

LO FANTÁSTICO COMO DESESTABILIZACIÓN DE LO REAL: ELEMENTOS PARA UNA DEFINICIÓN

David Roas

Universitat Autònoma de Barcelona

La inmensa mayoría de las teorías sobre lo fantástico define dicha categoría a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus sinónimos: sobrenatural, irreal, anormal, etc.). Basta revisar algunas de las primeras aproximaciones teóricas a lo fantástico: así, Castex (1951: 8) señala que éste «se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»; por su parte Caillois (1958: 10) afirma que lo fantástico «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real»; y para Vax (1960: 6), por citar a otro de los teóricos ‘clásicos’, la narración fantástica «se deleita en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real», a lo que añade que «Lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible». Una visión de lo fantástico que se reproduce después en los trabajos de Todorov (1970), Barrenechea (1972 y 1991), Bessière (1974), Finné (1980), Campra (1981 y 2000), Cersowsky (1985), Reisz (1989), Bozzetto (1990 y 1998), Ceserani (1996), etc.¹

Así pues, 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.

Pero ¿cómo identificamos un fenómeno como imposible? Evidentemente, comparándolo con la concepción que tenemos de lo real: lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según dicha concepción. Ello determina una de las condiciones esenciales de funcionamiento de las obras fantásticas: los acontecimientos deben

¹ Las nuevas aportaciones teóricas siguen insistiendo en esa misma idea: véanse, entre otros, Erdal Jordan (1998), Mellier (2000), Lazzarin (2000), Tritter (2001), Royle (2003) y Bozzetto (2005).

desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real.

Pero al mismo tiempo eso nos obliga inevitablemente a reflexionar sobre la idea de realidad que estamos manejando, aspecto todavía descuidado por la mayoría de aproximaciones teóricas a lo fantástico. Algo que sorprende cuando resulta evidente que uno de los conceptos más cuestionados en las últimas décadas es la noción de realidad: son múltiples las revisiones (podríamos hablar incluso de «redefiniciones») de dicha noción que se han postulado desde disciplinas tan diversas como la física, la neurobiología, la filosofía, la teoría de la literatura o la teoría de la comunicación.

Lo que debemos preguntarnos entonces es si esas nuevas perspectivas sobre lo real afectan a la definición y el sentido actuales de lo fantástico.

Para responder a esta cuestión, voy a examinar primero dos aspectos interrelacionados: por un lado, la nueva visión de lo real que se ha postulado desde la ciencia, la filosofía y la tecnología contemporáneas; y, por otro, la impugnación de los límites entre lo real y lo irreal que propone la narrativa posmoderna.

1. ¿Hay literatura fantástica después de la física cuántica?

La literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional. Lovecraft, todavía en 1927, en su célebre ensayo *El horror sobrenatural en literatura*, sigue hablando de las «leyes fijas de Naturaleza» y de la «suspensión o transgresión maligna y particular» de éstas que define a lo fantástico (Lovecraft, 1927: 11). Visto desde esta perspectiva «clásica», lo fantástico plantearía una excepción a la estabilidad del universo.

¿Cómo conciliar esa idea con el radical cambio de paradigma científico que se produce en el siglo XX?

Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein (especial y general) abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos: como dice

Brian Greene (2006: 19), pasaron a ser concebidos como «estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen del estado de movimiento del observador». La mecánica cuántica, por su parte, ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental (contradiendo la conocida afirmación de Einstein «Dios no juega a los dados»). Como advierte otro célebre físico, Richard Feynman (2002: 67): «no es posible predecir *exactamente* lo que va a suceder en cualquier circunstancia. [...] la naturaleza, tal como la entendemos hoy, se comporta de tal modo que es *fundamentalmente imposible* hacer una predicción precisa de *qué sucederá exactamente* en un experimento dado. [...] sólo podemos encontrar un promedio estadístico de lo que va a suceder».

Ese indeterminismo de la naturaleza de las partículas subatómicas (no olvidemos que ese es el mundo en el que se mueve la mecánica cuántica) se resume en el célebre principio de incertidumbre de Heisenberg (1927): es imposible medir simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula subatómica, puesto que para iluminarla es necesario al menos un fotón, y ese fotón, al chocar con la partícula alterará su velocidad y trayectoria en una cantidad que no puede ser predicha. Pero lo verdaderamente significativo de este principio no es simplemente el hecho de que el científico (el observador) ya no pueda realizar observaciones exactas sobre el comportamiento de la realidad que analiza, sino, sobre todo, que su intervención modifica de manera decisiva la naturaleza de lo que observa. De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y 'externa', pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella.

Otro sorprendente fenómeno revelado por la mecánica cuántica se deriva de la función de onda de las partículas, que admite la posibilidad de que una partícula esté en una superposición de estados antes de ser observada: sólo la intervención del observador o del sistema de medida determina el paso de la indeterminación cuántica a la realidad concreta de uno de esos estados (basta recordar la célebre paradoja del gato de Schrödinger). De nuevo, la interacción del observador modifica la realidad.

