

FANTASÍA Y LITERATURA. LO FANTÁSTICO COMO MECANISMO ESTRUCTURAL DE LA POÉTICA

FANTASY AND LITERATURE. THE FANTASTIC AS A STRUCTURAL MECHANISM OF POETIC

Roberto Cáceres Blanco

Colegio Antonio Machado, Madrid

ABSTRACT

This article proposes an answer to a question that, up until now, has remained unresolved; that of the nature of the fantasy genre and its relationship with literature. The findings are based on the fact that the fantasy genre should be observed as a whole and not based on biased, generic or poorly defined segments. Secondly, this analysis focuses on the nature, function and relationship of the fantasy genre and its elements, with literature, examining them as a poetic mechanism used to propose an overall theoretical model.

Key words: Fantasy, metaphor, fantasy literature, fantasy genre, tropes

RESUMEN

El presente artículo propone una respuesta al problema, hasta ahora irresoluto satisfactoriamente, de la naturaleza de lo fantástico y su relación con la literatura. Para ello hemos partido de la base



de que la literatura fantástica debe observarse en su conjunto, como un todo, y no a partir de divisiones genéricas caprichosas o, en el mejor de los casos, poco definidas. Y, en segundo lugar, hemos centrado nuestro análisis en la naturaleza, función y relación de lo fantástico o los elementos fantásticos con la literatura, analizando estos como mecanismos poéticos de la misma, para de esta forma proponer un modelo teórico integrador.

Palabras clave: Lo fantástico, fantasía, tropos, metáfora, literatura fantástica.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2022.

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2022.

Cómo citar: Cáceres Blanco, Roberto (2022): «Fantasía y literatura. Lo fantástico como mecanismo estructural de la poética», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 172-190.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.007>

1. INTRODUCCIÓN

EL PROBLEMA DE LA FANTASÍA EN LA TEORÍA LITERARIA

Hablamos habitualmente de literatura fantástica o de cine fantástico, etc., como si se tratase de conceptos claros y completamente asumidos por todos. Quizá lo sean, al menos en parte, para las clasificaciones editoriales o comerciales; pero la verdad es que la respuesta a las preguntas ¿qué es la literatura fantástica? o ¿qué es lo fantástico? no es ni mucho menos unánime para la crítica. Se trata de una cuestión bastante controvertida y no satisfactoriamente resuelta hasta el momento.

El presente artículo pretende responder a estas cuestiones de forma general e integral, atendiendo al objeto de estudio como conjunto. Dicho de otro modo, partiendo del hecho de que existe una entidad o categoría a la que llamamos «literatura fantástica» que se define a partir de un concepto al que llamamos «lo fantástico». Desde esta perspectiva profundizaremos en los problemas concretos que la cuestión plantea desde el punto de vista de la teoría literaria. Por un lado, la fantasía como género o la relación de la fantasía con los géneros literarios; por otro, la naturaleza, función y relación de lo fantástico con la literatura. De este modo pretendemos proponer un modelo teórico integrador.

2. LITERATURA Y FANTASÍA

En primer lugar, nos gustaría señalar que para tratar sobre la literatura fantástica debemos tomar como punto de partida el hecho incontestable de que la fantasía, o los elementos de carácter fantástico que en todo caso podrían distinguir esta categoría de forma general, acompaña al ser humano en su andadura por el mundo al menos desde el origen de la poesía. Estamos de acuerdo en este punto con autores como Borges (1949), Bioy Casares (1944: 17), Emilio Carrilla (1968: 63) o Francisco Javier Rodríguez Pequeño (2008: 119), quienes afirman que el origen de lo fantástico es coetáneo al de la literatura.

En palabras de Bioy Casares «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (1944: 17). Defendemos esta afirmación considerando como elementos fantásticos o constitutivos de lo que podríamos llamar ficciones fantásticas (ya sean estos elementos seres, objetos o sucesos) todos aquellos cuya naturaleza o características difieren de las que dictan las reglas de nuestra realidad empírica o sensible, es decir, lo imposible o irreal. Se trata de aquellos elementos representativos, según la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo, de un modelo de mundo del tipo III, que él denomina el de lo ficcional inverosímil (Albaladejo, 1998 A: 58), o de los tipos III y IV —ficcional no mimético verosímil y ficcional no mimético inverosímil— según la reformulación de la teoría por parte de Rodríguez Pequeño (2006: 125-128).

Desde este punto de vista, las más ancestrales manifestaciones poéticas de las que tenemos constancia, gracias a su pervivencia en la narración de mitos que —aunque transfigurados en gran medida— han llegado hasta nuestros días; abundan en seres y sucesos extraordinarios, mágicos y sobrenaturales que no podríamos nombrar de otra forma que fantásticos. La mitología griega narra la historia de dioses capaces de dominar el trueno y los elementos, de transformarse en animales o lluvia para seducir a las doncellas mortales. Abundan además en sus relatos otras criaturas extraordinarias como gigantes capaces de elevar montañas o sujetar el mundo sobre sus hombros, monstruos híbridos de múltiples miembros y cabezas, corceles alados y terribles sirenas capaces de hechizar y devorar a los hombres. La biblia hebrea nos ofrece el testimonio de algunos de los mitos de los pueblos de Canaán que constituyeron la base del judaísmo tal y como hoy lo conocemos,¹ que nos hablan de zarzas ardientes y parlantes, hombres que viven centenares de años, carros voladores, gigantes, ángeles inmortales que conciben hijos con las mujeres humanas, espadas de fuego, mares que se abren y muchas otras construcciones fantásticas. Elementos semejantes se muestran en los mitos de culturas más alejadas de la tradición «occidental»². Gilgamesh —por tomar como ejemplo el testimonio de base sumeria más antiguo que poseemos— es descrito en el poema épico babilonio como un rey de Uruk cuya naturaleza es una cuarta parte humana y tres divinas, en su mundo conviven los inmortales *anunaki* y monstruos extraordinarios como el Toro del Cielo o el gigante Humbaba. Y lo mismo ocurre con los relatos mitológicos del Lejano Oriente, África, América y Australia en los que no nos detendremos aquí.

