

MORIR DE MIEDO

Edición, traducción, prólogo y notas de
Mauro Armiño

 Siruela

Libros del Tiempo

Índice

Prólogo de MAURO ARMIÑO 11

MORIR DE MIEDO

El diablo enamorado (dos fragmentos) (1772)
de JACQUES CAZOTTE 67

Smarra o los demonios de la noche (1821)
de CHARLES NODIER 79

La iglesia (1831)
de HONORÉ DE BALZAC 93

La cafetera (1831)
de THÉOPHILE GAUTIER 101

El ojo sin párpado (1832)
de PHILARÈTE CHASLES 109

Onuphrius, o las vejaciones fantásticas de
un admirador de Hoffmann (1832)
de THÉOPHILE GAUTIER 125

Don Andrea Vesalius, el anatomista (1833)
de PÉTRUS BOREL 155

Ónfale. *Historia rococó* (1834)
de THÉOPHILE GAUTIER 171

La Venus de Ille (1837) de PROSPER MÉRIMÉE	181
Sueño infernal. Cuento fantástico (1839) de GUSTAVE FLAUBERT	211
Spiridion (episodio) (1839) de GEORGE SAND	239
El diablo trapero (1842) de VICTOR HUGO	249
El monstruo verde (1849) de GÉRARD DE NERVAL	259
Obsesión (fragmento de <i>Aurelia</i>) (1855) de GÉRARD DE NERVAL	267
El hombre de los sesos de oro (1866) de ALPHONSE DAUDET	271
Lokis (1869) de PROSPER MÉRIMÉE	279
Vera de AUGUSTE VILLIERS DE L'ISLE ADAM	321
Aparición (1883) de GUY DE MAUPASSANT	331
Frritt-flacc (1884) de JULES VERNE	339
La Virgen de hierro (1886) de ÉDOUARD DUJARDIN	347
La puerta (1888) de JULES LERMINA	351

El manzano (1888) de JULES LERMINA	355
Béatrice (1890) de MARCEL SCHWOB	361
El relato de la dama de los siete espejos (1894) de HENRI DE RÉGNIER	367
Los agujeros de la máscara (1895) de JEAN LORRAIN	375
Reclamación póstuma (1895) de JEAN LORRAIN	381
Los otros ojos (1899) de JEAN RICHEPIN	389
El enemigo (1900) de JEAN RICHEPIN	393
<i>Biografías de los autores</i>	397

Prólogo

Lo maravilloso, lo extraño, lo fantástico

Definir lo fantástico se ha convertido en tarea imposible desde que el término se impuso hace algo más de siglo y medio aplicado a la literatura. Las numerosas definiciones que de ello se han dado no han hecho otra cosa que difuminar un objeto ya de por sí vago y heterogéneo, de lindes poco delimitadas, debido a la amplitud de su campo, por un lado; por otro, a su popularidad, que impulsa a buena parte de la crítica a considerarlo una obra de entretenimiento demasiado simple, un género menor, sin personajes de los que puedan desprenderse complejos análisis psicológicos o situaciones que ayuden a revelar un estado social concreto: desde los vampiros, que aparecen en Europa en la obra de Dom Calmet¹, pese a que niegue su existencia, hasta los zombis de la *bit-lit* (literatura del «mordisco»), toda una serie de obras y protagonistas de este género literario parece desterrada de la alta literatura, cuando no se encasilla como materia propia de un pasado con dos siglos o más de auge y caída, como si lo fantástico estuviera superado y no tuviera nada que ver con el hombre de hoy ni nada que ofrecerle; ante las explicaciones que la ciencia daba de la realidad, lo fantástico y lo misterioso habían entrado, a finales del

¹ En su *Tratado sobre las apariciones de los espíritus y sobre los vampiros* (1746-1751); para Calmet, esos espíritus serían fruto de unas supersticiones provenientes de pueblos de Europa del Este, derivadas de la subalimentación de esas regiones balcánicas.

siglo XIX, en vía muerta según Maupassant, que ya anunciaba en dos artículos: «Adiós, misterios» (1881) y «Lo fantástico» (1883), su desaparición ante los avances científicos, que no habían de tardar en explicar lo inexplicable (eso se esperaba): «Lentamente, desde hace veinte años, lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume cuando la botella se destapa. Si llevamos el orificio a la nariz y aspiramos mucho, mucho tiempo, apenas se encuentra un ligero aroma. Eso se acabó». Lo mismo afirma tres años más tarde Villiers de l'Isle Adam: «Lo fantástico es cosa pasada», en su novela *La Eva futura* (1886), considerada precisamente como una de las primeras narraciones de la ciencia ficción.

El destierro de lo fantástico de la alta literatura parece olvidar que lo sobrenatural y lo extraño han producido obras maestras, desde *El Horla* de Maupassant (1886-1887) a *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*, 1898) de Henry James, o *La metamorfosis*, por más que una parte de la crítica le niegue esa cualidad a la breve novela de Kafka, porque dicha calificación limitaría de hecho su dimensión narrativa. Curiosamente, además, a pesar de tal desdén, y frente a las barreras que parecen condenar a la alta literatura a no salir de su ámbito estricto, lo fantástico ha ensanchado sus dominios e invadido de manera profusa, hasta el exceso incluso, otras artes, en especial las de la imagen, como las plásticas —pintura, cómics, videojuegos—, la música o el cine. También parece olvidarse que, además de sus productos literarios, esas otras artes, y en especial la más popular, el cine, han tomado con fuerza el relevo y han gozado de más predicamento durante el pasado siglo que cualquier otra temática; por no hablar de su capacidad para constituir por sí mismo nuevos géneros (subgéneros, si se quiere) como la ciencia ficción.

Sentidos y significación divergentes

El *Diccionario de la Lengua Española* continúa definiendo *fantástico* como algo «quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación»; en esa primera acepción parece traducir de manera aproximada la definición que ofrece el diccionario francés *Littré* de 1863: fenómeno complejo «que tiene que ver con la imaginación y más bien con el exceso de esa facultad. Lo *fantastique* se opone a la lógica». Es este diccionario el que inaugura la acepción

que, según Steinmetz², aquí nos interesa; es decir, la aplicada a definir *fantastique* como elemento literario y como sustantivo que nombra cierta categoría literaria: «1. Que solo existe por la imaginación; 2. que no tiene más que la apariencia de un ser corporal».

El adjetivo *fantastique* había aparecido antes en Francia, referido a Hoffmann, en el texto de un periodista (agosto de 1828), y vuelve a ser utilizado al año siguiente a la hora de trasladar, de forma más o menos acertada, el título del escritor alemán: *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Fantasías a la manera de Callot*) (1814-1815); en traducción literal debería ser «trozos de fantasía a la manera de Callot», pero François-Adolphe Loève-Veimars (1801-1854), autor de una traducción no demasiado fiel ni completa titulada *Cuentos fantásticos* (veinte volúmenes, 1829-1833), añade a su prólogo un artículo del escocés Walter Scott (1771-1832), defensor de lo maravilloso en su vertiente historicista, la plantilla sobre la que están escritas sus famosas novelas: «Sobre Hoffmann y las composiciones fantásticas», donde *fantásticas* traslada el término *supernatural* escrito por el novelista escocés para arremeter contra la desbocada imaginación de Hoffmann: «La predilección de los alemanes por las cosas misteriosas les ha hecho inventar un género de composición que, probablemente, no habría podido ver la luz en otro país o en otra lengua. Se le puede llamar género fantástico [*supernatural*], en cuyo seno una imaginación liberada de toda regla se entrega a la libertad más incontrolada y más desenfadada». Para Scott, lo fantástico equivale a grotesco, extravagante, algo que se debe rechazar por ajeno al ser humano.

Las capitales con que está escrito ese adjetivo en la traslación francesa convierten desde ese momento a Hoffmann en padre de un género... condenado por Walter Scott, y contrario a lo que el propio Hoffmann pensaba estar haciendo: nunca se le pasó por la cabeza utilizar *fantástico* para definir sus cuentos, ni los reunió bajo ese epígrafe en ninguno de sus volúmenes. El resultado de la paradoja hace de ese calificativo la expresión idónea para cuentos de hadas, de aparecidos y de hechos sobrenaturales, como termina por recoger el *Littré*. Hasta Charles Nodier (1780-1844), el primero en considerar de forma pertinente el concepto, pese a admitir muchas generalidades y a tener motivos para apreciar la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, incluye en lo fantástico ambos adjetivos antes de que se establezcan fronteras claras del género; no será la

² Jean-Luc Steinmetz desarrolla toda la evolución del término y sus derivados desde su origen griego en *La littérature fantastique*, págs. 4-5, PUF (1990), 2008.

única asimilación de lo fantástico a otros textos que solo mantienen con ello algún punto en común, desde la literatura policial a la ciencia ficción.

Renacido casi «sin querer» y con un error en la adaptación del término, *fantastique* tuvo buena fortuna e hizo camino a lo largo del siglo XIX, recogiendo bajo su patrocinio todas las formas literarias que escapaban de la intelección inmediata de lo real, pero variando de significación a lo largo de los casi dos siglos siguientes; ni siquiera es unánime esa significación en las distintas lenguas: de ahí las divergencias en algunas interpretaciones. En inglés, *fantasy* alude, con cierto matiz peyorativo, a la imaginación y a los textos influidos por ella; su evolución lo ha llevado al punto de designar desde mediados del siglo XX un subgénero, la *heroic fantasy* —fantasía heroica, fantasía épica—, que tiene a su vez otros subgéneros como *sword and sorcery* («espada y brujería») donde lo maravilloso interviene con componentes mágicos y épicos, de ambiente y tramas medievales a menudo, magos, talismanes y guerreros, hasta llegar a un tipo de ciencia o historia ficción cuyo ejemplo más popular es *El Señor de los Anillos* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien, a quien habían precedido en ese camino de fantasía William Morris (su poema épico *Historia de Sigur el volsungo y la caída de los Nibelungos*, 1876), Erick R. Edison (*La serpiente Uróboros*, 1922), Robert E. Warren (*Conan el bárbaro*, 1932), etcétera.

En cambio, en alemán *Fantasie*, aunque sigue indicando un producto de la imaginación, tiene la connotación de capricho lúgubre, tétrico, que produce en el lector una inquietud turbadora y una amenaza al mismo tiempo: algo que provoca angustia y da miedo, que ha de ser hostil tanto para el personaje como para el lector. En este caso sí es Hoffmann —al que tanto Nodier como Gautier y Maupassant citan constantemente— quien da lugar al género con sus *Fantasías a la manera de Callot*, en las que homenajea el ingenio extravagante de ese grabador francés; la mezcla de dos mundos extraños que se comunican entre sí, de lo vivido y lo imaginado, da lugar en el narrador alemán a un «realismo fantástico» en el que la realidad puede verse intervenida por seres salidos del folclore, magos, tragos, brujas y aparecidos; su interés estriba en que esas figuras grotescas son resultado de puntos de vista y perspectivas tanto sociales como morales. La obra —dibujos, grabados— de Jacques Callot (1592-1635) influyó considerablemente en su época, gracias de manera especial a sus aguafuertes sobre escenas bélicas, en las que subraya los estragos de la guerra de los Treinta Años (*Miserias*

de la guerra), sobre ferias populares, personajes grotescos, suplicios y caprichos.

Incluso si debe datarse el inicio de lo «fantástico» en el siglo XVIII, hay características que tienen un pasado, según Nodier: «La literatura fantástica surge, como el sueño de un moribundo, en medio de las ruinas del paganismo, en los escritos de los últimos clásicos griegos y latinos, de Luciano y de Apuleyo. Estaba olvidada desde Homero; e incluso Virgilio, a quien una imaginación tierna y melancólica transportaba fácilmente a las regiones de lo ideal, no se había atrevido a tomar de las musas primitivas los colores vagos y terribles del infierno de Ulises [...]. La musa solo se despertó un momento. [...] Todo lo que quedó de ella después, hasta el renacimiento de las letras, ese murmullo confuso de una vibración [...] que espera un impulso nuevo para volver a empezar...» (*De lo fantástico en literatura*). Que Nodier meta en el mismo saco todo lo extraño, desde el cuento de hadas a la irrupción de lo sobrenatural, no tiene nada de raro dada la falta de límites de la novedad que suponía entonces *fantástico*.

El primer problema que *fantástico* plantea es la utilización del término, cuyo sentido primero se ha desgastado y perdido; si en su aparición en la Edad Media, *fantasía* indica la imaginación y sus derivados, que van de lo extravagante a lo fabuloso, en la actualidad, tras haberse diluido en frases cotidianas, se aplica a cualquier cosa, objeto, persona, acción, intriga, etc., por la capacidad del lenguaje de producir significaciones globales, aunque no sean precisas; Freud ya advertía en 1919 sobre la conveniencia de separar la utilización de *fantástico* en el lenguaje cotidiano y en su aplicación a la ficción. «Hace un tiempo fantástico», «llevo una vida fantástica», «esa luz es fantástica» y un largo etcétera son frases comunes en las que el adjetivo encubre el significado superlativo de *bueno*, más allá de otros como *excelente*, *magnífico*; en la más aproximada de las expresiones quiere decir algo que supera lo corriente, que trasciende lo habitual, convirtiéndose entonces en sinónimo, o poco menos, de *inusitado*, *inusual*, *extraordinario*, *extraño*, y, en ciertos casos, de *extravagante* o *grotesco*; el uso para todo del adjetivo borra su significación aplicada al campo específico al que se refiere el término. Ocurre a menudo: por ejemplo, voces como *trágico* o *surrealista* se aplican a situaciones variopintas en las que poco tiene que ver el concepto que nace de las obras de Esquilo o de André Breton.

Segundo problema: en el campo literario, *fantástico* se ha convertido en un cajón de sastre, y bajo su paraguas se acogen obras tan diferentes como la mitología bíblica o grecolatina, y, más cerca en el tiempo, los cuentos de hadas, la novela gótica o frenética³, hasta llegar a uno de sus últimos avatares: la ciencia ficción. Pero es poco lo que tienen que ver entre sí *Los cuentos de hadas* (1698) de Madame d'Aulnoy, una de las escritoras que está en el origen del cuento maravilloso, o los relatos que Charles Mayer publicaba en *Le Cabinet des fées* (1785-1789), *Los elixires del diablo* de Hoffmann, el *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, *Madame Putiphar* (1839) de Pétrus Borel, *La casa de los siete gabletes* (1851) de Nathaniel Hawthorne, hasta llegar a *En las montañas de la locura* (1931) de H. P. Lovecraft. Estas obras y autores —y otros muchos— contienen y manejan elementos que pertenecen al dominio de lo fantástico, pero en grados muy distintos, incluso divergentes; sin embargo, todos ellos pretenden acomodarse en compartimentos diversos de ese cajón de sastre, impidiendo definir lo fantástico como un todo homogéneo; hay que añadir, además, un último escollo: la posibilidad que, en cierta medida, tiene el lector de situar la indefinición de un texto concreto en este o en aquel cajón de ese mueble; por tal motivo, las fronteras de su definición se vuelven cada vez más complejas.

Qué sea lo fantástico se ha convertido en paso obligado a la hora de abordar una materia que, como debate, nació hace casi dos siglos en la literatura francesa si admitimos como punto de partida el citado ensayo de Nodier *De lo fantástico en literatura* (1830); cincuenta años más tarde, uno de los grandes «fantásticos», Maupassant, pensaba, en los artículos ya citados, que ese camino había tropezado con un muro infranqueable; pero su profecía no se cumplió, y lo fantástico ha dado pie durante el siglo y medio siguiente a comentarios, discusiones, congresos, trabajos académicos, revistas, estudios especializados, etc., cuyas conclusiones, que unas veces se complementan y otras se contradicen formando una red casi inextricable de concepciones, no solo no responden a las preguntas sobre su esencia, existencia y límites, sino que plantean más cuestiones y abren más interrogantes de los que cierran, como si se tratase de un juguete de muñecas rusas. Empezando por la misma palabra que le da nombre, y que desde su origen facilita todos los malentendidos.

³ La Francia de ese momento prefiere calificar la novela gótica y similares de novela negra, novela frenética o novela satánica.

El equívoco que presta densidad a esa intrincada red de significados nace en la propia etimología del término y en su significación según las distintas lenguas y las diferentes tradiciones culturales europeas en que predomina el género, así como también la evolución de las formas narrativas; en origen, *fantástico* es un derivado de la voz griega *phantasein*, cuyo sentido de «manifestación sensible de lo irreal» también posee el significado de «hacer ver en apariencia», «dar la ilusión», «aparecer» pero también «mostrarse», cuando se trata de fenómenos extraordinarios⁴. De ahí sus derivados *phantasia* (aparición), *phantasma* (lo que se aparece, espectro, fantasma), y *phantastikon*; los tres términos llevan implícita una especie de ilusión óptica que percibe más allá de lo natural. Se produce, en la narración al menos, algo insólito, inaudito o extraño que va más allá de lo real, algo «sobrenatural», que para el protagonista de la trama puede resultar anormal, imposible, fuera de la lógica y de lo racional de la experiencia cotidiana. En ese cajón de lo sobrenatural y de lo irracional caben demasiadas cosas que deben circunscribirse, por metodología, en categorías más concretas. Bajo esa capa se acogen obras tan dispares del género gótico como *Vathek* (1782) de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe, *El monje* (1796) de Matthew G. Lewis, *Frankenstein, o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), *Melmoth el errabundo* de Charles Robert Maturin (1820)⁵, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, por no hablar de las *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe (en francés desde 1856)⁶, *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, *La metamorfosis* (1915) de Kafka, entre otros, muchos hasta llegar a *La llamada de Cthulhú* (1926) y *En las montañas de la locura* (1931) de H. P. Lovecraft, que abre un camino hacia el horror extremo seguido por autores modernos como Stephen King, Clive Barker y un cuantioso número de escritores anglosajones⁷, por no citar a los recientes cultivadores del subgénero *gore*, de las *horror stories*, etcétera.

⁴ J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, o. cit., pág. 3.

⁵ Las novelas citadas de Radcliffe, Shelley y Maturin se publican en traducción francesa entre 1819 y 1821.

⁶ Poe «nunca quiso ser y nunca fue un autor fantástico», sino más bien «un metafísico», Camille Mauclair, *Le Génie d'Edgar Poe*, 1925.

⁷ No cito aquí la nómina de escritores franceses (Nodier, Gautier, Maupassant, etc.) porque, como seleccionados en esta antología, serán tratados de forma pormenorizada más adelante.

Lo maravilloso fue el primer terreno en el que empezaron a dirimirse los límites del género y a precisarse su papel concreto. Para Nodier lo maravilloso pertenecía a lo fantástico. El «Érase una vez», o el «Había una vez» con que arrancan esos cuentos abren un mundo ajeno a lo real que el lector admite desde el principio, dejando en suspenso su capacidad de incredulidad, la *suspension of disbelief*, según el poeta inglés S. T. Coleridge; de ahí que el lector se deje llevar encantado por la lógica irreal sin el menor sobresalto; ese mundo de *féerie*, con hadas, elfos, dragones y unicornios, procede de la Edad Media, por no remontarnos en el tiempo hasta sus fuentes célticas del norte precristiano de Europa. Lo mismo puede decirse de lo «maravilloso negro», la novela gótica, con sus vampiros, diablos e inframundos infernales (*Vathek*), donde la suma de terrores y violencia termina convirtiéndose en catarsis durante la lectura. Freud fue el primero en deslindar ese mundo maravilloso donde hasta lo increíble puede ocurrir al margen de lo cotidiano. En su artículo «Das Unheimliche» («Lo ominoso», 1919) afirma que, al haber abandonado el cuento tradicional el terreno de la realidad, el lector no sufre ese efecto «ominoso» que sí produce y exige lo fantástico, generador de angustia y de amenazas indefinibles.

«Lo maravilloso es lo sobrenatural aceptado, y lo extraño, lo sobrenatural explicado. Lo fantástico es la vacilación sentida por un ser que solo conoce las leyes naturales frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural», según Todorov⁸, que ya apunta una nueva subdivisión: la de lo extraño. Desde la primera página de una narración maravillosa, el lector acepta como pura invención la quimera referida⁹, que, al estar ya codificada, no le provoca la menor alteración pese a que se le proponga la ruptura del orden lógico y racional: los «cuentos» de hadas (desde *El sueño de una*

⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, pág. 29.

⁹ El lector puede tomar por fantástico lo que de hecho no lo es; la Génova del siglo XIV achacó a puro producto de la imaginación de Marco Polo la narración de su *Libro de las maravillas*, hasta el punto de que, según la leyenda, hallándose en su lecho de muerte, su familia le habría pedido que eliminase de sus historias todo lo que no fuese cierto; las costumbres y hechos que recoge de la remota Asia visitada por el veneciano parecieron a su época un fabuloso producto inventado en todas o casi todas sus partes.

noche de verano de Shakespeare a *La bella y la bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1757), los viajes extraordinarios (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Los Estados e imperios de la luna y del sol* de Cyrano de Bergerac, por ejemplo), las alegorías (las *Fábulas*, desde Esopo y Fedro a La Fontaine), las utopías (desde *La isla de los esclavos* de Marivaux y *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon hasta el *Cándido* de Voltaire, que recrea la de El Dorado) no cuestionan en absoluto al lector; este sabe siempre dónde está y cómo ha de moverse en ese espacio irreal; tampoco le perturban —aunque de hecho no se adscriban a lo maravilloso— las narraciones góticas o frenéticas (desde el *Vathek* de William Beckford a *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont), que proponen historias «chocantes» (para no decir excéntricas o estrambóticas) llevadas a su último límite, ni las novelas de ciencia ficción, que aplican el realismo después de plantear una hipótesis científicamente imposible o no alcanzada (las principales novelas de Jules Verne, antes de llegar al siglo xx); para Todorov, este tipo de textos abre un subgénero, el de «lo maravilloso científico». Ni tampoco pueden vincularse al género relatos tan fantásticos, tan «fantasiosos» por su mezcla de irrealidad y realidad, como la obra maestra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, o *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y su continuación *Al otro lado del espejo* (1872) de Lewis Carroll.

Para Roger Caillois, excelente teórico del género, «el cuento de hadas se desarrolla en un mundo donde el encantamiento es un punto de partida lógico y donde la magia es la regla. Lo sobrenatural no tiene en él nada espantoso, ni siquiera es sorprendente, dado que constituye la sustancia misma del universo, su ley, su clima. No viola ninguna norma: forma parte del orden de las cosas [...]. En cambio, en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve en él una agresión prohibida, amenazadora, que rompe la estabilidad de un mundo cuyas leyes eran tenidas siempre hasta entonces por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, que surge de improviso en un mundo donde lo imposible está excluido por definición»¹⁰. Sin embargo, su afirmación de que lo fantástico sería «una especie de etapa intermedia entre la *féerie* y la ciencia ficción en el camino de la literatura de lo extraño» suscita reservas a Jean-Baptiste Baronian, porque, de ser así, lo fantástico «habría plegado velas durante el siglo xx, y en

¹⁰ Roger Caillois, «Fantastique», *Encyclopædia universalis*, París, 1985.

vez de evolución (cosa que efectivamente se ha producido) habría sido desterrado por otra forma de imaginario»¹¹.

En cambio, lo *fantástico* «siempre tiene un pie en el mundo real»¹², sus elementos pertenecen al ámbito de lo cotidiano por más que siembre la duda y la inquietud en el lector plantándole una interrogación sobre el juego realidad/irrealidad, es decir, proponiendo una amenaza a su razón por la carga de misterio, por la presencia e invasión de lo insólito o por un enigma como elementos articuladores de la trama; pero en este último caso, pasamos a un subgénero, pues a veces aparecen, por ejemplo, lazos de parentesco con el género policial: el lector acompaña y comparte, ante el interrogante que plantea la intriga, el análisis y la investigación que resuelve el enigma sin verse sometido a una transgresión de orden real, es decir, lo propiamente fantástico; la racionalidad del lector participa en el juego, por más que desde el principio se produzca la situación de crisis que propone el suspense narrativo; por más enrevesado que lo presente el autor, por más que el análisis detectivesco parezca jugar al ratón y al gato con el lector, el enigma, una vez resuelto, sigue ateniéndose al orden lógico.

Estas divergencias entre lo maravilloso y lo fantástico se plantean y visibilizan desde el inicio; de hecho, se excluyen: frente a las tranquilizadoras puertas de entrada abiertas por los «Había una vez», «Érase una vez», el autor fantástico trata de desequilibrar al lector de forma no solo voluntaria, sino rebuscada intencionadamente; por ejemplo, Mérimée en el arranque de su relato *Lokis*: «He tomado el tema más extravagante, el más atroz que he podido»; a partir de ahí, el lector puede esperar cualquier tipo de temas y de protagonistas: pueden ser, por ejemplo, la personificación de la Muerte, que impone su presencia de forma activa en la trama (*Federigo*, de Mérimée, por seguir con el mismo autor), o sudarios vagando por los corredores, o fantasmas, vampiros, catalepsias, dobles que naufragan en la locura, estatuas animadas, amor más allá de la muerte, magias, retornos involuntarios al mismo lugar, manipulación del

¹¹ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Table Ronde, 2007, pág. 25.

¹² Th. Gautier, «Les contes d'Hoffmann», en *Chronique de Paris*, 14 de agosto de 1836. Gautier titulará un artículo «Lo fantástico de frac», o sea, lo fantástico cotidiano, con el traje de todos los días. Para la evolución de lo fantástico en este autor véase la introducción (págs. 7-134) de Michel Crouzet a T. Gautier, *L'Œuvre fantastique, t. II, Romans*, Garnier Classiques, 2017.

tiempo, corte o supresión de miembros (interpretado por Freud como temor a la castración), objetos muertos, maléficos, benéficos o ambivalentes, que reviven...: «Objetos inanimados, ¿tenéis pues un alma?», se preguntaba el poeta romántico Lamartine. De ahí las distintas subdivisiones temáticas que pueden hacerse para el género, presididas en su mayor parte por la figura del sueño o de la pesadilla, que abre la puerta a todas las posibilidades de la imaginación: de la locura al horror de las resurrecciones o de las perversiones, con su séquito de crueldad a la que a veces se elogia y celebra (el marqués de Sade, Villiers de l'Isle Adam); en el citado *Lokis*, por ejemplo, en vez del sueño será el exceso de vino —en otros autores, por ejemplo, en Jean Lorrain, el abuso del éter— y comida del protagonista lo que sirva para explicar lo fantástico; por no hablar de la capital y persistente presencia del demonio en las tramas, sin que el lector pueda recurrir a la lógica para explicar lo que se le propone: en última instancia, esa presencia constante del ángel caído simboliza al ser humano, también perdido en las tinieblas de un mundo que no acaba de comprender ni de abarcar. Tampoco ha de olvidarse que, en no pocas obras, se mezcla una acción ilógica e irracional, protagonizada por el diablo u otros seres irracionales e imposibles, con buenas dosis de humor —que llegará a ser negro con los surrealistas— y de ironía (*El diablo trapero*, de Victor Hugo, o *El monstruo verde*, de Gérard de Nerval, dos de los ejemplos, entre varios, de los recogidos en esta antología).

Lo extraño

En una de las citas anteriores veíamos a Todorov introducir la distinción de lo extraño en ese binomio de lo maravilloso y lo fantástico: lo extraño supone el relato de unos hechos que, a ojos del lector, rompen con las leyes naturales, pero que en su camino hacia el desenlace van recibiendo una explicación lógica. Seguimos estando en el orbe de lo fantástico, pero en una de sus lejanas fronteras. El ejemplo demostrativo de este «fantástico provisional», como lo denomina Jean Fabre¹³, sería el *Doble asesinato en la calle Morgue*, de Poe, cuyo enigma —el asesinato de dos mujeres— recurre al artificio de la habitación o el piso cerrados a cal y canto; el caballero Auguste Dupin lo resuelve mediante una pirueta que atiende a las exigencias

¹³ Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière*, José Corti, 1992, pág. 120.

de la racionalidad —el asesino ha sido un mono escapado de un circo que ha penetrado por la chimenea—. Esta explicación racional de hechos presentados bajo la óptica de una maraña de detalles extraordinarios y coincidencias imposibles constituiría ese «fantástico provisional», que recurre a una gran variedad de estratagemas: por ejemplo, la de la alucinación que refiere hechos al margen de toda lógica, o la del sueño, bastante socorrida a lo largo del siglo XIX, de la que *Los agujeros de la máscara*, de Jean Lorrain, es uno de los ejemplos más acabados, con una declaración final que devuelve todo a la realidad y deja la ambigüedad del relato como alegoría. También a esta subsección de lo extraño fantástico podrían agregarse títulos de ciencia ficción que, sin salir de las leyes naturales, llevan sus hipótesis científicas al último extremo, lo mismo que hace el género policial cuando utiliza un horror no solo verosímil, sino verídico: casos de asesinos en serie basados en hechos ocurridos en la realidad, pero que se prestan a la leyenda, han tenido en el cine su campo preferido tanto para directores como para espectadores: Fritz Lang se basó en el asesino de niños Peter Kürten para rodar *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), considerada una obra maestra por la novedad de unas formas cinematográficas desarrolladas luego intensamente por el cine negro: Alfred Hitchcock elaboró *Psicosis* (1960), también estimada una obra maestra del cine de terror, a partir de la novela *Psycho* (1959); su autor, Robert Bloch (1917-1994), cultivó el horror fantástico en novelas y relatos y dio dos continuaciones a ese título¹⁴; por no hablar de figuras como la de Jack el Destripador; la deficiente investigación policial sobre las seis mujeres asesinadas en 1887 y 1888 y sobre otras once agresiones atribuidas a ese asesino canónico sigue envuelta en brumas; la autoría de esos crímenes se atribuye, más de cien años después, a más de cien posibles autores, permitiendo así que la leyenda haya servido de punto de partida a más de un centenar de obras de ficción, que se reparten en distintas vertientes: desde la policial de Sherlock Holmes hasta la visión erótica del cine japonés, pasando por toda suerte de novelas (Robert Bloch, Colin Wilson, Robert Desnos, entre otros), obras de teatro, comedias musicales, óperas, letras de grupos de *rock*, de *pop* y de *heavy metal*, cómics, juegos, telefilmes y un largo etcétera imposible en la práctica de resumir aquí. Pueden destacarse, por su mayor

¹⁴ *Psycho II* (1982), rechazada por Hollywood por su crítica a las películas de horror, y *Psycho House* (1990), que volvía a la casa del protagonista Norman Bates convertida en hotel, pero que decepcionó a la crítica.

difusión popular, las innumerables películas en distintas lenguas: inglés, francés, alemán, castellano... La novela *The Lodger* de Marie Belloc Lowndes (1868-1947) abrió el fuego en 1913 y llegó a servir para los guiones de cinco filmes, el primero de ellos firmado por Hitchcock en 1927¹⁵; otras narraciones enfrentan a Sherlock Holmes con el misterio y el protagonista de esos asesinatos; o, en el caso de *Murder by Decree* (1979), dirigida por Bob Clark, se sigue para su guion el libro-encuesta de Stephen Knight: *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976), que proponía explicaciones a cinco de los asesinatos del Destripador. No hay que olvidar secuelas algo extemporáneas del mito creado en torno a estos hechos y sus posibles autores, por ejemplo las visitas turísticas guiadas por los barrios en que ocurrieron los crímenes.

Suele ponerse como ejemplo eminente de relatos de lo extraño el conjunto de seis novelas cortas titulado *Las diabólicas* (1850-1874), de Barbey d'Aureville (1808-1889), quien había definido lo extraño como lo «fantástico de la realidad». Las tramas de esas narraciones no se alejan de la realidad cotidiana, pero el autor las envuelve en un clima que convierte la psicología de sus personajes en un «infierno interior» al que se debe ese «encanto turbador y peligroso que hace casi culpable al alma que lo siente y parece volverla cómplice de un crimen tal vez, ¿quién sabe?, envidiosamente compartido»¹⁶.

Lo fantástico: definiciones convergentes y divergentes

Fue Sigmund Freud el primero en proponer una aguda teoría sobre la forma en que se genera lo fantástico y en darle un nombre: *Das Unheimliche* (1919)¹⁷; utiliza para su exposición sobre la angustia uno de los relatos de Hoffmann, *El hombre de arena*, y explica ese vocablo en términos afectivos y no intelectuales: *Das Unheimliche* —«lo ominoso», «lo siniestro»— designaría un sentimiento de inquietante extrañeza, de turbadora familiaridad que sirve para aclarar situaciones

¹⁵ *The Lodger: A Story of the London Fog*, traducida al castellano como *El enemigo de las rubias* y como *El inquilino*.

¹⁶ Jules Barbey d'Aureville, *Une page d'histoire* (1887); en esta novela corta posterior a *Las diabólicas*, Barbey sitúa la acción en 1603: dos hermanos incestuosos son ejecutados (corte de cabezas) en la plaza de Grève parisina.

¹⁷ Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. XVII: «Lo ominoso», ed. de James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988.

relacionadas con lo pavoroso, con la angustia, con el fantasma que aparece y al que se persigue para calmar el desasosiego provocado; «ese sentimiento se da frecuente y fácilmente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real». Irrumpe de forma repentina y brevísima, en una maniobra que puede compararse a un violento destello que puede apreciarse en los cuentos fantásticos de Hoffmann, en el *William Wilson* de Poe, y en *El Horla* de Maupassant. Ese fogonazo disturba de tal modo la razón del lector que este se da de bruces contra el muro de la incompreensión, de lo imposible, no puede explicarse por completo ese sentimiento de inquietante extrañeza que lo invade, y que, más que al mundo racional, pertenecería a aspectos complejos de la afectividad. Y Freud cita como fuentes de «eso» ominoso los complejos infantiles y las creencias irracionales arraigadas (derivadas en la mayoría de los casos del ámbito familiar). Hace sin embargo una diferencia entre la presencia de lo ominoso en la vivencia y su comparecencia en lo literario por no producirse de la misma manera.

Para Freud, en ese fantástico ominoso habría que hacer una subdivisión: textos que no pertenecen a lo maravilloso, tampoco pertenecen al mundo real por protagonizarlos espíritus pertenecientes al orden demoniaco o a la esfera religiosa: la teología, según Jorge Luis Borges, no deja de ser otra cosa que una rama del género fantástico. Para Freud, esos espíritus serían unos seres superiores, muertos que reviven en una especie de realidad poética de la que es buen ejemplo, remontándonos a los textos bíblicos, el dedo invisible que escribe sobre una pared *Mane, Tecel, Fares*, durante un festín en el que el rey de Babilonia, Baltasar, profana los vasos sagrados del templo de Jerusalén destruido por su padre Nabucodonosor en el año 566 antes de nuestra era; ninguno de los adivinos reales consigue descifrar¹⁸ esa amenaza. Este tipo de presencias fantasmagóricas, si no frecuente, no es insólito, como muestran otros ejemplos: desde la sombra de Darío manifestándose a la reina en *Los persas*, de Esquilo, hasta la estatua del comendador en *Don Juan*.

¹⁸ Se encargaría de hacerlo el profeta Daniel: «*Mane* quiere decir *contado*; Dios ha contado los días de tu reinado y ha señalado un límite; *Tecel*, es decir *pesado*: has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso; *Fares*, es decir *dividido*: tu reino ha sido dividido y entregado a los medos y los persas (*Libro de Daniel*, 5, 26-28). Esa misma noche del banquete murió Baltasar.