A partir de aquí se desarrolla otra de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica: la pérdida de la existencia de una única realidad objetiva en favor de varias realidades que coexisten simultáneamente, o «multiverso», según el término propuesto en 1957 por el físico Hugh Everett. Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en la que habitan los cenobitas de *Hellraiser*, y otros tanto mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser transgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real, de lo posible. Claro está que, como advierte el físico japonés Michio Kaku (son de la misma opinión otros físicos como Guth, Wilczek o el premio Nobel Steven Weinber): «El truco es que no podemos interaccionar con ellos [esos otros universos], porque están en decoherencia con nosotros [...] en nuestro universo estamos 'sintonizados' en una frecuencia que corresponde a la realidad física. Pero hay un infinito número de realidades paralelas que coexisten con nosotros en la misma habitación, aunque no podamos «sintonizarlas». Aunque estos mundos son muy parecidos, cada uno tiene una energía diferente. Y como cada mundo consiste en billones de billones de átomos, esto significa que la diferencia de energía puede ser muy grande. Como la frecuencia de estas ondas es proporcional a su energía (según la ley de Planck), esto significa que las ondas de cada mundo vibran a frecuencias diferentes y no pueden interaccionar entre ellas. A efectos prácticos, las ondas de estos mundos varios no interaccionan ni si influyen unas a otras» (Kaku, 2008: 199 y 201). Por suerte para nosotros, habría que añadir, todavía está en manos de la literatura fantástica y de la ciencia ficción cruzar esos límites infranqueables.

Si pasamos del mundo subatómico² al ámbito cosmológico, la ciencia ha revelado la existencia de entidades o fenómenos tan «fantásticos» (algunos de ellos incluso nunca vistos) como agujeros negros, materia oscura, agujeros de

² Podrían añadirse otros ejemplos más de lo que décadas atrás hubiéramos considerado pura ficción fantástica: el denominado «efecto túnel», es decir, la posibilidad de que una partícula subatómica pueda atravesar una barrera sólida y, por ello, aparentemente impenetrable. Un comportamiento imposible en el nivel de realidad que nosotros ocupamos, pero posible en el nivel subatómico.

gusano, energía negativa, materia negativa... o la propia idea de que existan diez dimensiones (nueve espaciales y una temporal), o quizá más.

Claro que en lo que se refiere a nuestra discusión sobre la noción de realidad y su relación con lo fantástico, no podemos pasar por alto un aspecto esencial: la magnitud de los fenómenos que estudian la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica nos es del todo ajena porque, en definitiva, sus propiedades están más allá de nuestra experiencia cotidiana del tiempo y del espacio. Al no movernos a la velocidad de la luz no podemos captar las distorsiones que evidencia la teoría de la relatividad (especial y general); lo que no quiere decir que no sea la teoría que mejor explica el funcionamiento de lo real en una dimensión cosmológica. Lo mismo sucede cuando descendemos a escalas atómicas y subatómicas: el marco conceptual de la mecánica cuántica «nos muestra de una manera absoluta e inequívoca que ciertos conceptos básicos esenciales para nuestro conocimiento del entorno cotidiano *no tienen significado* cuando nuestro centro de interés se reduce al ámbito de lo microscópico» (Greene, 2006: 107). Dicho a la inversa, el universo subatómico se basa en principios que, desde la perspectiva de nuestra experiencia cotidiana, resultan extraños, por no decir increíbles. O fantásticos. Como Feynman escribió en una ocasión: «[la mecánica cuántica] describe la naturaleza como algo absurdo desde el punto de vista del sentido común. Pero concuerda plenamente con las pruebas experimentales. Por lo tanto, espero que ustedes puedan aceptar a la naturaleza tal como es: absurda» (citado en Greene, 2006: 132).

Para complicarlo todo un poco más, resulta que la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica son mutuamente incompatibles: como dice Greene (2006: 17), «la relatividad general y la mecánica cuántica *no pueden ser ciertas a la vez*». Para unificarlas, se ha planteado la posibilidad de la teoría de las supercuerdas o de la teoría M, que resolvería la tensión entre ambas al unificarlas en una teoría única capaz, en principio, de describir todos los fenómenos físicos, partiendo de las propiedades ultramicroscópicas del universo. Pero como todavía no sabemos si la teoría de las cuerdas es correcta, ni si es la teoría definitiva sobre la naturaleza, evito meterme en tan espinoso asunto.

¿En qué situación nos deja todo esto con relación a la comprensión del funcionamiento de lo real? Utilizo de nuevo las sagaces explicaciones de Michio Kaku: como él dice, convivimos con dos tipos de física: «uno para el extraño mundo subatómico, en el que los electrones aparentemente pueden estar en dos sitios a la vez, y otro para el mundo macroscópico en el que vivimos, que parece obedecer a las leyes de sentido común de Newton» (Kaku, 2008: 186).³ Y es a partir de ahí, añado yo, desde donde parece inevitable que sigamos juzgando las ficciones fantásticas.

Si abandonamos el estricto dominio de la física y nos asomamos a la neurobiología y a las propuestas de la filosofía constructivista, la realidad también deja de ser concebida como una entidad objetiva y aparentemente estable.

Así, Antonio Damasio no duda en afirmar que

los patrones neurales y las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro son creaciones de éste relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejen dicha realidad. [...] Debe advertirse de que esto no niega la realidad de los objetos. Los objetos son reales. Ni niega la realidad de las interacciones entre objeto y organismo. Y, desde luego, las imágenes son también reales. Sin embargo, las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales *provocadas* por un objeto y no imágenes especulares del objeto (2007: 189).

A lo que añade algo esencial:

Existe un conjunto de *correspondencias*, que se ha conseguido en la larga historia de la evolución, entre las características físicas de los objetos que son independientes de nosotros y el menú de posibles respuestas del organismo. [...] El patrón neural atribuido a un determinado objeto se construye de acuerdo con el menú de correspondencias, seleccionando y ensamblando las piezas adecuadas. Sin embargo, somos tan similares entre nosotros desde el punto de vista biológico que construimos patrones neurales similares de la misma cosa (2007: 190-191).