¹ Muchos de estos mitos, como el de El Diluvio, existían anteriormente en la cultura sumeria, que los judíos asimilaron parcialmente a través de los babilonios

² Entrecorramos el término «occidental» debido a que, aunque responde a la costumbre denominar de esta forma a nuestra cultura, no se ajusta exactamente a la realidad ya que esta está imbuida en gran medida —de forma directa o indirecta— de la cultura judeocristiana y de otros numerosos elementos orientalizantes.

La razón de la preponderancia de estos elementos fantásticos en la primitiva poesía preliteraria podría atribuirse precipitadamente a la inocencia de las primeras civilizaciones en las que germinó o, con más rigor, a su naturaleza oral (Cáceres Blanco, 2016: 56-58). Sin embargo, el hecho de que la fantasía sobreviviese tanto a la supuesta pérdida de inocencia de los pueblos primitivos como a la invención y universalización de la escritura demuestra que estas circunstancias, si bien pueden considerarse beneficiarias del proceso de constitución en su origen, no son razón esencial de su existencia. Más bien, esto parece indicar que la fantasía es uno de los rasgos, si no inherentes, al menos sí característico y preponderante de lo poético o literario.

La narrativa medieval continúa ofreciéndonos un amplio abanico de elementos fantásticos. Las inverosímiles hazañas de los héroes de los poemas épicos pueden entenderse como una continuación mimética del prestigiado género épico clásico (en el caso de los cantares de gesta de las tradiciones de lengua romance) y también de la primitiva poesía oral nórdica (en el caso de los cantares de origen germánico) pero, sea como fuere, son una realidad literaria a la que no podemos dejar de atender. Dragones, ogros, héroes de fuerza y atributos sobrehumanos, hechizos, valkirias, y dioses encarnados caminando entre los hombres son algunos de los elementos que podemos destacar. La literatura hagiográfica es otro buen ejemplo de la pervivencia de lo fantástico en la tradición medieval. El prolífico género de las obras de vidas de santos describe los sobrenaturales milagros que sus protagonistas obran y no está exento de dragones y demonios. Y no podemos olvidar las popularísimas novelas de caballerías que se abren paso hasta el siglo XVI en el que el *Quijote* de Cervantes trunca su titánico ascenso sentando las bases en muchos aspectos de la novela realista. Pero, como bien sabemos, Cervantes no supuso, ni mucho menos, el final del fructífero idilio entre la Fantasía y la Literatura. De hecho, aunque la publicación del *Quijote* marca un antes y un después en la forma de entender la literatura, ni siquiera supuso el repentino final para las novelas caballerescas (sin salir del ámbito hispano, el libro V de *Espejo de príncipes y caballeros* se publica en 1623, casi dos décadas después que la primera parte del *Quijote*).

Por otra parte, en el siglo XVIII se gesta lo que para algunos destacados teóricos dedicados al estudio de lo fantástico es el comienzo de la «literatura fantástica» propiamente dicha (como venimos argumentando y explicaremos más detenidamente, no estamos de acuerdo con esta categorización). Sírvanos como ejemplo de este punto de vista Tzvetan Todorov (1980) y Rosemary Jackson (1986).

Y para concluir este periplo literario, fijaremos nuestra atención en épocas más recientes, ya que durante los siglos XIX y XX, en alas del romanticismo y el postromanticismo, lejos de declinar, la fantasía manifiesta una enorme revitalización tanto en la literatura como en los nuevos canales

de narratividad (cine, cómic, videojuegos, etc.) llegando a alcanzar en nuestros días una patente relevancia cultural que la mayoría de la crítica académica parece negarse a vislumbrar.

3. LITERATURA FANTÁSTICA Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

Dicho esto, es necesario señalar, sin embargo, que es equívoco hablar de la literatura fantástica como género basándonos exclusivamente en la presencia —o preponderancia— de elementos fantásticos en los textos, ya que, de dar por válido ese criterio, la mayor parte de la literatura universal desde sus orígenes hasta hoy pertenecería a dicho género. De hecho, como afirmó Borges (1949), es la literatura de carácter realista la que resulta una rareza, una manifestación moderna y minoritaria dentro de la producción total de la historia literaria, la excepción y no la regla.

Se propende a suponer que la literatura fantástica es una especie de capricho contemporáneo; y créese, en cambio, que la verdadera literatura es aquella que elabora novelas realistas, y que ofrece una verosimilitud casi estadística. La verdad, sin embargo, es que, si nos alejamos de tal creencia, y examinamos la historia de las literaturas, se comprueba lo contrario, las novelas realistas empezaron a elaborarse a principios del siglo XIX, en tanto que todas las literaturas comenzaron con relatos fantásticos (Borges, 1949).

Podemos considerar, por tanto, el «realismo» de las ficciones miméticas³ o verosímiles —entendiendo la verosimilitud como la semejanza entre los elementos que componen la estructura de conjunto referencial⁴ de una obra literaria y la realidad— como una característica peculiar de un modelo literario que, en la medida en que asume otros rasgos estéticos determinantes, puede constituirse como género literario (en la novela realista del siglo XIX, la novela picaresca o cualquier otro ejemplo). Sin embargo, un rasgo tan general —y ocurre lo mismo al contrario con la inclusión de elementos fantásticos— no puede por sí solo delimitar un género, sino tan solo una categoría demasiado amplia y muy problemática desde el punto de vista de la teoría de la literatura.

Por otro lado, además de la cuestión cualitativa existe un problema de carácter cronológico, ya que gran parte de los estudios modernos consideran —como hemos apuntado

³ Empleamos el término de ficción mimética aquí tal como lo propuso Andrzej Zgorzelski (1984: 299-307) en su lista de tipos de ficción.

⁴ Empleamos la expresión propuesta por Tomás Albaladejo frente a la de «referente». Véase Albaladejo, 1998 A: 39-45.

anteriormente— que la literatura fantástica nace como género literario propiamente dicho en el siglo XVIII. La principal carencia de esta propuesta es que se basa en una definición muy parcial de «lo fantástico» que, de hecho, deja fuera a la gran mayoría de manifestaciones fantásticas que se han producido en la literatura universal desde sus orígenes. No dedicaremos aquí demasiado espacio a las propuestas concretas de los diferentes autores, remitiremos al lector a anteriores trabajos que profundizan en el tema.⁵ Sea suficiente decir que, como resume perfectamente David Roas, desde este punto de vista «la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce» (Roas, 2009: 95). Dejando a un lado, por el momento, la ciencia ficción —que puede definirse como género sobre la base de otros rasgos estéticos al margen de la problemática delimitación de lo fantástico⁶—, la necesidad de separar artificialmente lo fantástico de lo maravilloso —que han sido formulados históricamente como sinónimos— no arroja luz alguna sobre el problema, sino que lo agrava. Principalmente porque, como hemos señalado, es una definición excluyente que deja fuera de la categoría de lo fantástico a la mayoría de la producción literaria históricamente incluida. Pero, además, porque lo hace acotando el género fantástico en un área determinada muy concreta tanto temporal como estéticamente sin justificación suficiente, eludiendo de esta forma la resolución del problema. En lugar de definir «lo fantástico», otorga el nombre a una nueva categoría o, en todo caso, subcategoría; y se limita a pasar a denominar al concepto tradicional de otra forma, como «lo maravilloso» o «los cuentos de hadas» sin llegar a describir más que, en todo caso muy sucintamente, alguna de estas nuevas categorías. Se trata de una delimitación arbitraria cuyo error parece nacer, como señala Rodríguez Pequeño (2008: 136), de la concepción tripartita del mundo (real, fantástico y maravilloso) que tienen algunos críticos. Ya que como este autor señala siguiendo la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo (1998 A) solo existen dos modelos generales de mundo: El real y el fantástico.

El modelo de mundo real es empírico, el gobernado por las leyes naturales, el regido por la razón; en oposición a él se encuentra el modelo de mundo fantástico, que se define precisamente por esa oposición, por la antítesis. Al modelo de mundo fantástico pertenece lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable, en definitiva, lo que escapa a la explicación racional (Rodríguez Pequeño, 2008:136).

Entiéndase que no pretendemos negar la existencia de un género moderno bien definido sobre la base de rasgos estéticos entre los que destaca esa convivencia conflictiva entre lo real y lo

⁵ Para un acercamiento al tema ver Rodríguez Pequeño, 2006: 129 y ss. y Cáceres Blanco, 2016: 31-51.

⁶ Vease Rodríguez Pequeño 2008: 169 y ss. y Cáceres Blanco, 2016: 205 y ss.

irreal, sino solamente aclarar que ese género no es representativo, ni mucho menos, de toda la literatura fantástica y es, por tanto, terminológicamente problemático. La teoría de los mundos posibles, como señala Rodríguez Pequeño, «nos ofrece con tremenda nitidez la separación entre la literatura realista y la literatura fantástica» (2006: 128). Pero debemos entender esta distinción no como una marca genérica, sino simplemente como una categorización general. Si queremos analizar lo fantástico desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, debemos considerar que el modelo de mundo que constituye la estructura de conjunto referencial de una ficción representa exclusivamente un rasgo estético susceptible de caracterizar en mayor o menor medida a un determinado género, pero no de definirlo por sí solo.

Para estudiar las ficciones fantásticas desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios necesitamos establecer al menos algunos rasgos definitorios básicos, a parte de la mera presencia de elementos fantásticos. En el caso de la «literatura fantástica», tal y como la definen Todorov, Rossemay Jackson, David Roas y otros autores, el rasgo esencial podría resumirse como la irrupción sorprendente o desestabilizadora de elementos pertenecientes a un modelo de mundo del tipo III en un modelo de mundo del tipo II o I.⁷ La denominación de «literatura fantástica» para este género no nos parece por lo tanto pertinente, ya que de hecho los elementos «realistas» son ampliamente dominantes frente a los fantásticos en la estructura de conjunto referencial de las obras pertenecientes a este género. Aplicado a otro ejemplo, el género de la narrativa de mundos épicos imaginarios⁸ se caracteriza por desarrollar sus ficciones en un modelo de mundo del tipo III construido con elementos temáticos y estructurales de la tradición épica.

Es importante reiterar por tanto que, aunque nos ayuda a diferenciar claramente entre lo fantástico y lo realista, el modelo de mundo por sí solo no define genéricamente una obra. Dentro de la categoría de literatura fantástica conviven —como hemos señalado— la mayoría de las obras escritas a lo largo de la historia, pero eso no quiere decir que compartan otros rasgos que puedan asimilarlas genéricamente. No podemos considerar, por ejemplo, que exista una relación más allá de la de desarrollarse o tener elementos pertenecientes a un modelo de mundo de tipo III entre el *Poema de Gilgamesh* o la *Odisea* (que pertenecen a la tradición épica de sus respectivas culturas), *Caperucita Roja* (que es un cuento tradicional), *El maestro y Margarita* (que es una novela satírica y distópica) o *Continuidad en los parques* (relato corto que entraría dentro de lo que muchos considerarían lo «verdaderamente fantástico»).

⁷ Empleamos ahora la clasificación de Tomás Albaladejo por ser más básica que la reformulación de Javier Rodríguez Pequeño, ya que la distinción entre ficción no mimética verosímil y ficción no mimética inverosímil no es determinante en este punto.

⁸ La terminología es de Cáceres Blanco (2016)

4. EL PROBLEMA «DE LO REAL»

Hemos definido la literatura fantástica como categoría ficcional en oposición a la literatura realista y hemos señalado la forma en la que el modelo o los modelos de mundo se relacionan con las obras como un rasgo que puede caracterizar en mayor o menor medida un género literario, pero ambas afirmaciones parecen depender de un problema ajeno, a priori, a la teoría literaria: nuestra capacidad de definir qué es real y qué no lo es.

La cuestión ha sido tratada desde los tiempos de Platón, en los albores de la filosofía, y el problema, lejos de haberse resuelto, presenta nuevos interrogantes y propuestas en la actualidad. Platón se apoyó en su concepto de mimesis para explicar la relación de la realidad perceptible con el mundo de las ideas, que él identifica con la verdad. Partiendo de este concepto de mimesis, la tradición crítica ha establecido la frontera entre lo real y lo irreal, sobrenatural o fantástico, que ha definido de forma general como lo irreal, lo sobrenatural o lo imposible. Desde una perspectiva mucho más moderna, pero sin alejarse mucho del criterio platónico, lo fantástico es, en palabras de H.P. Lovecraft, lo que va en contra de lo que él llamaba «leyes fijas de la naturaleza» (Lovecraft, 1927: 11), y la mayoría de los críticos y autores coinciden con una descripción parecida. Al definir lo fantástico en oposición a lo real, el problema principal, desde un punto de vista actual, es el propio concepto de lo real y de las «leyes fijas de la naturaleza». Un problema que podemos dividir en dos: uno sincrónico y otro diacrónico.

Desde el punto de vista sincrónico las leyes que rigen el universo están en constante revisión por parte de la ciencia moderna y plantean posibilidades inquietantes como la existencia de diferentes dimensiones imperceptibles para nosotros en las que podría haber casi cualquier cosa, la inestabilidad del tiempo y la posibilidad de viajar en él y otras muchas especulaciones que hace un siglo habrían sido consideradas, sin lugar a duda, pura fantasía. Pero, teniendo en cuenta que estamos buscando solución a un problema teórico literario y no científico o filosófico; podemos concluir que lo no real o lo imposible se definen en el marco de la literatura con relación al paradigma general que lector y autor comparten y no a los últimos avances científicos. Puede que la teoría de las cuerdas plantee la posibilidad del viaje en el tiempo, pero la mayoría de nosotros, como individuos del siglo XXI quedaríamos indescribiblemente sorprendidos si experimentásemos en la práctica un suceso semejante. En cualquier caso, esa difusa frontera entre lo real y lo imposible

que abren las más modernas teorías científicas es precisamente el espacio que habita otro género literario del que no nos corresponde ocuparnos ahora: la ciencia ficción.

Desde el punto de vista diacrónico el problema es, si cabe, aún más complejo; ya que el paradigma que rige nuestro concepto de realidad no es el mismo que el de nuestros antepasados. Lo que es real para nosotros no tiene por qué serlo para ellos y viceversa. No cabe duda de que en la Edad Media la mayoría de la gente creía que los milagros eran posibles. No solo lo creían los campesinos iletrados, el propio Carlo Magno atesoraba reliquias y creía en su sacralidad y en el efecto positivo de esta. Y en las primitivas culturas en las que se gestaron los mitos que posteriormente se establecieron poéticamente se creía que existían unos seres sobrenaturales, llámense espíritus o dioses, que otorgaban dones como la lluvia a cambio de sacrificios. Por lo tanto, parece a priori que podríamos concluir que el concepto de lo irreal o fantástico no era el mismo para los antiguos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, aunque los pueblos primitivos creyesen que existían seres sobrenaturales y Carlo Magno en el poder de las reliquias, en ambos casos existía una clara separación entre lo mundano y lo mágico o sagrado. No es que nuestros antepasados tuviesen una concepción diferente de lo que nosotros llamamos fantástico, sino que no lo definían a través de la mimesis platónica por oposición a lo real. Es decir, para ellos lo mágico o lo sobrenatural formaba parte de lo real, aunque se distinguiese claramente de lo mundano. No importa que Homero creyese o no en la existencia de los dioses y su interacción con los hombres, lo importante es que cuando describe la intervención activa de Atenea o cualquier otro de los inmortales del Olimpo en la guerra de Troya, es perfectamente consciente de que está describiendo un ser sobrenatural que ni él ni ningún otro hombre ha visto con sus propios ojos.

5. LA FANTASÍA COMO MECANISMO POÉTICO

Aunque la mimesis, o imitación, es un concepto clave en la explicación de la creación artística y literaria,⁹ el concepto platónico de arte como representación mimética, como actividad imitativa, resulta insuficiente para responder a preguntas como la que pretendemos responder en este artículo: ¿qué es lo fantástico desde de una perspectiva estructural? Queremos decir que la

⁹(...) Como operación o proceso que constituye el fundamento de varias artes y la explicación de la representación como actividad poético-estética. La representación no comprende solamente la figuración, sino también la estilización e incluso la abstracción como formas de creación artística y literaria en la que la obra, sin perder nada de su propia sustantividad, conduce a una construcción imaginaria que está en la base de su génesis (en Albaladejo: 2016, 50).

simple definición de lo fantástico como lo opuesto a lo real en los términos señalados anteriormente tiene un carácter demasiado indefinido y responde, en cualquier caso, a una cuestión filosófica, pero es insuficiente desde el punto de vista poético ya que no nos sirve para explicar la fantasía como elemento constitutivo de la obra literaria al no explicar ni su naturaleza ni su funcionamiento. Necesitamos una propuesta que integre el concepto de la fantasía dentro del marco teórico de los estudios poéticos como un elemento estructural y asuma el peso que tiene como entidad esencial desde los mismos orígenes de la poesía, que ahonde en la propia naturaleza de la literatura o, más concretamente, del lenguaje poético. Se requiere, por lo tanto, tomar algo de distancia de la concepción platónica de la literatura como mimesis, y considerar otras perspectivas que nos ofrezcan diferentes soluciones más allá de la simple dependencia de un único rasgo: su carácter antimimético.

Entendemos que la literatura, como cualquier otra expresión artística, no es exclusivamente una actividad mimética, no imita la realidad, o no solo imita la realidad, sino que crea o recrea a partir de esta. Asumiendo este precepto, el concepto de verosimilitud reduce ostensiblemente su importancia y podemos centrar nuestra atención en factores más bien denostados en el modelo platónico como la facultad del ser humano de inventar y crear artísticamente cosas nuevas y, por supuesto, cosas imposibles que no se dan en el mundo real. De este modo abrimos el camino para acercarnos a una definición de la fantasía completamente distinta y mucho más precisa.

El arte crea a partir del sustrato de la realidad perceptible, eso parece innegable, pero lo hace a través de un lenguaje y unas herramientas determinadas. El lenguaje humano, vehículo y cuerpo de la poesía, se sirve, como el resto de los lenguajes artísticos, de determinados mecanismos o herramientas. Podemos asumir, por tanto, y en vista de todo lo dicho anteriormente, la fantasía como uno de los instrumentos que la literatura emplea en ese proceso de creación. Un instrumento además esencial, ya que su empleo data al menos, por lo que sabemos, de los mismos orígenes de la poesía y continúa, como hemos señalado, siendo productivo hasta hoy día. En realidad, la fantasía no es muy diferente de otros mecanismos utilizados por el lenguaje en la poesía desde siempre y que sí han sido sobradamente estudiados como tales. Nos referimos a los tropos y más concretamente a la metáfora y la alegoría. A partir de este planteamiento, estamos en posición de delinear un primer esbozo de la fantasía como una clase de tropo caracterizado por su condición de creación no mimética, por su relación sémica con lo imposible, lo extraordinario, lo sobrenatural.

La catalogación de la fantasía —o, si se prefiere, de las fantasías—, como una clase de tropo cercana a la metáfora y la alegoría nos ayuda a explicar no solo los mecanismos que

