemos anticipado en la segunda parte, la novela gótica estaba dividida en lo que Roas llama gótico sentimental de Ann Radcliffe y Clara Reeve (donde lo sobrenatural está explicado) y que Todorov identifica como lo extraño; y el gótico sobrenatural (donde los acontecimientos no tienen explicación) de Walpole, Lewis y Maturin, que Todorov identifica como lo maravilloso. En tales géneros el efecto de lo fantástico "se produce solamente durante una parte de la lectura"[256]; en ambos casos nos enteramos de que lo fantástico, al final, no tuvo lugar. Lo extraño se sitúa en el pasado porque se reduce a hechos conocidos, mientras que lo maravilloso se sitúa en el futuro porque corresponde a un fenómeno desconocido; sin embargo, a lo fantástico queda el presente porque la vacilación solo puede situarse en el presente.

Todorov sugiere de analizar de forma aislada las varias partes de un relato y de "poner provisoriamente entre paréntesis el final"[257]; gracias a esto se pueden incorporar muchos textos al género fantástico. Nodier era consciente de este hecho y lo trata en *Inés de las Sierras*, relato dividido en dos partes donde, al final de la primera, el lector queda perplejo. El narrador vacila entre detenerse en la narración y quedar en lo fantástico o seguir, alejándose de ello. También *La Venus de Ille* (1837) de Prosper Mérimée (1803-1870) es un perfecto ejemplo de ambigüedad. Sin embrago, Todorov afirma que:

> Sea como fuere, de un análisis de lo fantástico no podemos excluir lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone. Pero no olvidemos tampoco, como señala Louis Vax, que "el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión".[258]

Entre extraño puro y maravilloso puro se generan dos subgéneros o sea lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso; lo fantástico puro está entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. En lo fantástico-extraño los acontecimientos, al final, tienen una explicación; la crítica ha bautizado este género como "sobrenatural explicado"[259], del cual el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* es un ejemplo. Hay varios tipos de explicaciones que intentan limitar lo sobrenatural: el azar (en el mundo sobrenatural no hay azar), el sueño, la influencia de las drogas, juegos trucados, la supercherías, la ilusión de los sentidos y la locura. También las explicaciones se dividen en dos grupos las reales-imaginarias, donde no se produce nada sobrenatural y nada también en general porque era toda una imaginación; y las reales-ilusorias donde ocurre algo que pero se explica racionalmente, dado que se trata de una ilusión.

---

[256] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.66.
[257] Ibid., p.67.
[258] Ibid., p.67-68.
[259] Ibid., p.68.

En lo extraño puro hay acontecimientos que se pueden explicar con la razón, pero se trata de hechos increíbles o singulares que provocan en los personajes y en los lectores una sensación típica de los textos fantásticos, Todorov dice:

> […] a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; más exactamente, sólo está limitado por un lado, el de lo fantástico: por el otro se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievski, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño). […] La pura literatura de horror pertenece a lo extraño…[260]

Lo extraño es una de las condiciones de lo fantástico; la descripción del miedo se relaciona con los sentimientos de las personas y con un hecho que no responde a la razón, mientras que en lo maravilloso se postula la existencia de lo sobrenatural sin provocar ninguna reacción. *La caída de la casa Usher* de Poe (título original *The fall of the House of Usher* 1839) ilustra lo "lo extraño próximo a lo fantástico".[261] Según Todorov, Poe es un escritor de cuentos pertenecientes al género extraño y no a lo fantástico, pero, está cerca de los autores fantásticos por los temas que trata y las técnicas que usa. Poe es también el padre de la novela policíaca de misterio, donde se trata de descubrir la identidad del asesino, tal tipo de novela ha reemplazado los cuentos de fantasmas. La solución final es casi siempre la más inverosímil y difícil de descubrir, lo mismo pasa con los relatos fantásticos donde podemos admitir soluciones verosímiles y sobrenaturales o soluciones inverosímiles y racionales. En la novela policíaca de misterio la solución debe casi desafiar a la razón (como pasa en algunos cuentos de Agatha Christie 1890-1976):

> La novela policíaca de misterio se relaciona con lo fantástico, pero, al mismo tiempo, es su opuesto: en los textos fantásticos nos inclinamos, a pesar de todo, por la explicación sobrenatural; la novela policíaca, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales.[262]

Entonces, tal comparación se puede hallar solo con algunas novelas policíacas de misterio y algunos relatos extraños. El *focus*, de hecho, se pone en puntos diferentes: en la novela policíaca está sobre la solución final del enigma, mientras que en los relatos extraños está sobre la reacción provocada por el enigma.