³ La realidad tendría una estructura con varios niveles de observación, cada uno de los cuales —son palabras de Jorge Wagensberg (2005: 48)— induce una subrealidad con sus propias leyes: «Dos diferentes niveles de observación introducen dos realidades distintas de una misma realidad».

De esta afirmación de Damasio surgen dos ideas fundamentales: la realidad es concebida como una construcción «subjetiva», pero a la vez ésta es compartida socialmente.

Una visión de lo real que coincide con la que proponen los filósofos constructivistas. Así, Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978), Jerome Bruner (*Realidad mental y mundos posibles*, 1986) y, entre otros, Paul Watzlawick (*La realidad inventada*, 1989), postulan que la realidad no existe antes de la conciencia que nosotros tenemos de ella, lo que la convierte en una construcción subjetiva. Así, Goodman (1995: 50) sostiene que no conocemos el mundo sino las «versiones» que fabricamos de él: «la percepción participa en la elaboración de lo que percibimos».

Por su parte, Watzlawick concluye que no hay «realidad real», sino representaciones de la realidad. Y añade algo esencial: la realidad es una construcción social. Aquí podría aplicarse el concepto de «patrón neural» utilizado por Damasio, pero entendido, desde esta perspectiva, como el patrón de realidad *compartido* por los humanos.

El biólogo chileno Humberto Maturana (1995), también concibe la realidad como una construcción social, en la que el observador es un participante constitutivo de lo que observa. Cuando uno habla de lo real en verdad se refiere a su experiencia de lo real y no a una noción objetiva de ello. De aquí se deduce que no existe una realidad objetiva independiente del observador, coincidiendo —desde otras perspectivas— con las tesis científicas antes descritas⁴.

La cibercultura —como advierte Sánchez-Mesa (2004: 15)— también ha provocado un cambio en nuestra percepción de la realidad a partir de los nuevos modos de comunicación.⁵ Así, la realidad virtual, los entornos digitales y holográficos, el hipertexto han multiplicado los niveles ficcionales de realidad, a la vez que cuestionan la veracidad de nuestras percepciones e intensifican la dificultad de distinguir entre realidad y ficción. Aunque no me voy a detener en

⁴ Véase también Edelman y Tononi (2002).

ello, basta pensar en las novelas ciberpunk (con *Neuromante* a la cabeza; 1984, William Gibson) y en películas como *Dark City* (1998), *eXistenZ* (1999), *Ghost in the Shell* (2004), o la sobrevalorada y mesiánica *Matrix* (1999-2003), narraciones todas ellas que coinciden en el cuestionamiento de la realidad mediante la construcción de historias cuyos protagonistas viven inmersos en entornos engañosos en los que no pueden confiar en sus sentidos. Dos mundos separados —«real» y virtual—entre los que los personajes se mueven más o menos seguros. Aunque en ocasiones se rompe la frontera entre ambos, lo que contradice la tercera de las tesis expuestas por Michael Heim en *The Metaphysics of Virtual Reality* (1993) en relación a las diferencias entre el mundo real y el virtual: en el ciberespacio, afirma Heim, no podemos ser dañados por el entorno (a diferencia de lo que sucede en la realidad «real»). Como nos muestran *Matrix* y *Avalon* (2001), quien muere en el mundo informático, muere también en el mundo «real», «analógico».

Así pues, en todas estas narraciones, la imagen se usa como suplantación y duplicación para crear (por medios informáticos) un mundo falsificado e inmaterial, una idea que conecta, además, con la obsesión posmoderna por el simulacro (a la que enseguida me referiré). Como advierte el ya citado Michael Heim, el desarrollo de las realidades virtuales nos fuerza a examinar nuestro sentido de la realidad.

En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta: como advierte David Deutsch

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que éstas mejoran. [...] No sólo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas

⁵ Véanse, en relación a este asunto, además de los artículos recogidos en Sánchez-Mesa (2004), las obras de Turkle (1997) y Dery (1998), así como la útil tesina de Iván Gómez (2007).

acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables (2002: 94).

2. ¿La realidad está ahí fuera? (La narrativa posmoderna y lo real)

Como acabamos de ver, la ciencia, la filosofía y la tecnología postulan nuevas condiciones en nuestro trato con la realidad. Y, como señala Calinescu (1991: 261), tales cambios «no pueden ocurrir sin analogías al nivel de la conciencia estética».

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Coincide así con la visión postestructuralista de la realidad, resumida en la idea de que ésta es una construcción artificial de la razón (Paul de Man, *Blindness and Insight*): en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable. Ello implica la asunción de que no existe una realidad que pueda validar las hipótesis. De ese modo, y engarzando con las tesis científicas y filosóficas antes expuestas, la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/ficción⁶.

En el mundo posmoderno no hay realidad, sino —como dice Baudrillard— un simulacro, una suerte de realidad virtual creada por los medios de comunicación que suplanta o simula ser la realidad (la hiperrealidad... o *Matrix*). Frente a lo real, tenemos el simulacro, que es autorreferencial: los simulacros son copias que no tienen originales o cuyos originales se han perdido (Disneylandia, según el citado pensador francés, sería el mejor ejemplo de ello).

