

¿SUBVERSIÓN U OXÍMORON?: LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LA METAFÍSICA DEL OBJETO¹

José María MARTÍNEZ
Department of Modern Languages
The University of Texas-Pan American
CAS 329, Edinburg, Texas 78539. EE. UU.
jmmartinez@utpa.edu

PARTO AQUÍ DE LA COMÚN DEFINICIÓN DEL RELATO FANTÁSTICO como el organizado en torno a un encuentro conflictivo entre dos órdenes ontológicos de naturaleza diferente y que en el texto no puede recibir una explicación unívoca.² Aunque esta concepción de lo fantástico ha sufrido varias matizaciones,³ se admite en general que uno de esos órdenes ontológicos –el normal u ordinario– sería el mimético o realista, que estaría estructurado en torno a la continuidad cognoscitiva entre la realidad externa y trascendente al sujeto y los procesos mentales internos, y que a su vez puede ser vertido en un lenguaje igualmente mimético y transparente. El segundo orden lo integran normalmente los diferentes ámbitos donde esa fiabilidad cognoscitiva es inestable y la certeza no puede aceptarse de modo automático. Ámbitos como el onírico, el inconsciente, lo sobrenatural, el mundo de ultratumba, las experiencias espirituales y religiosas, son los que suponen en este contexto un desafío constante para los afanes del conocimiento sensible y la razón lógica. Por lo mismo, la función representativa del lenguaje aparece en ellos mucho más frágil y su condición analógica –palabras y cosas son entes relacionados pero distintos– también más debilitada, dada la naturaleza intangible de sus referentes.

A causa de estas propiedades, la literatura fantástica se convierte de forma natural en un camino habitual para la expresión de la cosmovisión totalizante o *Weltanschauung* de cada escritor,⁴ en una especie de ficcionalización de su filosofía de lo real que tampoco ha excluido en fechas más recientes su empleo meramente lúdico o su instrumentalización para explorar las casi infinitas posibilidades de la metaliteratura (Cortázar sería uno de los mejores ejemplos de esta versatilidad). Esta dimensión existencial de lo fantástico explica en gran parte la repetida atención de la crítica a su dimensión subversiva o de respuesta a explicaciones racionalistas o cientifistas de la realidad, sean éstas el pensamiento de la Ilustración, el positivismo burgués del XIX o

la hipertecnificación del presente. Trabajos clásicos como los de Rosemary Jackson, Jean Bellemin-Noël, Rosalba Campa, o el mismo Todorov, lo han leído sobre todo desde hermenéuticas como el marxismo, el psicoanálisis, o el estructuralismo, destacando sobre todo esos desajustes del autor con su entorno, la presencia en el discurso fantástico de vacíos ontológicos y comunicativos, y su condición de cosmovisión alternativa.⁵ En general, estos estudios han privilegiado el significado del componente antimimético del binomio, que es claramente el más propio y característico, pero también han tendido a obviar su complemento mimético y a no atender a las particularidades de su figuración textual ni a las implicaciones de su presencia en el discurso fantástico.

De todas formas, tampoco han escaseado los trabajos dedicados al componente realista del binomio y así, con frecuencia, se ha recordado la insistencia y necesidad de la verosimilitud y los diferentes recursos que se ve abocado a utilizar el autor para conseguir el mimetismo y la sensación de cercanía que han llevado a crear el acertado oxímoron de “hiperrealismo fantástico”.⁶ Aquí entran los numerosos comentarios acerca de la frecuencia del narrador homodiegético, la contextualización del acontecimiento en momentos históricos precisos, la presencia de contemporáneos del autor como coprotagonistas del relato, las pretensiones documentales al inicio del relato o el escepticismo inicial de narrador, testigos o protagonistas.⁷ Lo que no se ha recordado tan a menudo es que las implicaciones de ese hiperrealismo hacen que éste se pueda convertir en una reivindicación literaria de la visión realista y objetiva del mundo, opuesta a la idealista o subjetiva que definiría al primer miembro del binomio.⁸ Como pretendo mostrar a continuación, el componente mimético del discurso fantástico implica una corroboración artística de muchas de las propuestas de la metafísica clásica o aristotélica, entre ellas el principio de no contradicción, la identidad estable del ente, la solidez de la sustancia frente a los accidentes o la noción de causalidad. Obviamente, no puede más que tratarse de una equivalencia inexacta, de una analogía, pues la metafísica aristotélica se mueve en el plano de la realidad sólida y trascendente a la conciencia del sujeto y la literatura en el de ficción, pero al mismo tiempo la suma de semejanzas y proximidades entre ambas no hace sino ratificar la presunción de que –contraviniendo a Borges y a los filósofos de Tlön– la literatura fantástica es uno de los mejores valedores de la metafísica y la gnoseología realista.⁹

Para desarrollar este argumento voy a fijarme en uno de los recursos de verosimilitud más frecuentes en el relato fantástico, y al que Lucio Lugnani –autor del único trabajo extenso al respecto– ha denominado “l’oggetto mediatore”.¹⁰ Se trata éste un motivo especialmente apropiado y conveniente

para mi propósito, por la fácil identificación analógica de los objetos con la noción de ente de la metafísica clásica y porque, además, mi comentario añadirá diversidad a la bibliografía sobre lo fantástico, abundante en enfoques globalizantes o estudios de autores y relatos particulares, pero más bien escasa en el análisis de sus isotopías internas más características. Me refiero, pues, a esos objetos que en el relato fantástico materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable. Los ejemplos son numerosísimos, y su importancia estructural –para el relato concreto y para toda la literatura fantástica– queda manifiesta desde el momento en que muchos de esos objetos se convierten en títulos epónimos del cuento, como ocurre en “El libro de arena” o “El disco” (Borges), “La gabardina” (Max Aub), “El libro en blanco” y “Ridder y el pisapapeles” (Ribeyro), “El busto” (Manuel Peyrou) o “La pata de mono” (W. W. Jacobs). Otros ejemplos de objetos que sostienen el planteamiento del enigma pueden ser el pañuelo de “Lanchitas” (José M. Roa Bárcena), las flores y hojas de “La cena” (Alfonso Reyes), los higos del “Método para plagiar” (Bernardo Atxaga), la placa radiográfica de “La muerte de Fray Pedro” (Rubén Darío), o la brújula y la estatuilla cónica de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Borges).¹¹

Fijándose entre otros en relatos como “Berenice”, de Poe, “La Cenicienta”, de Perrault, “El pie de la momia”, de Gautier” o “Vera”, de Villiers de L’Isle Adams, el trabajo de Lugnani es un comentario acerca de la funcionalidad retórica y semántica de este tipo de objetos, que se ofrecen por un lado como pruebas de la verdad del acontecimiento pero también del desorden o insuficiencia de las concepciones gnoseológicas estables y establecidas. En su materialidad y en su evidencia, el objeto sería elocuente y silencioso a la vez, concluyente e interrogante. La propuesta general de Lugnani queda resumida en su comentario final a “El pie de la momia”, narración en la que se da un trasvase mutuo de objetos entre el mundo del sueño y el de la vigilia:

Un oggetto del reale e del quotidiano e stato catturato dalla realtà del sogno ed un oggetto del mondo onirico sè materializzato al suo posto nella realtà quotidiana. Il racconto viene in tal modo perfettamente e definitivamente chiuso e, al tempo stesso, completamente i indefinitamente riaperto. (207)

De todas formas, y a pesar de su carácter pionero y de algunas contribuciones tan útiles como la sistematización de la funcionalidad del *oggetto mediatore*, el estudio peca por alguna imprecisión conceptual y, sobre todo, por no percibir la interesante y elocuente tipología que puede establecerse para este conjunto de objetos.¹² Una primera limitación es la ubicación en el mismo plano de los relatos maravillosos –en la terminología de Todorov– y los fantásticos,

y que hace del zapato de “La Cenicienta” un elemento funcionalmente idéntico a las estatuillas de “El pie de la momia” de Gautier o el pañuelo de “Lanchitas”. Obviamente, esa identificación no es posible, pues en el cuento de Perrault, además del final feliz tan impropio de los relatos fantásticos, estamos en un mundo donde lo ordinario y lo extraordinario conviven sin separaciones, y el objeto mediador sirve precisamente para confirmar la continuidad de los dos ámbitos. Frente a esto, el pañuelo de “Lanchitas”, el pisapapeles del cuento de Ribeyro, o los higos de *Obabakoak* sugieren la posibilidad de esa continuidad ambital pero nunca llegan a confirmarla definitivamente, pues esto supondría la solución del enigma y por tanto la cancelación del conflicto y del efecto de perplejidad que persigue toda narración fantástica. En segundo lugar, Lugnani no llega a distinguir el que podríamos denominar *objeto neutro* del *objeto talismán*, es decir, el caso de las hojas y flores de “La cena” de Reyes, o la prenda de vestir de “La gabardina” de Aub, que son testigos pasivos y objetos ordinarios en el mundo real, y casos como el volumen de “El libro de arena” de Borges, el libro del cuento de Ribeyro, o la pata de mono del relato de W. W. Jacobs, donde la pasividad e inocencia de esos objetos representa precisamente el punto de fricción entre los dos órdenes ontológicos. Y, en tercer lugar, porque omite la frecuente presencia del cuerpo humano como objeto pasible y receptor de esos acontecimientos extraordinarios. Con su inclusión, podemos explicar en este contexto una gran cantidad de narraciones fantásticas, tales como “La llama” (Quiroga), “Hijo de mi alma” (Pardo Bazán), “La granja blanca” (Clemente Palma), “La ninfa” (Rubén Darío), “Bruja” (Cortázar) o “Una salita cerca de la calle Edgware” (Graham Greene).¹³ Por lo mismo, en el trabajo de Lugnani, quedarían fuera las frecuentes metamorfosis “ser humano/ser animal” que se dan en este tipo de relatos, como ocurre en “La mariposa” (Lugones), “La corza blanca” (Bécquer), “La prima Rosa” (José M. Merino), la “Exposición de la carta del canónigo Lizardi” (Bernardo Atxaga, *Obabakoak*) o “La loba” (Francisco de Gavidia).

Cabe, por tanto, proponer la siguiente tipología de *oggetti mediatori*:

1) El primer grupo lo conformarían los llamados *objetos neutros*, que unas veces proceden del ámbito extraordinario y se acaban alojando en el cotidiano (la brújula y la estatuilla de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la sirena de “El origen del diluvio” de Lugones) y otras proceden del cotidiano, se alojan pasajeramente en el extraordinario y luego vuelven a ser recuperados para la normalidad por uno de los testigos del acontecimiento inexplicable (el pañuelo de “Lanchitas”, la prenda de “La gabardina” de Max Aub). Todos estos objetos serían testigos silenciosos de un hecho lógicamente inexplicable, y que interrogan a los espectadores, protagonistas y lector acerca de la natura-

leza del acontecimiento. Se presentan siempre como indestructibles en su evidencia, suelen tener una importancia secundaria en el desarrollo de la trama hasta el momento del desenlace y, en sí mismos, no suelen poseer ningún poder o fuerza mágica o extraña. Procedan del ámbito ordinario o extraordinario, son objetos regulares ordinarios de sus respectivos mundos oficiales.

2) El segundo grupo lo formarían los *objetos talismanes*, como serían el recipiente de “La botella de chicha” de Ribeyro, el disco del cuento homónimo de Borges, o el amuleto de “La pata de mono” de Jacobs. En unas ocasiones, este objeto se presenta como algo en sí extraordinario pero que acaba arribando al mundo cotidiano o mimético para provocar el asombro o el terror de los habitantes de éste (“El último viaje del buque fantasma”, de García Márquez, “El libro de arena”, “La pata de mono”). En otras, ocasiones, como en “La botella de chicha”, esas características no son tan obvias pero el objeto sigue ligado al asombro y perplejidad subsecuente de los personajes. En ambos casos, el objeto talismán suele recibir la focalización narrativa desde el comienzo del relato y su entrada en la anécdota se convierte en el desencadenante más o menos explícito de las acciones o experiencias anormales de los personajes. Tanto su origen como su camino de llegada hasta los habitantes y protagonistas del mundo ordinario suele estar acompañado de misterio, vaguedad, o extrañeza y su apariencia física acostumbra a estar descrita con el necesario lujo de detalles para originar la sensación de verosimilitud.

3) El cuerpo humano ofrece también una doble posibilidad. Unas veces equivale simplemente a un *objeto neutro* y sin transformaciones y que, como éste, interroga en su materialidad a personajes y lectores (“El caso de la señorita Amelia”, de Darío, “Hijo de mi alma”, “Bruja”, “La ninfa”). En otras ocasiones, las más numerosas, el cuerpo suele padecer algún tipo de mutación parcial –normalmente heridas– o total –metamorfosis– que el protagonista o el narrador relacionan más o menos explícitamente con el fenómeno inexplicable. Por ello mismo su epifanía narrativa puede variar, y así unas veces no aparece hasta el final del relato, como punto de partida para la formulación del enigma (“La ninfa”, “La prima Rosa”), y en otras alterna las apariciones iniciales que lo convierten el parte del marco narrativo de la anécdota (“Hijo de mi alma”) con un protagonismo *in crescendo* en función del progreso de la anécdota (“La llama”, “Sueños” de Timothy Findley, “La casa de los deseos”, de Rudyard Kipling). En el caso de las metamorfosis, la transformación corpórea suele descubrirse o proponerse al final del relato, momento en que se registran en el cuerpo del personaje las huellas y efectos de los acontecimientos extraordinarios.

Se trataría ahora de aplicar las especificidades de todas estas figuraciones del *oggetto mediatore* a los principios de la metafísica realista. Como dije antes, es

sobre todo una relación analógica, pues la metafísica toma como referente el mundo externo de la conciencia cognoscente y aquí me ocupo sólo de realidades literarias o ficticias. De todas formas, el mencionado hiperrealismo de la narrativa fantástica convierte a ésta en un campo más apropiado para mis intenciones que los relatos maravillosos o realistas, donde esta singularidad funcional del objeto –del ente– no suele ser tan frecuente.¹⁴ Por razones de espacio, de los múltiples principios y nociones metafísicas, voy a elegir sólo las manifestaciones literarias de aquéllas que creo más pertinentes para mi propósito, como son el principio de no contradicción, la división entre sustancia y accidentes, el trascendental *verum*, y el principio de causalidad. Aunque igualmente interesantes, voy a dejar fuera otros como la cuestión de la finalidad, el hilemorfismo y trascendentales como el *pulchrum* y el *bonum*.

El principio de no contradicción afirma que es “imposible ser y no ser al mismo tiempo y en el mismo sentido” (Alvira 43).¹⁵ Es un principio universal y absoluto porque expresa la condición fundamental de las cosas, es decir que no pueden ser contradictorias a sí mismas en un mismo instante temporal y bajo un mismo punto de vista; de él se deriva –o con él se confunde– el principio de identidad, por el que todo ente es igual a sí mismo en un momento dado. No importa que los objetos sean “adversos e inconcebibles” como Borges afirma del volumen de “El libro de arena” y el círculo de “El disco” (Borges 1983, 102) pues estos objetos, imposibles en el mundo cotidiano, en la anécdota funcionan como entes posibles, reales y definidos, con caracteres propios que los distinguen de otros objetos de la misma anécdota y que son entendidos como idénticos y unívocos por los personajes que los contemplan. Tampoco lo contradicen los “objetos secundarios” de Tlön, pues es esa naturaleza secundaria la que precisamente explica y define su identidad frente a los objetos originales. En torno a estos objetos se establecen unos diálogos y acciones que de no partir de la común aceptación por parte de los interlocutores de ese objeto como definido en sus contornos serían literariamente imposibles, como imposible sería también el progreso de la anécdota en la dirección que se quiere para ella. Y es que otra de las cualidades del principio de no contradicción es el de ser registrado de forma automática y “espontánea por todos los hombres, a partir de la experiencia” (Alvira 45). Así ocurre en “El disco”, desde el momento en que el protagonista narrador confirma la existencia del singular objeto a través del tacto o de la percepción de un ligero brillo. Sólo el ser (la existencia) del objeto puede justificar la continuidad de la anécdota en el modo preciso en que ésta se da. El no ser (su no-existencia) habría generado un diálogo diferente, discontinuo o cancelado, o un diferente giro argumental de la acción narrada.¹⁶ En otras palabras, y de acuerdo al principio de no contradicción, lo que es

realmente necesario para la dinámica narrativa no sería la imposibilidad lógica de ese objeto sino el objeto en sí, el ente en sí, entendido unívoco e idéntico a sí mismo en el nivel ficcional aunque en el nivel extraliterario sea realmente contradictorio e imposible. Y esto se cumple incluso en el cuento maravilloso, que puede aceptar leyes mágicas y sobrenaturales, pero no simultáneamente contradictorias a sí mismas. Las calabaza de “La Cenicienta” se puede convertir en carroza para luego volver a ser una calabaza; pero no puede ser al mismo tiempo calabaza y carroza, de la misma forma que Cenicienta no puede ser simultáneamente su propia madrastra.

Como consecuencia o manifestación de dicho principio, no es infrecuente encontrarse en las narraciones fantásticas diversos recursos retóricos encaminados a definir la condición real del acontecimiento o del objeto así como su identidad concreta, el *quid* o esencia que le confiere la existencia y le hace distinto a los demás.¹⁷ No hemos de olvidar que muchos relatos fantásticos se construyen en realidad como una sucesión continuada de anagnórisis y que estas sólo son posibles una vez que se han afirmado propiedades básicas del ente como serían su *esse* –su existencia real– y su esencia –su identidad–. Salvo en el caso de la anagnórisis final, que queda cancelada para mostrar el conflicto entre los dos órdenes ontológicos, cada desciframiento suele implicar el contraste entre dos posibles identidades y la decisión por una de ellas. Aunque no son frecuentes los cuentos fantásticos organizados únicamente en torno a una única anagnórisis (ej.: “D. Q.”, de Darío) sí lo son por el contrario los momentos que se organizan o insisten en esas propiedades básicas del ente, en su esencia y su existencia, sea éste un objeto o un acontecimiento (las cursivas son mías):

–No puede ser, pero *es*. (Borges 1983, 97)

–¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Escribiré al fin *lo que* me ha pasado? ¿Podré? ¿Seré capaz? (Borges 1997, 290)

–(La voz, tan rara. La voz de Sonny, *como si a la vez no fuera* la voz de Sonny, pero *si fuera* la voz de Sonny). (Cortázar 2001, I, 46)

–Y si *no son* esos dos torpederos, entonces esto *es*... (González 278)

–Morowetz –le dijo Everett al practicante–, dígame *qué* ha pasado aquí. (Manguel 148)

–¡Pero *es ella, ella!*... (Hahn 1998, 43)

–Más se convencía de que aquella mujer *era* Constanza. (Bécquer 344)

En el mismo sentido de existencia e identidad pueden entenderse las descripciones detalladas para indicar la identidad real de dos objetos o lugares aparentemente distintos (“Espantos de agosto” de García Márquez, “Ridder y el

pisapapeles”), los marcos narrativos que insisten en las propiedades de la especie a la que pertenece el objeto “protagonista” del relato (“El zahir”, de Borges, “La mano del comandante Aranda”, de Reyes), los epítetos o adjetivaciones innecesarias (“La granja blanca”),¹⁸ la identificación de los personajes a partir de las iniciales de sus nombres propios (“Distante espejo”, de Cortázar, “Lanchitas”, “D. Q.”), el recurso a documentos gráficos que confirmen la identidad de esos personajes (las fotografías de “La llama” o “La gabardina”), los intentos por hallar un nombre para conjurar el ser o el acontecimiento extraordinario (“Le Horla”, de Maupassant) o, elocuentemente, la intervención final de la voz autorizada y autoritaria del narrador omnisciente para cuestionar la opinión contraria a la coincidencia de identidades:

—Alberto continuó viviendo con la abuela, muy contento. Aunque lamentando que su colección hubiera perdido una mariposa.

— ... ¿Una mariposa?... (Lugones 1998, 83)

El binomio sustancia/accidentes es otra de las nociones de la metafísica clásica que queda ilustrado en el discurso fantástico. Así “en las cosas existe un sustrato permanente y estable, la sustancia, y unas perfecciones secundarias y mudables, que son los accidentes” (Alvira 53); o, también, la sustancia sería lo que es y subsiste en sí mismo, y accidentes lo que es o subsiste en otro, o sea lo que es en la sustancia.¹⁹ A su vez los accidentes pueden clasificarse según su origen o según el modo peculiar como afectan a la sustancia. Según el primer criterio estarían los accidentes específicos —de la especie— o individuales —del individuo—, los permanentes o pasajeros, y los procedentes de un agente externo. Según el segundo, tendríamos los intrínsecos (cantidad, cualidad y relación), los extrínsecos (*ubi, quando, situs* y *habitus*) y los resultantes de una combinación de ambos (acción y pasión). Al trasponer estas categorías al discurso fantástico hay que llamar primero la atención acerca de la equivalencia etimológica entre “sustancia” y “sustantivo”, ambos del latín *sub-stare*, es decir, lo estable, lo que da unidad al ente, pues obviamente esta última va a ser el tipo de palabra o categoría morfológica que corresponderá siempre al *oggetto mediatore* e intensificará así la dimensión sustantiva y realista de la narración fantástica. Como ya se ha dicho, esa preeminencia lo sustantivo queda recogida en los frecuentes títulos epónimos de estos relatos, pero también, por ejemplo, en la ubicación narrativa que reciben en el texto los objetos materiales que confirman la existencia del enigma. Como lo propio del enigma fantástico es la ausencia de respuesta, es por ello frecuente que los objetos mediadores de la anécdota ofrezcan al final del texto su especial protagonismo, para permanecer así como pruebas últimas y definitivas —

sustantivas— de la realidad del acontecimiento. De este modo tampoco se concede espacio al lector ni a los personajes para cuestionar la identidad del objeto. Se ha visto con el caso de “¿Una mariposa?” de Lugones, y también se da en “El vampiro” de Quiroga y en “La cena” de Reyes. Las frases finales o de cierre de ambos cuentos son, respectivamente:

Pero estoy seguro de que en lo más hondo de las venas no le quedaba *una gota de sangre*. (Quiroga 170; cursivas mías)

Sobre mi cabeza había *hojas*; en mi ojal *una florecilla modesta* que yo no corté. (Hahn 1998, 104; cursivas mías)

Una variante de esta focalización final en el objeto mediador —y no creo que se trate de una mera coincidencia— es el caso en que algunos objetos que en este contexto podrían entenderse como símbolos de la sustancia metafísica acaben apareciendo al final del relato unas veces revelando explícitamente la identidad más íntima del *oggetto mediatore* (“La extraña muerte de fray Pedro”) y otras permaneciendo como la única realidad estable después de la desaparición de todos los accidentes o acciones generadas por la actividad de esa sustancia (“Bruja”).²⁰

Este binomio nos sirve también para discriminar los relatos fantásticos de los maravillosos, pues si en los segundos esos objetos pueden sufrir transformaciones (cambios sustanciales), en los primeros eso no es posible, y estos han de mantener su identidad invariable (su forma, en el sentido metafísico) a lo largo de todo el relato. Es decir, si en una narración como “La Cenicienta” la calabaza puede convertirse en carroza o los ratones en caballos, en un relato fantástico esto es estructuralmente imposible. Y si esto ocurre, nunca puede darse de forma permanente, pues sólo la recuperación de su identidad inicial puede generar las apariencias de normalidad previas al acontecimiento inexplicable. La accesoria misteriosa de “Lanchitas” y el edificio deshabitado de “La casa de los deseos” pueden ser un ejemplo de esas transformaciones pasajeras. Esta continuidad de la sustancia afecta incluso a los objetos-talismán, y así, por ejemplo, el volumen imposible de “El libro de arena” es siempre un libro a pesar de su cambiante paginación y de otras propiedades lógicamente inexplicables. Es decir, en él la sustancia —su identidad como libro— se mantiene desde el comienzo hasta el final del relato para ser sólo sus accidentes los que varían de forma ilógica. El hecho de que al final del relato, el protagonista lo esconda en una biblioteca, junto a otros libros, para que así pase desapercibido, no hace sino reforzar su identidad dentro de la “especie libro”. El caso de las metamorfosis sería quizá la única excepción en este sentido, si bien una excepción parcial porque en estos relatos la meta-

morfosis no se suele presentar como algo cierto sino como algo sugerido o posible, es decir, sin presentar la transformación como algo efectivamente consumado y mostrando más bien las fronteras o límites entre la identidad de ambos objetos o cuerpos. En cualquier caso, en las metamorfosis, lo que cambiaría sería el aspecto externo, sensible, del cuerpo del sujeto, pero no su identidad más profunda. Cambian las apariencias o accidentes, pero no la sustancia, sea ésta la persona de Javier (el jabalí blanco de *Obabakoak*), Lesbia (“La ninfa”), Costanza (“La corza blanca”), Rosa (“La prima Rosa”), Kola (“La loba”) o Lila (“Una mariposa”). En otras palabras, estas metamorfosis totales del cuerpo serían una intensificación cuantitativa pero no cualitativa de los casos en que ese cuerpo experimenta mutaciones parciales (heridas, llagas, sangrados, etc.) que son inexplicables lógicamente pero que no hacen que el cuerpo llegue a perder su aspecto humano (“Sueños”, “La llama”, “La casa de los deseos”). Por ello no es casual que sean precisamente estos cambios accidentales parciales (normalmente las heridas) los *oggetti meddiatore* que autoricen la propuesta de la identidad real de ambas manifestaciones corporales del mismo sujeto, la unicidad de sustancia en la diversidad de accidentes (“La prima Rosa”, “Una mariposa”, “La corza blanca”).

Aparte de estos cambios accidentales, que podrían incluirse en el grupo de los causados por agentes externos a la sustancia –agentes como la música de “La llama” o Garcés en “La corza blanca”–, los otros más frecuentes son los que hemos llamado extrínsecos y, específicamente, el *ubi*, el *quando*, y algunas veces el *situs* o posicionamiento, que puede entenderse como una variante del *ubi*. A este propósito hay que recordar también que normalmente estos objetos no sufren cambios accidentales intrínsecos u orgánicos, lo cual subraya su condición inerte o pasiva, su silenciosa elocuencia. Los casos en que los objetos experimentan cambios extrínsecos sirven al autor para sostener su cuestionamiento de las percepciones y continuidades espacio-temporales habituales. En estos casos, lo más frecuente es que el objeto mediador esté presente tanto en el espacio y el tiempo ordinarios como en los extraordinarios y que por ello sea, de nuevo, el soporte principal para la formulación del enigma. Lo normal es aquí es que los objetos no sufran otro tipo de cambios accidentales que los relacionados con el espacio y el tiempo (el *ubi* y el *quando*) y que permanezcan idénticos en los dos ámbitos precisamente para sostener la continuidad de la anécdota y así posibilitar la naturalidad de la pregunta enigmática. La proliferación de cambios accidentales no es propia del discurso fantástico, aunque sí del maravilloso, pues el fantástico sigue necesitando la intensificación de los recursos de verosimilitud y por ello una sujeción a la mayor parte de las leyes estabilizadoras de la realidad. Debe por ello insistir en la identidad del objeto y reducir sus cambios al mínimo

necesario, como ocurre por ejemplo con el pisapapeles del cuento de Ribeyro, sujeto a los cambios accidentales extrínsecos del *ubi* y el *quando*, pero afirmado en su identidad mediante una detallada descripción del mismo,

Finalmente, debe mencionarse que el cargado sensorialismo que acompaña al afán de verosimilitud fantástico es simplemente la focalización literaria en los accidentes de cantidad y cualidad que son bien propios de la especie o bien inseparables del individuo. Todos los objetos, en cuanto corpóreos, poseen una extensión, una magnitud y un volumen, color, tersura, olor, etc. que les individualizan en el espacio frente a los demás objetos y que por tanto definen su identidad. Esos accidentes son igualmente el medio de llegada o acceso del objeto a las facultades experienciales y cognoscitivas de los personajes y sujetos que luego van a verse obligados a formular el enigma. Resulta lógico esperar –como en realidad ocurre– que entre este tipo de accidentes, el grupo más recurrido para indicar la materialidad y realidad del objeto mediador suelen ser las cualidades percibidas por el sentido de la vista, pues no en vano ‘fantasía’ deriva del griego *fantadsomai* (φαντάζομαι), esto es, “mostrarse, aparecerse”, y a menudo los protagonistas y coprotagonistas suelen presentarse explícitamente en el relato como espectadores del acontecimiento extraordinario.²¹ De todas formas, este sentido visual del relato fantástico suele acompañarse de más experiencias sensibles, principalmente a través del tacto y el olfato, y algunas veces el gusto, como ocurre con el episodio de los higos de *Obabakoak*. Ya Flaubert había afirmado que para hacer real un objeto literario eran al menos necesarias tres percepciones sensibles. Un buen ejemplo de cargada y materializante sensorialidad es la del párrafo final de “Espantos de agosto”, de García Márquez:

Sólo entonces me estremeció el olor de fresas recién cortadas, y vi la chimenea con las cenizas frías y el último leño convertido en piedra, y el retrato del caballero triste que nos miraba desde tres siglos antes en el marco de oro. Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo la cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita. (133)

Como bien ilustran estas líneas, ese sensorialismo es de carácter pasivo y tiene la función de corroborar la continuidad identitaria de los objetos, sin alterar sus cualidades; esa percepción es por tanto un proceso previo a cualquier elaboración conceptual o abstracción ulterior. De este modo el objeto se presenta puro y objetivo, universal para todos los receptores –personajes y lectores– y no sujeto todavía a subjetividades o relativismos gnoseológicos. Es por lo tanto sustancial y sustantivo, realista y no nominalista ni empirista (en los sentidos ockamianos o humianos del término), porque esos accidentes

sensoriales no se experimentan aislados sino unidos al *oggetto mediatore* que por lo tanto es más que un mero agregado de accidentes o percepciones aisladas. Dicho de otra forma, lo que los relatos fantásticos no presentan nunca – la verosimilitud se lo impide– son accidentes sueltos, independizados del objeto. No caben en ellos impresionismos que conviertan –por ejemplo– un simple color en un objeto mediador, a no ser que éste se conciba como producto de un cambio accidental unido a su sustancia –un objeto– particular, como ocurre por ejemplo con el pijama del protagonista de “Sueños”. Junto al lirismo y al alegorismo que Todorov y Barrenechea veían incompatibles con la modulación del discurso fantástico, se puede añadir entonces que este tampoco acepta modos impresionistas, al modo del poema “De blanco” de Manuel Gutiérrez Nájera, que serían ejemplo de esa autonomía de los accidentes. E incluso cuando esas narraciones implican la propuesta de una sensibilidad nueva y desobjetualizadora (“Las líneas de la mano”, de Cortázar) es de nuevo un objeto, en este caso virtual, el que se convierte en protagonista de la anécdota y sustentador de la condición fantástica del relato.

Entre los trascendentales del ser, es decir, esas propiedades que se pueden encontrar en todos los entes por el mero hecho de existir y que serían el *bonum*, el *pulchrum*, el *unum* y el *verum* (De Finance 95-203), el más interesante para mi propósito es el *verum*, es decir el que se refiere al objeto en cuanto ente inteligible por un sujeto o conciencia cognoscente,²² pues ya se dijo que la literatura fantástica se organiza en torno a un eje de divergencias gnoseológicas y a su posterior intento de conciliación. El hecho fantástico se presenta siempre como una pregunta sin respuesta, es decir, un proceso cognoscitivo que simplemente no puede ser consumado porque faltan algunos componentes para resolver la ecuación, pero al que sí se puede dar inicio porque el resto de los componentes se admiten como ciertos y reales en la conciencia de los personajes o del lector.²³ En este sentido, la literatura fantástica postula también la existencia de un mundo externo consistente y distinto a la conciencia, real y no ideal, al que la conciencia, a través de los sentidos, acaba por acomodarse e independientemente de su imposibilidad de comprenderlo de forma total. Otra de las razones para pensar así es que esos objetos se presentan completos y en acto, y no en potencia ni en estados transitorios. Es decir, se presentan plenamente configurados porque es precisamente esta univocidad óptica la que al no corresponderse con una única explicación –una univocidad lógica– puede generar la perplejidad propia del efecto fantástico. En este sentido, el *oggetto mediatore* nos lleva un poco más allá del *esse est percipi* de Berkeley porque esa univocidad óptica del objeto se acaba imponiendo a la subjetividad de cada conciencia, de cada personaje, que luego puede pro-

poner su individual explicación del fenómeno en un juicio que, eso sí, puede ser cierto, dudoso, contradictorio o erróneo.

Por último, merece comentarse el principio de causalidad, por las muchas veces que se ha visto en la estos relatos un cuestionamiento de ese principio.²⁴ Pero aquí cabe hacer algunas precisiones que también quedan confirmadas por el propio funcionamiento de los textos fantásticos. Así, hay que precisar que lo que realmente se da al enfrentar el enigma fantástico es la suspensión de la respuesta –o sea la adjudicación de una causa concreta al fenómeno extraordinario– pero no la negación del principio de causalidad en sí. Dicho de otra forma, el cuestionamiento de la lógica tradicional o aristotélica que a menudo se ha visto en este discurso, puede aceptarse si se asume que el autor propone un nuevo tipo de cosmovisión con la existencia de causalidades ilógicas (Cortázar), o de una especie de pan-causalismo donde la relación causa-efecto es universal y no particular (Borges).²⁵ Pero, como resulta obvio, en estas actitudes lo que se niega es la naturaleza lógica o unívoca de la causa, no la causalidad en sí. Si esto se hiciera, se abandonaría el terreno de la literatura fantástica para arribar a la literatura del absurdo. Y en este sentido también, la literatura fantástica es la menos absurda de las literaturas, pues precisamente descansa sobre la asunción de que existe una causalidad concreta, aunque desconocida, para cada acontecimiento extraordinario. Conviene recordar también que causa y efecto son conceptos recíprocos y que por ello la concepción del *oggetto mediatore* o del acontecimiento fantástico como efecto implica su concepción como consecuencia de una causa, sea ésta conocida o no. Además, según los principios de la metafísica, cuanto más acto posea o más perfecta es una causa, mayor será su virtud operativa, y así si la causa es sobrehumana los efectos pueden ser también sobrehumanos, y por eso, de forma natural, puede esa causa ubicarse fuera del alcance de la inteligencia de los personajes, el lector y también el autor, es decir, ser racionalmente inexplicable.

Por otro lado, la propia sintaxis narrativa del relato fantástico desmiente la inoperatividad del principio de causalidad. Quizá con la excepción del relato policiaco, en pocos géneros más la secuencia causa-efecto en el desarrollo de la anécdota es tan evidente como en éstos. En ellos, todos los momentos y escenas particulares, todas las selecciones paradigmáticas y recursos retóricos, se hallan encaminados y en dependencia del efecto final. La posibilidad de la metalectura de la que hablaba Todorov²⁶ y lo que también Todorov llamó pan-determinismo confirman también el perfecto mecanicismo de estos relatos, porque en el fondo estas narraciones están construidas siempre de una manera minuciosa, y en una continua concatenación de causas y efectos o acciones y consecuencias que precisamente se suspende únicamente en el momento del enigma. Ni Borges pudo escapar a este condicionamiento pre-

cisamente en uno de los relatos destinados a cuestionar el principio de causalidad. La consecuencialidad de primera frase de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es una refutación de gran parte del resto del relato: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (1983, 112).

El principio de causalidad es también pertinente para la clasificación de los *oggetti mediattori* que se presentaba al comienzo. Y es que si en este apartado de la metafísica el único binomio viable es el de causa/efecto, el objetotalismán funcionaría como causa o al menos como origen temporal de los acontecimientos que definen la anécdota y, por su parte, los cambios accidentales de los objetos neutros y el cuerpo humano se definirían como el resultado o efecto de la acción de agentes externos más o menos desconocidos. Finalmente, el principio de causalidad se revela también en la continuidad que existe entre la percepción de lo inexplicable por parte de los personajes y su conducta subsiguiente, sea ésta el terror, la duda, la sorpresa o el desconcierto. Es decir, en el relato fantástico la constatación de lo inexplicable siempre conlleva una reacción determinada, sea idéntica o no para todos los personajes. Cualquiera que sea el caso, esa reacción funciona como efecto de la comprobación de lo extraordinario y alcanza un lugar tan preeminente en la fisonomía de este tipo de relatos que no es casualidad que a menudo éstos se hayan explicado precisamente en función de ese efecto, principalmente el terrorífico (Caillois) o la duda (Todorov).

Como conclusión y aparte de sus contribuciones al conocimiento de las isotopías propias de la literatura fantástica, el estudio del *oggetto mediatore* confirmaría también la intensa funcionalidad semántica del nivel mimético en la estructura del relato fantástico. Ese anclaje del discurso fantástico en el realismo más objetivo cuestiona u obliga a matizar la identificación automática de esa literatura con la actitud subversiva o la propuesta de incertidumbres gnoseológicas o metafísicas. Éstas pueden darse –y de hecho son las más frecuentes– en las intenciones y propósitos del autor, pero al mismo tiempo los requisitos estructurales y compositivos del relato fantástico muestran la necesidad práctica de eso mismo que pretende negarse. En este sentido, el relato fantástico está obligado por un lado a crear un mundo real, objetivo y unívoco, trascendente a la conciencia e inteligible y, por otro, a someter su propia elaboración como texto a unas estrictas y lógicas reglas de composición, sin las cuales otro de sus componentes más propios –el efecto de asombro o sorpresa en los personajes y lectores– nunca podría tener lugar. Este inevitable oxímoron quedaba implícito en unas palabras de Cortázar cuando afirmaba que lo fantástico era “la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonable, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en

algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (Roas 2001, 276). Porque, obviamente, esa percepción subjetiva e irracional de lo fantástico no se identifica con su formulación literaria, con su inteligibilidad, que siempre debe conformarse a un mínimo de paradigmas reglados –aristotélicos– del lenguaje escrito. Y nos revela en el fondo que el subjetivismo y el conocimiento ilógico que estarían encargados de percibir lo fantástico quedarían incompleto sin su complemento mimético. Porque la principal limitación de ese subjetivismo no es que no pueda explicar la existencia de una verdad objetiva, unívoca y universal, sino que tampoco pueden explicar la naturaleza de la mentira –el concepto recíproco de verdad– que al fin y al cabo es el principal material para las ficciones literarias.

NOTAS

1. Este artículo fue publicado previamente en versión inglesa: “Subversion or Oximoron?: Fantastic Literature and the Metaphysics of the Object”. *Neophilologus* 92.3 (2008): 364-84.
2. Sobre los particulares de esta conceptualización, sigue siendo imprescindible el trabajo en que Ana María Barrenechea rectificaba algunas de las omisiones e inexactitudes del pionero estudio de T. Todorov. En el mismo sentido ver el también clásico estudio de I. Bessière.
3. Entre ellas, la muy interesante de J. Srámek, en función de la necesidad de verosimilitud propia de todo relato fantástico, que lo entiende como un ámbito intermedio entre lo necesario y lo contingente: “La spécificité du genre fantastique consiste à présenter une action matériellement impossible à ce niveau intermédiaire [la vraisemblance]” (Srámek 74).
4. Así se explica, por ejemplo, las transformaciones del género o modo fantástico durante los diversos momentos de la historia literaria. Si su núcleo estructural –el conflicto ontológico– fuera un elemento estable y continuo desde sus orígenes hasta el presente, sus intenciones y finalidades habrían cambiado, pasando de su simple deseo de reivindicación del mundo sobrenatural del fantástico romántico hasta su actual empleo para cuestionar la consistencia de lo real o deconstruir la percepción habitual del mundo. Es por esto por lo que tengo algunos reparos a la hora de aceptar el concepto de “neofantástico”, según lo propone J. Alazraki (Roas 2000, 265-82), pues el cambio en él es sólo de intencionalidad, y no afecta propiamente a la organización y elaboración técnica del discurso fantástico. Acerca de esa transformación del discurso fantástico, ver también Erdal Jordan, 1998 y Martínez, 2004.
5. Ver igualmente algunos recientes ejemplos en el artículo de Sebastián Faber (2004) y en varias de las colaboraciones del número de *Quimera* coordinado por David Roas (2002). En este contexto, resulta útil el contraste ofrecido por el trabajo de José B. Monleón, que explora las maneras como la mentalidad burguesa trata de domesticar

lo fantástico, aunque al mismo tiempo nunca se llega a cuestionar la naturaleza sub-versiva de este discurso.

6. Ver Roas 2001, 24-30 y 174.
7. Acerca de estos recursos de verosimilitud, ver, entre otros, Ceserani 100-13, y Herrero 145 ss.
8. En este sentido, mi trabajo pretende una reivindicación un poco más amplia y profunda que los análisis que se han hecho ya acerca del “oxímoron fantástico”. Hasta donde llegan mis datos, esos estudios nunca han relacionado ese hecho con la dimensión metafísica de lo real y del nivel mimético del discurso fantástico (ver Jackson 21). Como consecuencia, esta consideración de lo fantástico, es también una reivindicación de la función representativa del lenguaje en este mismo discurso (ver Ribas 1998 y Martínez 2004).
9. Mis referencias en este sentido son principalmente las obras de Aristóteles, Alvira, De Finance y Luox que recojo en la bibliografía final. En cuanto a Borges y a los filósofos de Tlön, aludo a la conocida cita de que los “metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges 1987, 120)
10. Otros como R. Ceserani (1999, 108) o E. Scarano (1983, 357) han adoptado sin alterarla esta terminología de Lugnani, que en otros trabajos equivaldría a la “prueba” (Herrero 211) o las “preuves tangibles” (Ehrsán 52). El artículo de José Miguel Sardiñas se refiere principalmente a los objetos que aquí llamo *talismanes* y a sus diferencias funcionales y semánticas con los objetos mágicos propios de los relatos maravillosos. En su trabajo no se consideran los objetos que aquí llamo neutros, ni tampoco el cuerpo humano en su condición objetual.
11. Por razones de espacio, no citaré en el texto la ubicación de cada uno de los cuentos y relatos a no ser que se reproduzcan citas literales de los mismos. En la bibliografía final se recogen las compilaciones y antologías que he utilizado para la elaboración del presente trabajo. Por la misma razón, la autoría de los mismos sólo se menciona en su primera aparición en el artículo, a no ser que luego sea necesaria para evitar alguna ambigüedad.
12. También podría echarse en falta la ausencia de ejemplos de las literaturas hispánicas, y especialmente de la latinoamericana, dada las especiales y numerosas contribuciones de la misma en este campo.
13. En este sentido mi perspectiva es complementaria de la de Nedret Oztokat, que se fija principalmente en la unidad psicósomática de los personajes de los relatos fantásticos de Maupassant.
14. El capítulo que Baquero Goyanes dedica a los cuentos realistas sobre objetos ordinarios, muestra claramente que asuntos como la identidad propia de los objetos y los demás principios metafísicos que yo comento aquí ocupan un lugar muy secundario y nunca comparable al que ocupan en los relatos fantásticos (Baquero Goyanes 491-521).
15. Ver también Aristóteles 167-88. Es éste un principio que se aplica incluso al “todo es relativo” de los escépticos pirrónicos y al “todo fluye” de Heráclito, pues si todo es relativo o fluyente al menos ya hay una verdad que no lo es (el hecho de que todo sea relativo o de que todo fluya).

16. Así el siguiente diálogo del relato de “El disco” podría aplicarse también a un objeto no necesariamente imposible:
- Ando por los caminos del destierro, pero aún soy el rey porque tengo el disco. ¿Quieres verlo? [...]
Ya con algún recelo puse la punta de los dedos sobre la palma. Sentí una cosa fría y vi un brillo [...]
—Es el disco de Odín. Tiene un solo lado. En la tierra no hay otra cosa que tenga un solo lado. Mientras esté en mi mano seré el rey. [...]
Entonces yo sentí la codicia de poseer el disco. Si fuera mío, lo podría vender por una barra de oro y sería un rey. (Borges 1983, 92-93).
17. Por razones de espacio y afán simplificador, incluyo en este apartado las nociones de esencia y *actus essendi*, que son también principios básicos de la metafísica realista.
18. “Allí, a diez pies bajo mi ventana, estaba muerta la pequeña Cordelia; allí estaba sobre un charco de *su propia sangre*, la que más tarde habría reproducido mi perdida felicidad” (Hahn 1998, 44, cursivas mías). “Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... *Horla*... J'ai entendu... *le Horla*... c'est lui... *le Horla*... il est venu !...” (Maupassant 443). Ver un ejemplo semejante de Nabokov en Manguel 351.
19. Ver también Aristóteles 320-45.
20. En el cuento de Darío, Fray Pedro persigue fotografiar la sustancia de una hostia consagrada (la persona de Jesucristo), que es lo que al final queda revelado en la placa. En el de Cortázar, todo el mundo creado por los poderes mágicos de Paula —todos los accidentes— van desapareciendo a medida que se consume su muerte, hasta el momento final en que su cadáver —la sustancia— se queda sólo y aislado en el inmenso vacío del campo.
21. Sobre la isotopía visual propia del relato fantástico ver Martínez 2006.
22. Me refiero por tanto a la *verdad óptica* u *ontológica*, nacida del ser de las cosas y previa a la *verdad lógica*, que se da tras la elaboración de un juicio posterior a la aprehensión del ente (sobre esta distinción, ver Alvira 152-55 y de Finance 124-26)
23. En el caso del escepticismo de la literatura fantástica posmoderna, donde esa respuesta no se suele estar esperando, el *verum* también está presente porque, de nuevo, cada relato es el planteamiento de un problema y esto implica necesariamente la asunción de cierta validez inicial, de cierta inteligibilidad. El *verum* puede no aparecer como resultado (verdad lógica), pero sí lo hace como punto de partida (verdad óptica).
24. En Borges como se sabe, fue uno de los motivos más recurrentes (ver Alazraki 1974, 113-21). Ver también los trabajos de Cordero 1990, 189, y Campra, 2000. He tratado de matizar y cuestionar algunas de estas recurrentes aseveraciones en Martínez, 2009.
25. Algo que por otro lado, también había propuesto el aristotelismo de Tomás de Aquino.
26. Es decir, una segunda lectura distinta a la primera una vez conocido el desenlace de la anécdota y que revela esa causalidad más en la construcción del relato que en la propia anécdota. Acerca del pan-determinismo que se menciona a continuación, ver Todorov 110-13.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- Alvira, Tomás, y otros. *Metafísica*. Pamplona: EUNSA, 1982.
- Aquino, Tomás de. *Summa Theologica*. <<http://www.newadvent.org/summa/10402.htm>>. 26 de agosto, 2005.
- Aristóteles. *Metafísica*. Ed. Valentín García Yebra. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1998.
- Atxaga, Bernardo. *Obabakoak*. 3.^a ed. Madrid: Ediciones B., 2001.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: c.s.i.c., 1949.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana* 33.80 (1972): 391-403.
- