

# LAS VOCES DE LA RAZÓN EN EL RELATO FANTÁSTICO

INMACULADA ILLANES ORTEGA  
*Universidad de Sevilla*

Uno de los debates más fructíferos del siglo que termina, dentro del ámbito de los estudios filológicos, ha sido, sin duda, el relativo a la poética de los géneros literarios. Intentos de definición, de describir su evolución, estudios comparativos sobre sus manifestaciones en ámbitos culturales diversos, e incluso apasionadas defensas de su universalidad o, por el contrario, de su definitiva desaparición en aras de la libertad creadora han venido a sustituir a la tradicional concepción normativa y a determinados excesos dogmáticos propios de épocas anteriores.

Sin embargo, pese a su amplio desarrollo, el debate sobre los géneros continúa, si cabe, más abierto que nunca, tal como pone de manifiesto la extensa bibliografía sobre la materia. Y es que la ingente y diversa producción literaria del siglo XX se caracteriza, ante todo, por el deseo de los escritores de experimentar, de abrir nuevas vías a la creación, estableciendo incluso un abierto intercambio formal con otros modos de expresión (fundamentalmente, aunque no exclusivamente, con las artes visuales: pintura, cine...). Un panorama complejo que, sin duda, redundará en la dificultad para obtener conclusiones definitivas en la reflexión teórica sobre las formas de expresión literaria.

Dentro del debate general sobre la poética de los géneros, centraremos nuestra atención en las cuestiones relativas a una forma particular que (no sin reservas) calificaremos de “sub-género” narrativo: el relato fantástico. Nuestra precaución con respecto a esta denominación viene dada por el hecho de que el debate sobre su definición y/o naturaleza se encuentra complicado por la discusión sobre su propia consideración: ¿es lícito hablar de género (o de sub-género) en relación con lo fantástico? Así parecen entenderlo ciertos críticos, entre los que destaca sin duda el nombre de Tvezan Todorov. Aunque no faltan voces que prefieren considerar lo fantástico como una forma de expresión que se manifiesta en géneros muy diversos, como un tipo particular de escritura o, incluso, de *des-escritura* (Belavan: 1974).

Nuestra intención no es, sin embargo, participar en este debate sobre la condición de lo fantástico, sino interesarnos por su funcionamiento en el ámbito textual. Para ello, partiremos de la definición del “género” propuesta por Todorov en su célebre *Introduction à la littérature fantastique*, una definición que, pese a su antigüedad (1970) y a su carácter provisional, continúa siendo un obligado punto de referencia para todos aquellos que abordan la difícil cuestión de intentar describir la esencia del relato fantástico, y cuya tarea se ha limitado, en más de una ocasión, a matizar determinadas afirmaciones de Todorov, sin refutar por ello de modo definitivo sus principales consideraciones.

La mayor parte de los estudios sobre el género<sup>1</sup> coinciden en señalar que lo fantástico se caracteriza por la irrupción en la diégesis de un acontecimiento insólito, que viene a poner en cuestión la racionalidad de un universo que, aunque ficticio, reproduce las condiciones del mundo real.

Es en el estrecho límite que separa lo explicable por las leyes de la naturaleza y la razón de aquello que no lo es, donde se sitúa lo fantástico, definido por Todorov como la vacilación que se produce ante el acontecimiento extraordinario que viene a perturbar la seguridad de un universo conocido y comprensible.

Una vacilación que provoca, a su vez, ese sentimiento de inquietud, de desasosiego, cuando no de temor o de franco terror, ante aquello que el individuo se siente incapaz de comprender y explicar. Y es precisamente la negatividad de los sentimientos y sensaciones generados por la presencia de lo insólito la que empuja a la búsqueda de una respuesta que reinstaure el necesario equilibrio y ponga fin a la inquietante extrañeza (el *unheimliche* freudiano) que caracteriza lo fantástico. Es por ello que, según Todorov, la respuesta, la resolución de la vacilación, implica el abandono de aquél a favor de uno de sus dos géneros vecinos que, además de delimitarlo, terminan por absorberlo: lo “extraño”, si el elemento insólito es finalmente explicado por las leyes que rigen el universo ficcional, o lo “maravilloso”, si la respuesta consiste en aceptar la existencia de lo sobrenatural, de un universo otro, distinto e incomprensible.

No es nuestra intención entrar en el debate sobre si lo fantástico es sólo un efecto pasajero, una vacilación que termina por ser resuelta (como pretende Todorov) o si, por el contrario, lo “extraño” y lo “maravilloso” no son sino una innecesaria taxonomía en el interior de un mismo género (como señalan algunos de sus críticos). La cuestión que pretendemos abordar no es la de la extensión de lo fantástico, sino la de su configuración textual. Si su esencia se encuentra justamente en la interrogación acerca de la naturaleza de lo extraordinario, nos ocuparemos de determinar cómo se plantea dicha vacilación en el interior del relato, es decir, de dónde nace la pregunta y, por supuesto, de dónde proviene su respuesta, en caso de existir ésta.

El propio Todorov daba ya algunas pistas respecto al modo de introducción de la vacilación fantástica, al exponer las tres condiciones, a su juicio, impuestas por el género:

D’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être

1. Cfr. Los trabajos de Irène Bessière, Roger Caillois, Louis Vax o Marcel Schneider.

ressentie également par un personnage ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation «poétique». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. (Todorov, 1970:37-38).

Efectivamente, en la narración fantástica tradicional (básicamente el modelo desarrollado por los autores románticos y que, con escasas variaciones, se manifestará a lo largo de todo el siglo XIX), es el narrador, a menudo también protagonista de su relato, quien plantea el dilema sobre la naturaleza de determinados acontecimientos que le ha tocado vivir, presenciar o escuchar, invitando con ello al lector a compartir sus dudas, temores e hipótesis.

Un ejemplo canónico de esta práctica nos lo ofrece *Qui sait?* (1890) de Guy de Maupassant, donde ya desde el propio título se plantea la interrogante sobre los acontecimientos, que quedará sin respuesta. Repitiendo esta breve frase (“Qui sait?”) a modo de *leitmotiv* a lo largo de todo el texto, el narrador afirma su estado de incertidumbre, su renuncia a buscar una respuesta que se siente incapaz de hallar (puesto que es incapaz incluso de comprenderse a sí mismo) y, al mismo tiempo, interpela directamente al lector al respecto. Su pregunta, formalmente retórica, no es sino el angustiado grito de quien, encerrado en el manicomio, decide desahogarse contando la historia que lo atormenta y buscando la complicidad de aquél que quizá pueda comprenderla o explicarla.

El procedimiento, sin duda, no es nuevo, puesto que ya en 1772, el protagonista de *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte compartía con el lector sus dudas sobre la verdadera naturaleza (diablo, sílfide o mujer) de su joven y bella enamorada.

Sin duda, la narración en primera persona, presentada como una especie de abierta confesión, confiere al relato un mayor grado de verosimilitud, contribuyendo así al deseado efecto de lograr la identificación del lector con el debate interno del protagonista. Sin embargo, no faltan hábiles narradores que se muestran capaces de transmitir al lector un sentimiento de inquietud acerca de determinados acontecimientos observados o conocidos a través del relato de terceras personas.