Así, la narrativa posmoderna rechaza el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifiesta como una entidad autosuficiente

⁶ Como señala Federman (1975: 37), no habría distinciones «between real and the imaginary, between the conscious and the unconscious, between the past and the present, between truth and untruth».

que no requiere la confirmación de un mundo exterior («real») para existir y funcionar. Por eso se pregunta Calinescu (1991: 289): «¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológicamente radical y los modos en los que esta duda afecta al *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una ‘representación de la realidad’ cuando la propia realidad resulta ser enteramente tornasolada de ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la realidad de la construcción de la mera posibilidad?».

La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad.

¿Puede concebirse, entonces, en el seno de la literatura posmoderna, la existencia de una categoría como lo fantástico que se define por oposición a una noción de realidad extratextual?

Enseguida volveré a este asunto. Pero antes es necesario examinar cómo se relaciona lo fantástico con los diversos paradigmas de realidad con los que se ha ido encontrando a lo largo de su historia.

3. Lo fantástico ante los nuevos paradigmas de realidad

Vuelvo a la definición expuesta al principio: lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, conviene insistir en ello, mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. Bioy Casares resume perfectamente esta cuestión: «Al borde de las cosas que no

comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad».

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible.

Por eso no estoy de acuerdo con las definiciones inmanentistas que postulan que lo fantástico surgiría simplemente del conflicto en el interior del texto entre dos códigos diferentes de realidad:

no es para el lector —afirma erróneamente Morales (2004: 36-37)— para quien [el fenómeno] debe ser inverosímil (que no se asemeje a la verdad de cómo funcionan las cosas) e increíble (imposible de aceptar dentro del marco pre-establecido como existente) [...]; es para una instancia textual (narrador o personajes) que, en un momento dado del texto, termina por reconocer lo ilegal de lo sucedido [...] Lo fantástico entonces no debería definirse en relación con las leyes del mundo ni con el estatus de realidad que se le conceda a la aparición del fenómeno anómalo en un marco determinado de convenciones empíricas, fenomenológicas o culturales, sino por la relación de efectos codificados dentro del texto que testimonien que dos órdenes excluyentes de realidad han entrado en contacto.

Si nos atenemos literalmente a esa concepción inmanentista, cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una «legalidad» instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral...) podría ser calificada como fantástica. ¿Pero esa transgresión tiene el mismo significado y efecto que la que articula relatos como «El gato negro», de Poe, «¿Quién sabe?», de Maupassant, o «El libro de arena», de Borges?

Esa definición inmanentista olvida que los recursos estructurales y temáticos que se emplean en la construcción de las narraciones fantásticas buscan implicar al lector en el texto por dos vías esenciales:

1) los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. Un mundo que reconoce y donde se

reconoce. Un proceso que se inauguró con Hoffmann (sustituyó los mundos exóticos y lejanos de la narrativa gótica por la realidad cotidiana del lector) y que no ha cesado de intensificarse.

2) y, lo que es más importante, la integración del lector en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente. Eso le lleva a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad. Sin olvidar que los fenómenos que encarnan esa transgresión tocan resortes inconscientes en el lector ligados también al conflicto con lo imposible y que intensifican su efecto inquietante: como afirma Freud en «Das Unheimliche» (1919), la literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso).

En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del lector en el universo narrativo.

No obstante, todo esto no implica una concepción estática de lo fantástico, pues éste evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Ello explica que mientras los escritores del siglo XIX (y también algunos del XX, como Machen o Lovecraft) escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que se consideraban fijas y rigurosas, los autores del siglo XX (y del XXI), una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de ésta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo. Como advierte Roberto Reis (1980: 7), «o fantástico produz uma ruptura, ao pôr em cheque os precários contornos do real cultural e ideológicamente estabelecido».

Lo fantástico está, por tanto, en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época, como ya advertieran Bessière

(1974), Campra (1981) o Reisz (1989). Y no sólo eso, sino que el «coeficiente de irrealidad» de una obra —utilizo el término propuesto por Rachel Bouvet (1998)—, y su correspondiente efecto fantástico, están también en función del contexto de recepción, y no sólo de la intención del autor.

De ese modo, la *experiencia colectiva de la realidad* mediatiza la respuesta del lector: percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real, en el que no sólo están implicados los presupuestos científicos y filosóficos antes descritos, sino también lo que en otro trabajo (Roas, 2006) he denominado «regularidades», es decir, las «certidumbres preconstruidas»⁷ que establecemos en nuestro trato diario con lo real y mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible.

Como se hace evidente, por tanto, el relato fantástico descansa sobre la *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto (cf. Reisz, 1989: 195-196).

De ello se deduce que la tematización del conflicto resulta esencial: la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad.

El concepto de multiverso, antes comentado, me permite argumentar esta afirmación. En una escena de la novela de Fredric Brown, *Universo de locos* (1949), el protagonista afirma lo siguiente: «Si hay un número infinito de universos, entonces todas las posibles combinaciones deben existir. Entonces, en algún lugar, *todo debe tener existencia real*. Quiero decir que sería imposible escribir una historia fantástica porque por muy extraña que fuera eso mismo tiene que estar sucediendo en algún lugar» (Brown, 1949: 243). El personaje, evidentemente, anda errado: lo fantástico se producirá siempre que los códigos de realidad del mundo en que habitamos sean puestos en entredicho. Qué más da que exista un universo en el que los seres puedan duplicarse, vomitar conejitos o poseer libros infinitos. Sólo cuando tales fenómenos irrumpen en

⁷ Cf. Sánchez (2002: 306).

nuestro universo y, por tanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico.