Hemos hablado también de lo fantástico-maravilloso, o sea de los relatos que acaban con la aceptación de lo sobrenatural. Se trata de los relatos más similares a lo fantástico puro, dado que

[260] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.70.
[261] Ibid., p.71.
[262] Ibid., p.73.

quedan sin una explicación racional, de hecho, se sugiere la aceptación de lo sobrenatural. No está claro, de todos modos, el límite entre los dos géneros aunque si:

> […] la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.[263]

Hay también lo "maravilloso puro" que, como lo extraño puro, no tiene límites definidos:

> Lo que caracteriza a lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de dichos acontecimientos. […] El género de lo maravilloso se relaciona generalmente con el cuento de hadas; de hecho, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna […] Lo que distingue al cuento de hadas es una cierta escritura, no el estatuto de lo sobrenatural.[264]

Según Todorov, para delimitar a lo maravilloso puro es necesario eliminar algunos relatos, donde lo sobrenatural está en cualquier manera explicado. Se habla de lo *maravilloso hiperbólico*[265], donde los fenómenos son sobrenaturales solo "por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares".[266] Aquí se puede incluir a *Las mil y una noches* y se trata, de todo modo, de un sobrenatural que no asombra a la razón. Existe lo *maravilloso exótico*[267], donde "se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales"[268], porque el lector no conoce los lugares donde se ambienta la historia. Se pasa a lo *maravilloso instrumental* [269], donde aparecen objetos que no existen o que no son realizables en la época del cuento (por ejemplo la alfombra mágica o la lámpara de Aladino). Al final llegamos a lo *maravilloso científico*[270] (así denominado en Francia durante el siglo XIX), que hoy se llama ciencia de ficción:

> Aquí, lo sobrenatural es explicado de una manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no conoce.[271]

Entre los relatos fantásticos se pueden considerar como maravilloso científico los textos donde está presente el magnetismo porque, según Todorov:

---

[263] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.76.
[264] Ibid., p.77-78.
[265] Ibid., p.78.
[266] Ibid., p.78.
[267] Ibid., p.78.
[268] Ibid., p.78.
[269] Ibid., p.79.
[270] Ibid., p.80.
[271] Ibid., p.80.

En ellas, el magnetismo explica "científicamente" los acontecimientos sobrenaturales, sólo que el proprio magnetismo pertenece a lo sobrenatural.[272]

En la ciencia de ficción actual los hechos son explicados racionalmente y la estructura es diferente de la del cuento fantástico. Estas son las variedades de lo maravilloso explicado a las que se contrapone lo maravilloso puro que no explica nada. Según Todorov:

[…] la aspiración a lo maravilloso en tanto que fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que se pretende literario.[273]

[272] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p., p.80.
[273] Ibid., p.81.

CONCLUSIONES FINALES

Llegamos así al final de este trabajo donde, en manera muy sintética, se han considerado las condiciones de recepción y desarrollo de la literatura fantástica en Italia y, sobre todo en España.

En la primera parte hemos hablado del estudio crítico del Profesor Scarsella que, en su precedente monografía *Del mondo,fuori*, empezaba con una crítica acerca del tratamiento del concepto de fantástico demasiado "despreocupada" por parte de la crítica. Según Scarsella lo fantástico, independientemente de sus contenidos internos de miedo y duda, es un género que cambia forma o, más bien, lo ve como un modo:

> Queste affermazioni mettono il dito nella piaga delle consuetudini della critica, aprendo squarci accessibili a una migliore conoscenza del testo. In tal senso il presente libro vorrebbe essere accolto come un regesto di storia della critica concentrato nella storia semantica di un'idea letteraria quale si evolve, non senza ambiguità, imprecisioni, polisemie dall'antichità allo strutturalismo, alla semiotica, all'ermeneutica. A questo aspetto si affiancano interpretazioni testuali e letture di indole tematica in cui i concetti di genere e il fantastico, come "modo" storicamente osservabile e non come un assoluto improponibile, partecipano alla prefigurazione dell'interrogativo. Il fantastico può essere uno dei mattoni di cui è costituito l'edificio del testo inteso come oggetto di analisi letteraria, considerando però la forma degli altri singoli mattoni e la natura dei materiali di costruzione.[274]