Es el caso de *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837), donde el encadenamiento de sucesos desgraciados y la superstición popular se unen al misterio sobre el origen y la significación de la estatua hallada fortuitamente, para sugerir una explicación sobrenatural a la enigmática muerte del joven esposo. Una posible explicación que, sin embargo, se mantiene en todo momento implícita, pues el narrador, cultivado y de espíritu racionalista, atribuye al azar, a la ignorancia o a los efectos del alcohol los presagios que conducen al trágico suceso final, cuya explicación habrá de ser hallada por la investigación policial. En cualquier caso, el misterio no será resuelto, y el narrador no dejará de constatar la inquietud que ello produce en otros y a la que él mismo no podrá escapar completamente:

De protagonista a testigo directo de los acontecimientos, la figura del narrador se desplaza progresivamente hacia una posición de neutralidad, que le separe de toda implicación directa en los hechos o en su interpretación. Y es que, si la presentación de los

acontecimientos extraordinarios como vividos les confiere cierta credibilidad (dentro del pacto de la ficción literaria), al tiempo que propicia la apelación directa al lector y la identificación de éste con el personaje, no es menos cierto que la directa implicación emocional en los hechos priva a su protagonista de la perspectiva crítica necesaria para enjuiciarlos con suficiente imparcialidad.

La evolución del género conduce, pues, a la progresiva disminución de la presencia del narrador en el relato, hasta el punto de que la duda con respecto a la naturaleza de los acontecimientos narrados, pasará de estar representada explícitamente en el texto, como tema fundamental del relato, a convertirse en efecto de la lectura. No será, por tanto, el personaje, ni tampoco el narrador, quien cuestione la naturaleza de los acontecimientos narrados, sino el propio lector quién se pregunte sobre el modo en que éstos han de ser interpretados. El texto no contendrá, pues, la interrogante, pero sí pistas suficientes para generar en el lector la misma sensación de indeterminación y de inquietud que el narrador pretendía antes provocar por simpatía.

Un primer paso en este sentido lo constituye el abandono de la narración en primera persona, en favor de una mayor neutralidad en la presentación de los acontecimientos. Así, *Clorinde*<sup>2</sup> de André Pieyre de Mandiargues presenta un relato en segunda persona, en el que el narrador se convierte en simple portavoz del protagonista, para quien escribe la propia historia que él le contó antes de abandonarse al alcohol y al sueño, en espera de la muerte. Ningún juicio, ningún comentario acompaña el relato de unos hechos absolutamente extraordinarios (el hallazgo en el bosque de una diminuta e irresistible mujer vestida con una armadura) y, paradójicamente, la única interrogante (inmediatamente resuelta) se refiere al modo en que ésta desaparece del lugar en que había sido depositada. Pero es precisamente la decisión del narrador de poner por escrito la historia, junto con la presencia ante sus ojos de un diminuto yelmo (único vestigio, junto con los efectos producidos por el mismo, del episodio narrado), la que pone de manifiesto el carácter insólito de los acontecimientos, provocando así la interrogación sobre su verdadera naturaleza.

La voz narrativa no es, sin embargo, el único recurso ligado a la representación de la duda fantástica. En este sentido, una técnica de composición propia del relato breve se revela especialmente fructífera. Nos referimos a la práctica consistente en conducir la tensión narrativa hacia un punto, para después producir su caída mediante la introducción de un elemento inesperado, obligando al lector a la revisión de sus conclusiones parciales y a la re-interpretación de los datos precedentes.

Otro relato de Pieyre de Mandiargues<sup>3</sup> constituye un claro ejemplo de la utilización de este recurso en favor del efecto fantástico. En *Le pain rouge*, la situación introductoria, que presenta al personaje principal en un incierto despertar bajo los efectos del alcohol, conduce de forma lógica al lector hacia la interpretación de los extraordinarios acontecimientos que se describen a continuación (el recorrido del protagonista por el interior de un trozo de pan, habitado por inquietantes figuras femeninas) como el relato de un sueño y, por tanto, aceptados de modo natural dentro de los límites de la racionalidad. Sin embargo, la introducción de un último elemento vendrá a poner en cuestión esta interpre-

2. *Soleil des loups* (1951).

3. *Ibidem*.

tación, provocando la duda, la inquietud, y obligando a una revisión de las conclusiones obtenidas anteriormente, en definitiva, a una re-lectura dentro de las claves del género fantástico: las prendas que el protagonista vestía en el momento de su despertar, y que aún conserva, constituyen la prueba definitiva que invalida una interpretación demasiado fácil de su extraordinaria historia.