Por eso en aquellas historias en las que el contacto entre dimensiones paralelas es posibilitado por las condiciones de realidad con las que se construye el mundo del texto, lo fantástico tampoco se produce. Así puede verse en la novela de Asimov *Los propios dioses* (1972). Ambientada en el año 2070, narra, entre otras cosas, los intercambios que se producen entre la Tierra y los habitantes de un universo paralelo (con leyes físicas diferentes), gracias a la tecnología del momento. Por tanto, nunca se problematiza el contacto.

Lo fantástico, como decía antes, exige la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual. Como afirma Jackson (1981: 20), lo fantástico recombina e invierte lo real, pero no escapa de éste, sino que establece con él una relación simbiótica o parasitaria.

Alazraki (1990) y otros teóricos de lo mal llamado «neofantástico» se propusieron ir más allá de esta concepción, al postular que dicho género no descansa sobre una representación causal de la realidad, sino que, aunque a veces parezca que supone una ruptura de la lógica real, lo que en verdad persigue es una ampliación de las posibilidades de la realidad. O, como dice Nandorfy (1991: 261), una «realidad enriquecida por la diferencia», que eliminaría la visión de lo fantástico como «alteridad negativa» de lo real: «Aunque las dicotomías sigan dando forma a nuestras percepciones, ahora se contemplan como implicadas en la expansión de la imaginación; ya no la restringen obligando a escoger entre verdad e ilusión, tal como dictaba el enfoque absolutista» (p. 259).

Claro que, definido desde esta perspectiva, ¿cómo distinguimos lo fantástico actual de otras manifestaciones como la literatura surrealista, que plantea una relativización y una ampliación del concepto de realidad mediante la inclusión de estados mentales inconscientes (el sueño, la libre asociación de ideas o la locura) en un mismo plano de realidad que los productos del estado consciente? La literatura surrealista construye una realidad textual autónoma en la que se amplían los límites de lo real al borrar la frontera con lo irreal. Pero

ello no supone la creación de un efecto fantástico, ni genera inquietud alguna. Un efecto que, sin embargo, se produce en los relatos mal llamados «neofantásticos», donde el lector sigue percibiendo la ruptura, el conflicto que en ellos se establece respecto de la noción extratextual de realidad, y la perturbación que ello provoca. La inquietante imposibilidad del doble o del vampiro (por citar dos motivos tradicionales) es la misma que la del vomitador de conejitos cortazariano o la del individuo que un día despierta metamorfoseado en insecto.

Es cierto que la narrativa fantástica, una vez agotados los recursos más tradicionales, ha evolucionado hacia nuevas formas para expresar esa transgresión que la define: muchos autores contemporáneos han optado por representar dicha transgresión mediante la ruptura de la organización de los contenidos, es decir, en el nivel sintáctico.⁸ Según afirma Campra (1981), ya no es tan necesaria la aparición de un fenómeno imposible (sobrenatural), porque la transgresión se genera mediante la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real. Pero es evidente que esas narraciones no ponen en cuestión sólo la sintaxis, es decir, la lógica narrativa (eso supondría, como antes señalé, ampliar erróneamente la categoría de lo fantástico a textos surrealistas o a la literatura del absurdo), sino que su dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real.⁹

Debemos preguntarnos ahora qué sucede con lo fantástico en el ámbito de la literatura posmoderna, que se caracteriza —como dije antes— por una general desconfianza ante lo real, por la eliminación de los límites entre realidad y ficción. Si la literatura posmoderna evita modelar el mundo ficticio según el real, ¿puede concebirse, desde esos parámetros, un tipo de narrativa que se configura en oposición a un concepto de realidad extratextual (convencional y arbitrario)? Si el mundo real deja de ser el término de

⁸ Véanse al respecto los trabajos de Campra (1981) y Erdal Jordan (1998).

⁹ Por eso González Salvador (1980: 56) y Campra (1981: 181) se equivocan cuando afirman que en muchos relatos fantásticos, una vez desaparece o es eliminado el fenómeno imposible, la realidad recupera su equilibrio, su normalidad. Nada más lejos: la realidad (nuestra convención sobre lo real) ya nunca puede volver a ser la misma, ¿cómo seguir enfrentándonos a ella cuando nuestros sistemas de percepción han sido anulados al mostrarnos la posibilidad (excepcional) de lo imposible?

comparación y la literatura deviene puramente autorreferencial, antimimética, ¿lo fantástico tiene razón de ser en la actualidad? ¿O debemos abordar su definición desde otros parámetros que excluyan lo real extratextual?

Examinemos dos escenas de dos obras —una cinematográfica y otra literaria— que no dudaríamos en calificar de posmodernas. La primera pertenece a la película de David Lynch, *Lost Highway* (1997). En ella vemos a Fred, el protagonista, entrando en una fiesta. Va a la barra, pide una copa y mientras la bebe, ve llegar a un tipo extraño (muy pálido, peinado hacia atrás con gomina y de inquietante mirada). La conversación que se desarrolla entre ambos resulta sobrecogedora (reproduzco el guión en su versión original):¹⁰

MYSTERY MAN- We've met before, haven't we?

FRED - I don't think so. Where was it that you think we've met?

MYSTERY MAN - At your house. Don't you remember?

FRED - (*surprised*) No, no I don't. Are you sure?

MYSTERY MAN - Of course. In fact, I'm there right now.

FRED - (*incredulous*) What do you mean? You're where right now?

MYSTERY MAN - At your house.

FRED - That's absurd.

(*The Mystery Man reaches into his coat pocket, takes out a cellular phone and holds it out to Fred.*)

MYSTERY MAN . Call me.

(*Fred snickers, like this is a bad joke. The Mystery Man puts the phone into Fred's hand.*)

MYSTERY MAN - Dial your number.

(*Fred hesitates, puzzled.*)

MYSTERY MAN - Go ahead.

(*Fred shrugs, laughs, dials his number. We HEAR a pick up as*

¹⁰ Lo transcribo de <http://www.imsdb.com/scripts/Lost-Highway.html>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

we stay on FRED'S FACE.)

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - I told you I was here.

(Fred, still holding the phone, stares at the man standing in front of him.)

FRED - How did you do that?

(The Mystery Man points to the phone.)

MYSTERY MAN - Ask me.

(Fred, mirthful at first, as if it is a party trick of some kind, suddenly turns serious - it's obvious he's thinking now of the videotapes. He speaks into the phone.)

FRED - *(angrily)* How did you get into my house?

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - You invited me. It's not my habit to go where I'm not wanted.

(Fred looks at the man in front of him, but speaks again into the phone.)

FRED - Who are you?

(The man laughs - identical laughs - both over the phone and in person.)

PHONE VOICE OF MYSTERY MAN - Give me my phone back.

(The man in front of Fred reaches out his hand for the phone.

Fred hears the line go dead, and he slowly passes the phone

back to the Mystery Man who takes it, folds it, and puts it in his pocket.)

MYSTERY MAN - It's been a pleasure talking to you.

La otra escena que quiero comentar aparece en la novela de Agustín Fernández Mallo *Nocilla Dream* (2007). En el capítulo (o fragmento) 55 de la misma se narra una situación que a primera vista podría considerarse fantástica: en una gasolinera del desierto de Albacete, Fernando improvisa con su guitarra eléctrica; de pronto, dice el narrador, «Se acerca un coche negro con una línea de luces que se desplazan en la parrilla delantera de izqda a dcha. Con pericia de cine, el Pontiac Trans Am del 82 se detiene en la gasolinera»

(Fernández Mallo: 2007: 105-106). El lector, que posee el referente de la serie de televisión *El coche fantástico*, no puede dejar de sonreír y de imaginar —equivocadamente— que se trata de un hortera albaceteño que no sólo se ha comprado un Pontiac, sino que lo ha tuneado con las lucecitas que adornan el morro del citado coche de ficción (y que es algo que puede verse desde hace años por nuestras carreteras, hasta en humildes Ford Fiesta). Lo verdaderamente sorprendente de la escena es que quien baja del automóvil es el propio Michael Knight (hábilmente, el narrador se refiere a él con un escueto «Michael»), es decir, el personaje de ficción protagonista de la citada serie, que se pone a hablar con Fernando como si fueran viejos conocidos: «Habitualmente —dice el narrador— le saca tres cabezas a Fernando. Hoy, con las nuevas botas de serpiente, tres y media» (106). Y no sólo eso, sino que después de una breve charla, «Michael le paga con un cheque de la Fundación Para la Ley y el Orden» (106), un nuevo guiño para los conocedores de la serie. La escena (y el fragmento 55) termina con el Pontiac alejándose de allí, mientras Fernando «comienza a tontear con los acordes de *El coche fantástico*» (106).

Pensemos ahora en el efecto que causan en el receptor dichas escenas y por qué. Ambas, no lo olvidemos, se desarrollan en espacios que el receptor reconoce como semejantes al mundo extratextual.

Un buen dato para evaluar dichas escenas es la reacción de los personajes: el protagonista de *Lost Highway* no puede creer lo que está ocurriendo («That's absurd», resume), es decir, percibe el conflicto con su concepción de lo real; mientras que en la novela, Fernando (y con él, el narrador) se comporta con normalidad ante una situación que, como se desprende del texto, es algo que no altera la realidad cotidiana intratextual (incluso parece haber ocurrido en otras ocasiones).

Ante ambas escenas, el receptor reacciona como los personajes: la inexplicable duplicación del personaje lynchiano la percibimos como una transgresión tanto de la concepción de lo real del personaje como de la nuestra. Lo que se traduce en la inevitable sensación de inquietud que experimentamos al contemplar la escena.¹¹

En el fragmento de *Nocilla Dream*, lo (aparentemente) extraordinario surgiría de la ruptura de los límites entre realidad y ficción. Estamos en Albacete y en un ámbito que calificaríamos como cotidiano, es decir, no estamos en el marco de la serie de televisión. En dicho espacio, la presencia de dicho coche y del personaje de ficción que lo conduce en la serie, ¿debería interpretarse como una alucinación de Fernando producto del calor? ¿o se trata de un «fantasma semiótico», como los que asaltan al protagonista del relato de William Gibson, «El continuo de Gernsback»,¹² surgido directamente del inconsciente colectivo, en este caso alimentado por la televisión? Nada dice el narrador ni nada —como sí sucede en el cuento de Gibson— expone como conflicto la presencia del coche fantástico y de Michael Knight en el nivel de realidad (o de ficción) en el que habita Fernando. Dicho de otro modo, el texto de Fernández Mallo no problematiza los códigos cognitivos y hermenéuticos del lector: la presencia de Michael Knight y su coche fantástico es otro posible más de ese mundo.

Claro que para valorar e interpretar una escena como ésa no hay que olvidar otro factor recurrente en la narrativa posmoderna: la parodia. En este caso, la novela de Fernández Mallo requiere del lector que realice una lectura consciente de la modalidad paródica del texto que colabora tanto en la verosimilización de lo narrado (el texto reconoce explícitamente su carácter artificial) como en el borrado —no problemático— de los límites entre realidad y ficción. Salvando las muchas distancias, podría decirse que se produce una

¹¹ Lynch desarrolla un juego —recurrente en su filmografía— basado en la interacción entre las visiones distorsionadas originadas en la subjetividad de los personajes y lo que efectivamente acontece en la realidad ficcional. El protagonista de *Lost Highway* experimenta una crisis psicótica que le lleva a cambiar de identidad, lo que, al mismo tiempo (y ahí radica la esencia de su efecto fantástico), genera un mundo más allá de la razón construido de elementos objetivos y subjetivos, reales e irreales.

¹² Recuérdese que el protagonista de dicho cuento, en su viaje por Estados Unidos en busca de ejemplos de la arquitectura «retro-futurista» de los años treinta y cuarenta, es asaltado por visiones de máquinas, edificios y seres que responden a ese estilo y que no pueden estar donde él se los encuentra. Su amigo Kihn, especialista en fenómenos paranormales, ovnis y otras hierbas, le explica la razón de tales alucinaciones: «Si quieres una explicación más elegante, te diría que viste un fantasma semiótico. Todas esas historias de contactos, por ejemplo, comparten un tipo de imaginaria de ciencia ficción que impregna nuestra cultura. Podría aceptar extraterrestres, pero no extraterrestres que pareciesen salidos de un cómic de los años cincuenta. Son fantasmas semióticos, trozos de imaginaria cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia, como las aeronaves de Julio Verne que siempre veían esos viejos granjeros de Kansas. Pero tú viste otra clase de fantasma, eso es todo. Ese avión fue en otro tiempo parte del inconsciente colectivo. Tú, de alguna manera, sintonizaste con eso» (Gibson, 1986: 46).

integración y equivalencia absoluta de lo real y lo imaginario semejante a la que articula los relatos mágico-realistas.

Así, la diferencia reside en que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna (hablo en un sentido muy general) los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario.

Insisto, pues, en que lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso, sino que en los relatos fantásticos, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica (la de la realidad extratextual), que organiza el relato.¹³ Por eso nos inquieta.

En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entra dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe.

Pero al mismo tiempo, la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna (sigo hablando en sentido general) presentan reveladoras coincidencias, algo que los críticos han pasado por alto. Por caminos diferentes, ambas impugnan la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria. La narrativa posmoderna lo hace mediante la autorreferencialidad: como dice Hutcheon (1988: 119), no hay una verdad exterior que unifique o verifique lo expresado, y el texto reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una «realidad externa». Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad

¹³ Algo que inevitablemente también advierten los teóricos de lo neofantástico: el propio Cortázar no puede dejar de reconocerlo, y así señala que ante determinadas situaciones se «tiene la impresión de que las leyes a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una

para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.

En ambos casos, no se niega la realidad, sino que se evidencia —por caminos diversos— que nuestra percepción de ésta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión, de nosotros mismos. Cuestionamos nuestro conocimiento. Como advierte Susana Reisz

las ficciones fantásticas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él (1989: 194).

La diferencia entre la narrativa fantástica y la (definición general que suele postularse de la) narrativa posmoderna estriba en los diversos modelos de lectura (y, por tanto, de pactos de ficción) que éstas exigen. Lo que nos lleva a otro aspecto que debe destacarse (y por eso antes insistía en hablar en sentido general): no toda la narrativa posmoderna descansa sobre el concepto de autorreferencialidad. Buen ejemplo de ello es uno de los géneros más cultivados en la actualidad: la novela autoficcional, que se caracteriza por la inserción en el relato de numerosos elementos *reales* pertenecientes a la biografía del autor (empezando por su propio nombre, idéntico al del narrador y protagonista), junto a otros datos completamente inventados; de modo que el texto induce al lector a realizar un pacto de referencialidad, pero también, y de forma simultánea, un pacto de ficción.¹⁴

Todo ello lleva a concluir que lo fantástico sigue teniendo vigencia y un lugar dentro del panorama literario posmoderno. Es más, y aunque suene

manera parcial, o están dando lugar a una excepción». Disponible en <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .

¹⁴ Cf. Casas (2008). En relación a la autoficción y su problemática relación con lo real, véanse, entre otros, Colonna (2004), Gasparini (2004) y Alberca (2007).

obvio, es *literatura posmoderna*. Lo que permite acallar algunas voces agoreras que han negado dicha vigencia o que lo contemplan como una categoría desfasada.

Lo que hay que evidenciar es cómo lo fantástico ha ido transformándose (aun conservando muchas de sus convenciones formales y temáticas) en función de los cambios en nuestro trato con lo real.

Lo fantástico contemporáneo asume —como dije antes— que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea.

Los autores actuales se valen de lo fantástico no sólo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo. Como advierte Erdal Jordan (1998: 59-60), la narrativa fantástica contemporánea no intenta abolir la referencia extratextual («será siempre el límite a través de cuya transgresión se define»), sino que lo que hace es crear nuevos sistemas referenciales o «mundos alternativos» que, al ser homologados a «la realidad», cuestionan la vigencia de esta noción.

Así, por ejemplo, Millás reconoce su preferencia por «esos relatos en los que se parte de situaciones muy familiares y en los que de repente basta el cambio de un adjetivo para modificar el punto de vista sobre esa realidad, que pasa así de ser cotidiana a ser inquietante» (cito de Casquet, 2002). Cristina Fernández Cubas expresa algo semejante en su relato «El ángulo del horror»: el protagonista, para explicarle a su hermana lo que le está sucediendo, una nueva percepción del mundo que ha adquirido sin saber cómo y que le perturba enormemente, lo describe de este modo (en sus palabras basta sustituir el término 'casa' por el de 'realidad' para que el texto adquiera toda su dimensión):

Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. Porque era exactamente *esta casa*, sólo que, por un extraño don o castigo, yo la contemplaba desde un insólito ángulo de visión. [...] Un extraño ángulo que no por el

horror que me produce deja de ser real... Se que no podré librarme de él en toda la vida (Fernández Cubas, 1990: 109).

El problema de lo fantástico es que cuando nos asomamos a través de ese insólito ángulo de visión, lo único que contemplamos es el horror. No hay nada consolador en esa nueva perspectiva de la realidad (como también advierte Millás). Ni tampoco hay lugar para esa ampliación «positiva» que reivindican Alazraki y Nandorfy.

En definitiva, el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no sólo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», en ROAS (2001: 265-282).
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, pp. 75-81.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París: Larousse Université.
- BOUVET, Rachel (1998): *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec: Le Griot.
- BOZZETTO, Roger (1990): «¿Un discurso de lo fantástico?», en ROAS (2001 : 223-242).
- (1998): *Territoires des fantastiques. Des roman gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- (2005): *Pasages des fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BROWN, Fredric (1949): *Universo de locos*, Barcelona: Edhasa.
- CAILLOIS, Roger (1958): «Del cuento de hadas a la ciencia ficción», en *Imágenes. Imágenes*, Barcelona: Edhasa, 1970, pp. 9-47.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en ROAS (2001: 153-191).
- (2000): *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- CASAS, Ana (2008): «Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas», en *Insula* (en prensa).
- CASQUET, Sergio: «Juan José Millás, un abismo de monstruos bajo la cama», en

www.literateworld.com/spanish/2002/portada/apr/w02/juanjosemilla_sunabismodemonstruosbajolacama.html>

- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París: José Corti.
- CERSOWSKY, Peter (1985): «The Copernican Revolution in the History of the Fantastic Literature at the Beginning the Twentieth Century», en Robert A. Collins y Howard D. Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, Londres: Greenwood Press.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bolonia: Il Mulino.
- COLONNA, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch: Tristram.
- DAMASIO, Antonio (2007): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona: Crítica.
- DERY, Mark (1998): *Velocidad de escape. La Cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- DEUTSCH, David (2002): *La estructura de la realidad*, Anagrama: Barcelona
- EDELMAN, Gerald y Giulio TONONI (2002): *El universo de la conciencia: cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- ERDAL JORDAN, Mary (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- FEDERMAN, Raymond (1975): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1990): «El ángulo del horror», en *El ángulo del horror*, Barcelona: Tusquets, pp. 97-115.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2007): *Nocilla Dream*, Canet de Mar: Candaya.
- FEYNMAN, Richard (2002): *Seis piezas fáciles*, Barcelona: Crítica.
- FINNE, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo ominoso» (*Das Unheimliche*), en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988, pp. 219-251.

- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París: Seuil.
- GIBSON, William (1986): «El continuo de Gernsback», en *Quemando Cromo*, Barcelona: Minotauro, 2002, pp. 39-52.
- GÓMEZ GARCÍA, Iván (2007): *Vivir conectados. El fin de la utopía liberal*, Universitat Autònoma de Barcelona (tesina).
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980): *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona: El Punto de Vista.
- GOODMAN, Nelson (1995): *De la mente y otras materias*, Madrid: Visor.
- GREENE, Brian (2006): *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría unificada*, Barcelona: Crítica.
- HEIM, Michael (1993): *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford: Oxford University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*, Nueva York: Routledge.
- KAKU, Michio (2008): *Universos paralelos*, Girona: Atalanta.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, Nueva York: New Accents.
- LAZZARIN, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Roma: Laterza.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1927): *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984.
- MATURANA, Humberto (1995): *La realidad, ¿objetiva o construida?*, Barcelona: Anthropos.
- MELLIER, Denis (2000): *La littérature fantastique*, París: Seuil.
- MORALES, Ana M. (2004): «Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)», en Ana M. Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 25-37.
- NANDORFY, Martha J. (1991): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en ROAS (2001: 243-261).
- REIS, Roberto (1980): «O fantástico do poder e o poder do fantástico», *Ideologies and Literature*, núm. 134, pp. 3-33.

- REISZ, Susana (1989): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en ROAS (2001: 193-221).
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- (2004): «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 39-56.
- (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), II, núm. 3 (enero-junio), pp. 95-116.
- ROYLE, Nicholas (2003): *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press.
- SÁNCHEZ, Sergi (2002): «Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 303-318.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.) (2004): *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil.
- TRITTER, Valérie (2001): *Le fantastique*, París: Ellipses.
- TURKLE, Sherry (1997): *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona: Paidós.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, 1973³.
- WAGENSBERG, Jorge (2005): *La rebelión de las formas*, Barcelona: Tusquets.