Scarsella ha aplicado tal principio teórico flexible también cuando, en *Il fantastico nel mondo latino*, ha reconstruido la recepción de lo fantástico en la literatura italiana y española. En tal estudio, como hemos analizado, intenta buscar las intersecciones entre las dos culturas, que considera muy similares, a partir del mito de Don Juan, hasta llegar al experimentalismo de Unamuno, de Pirandello y de Gómez de la Serna. También ha identificado la fortuna de Calvino y de Buzzati en el mundo hispánico, síntoma de la correlación entre las dos culturas. Después llega a la lectura en llave antropológica de la estética de Lorca en el lenguaje de la poesía, con referencias regionalistas, recuperadas también en la literatura italiana.

En la segunda parte hemos hablado de David Roas y de su estudio sobre la recepción del género fantástico en España y hemos visto como su llegada y su arraigamiento tienen raíces en la literatura maravillosa. Hemos analizado como las ideas se han puesto en circulación después del 1833 y como también España ha manifestado el interés hacia un género que se estaba desarrollando en toda Europa.

Por fin, en la tercera parte, para dar más apoyo a los estudios tratados, hemos analizado algunos ensayos para confrontar las opiniones de Roas y Scarsella con la de otro teóricos. Podemos ver, sin embargo, como se hallan puntos de contactos y de roptura. En particular se han analizado

[274] A. Scarsella, *Del mondo, fuori*, cit., p.8.

algunas opiniones de Todorov, citado por Roas y Scarsella, Alazraki, dado que Roas da su propia opinión sobre lo neofantástico. Roas, por ejemplo, está de acuerdo con Todorov en afirmar que es necesario definir lo real y sus leyes para definir lo fantástico. Se trata de una opinión común con muchos críticos y también con Scarsella. Hablando de la literatura contemporánea, del siglo XX, Roas piensa que las teorías de Todorov son inadecuadas. También por lo que respecta a lo neofantástico, Roas tiene una idea diferente de la de Alazraki, dado que piensa que lo fantástico y lo neofantástico, al final, son muy similares. Hablando de literatura fantástica contemporánea Roas afirma que:

> […] lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional…[275]

De hecho, afirma que lo fantástico tradicional y lo fantástico contemporáneo quieren transmitir la incertidumbre hacia la realidad:

> En definitiva, lo fantástico contemporáneo mantiene la estructura básica del género a lo largo de su historia: plantear la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural.[276]

Al final del siglo XX, precisamente en 1980, Roas señala la publicación de textos que se han convertido en hitos de la literatura fantástica por parte de escritores que ya se ocupaban de tal género y también por parte de escritores a principios de su carrera literaria. Se habla de los "años de normalización"[277], porque en estos años el género fantástico alcanza un reconocimiento que nunca había obtenido, no obstante se haya cultivado también durante los años de explosión del realismo. En la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, se había empezado la recuperación del género fantástico. En los años ochenta del siglo XX, se produce una transformación de la narrativa española: en primer lugar, el cambio de actitud con respecto al cuento y una revalorización de la narrativa breve, que verá su mayor vitalidad con la narrativa fantástica. Después ha sido importante la "reivindicación de la fantasía y la imaginación"[278], y no menos importante, la recuperación del gusto para la narración.

---

[275] D. Roas, *Teorías de lo...*, cit., p.37.
[276] Ibid., p.42.
[277] D. Roas y A. Casas, *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, E. D. A. libros, Málaga, 2016, cit., p.12.
[278] Ibid., p.14.

Además, se deja de concebir la literatura española de manera restrictiva, hecho que la limitó en los años atrás y la llevó a ser considerada principalmente realista. Los relatos de Borges, Cortázar y Kafka tienen mucha influencia en la literatura fantástica española del siglo XX, sobre todo para las actualizaciones que plantearon estos escritores (se trata de lo que según algunos críticos, como Alazraki, se llama neofantástico). Entonces en los años ochenta del siglo XX:

> […] lo fantástico en España alcanzaba, por fin, un estatus literario que ya gozaba desde el siglo XIX en otras literaturas occidentales.[279]

Otro factor muy importante es la recuperación de los maestros del género fantástico como Hoffmann, Poe, Stoker, Kafka y muchos otros. A la recuperación coincide también la publicación de autores anglosajones contemporáneos como Stephen King. En las publicaciones y recuperaciones ha sido muy importante también el cine fantástico y de terror. La suma de estos factores ha llevado lo fantástico de género de subliteratura a género muy apreciado y considerado, no solo en el mundo de los escritores y lectores sino también en el mundo académico. También en el siglo XX queda una particularidad muy importante para lo fantástico:

> […] la asunción de que se trata de un magnífico medio expresivo para explorar y representar todo aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano […] Lo fantástico deja de ser considerado narrativa de evasión o simplemente creada pasa asustar al lector, porque se hace evidente (de nuevo) que lo que en verdad ofrece son inquietantes metáforas sobre la condición del individuo contemporáneo, a la vez que indaga en las zonas oscuras que se ocultan tras lo cotidiano.[280]

En el siglo XX, en los cuentos fantásticos, el lector debe sentir que "su realidad habitual se desfamiliariza"[281], los personajes siempre fracasan, dado que no encuentran una explicación a lo que pasa. Otro tema central es la crisis de la identidad muy tratada en este periodo; el hombre de la literatura contemporánea es perdido. También el doble es un tema que sigue utilizándose, sin embargo, de manera diferente con respecto a lo fantástico tradicional. Los motivos tradicionales no son abandonados en totalidad, sino que se adaptan a la nueva manera de tratar el género fantástico. Por fin:

[279] D. Roas y A. Casas, *Voces de lo...*, cit., p.15.
[280] Ibid., p.16.
[281] Ibid., p.18.

La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género, lo que obliga a los escritores a afinar el ingenio para dar con situaciones insólitas que rompan las expectativas de éste.[282]

Para seguir provocando miedo en los lectores del siglo XX se ha empezado a utilizar la metaficción y la transgresión lingüística. Borges ya había encontrado en la metaficción un recurso para provocar lo fantástico, postulando la imposible confluencia de realidad y ficción. La transgresión lingüística, por otro lado:

[...] tiene que ver directamente con la ruptura de la confianza en la relación leguaje/mundo, rasgo esencial de la literatura posmoderna. […] La ruptura de dicha confianza o, al menos, su cuestionamiento, permite que lo fantástico se configure a partir de una transgresión esencialmente lingüística.[283]

Lo fantástico, de hecho, se convierte en una de las vías de expresión fundamentales de la literatura española contemporánea y está "a la altrura de otras literaturas"[284]
Concluyendo, la lectura y el análisis de las contribuciones críticas de Scarsella y Roas, demuestra la existencia de lo fantástico (como género, como modo y como idea literaria) en Italia y en España. La razón del retraso y de la prudencia en la recepción de la novela gótica y, más adelante, de la narrativa de Hoffmann y Poe se debe a la identidad de las dos culturas y al papel que en ellas tiene la literatura. También no se debe olvidar la fuerte influencia de la Iglesia católica. Roas redescubre las raíces populares de una literatura con intenciones morales y religiosas, mientras que el teatro era el medio de comunicación para las clases sociales iletradas. Hay pero una gran diferencia entre el teatro popular español y el melodrama italiano[285]; el Don Giovanni de Mozart es un claro ejemplo. Lo que diferencia los trabajos históricos-críticos de Scarsella y Roas es la metodología, además de los diferentes materiales utilizados y de la atención a las respectivas literaturas nacionales. En Roas prevalece un tipo de historiografía literaria muy rigurosa y basada sobre la reconstrucción del contexto histórico de la producción fantástica. En Scarsella, por otro lado, hay un interés principalmente en la comparación, en la búsqueda de las convergencias y de las afinidades conscientes e inconscientes, que se manifiestan en una idea de literatura sin fronteras. A pesar de algunas diferencias, está claro que, según Scarsella y Roas, la literatura fantástica, en los siglos pasado y también hoy en día, está perfectamente recibida y se ha arraigado, tomando características nacionales, en Italia y España.

[282] D. Roas y A. Casas, *Voces de lo...*, cit., p.21.
[283] Ibid., p.21-22.
[284] Ibid., p.23.
[285] Entendido como forma estética capaz de reconciliar todos los niveles lógicos y antropológicos, proponiéndose como forma universal.

AGRADECIMIENTOS

Al final de este trabajo y también de mi carrera universitaria quiero hacer algunos agradecimientos. Muchas gracias al Profesor Alessandro Scarsella que, durante este último año me ha dado muchas oportunidades para aprender y estudiar, no solo durante sus cursos sino también durante mi pasantía. Gracias también por haberme transmitido su pasión por la literatura y por haberme acompañada y ayudada durante la elaboración de mi tesis.

Agradezco mucho al Profesor David Roas, que ha sido muy presente y me ha inviado su bibliografía y algunos de sus textos; gracias por haber sido tan amable y disponible.

Gracias a la Profesora Margherita Cannavacciuolo por sus preciosos consejos y por haber corregido mi tesis.

Gracias a mis padres, Massimo y Saveria, por haberme dado la oportunjdad de estudiar y de seguir mi pasión por las lenguas y la literatura y, sobre todo, para estar siempre a mi lado con mucho amor.

Gracias a Fabio que siempre me apoya y comparte su vida conmigo.

Por fin, gracias a mis abuelos Francesco y Luisa que, aunque si ya no están, siempre me han transmitidos mucho cariño y enseñanzas importantes que nunca olvidaré.

BIBLIOGRAFÍA

- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Don juan*, Traducción de Berta Vias Mahou, documeto encontrado en la red, https://literaturaalemanaunlp.files.wordpress.com/2011/05/hoffmann-ernesto-t-a-cuentos.doc (consultado el 10/12/2018).

- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Cuentos Fantásticos. Traducción de Enrique L. de Verneuil*, Biblioteca "Arte y Letra", Barcelona, 1887, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028876/1020028876.PDF (consultado el 10/02/2019).

- LÓPEZ SANTOS, MARÌA, *La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española*, Universidad de León, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- MOLINA, TIRSO DE, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, Paradimage Soluciones, ISBN: 978-84-16564-07-1, 2015, versión e-book.

- ORDIZ ALONSO-COLLADA, INÉS, Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica, Universidadd de León, 2014.

- PERÉZ GIL, VIOLETA, *La recepción de E. T. A. Hoffmann: primeras traducciones al francés y al español*, Universidad Complutense de Madrid, Centro Virtual Cervantes, www.cvc.cervantes.es, https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/21_perez.pdf (consultado el 10/02/2019).

- PONTE, LORENZO DA, *Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti. Musica di Wolfgang Amadeus Mozart*, West Press Editrice, ISBN: 9788888278650, versión e-book.

- PUNTER, DAVID, *The literature of terror*, Longman, London, 1980.

- ROAS, DAVID, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros S. L., Madrid, 2001

- ROAS, DAVID, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa Pontevedra, 2006.

- ROAS, DAVID y CASAS, ANA, *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, E. D. A. libros, Málaga, 2016.

- SCARSELLA, ALESSANDRO, *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico, per la storia di un'idea letteraria*, Amos Edizioni, Venezia Mestre, 2016.

- SCARSELLA, ALESSANDRO, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un mondo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, Biblion Edizioni srl, Milano, 2018.

- SHELLEY, MARY, *Mary Shelley's Frankenstein: 1818-2018***,** ed. by Maria Parrino, Alessandro Scarsella, and Michela Vanon Alliata, Cambridge Scholars, volumen en la prensa.

- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Niebla*, Public Domain, 2013, versión e-book

Para la traducción de aglunos términos:

- Duende: www.rae.es, Diccionario de la lengua española, http://dle.rae.es/?id=EEmriFA (consultado el 22/01/2019).

- Greguerías: www.rae.es, Diccionario de la lengua española, http://dle.rae.es/?id=JWP73zr (consultado el 22/01/2019).

Para algunos acontecimientos históricos:

- Fernando VII de España: es.wikipedia.org, https://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_VII_de_Espa%C3%B1a#Triunfo_temporal_de_los_liberales_y_gobierno_constitucional (consultado el 5/02/2019)