Si el planteamiento de la duda sobre la naturaleza de lo insólito constituye la esencia del género fantástico, la respuesta a la misma no sólo no constituye una condición fundamental del mismo, sino que puede incluso interpretarse como su principal enemiga, si aceptamos la idea de Todorov de que la resolución de la duda constituye el abandono de lo fantástico puro en favor de géneros vecinos. Sin embargo, debido a que la vacilación y la falta de certeza son vividos de forma negativa, como elementos que generan inquietud e incluso angustia, la búsqueda de una solución al enigma se convierte en acuciante necesidad y desemboca, en la mayoría de los casos, en una respuesta más o menos satisfactoria que permita, cuando menos, la restauración de un cierto equilibrio.

Las posibilidades de resolución son, por supuesto, múltiples, no sólo desde el punto de vista temático, sino también formal. No sólo la vacilación puede resolverse a favor de la explicación racional o irracional, sino que la respuesta puede presentar distintos niveles de explicitación, existiendo además la posibilidad de que ésta sea planteada desde instancias narrativas muy diversas.

En primer lugar, la resolución del enigma puede ser ofrecida por uno de los personajes presentes en la diégesis, poseedor o descubridor del conocimiento necesario para interpretar y explicar aquello que para otros constituye un misterio. En *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1813) de Jan Potocki, las extraordinarias experiencias vividas por el capitán van Worden y el resto de viajeros que pernoctan en la supuestamente maldita Venta Quemada (donde se mezclan el erotismo y el terror “frenético”) son finalmente presentadas como el efecto de un detallado plan urdido por uno de sus parientes para poner a prueba el valor del joven militar antes de iniciarlo en el secreto de su familia.

Es éste, además, el esquema tradicional del relato fantástico “de enigma”, en la línea introducida por Edgar Allan Poe, en el que una serie de pistas permiten a un personaje especialmente perspicaz hallar la explicación a lo que se presentaba como un misterio. El progresivo abandono de lo fantástico, de lo insólito y de la pregunta sobre su naturaleza, en favor de lo misterioso y de la búsqueda de su explicación en un plano exclusivamente racional, conducirá a este tipo de relato hacia un nuevo género: matizado por determinados elementos temáticos, lo “extraño” derivará así hacia el relato de detectives o la novela policíaca, un nuevo sub-género, con características específicas, en el que la irracionalidad no ocupa ya lugar alguno.

Sin embargo, no todos los relatos en los que la respuesta a la duda fantástica es ofrecida de modo explícito por uno de los personajes desembocan necesariamente en lo “extraño”. Muy al contrario, la existencia de un orden sobrenatural es el argumento esgrimido en numerosas ocasiones para explicar unos acontecimientos extraordinarios que no son sino la prueba manifiesta de su existencia misma.

Así, en *Le diable amoureux* de Cazotte, el director espiritual de la madre del protagonista, doctor en teología, atribuye a un fallido intento de tentación diabólica la aventura vivida por el joven. Una posibilidad que éste había también considerado, ya que en ningún momento dudó de la existencia del Maligno (a quien él mismo invocó), pero sobre la que, sin embargo, no deja de albergar dudas, especialmente en lo que se refiere a su fracaso.

Por otra parte, puesto que, como hemos visto, es frecuentemente un narrador-personaje quien se plantea la cuestión sobre la naturaleza de lo vivido, no resulta extraño que sea él mismo quien finalmente proponga una respuesta a sus dudas, compartidas únicamente con el lector. Es el caso del protagonista de *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant: tras creerse sonámbulo, ignorante, enfermo, alucinado o loco, el autor de este inquietante diario encuentra una explicación pseudo-racionalista a su obsesión de la presencia de un ser que lo domina sin que él pueda percibirlo netamente.

Malentendido, engaño urdido por otros, visión onírica, alucinación, locura, efecto de las limitaciones del conocimiento humano, intervención diabólica, divina o de fuerzas sobrenaturales o extra-terrestres... las posibilidades de argumentación para fundamentar la resolución de la vacilación fantástica son tan ilimitadas como la imaginación humana. Sin embargo, su presencia explícita en el texto no supone, en contra de lo que pudiera pensarse, una garantía de superación definitiva del desequilibrio planteado y, con ello, el abandono de lo fantástico.

Ciertamente, *Le diable amoureux*, *Manuscrit trouvé à Saragosse* o *Le Horla* ofrecen soluciones a los enigmas que plantean, pero estas respuestas no resultan siempre plenamente satisfactorias.

Así, en la primera, Alvare cree haber cedido a las demandas de Satán y, pese a no comprender las razones por las que éste desaparece tras vencerle, no parece muy convencido por los argumentos de don Quebracuernos, que lo considera triunfador de la tentación diabólica.

Por su parte, el protagonista de la obra de Potocki, poco inclinado a creencias sobrenaturales, sí acepta sin reservas la explicación del sheik sobre su complejo plan. Sin embargo, éstas no dejan de ser bastante imprecisas y poco verosímiles en algunos aspectos: aunque presentados como perfectamente racionales, determinados acontecimientos mantienen su condición de extraordinarios, llevando al límite la exigencia de credibilidad por parte del lector.

Finalmente, los esfuerzos del personaje de Maupassant por convencer al lector de las limitaciones de la percepción y del conocimiento humanos se revelan insuficientes para garantizar sin reservas la aceptación de la existencia del Horla. La sombra de la perturbación mental recorre toda la narración, siendo incluso considerada en algún momento por el propio personaje como posible motivo de su obsesión, lo que ofrece una alternativa de resolución al conflicto para el lector poco dispuesto a aceptar lo que no es sino un acto de fe en la existencia del Otro sobrenatural.

Y es que, finalmente, la resolución de la vacilación fantástica corresponde al lector. Y, como en el caso del propio planteamiento de la misma, el texto puede ofrecer propuestas explícitas o simplemente determinadas claves para guiar la lectura. En este sentido, las aportaciones del psicoanálisis en lo relativo al universo onírico y el interés del Surrealismo por la representación del inconsciente han contribuido de forma significativa al desarrollo de una forma particular de relato fantástico, en la que la realidad de los acontecimientos no es puesta en cuestión en ningún momento dentro del mismo y que, sin embargo, no es interpretado por el lector como ficción maravillosa, sino como discurso onírico. Roger Caillois define en estos términos esta particular forma de escritura:

Je désigne plutôt par cette expression [auteur de rêves] celui qui aurait dessein de créer une œuvre telle que le lecteur, en la lisant, croie qu'il rêve. Je me trompe : telle que le

lecteur, pendant qu'il la lit, croie d'abord à la réalité fictive de ce qu'elle décrit, se trouve pris par sa réalité romanesque, c'est-à-dire croie avoir affaire à un roman ordinaire, qui s'efforce seulement de donner l'illusion de la réalité ; et telle qu'ensuite, après l'avoir lue et sur le point de refermer le livre, il comprenne qu'il ne pouvait s'agir que du récit d'un rêve, qu'il a pris d'abord, précisément comme il arrive dans le rêve, pour un enchaînement d'aventures vécues. (Caillois, 1956: 135-136).

Un texto como *Tout disparaîtra* (1987), de Pieyre de Mandiargues, parece responder precisamente a esa intención descrita por Caillois. Los acontecimientos que en él se relatan (el encuentro sucesivo del protagonista masculino con dos atractivas e inquietantes mujeres en distintos lugares de París y las extrañas circunstancias que de ellos se derivan) no contradicen, ciertamente, las leyes de la racionalidad, pero resultan poco verosímiles y muy cercanos, por el contrario, a las representaciones del deseo propias del universo onírico.

Llegados a este punto, todo parece indicar que, sea cual sea el modo en que el texto plantee la duda fantástica y su posible resolución, la responsabilidad final sobre la misma corresponderá al lector. Ciertamente, el texto contendrá siempre los elementos en que se basará su interpretación, pero, en el caso del relato fantástico, resulta evidente que las claves ofrecidas para su recepción son, en muchas ocasiones, imprecisas, ambiguas e incluso contradictorias, tendentes más a sugerir que a afirmar, invitando así al lector a participar activamente del desequilibrio y su resolución.

Es por ello que consideramos particularmente interesante revisar los análisis del género desde una perspectiva que tenga en cuenta las especiales condiciones de recepción del mismo. Si la esencia de lo fantástico es la vacilación que el relato provoca en el lector, resulta innegable que su participación en la configuración del mismo ha de ser especialmente significativa. El propio Todorov señalaba cómo las dos condiciones necesarias del género suponen precisamente una particular actitud del lector frente al texto: la lectura "realista", distinta de la "allegórica" y la "poética".

Y es precisamente esa actitud del lector, esa aceptación de un particular pacto de recepción la que le permite participar de forma activa en la construcción de una forma literaria, ciertamente más "abierta" que otras. No en vano, la vacilación fantástica planteada en el texto no tendrá valor alguno si no es percibida y compartida por el lector, del mismo modo que su resolución no será definitiva si el lector no queda convencido de la misma.

No queremos con estas afirmaciones poner en duda la capacidad del narrador para escribir un texto "fantástico", sino subrayar el hecho de que éste no es una categoría universal, válida en todo tiempo y lugar. Cuestiones de fe o de progreso científico pueden invalidar el carácter "insólito" de determinados acontecimientos y destruir con ello el efecto de vacilación, en el caso de una lectura muy alejada del contexto histórico-cultural en que se genera el texto.

Pero, además, el propio texto puede conceder al lector un grado de libertad interpretativa tan amplio que le permita situarlo dentro de uno u otro espacio genérico. De ahí que el valor de las taxonomías se encuentre especialmente puesto en cuestión en el caso que nos ocupa. Al separar lo "extraño" de lo "maravilloso", Todorov apelaba a la existencia o no de una reacción particular en el lector implícito, al tiempo que señalaba cómo la resolución de la vacilación hacía desembocar al texto, de forma inevitable, en uno de estos dos géneros.

Sin embargo, hemos visto cómo la presencia de una explicación no supone la resolución definitiva de la duda, si el lector no la acepta como tal. El efecto fantástico no quedaría, pues, obligadamente destruido por la respuesta explícita, sino que incluso podría verse redoblado precisamente por lo insatisfactorio de la misma. Como señala Louis Vax, la voz de la razón (sea cual sea su forma) no es suficiente para eliminar la inquietud y restaurar el equilibrio:

L'explication ne détruit donc pas nécessairement le fantastique. Elle peut même le justifier et le renforcer (...). Prétendre que le fantastique expliqué est nécessairement du mauvais fantastique, c'est énoncer une erreur si l'on se réfère à l'explication en général, une lapalissade si l'on songe à l'explication maladroite (...). L'explication réductrice a détruit les raisons d'être inquiet, mais le sentiment survit à l'objet qui paraissait le justifier. C'est cette persistance paradoxale du sentiment qui fait le mécontentement du lecteur. Que l'explication élargisse au contraire le champ du fantastique, que l'incident local se prolonge en mythologie, le sentiment de l'étrange sera parfaitement justifié et le récit se terminera dans le paroxysme de l'horreur. La mauvaise explication est celle qui prive la peur de son objet. (Vax, 1965:105-106).

Y es que, en el relato fantástico, el portavoz de la razón no es, finalmente, otro que el lector, que habrá de aceptar sin reservas las particulares reglas del juego que el texto le propone.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELAVAN, H. (1976). *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.  
CAILLOIS, R. (1956). *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard.  
TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.  
VAX, L. (1965). *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F.