fundamentan la constitución de los elementos fantásticos en sí mismos, sino también su existencia desde los orígenes de la literatura e incluso del lenguaje humano, ya que estas figuras retóricas tienen justificación, como afirman algunos autores —entre los que citaré a Bronowski (1978: 21-63)— en la esencia misma del propio lenguaje; que dicho autor relaciona con la capacidad humana de este y con los rasgos culturales que nos llevan a una representación mental del mundo distinta a la visión animal. Bronowski argumenta que nuestra capacidad de análisis de la realidad posibilita un lenguaje abstractivo y ese lenguaje —y este punto es el más importante en lo que a la fantasía concierne, aunque él no hable de ello directamente— nos permite imaginar el mundo. No solo imitarlo y recrearlo, sino imaginarlo; lo cual implica la posibilidad de cambiarlo, de reconstruirlo a voluntad. También Eugenio Coseriu (1977: 80) considera que el conocimiento lingüístico es a menudo un conocimiento metafórico, adquirido a través de imágenes. Y al referirse a estas imágenes lo hace como elementos de la «fantasía humana» (el entrecomillado es nuestro) que a menudo se orientan en el mismo sentido mostrando cierta unidad universal por encima de las diferencias culturales. En este sentido y observando algunos de los elementos más representativos de la fantasía, como el dragón o el héroe (entendido este último en el marco de la épica tradicional y no simplemente como el protagonista), representados de forma bastante homogénea a lo largo del tiempo y a pesar de la distancia geográfica y cultural; podemos ciertamente asumir un alto grado de carácter universal o arquetipo en el imaginario fantástico que entronca perfectamente con la propuesta de Gilbert Durand sobre las estructuras antropológicas del imaginario y la imaginación simbólica (2005 y 2020) y ayuda a explicar su condición esencial e inherente al propio lenguaje. Y es que las fantasías literarias, tanto las de la más arraigada tradición poética como las más nuevas, beben del mismo manantial del símbolo que los mitos u otros elementos y constructos del imaginario como los que conforman el imaginario de la alquimia (repleto este, por otra parte, de imágenes y figuraciones que no podríamos considerar otra cosa que fantasías).

Incluso Rosemary Jackson, cuya investigación se aleja diametralmente de la nuestra, tanto en conclusiones como pretensiones, describe en su obra ciertos rasgos característicos de la fantasía que apuntan en la misma dirección que nuestra presente propuesta desarrolla. Jackson pretende justificar con sus argumentos las diferencias existentes entre lo que considera lo verdaderamente fantástico y lo que llama literatura feérica, que vendría a ser algo así como una vertiente de lo que Todorov considera lo maravilloso. Al referirse a las creaciones de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis o Fritz Leiber, llama la atención sobre su cuestionamiento alegórico y lo ejemplifica con el caso de Ursula Le Guin que, dice Jackson,

construye una civilización galáctica completa mediante una cantidad de planetas que incorporan diferentes aspectos de la cultura humana, aumentando ciertos rasgos y disminuyendo otros. Construye *otro* universo con los elementos de éste, conforme a los miedos distópicos y deseos utópicos, parecido, en cierto modo, a los métodos satíricos de Swift en *Los viajes de Gulliver*. Este otro mundo, sea nuevo o extraño, se vincula con el real a través de una asociación alegórica, como ejemplo de una posibilidad que puede ser abrazada o eludida. La relación básica es conceptual, una vinculación a través de ideas e ideales (1986: 40).

Dejando a un lado esa visión reduccionista que limita las creaciones «maravillosas» al plano moral —lo cual no parece tener a priori relevancia alguna en el análisis de la poética de dichas obras en particular ni de la cuestión de la fantasía en general, pero es recurrente en esta autora—, la construcción de este mundo imaginario tal y como lo describe Jackson, unido al real a través de lo que ella llama una «asociación alegórica» (y que es, efectivamente, no un mecanismo parecido al que emplea Swift en *Los viajes de Gulliver*, sino exactamente el mismo); no difiere en absoluto del mecanismo empleado para la construcción de cualquier otro elemento fantástico dentro de las obras que ella, siguiendo la línea marcada por Todorov y otros, sí considera dentro del grupo de lo «verdaderamente fantástico». ¿O no puede acaso considerarse igualmente el monstruo de Frankenstein una «alegoría» (por emplear su misma terminología) distópica de la ciencia? ¿No emplea Mary Shelley el apólogo de la creación del monstruo para referirse a la pretensión del hombre moderno de ser Dios? La respuesta es sí y, por ello, frente a estas propuestas que afrontan el problema de lo fantástico de forma parcial —separando en diferentes categorías elementos constitutivos del texto que en realidad pertenecen a la misma tipología: construcciones fantásticas—; la nuestra ofrece una explicación integradora.

Rosemary Jackson —insistiendo en el señalado criterio ideológico— se empeña en el párrafo siguiente al susodicho en inventar una frontera que divide lo fantástico de lo maravilloso, y arguye que lo fantástico se dirige hacia lo no-conceptual, y que, a diferencia de lo feérico, tiene poca fe en ideales, y a diferencia de la ciencia ficción, tiene poco interés en las ideas» (1986: 40). También en este punto disentimos y, aunque como hemos dicho, no es demasiado relevante desde el punto de vista puramente poético, dedicaremos unas líneas a explicar nuestra disensión. Para ello será suficiente una simple observación de algunas obras innegablemente consideradas integrantes del moderno género fantástico: ¿no es *La Biblioteca de Babel* de Borges una metáfora de un concepto tan abstracto como la posibilidad de abarcar físicamente lo infinito, como la idea de que todo está dicho ya, de que todo existe en algún lugar? ¿No podemos leer *La Metamorfosis* de Kafka como una alegoría de la opresión y la angustia del hombre ante un mundo moderno que lo arrastra hacia la deshumanización? Y, aplicando el análisis a la inversa, ¿no expresa una obra de carácter «feérico»

desarrollada en un mundo mágico semejante al de Tolkien como *Canción de hielo y fuego* de G.R.R. Martín una profunda falta de fe en el heroísmo, en el ser humano y en los ideales en general? Si la respuesta a estos interrogantes es, como creemos evidente, afirmativa, parece que el carácter trópico de la fantasía sí es un rasgo aplicable a todos los elementos fantásticos independientemente del género, tipología o contexto intertextual de la obra en la que se encuentren. Dicho de otra forma, nos sirve como criterio definitorio para aunar todos los elementos fantásticos.

Pero ¿cómo funciona esta figura poética? ¿cuáles son los mecanismos mediante los cuales se realizan el desplazamiento y la sustitución trópicos? La respuesta es más sencilla de lo que cabría esperar, la creación fantástica no difiere esencialmente de cualquier otro proceso de movimiento trópico. Las fantasías que pueblan las creaciones poéticas desde los propios orígenes de la poesía son elementos retóricos de naturaleza similar a la de otros tropos como la metáfora o la alegoría. Cumplen funciones de sustitución y traslación semántica comparables a las de estos. Surgen, como Albaladejo explica que lo hace la metáfora, semánticamente, brotando de una sustitución en la que se produce la tensión entre un elemento ausente y otro presente, referente y referido, «y se manifiesta súbitamente en el espacio de la textualidad, dinamizándolo con su sustancial incidencia en la globalidad textual» (2014: 6). En el caso de un elemento fantástico aislado en el texto, esa tensión puede dar lugar al efecto inquietante o desestabilizador al que se refieren los citados Todorov o Jackson, por el contraste entre la naturaleza del mundo al que pertenecen el referente y el de lo referido, pero esa no es la función o naturaleza exclusiva de la fantasía, sino solo una de sus potencialidades. General y tradicionalmente, como la mayoría de las construcciones metafóricas, el tropo fantástico se integra en un conjunto de fantasías constituyendo una red que se sitúa en el eje semántico de la microestructura textual si la construcción metafórica (fantástica en este caso) está vinculada al tópico principal o a uno de los tópicos principales de los que forman la macroestructura textual (van Dijk, 1972: 5-6). De esta forma los entramados que construyen los elementos fantásticos estructuran la obra literaria en la que se integran en diferentes niveles semántico-narrativos que multiplican su significación y su potencial expresivo. La ficción se presenta en un mundo imaginario (alternativo al real, pero en relación referencial a este y no como mero ejercicio evasivo, como habitualmente se ha dicho) que supone en sí mismo una macrometáfora (Cáceres Blanco, 2018: 3 y 4) que integra al resto de los elementos fantásticos en su seno constituyendo una narración literal que se superpone a una o múltiples construcciones semánticas elididas, e implica una pluralidad de interpretaciones en el posterior proceso

hermenéutico de la policroasis¹⁰. Del mismo modo que ocurre con cualquier otro tropo, esta decodificación de los diferentes niveles significativos de los elementos fantásticos depende en parte del conocimiento de la tradición literaria que ha topicalizado en gran medida algunos de ellos (como el dragón o el héroe), pero no solo de esto, debemos considerar su condición viva, versátil y su potencial polisémico; y el resto de los factores que constituyen parte de cualquier proceso de decodificación y recreación sémica.

Pero asumido esto ¿qué es lo que caracteriza a la fantasía como figura retórica? ¿Qué la diferencia de la metáfora o la alegoría? Resulta muy interesante al respecto el análisis realizado en un artículo titulado *Sobre los cuentos de hadas* (2013) en el que J.R.R. Tolkien analiza y describe el proceso creativo de la imaginación fantástica. Tolkien describe este proceso como un fenómeno estructural dependiente de la propia capacidad de la mente humana, punto en el que se correspondería con las otras dos figuras retóricas. Luego relaciona dicha capacidad con lo que denomina «poderes de generalización y abstracción» que nos permiten no solo reconocer los seres de la realidad y las cualidades que los definen y diferencian, sino también disociar unos de otras para producir nuevas creaciones o, empleando su terminología, subcreaciones. Esto se realiza a través de la deconstrucción, combinación o exageración de sus atributos.

La mente que pensó en ligero, pesado, gris, amarillo, inmóvil y veloz también concibió la noción de la magia que haría ligeras y aptas para el vuelo las cosas pesadas, que convertiría el plomo gris en oro amarillo y la roca inmóvil en veloz arroyo. Si pudo hacer una cosa, también la otra; e hizo las dos, inevitablemente. Si de la hierba podemos abstraer lo verde, del cielo lo azul y de la sangre lo rojo, es que disponemos ya del poder del encantador. A cierto nivel. (...) podemos poner un Verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo; podemos hacer que brille una extraña y temible luna azul; o podemos hacer que los bosques se pueblen de hojas de plata y que los carneros se cubran de vellocinos de oro; y podemos poner ardiente fuego en el vientre del helado saurio. Y con tal «fantasía» que así se la denomina, se crean nuevas formas. Es el inicio de Fantasía. (Tolkien, 2013: 7-8).

Tolkien parte del poder creativo del fenómeno gramatical de la adjetivación: que produce seres más grandes o pequeños, más ligeros o pesados, de diferente color o consistencia, etc.; pero el mismo autor advierte que «tales hechizos sólo son una perspectiva diferente del adjetivo, una parte de la oración en una gramática mítica» (2013, 7). Es decir, el potencial creativo del adjetivo que permite poblar los mundos imaginarios de seres tan diferentes de los meramente miméticos, dando como resultado incluso cosas imposibles, es solo la punta del iceberg del proceso de creación de fantasías. Aquí es donde encontramos la diferencia esencial: mientras en la construcción

¹⁰ El término lo tomo de Tomás Albaladejo (1998).

metafórica esa disociación de elementos lleva al poeta a establecer un vínculo entre dos elementos miméticos determinados, el elemento referido y su referente, en el que la tensión entre similitudes y diferencias de ambos constituye la fuerza expresiva de la metáfora estableciendo dos planos de realidad necesariamente relacionados a través de dicha tensión; la potencia expresiva de la fantasía se encuentra en la disociación de atributos de un número indefinido de elementos sobre los que se construye un nuevo elemento, la fantasía, referente que por su propia naturaleza carece de modelo en el plano real, y cuya relación con el elemento elidido es semánticamente polifónico y se sustenta, más allá de las similitudes y diferencias objetivas, en evocaciones expresivas complejas tanto de sustrato universal como cultural, similares a las del símbolo o el arquetipo.

6. CONCLUSIONES

Tradicionalmente se ha estudiado lo fantástico desde la perspectiva de los géneros literarios y los estudios más recientes han terminado por caracterizarlo como un género literario enmarcado en la modernidad y diferenciado de otros que tradicionalmente se han considerado literatura fantástica y hoy muchos autores distinguen con nombres como «lo maravilloso», «cuentos de hadas» o «literatura feérica».

Sin embargo, todas estas clasificaciones, lejos de arrojar luz sobre el problema de la fantasía, se alejan de cualquier propuesta integradora y observan lo fantástico de forma demasiado parcial, en el mejor de los casos, como un rasgo genérico.

Lejos de embarcarnos en infructuosas divisiones basadas en rasgos demasiado interpretativos y, por ello, muchas veces absolutamente arbitrarias. Nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de la naturaleza poética de los elementos fantásticos como figuras de valor estructural dentro del texto literario, llegando a la conclusión de que la fantasía es una figura retórica más, empleada por la poesía desde el propio origen de esta, una figura de carácter trópico similar en algunos aspectos a la metáfora o la alegoría y caracterizada por su relación con lo irreal, con lo sobrenatural, con lo imposible.

Por lo tanto, concluimos que la literatura fantástica es una categoría general, en oposición a la literatura realista (conclusión para la cual nos apoyamos en las conclusiones de la Teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo), y no un género literario propiamente dicho; ya que el único rasgo que aúna a todas las obras que engloba es que estas contienen elementos fantásticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1998 A): *Teoría de mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1998b): «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, Tomás (2014): «Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur», en *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confl uências*, Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa and Vítor Moura eds., Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho—Edições Húmus: 599-610.
- Albaladejo, Tomás (2016): «Teoría de la Literatura y Estética», *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*. Pp. 49-58.
- Bioy Casares, Adolfo, (coautores: Borges, J.L. & Ocampo, S.), (1940): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edición Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1949): «Sobre La literatura fantástica» (Disertación oral, resumen de Carlos A. Passos), [en línea], *El País*, Montevideo, (02-10-1949), Formato HTML, Disponible en Internet: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>, (ultimo acceso 16/08/2013].
- Bronowski, Jacob (1078): *The origins of knowledge and imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- Cáceres Blanco, Roberto (2015): *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego*, Madrid, UAM Ediciones.
- Cáceres Blanco, Roberto (2017): «Héroes y monstruos, aspectos y desarrollo de una metáfora. De la tradición a la cultura postmoderna. In *Héroes, dragones y magia: de la epopeya homérica a World of Warcraft*, Madrid, Aluvión editorial:3-28.
- Carilla, Emilio, (1968), *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova.
- Durand, Gilbert (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de cultura económica de España.
- Durand, Gilbert (2020) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores S.A.
- Jackson, Rosemary (1986): «El modo fantástico», *fragmentos*), en—*Fantasy—Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.
- Lovecraft, Howard Phillips 2002: *El horror sobrenatural en la literatura: y otros escritos*, Vol. 11, Madrid, Edaf.

- Martin, George R. R. (2009), «Sobre la fantasía», [en línea], *Sonia Unleashed*, (30-09-2009), Formato HTML, Disponible en Internet: <https://soniaunleashed.com/2009/09/30/sobre-la-fantasia-un-texto-de-george-r-r-martin/>. Texto original: «OnFantasy», extraído de G.R.R. Martin, [en línea], Formato HTML, Disponible en Internet: <http://www.georgerrmartin.com/about-george/on-writing-essays/on-fantasy-by-george-r-r-martin/>, (ultimo acceso: 19/08/2016).
- Roas, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en: Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid: 94-120
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y modelos de mundo*, Madrid, Eneida.
- Tatarkiewicz, Władysław (1992): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, presentación de Bohdan Dziemidok, traducción al español de Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos.
- Todorov, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editores.
- Tolkien, J. J. R. (2013): «Sobre los cuentos de hadas», en *Sobre los cuentos de Hadas*, Madrid, Eneida: 5-12.
- Tolkien, J. J. R (1994): *Sobre los cuentos de hadas*, Árbol y hoja, Minotauro.
- Zgorzelski, A. (1984): «On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature», *Poetics Today*, 5(2): 299-307.



SOBRE EL AUTOR

Roberto Cáceres Blanco

Doctor en Lenguajes y manifestaciones artísticas y literarias, música y teoría de la literatura y licenciado en Filología hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Especialista en épica, mitología y literatura fantástica.

Contact information:

correo electrónico: tajo.arte@gmail.com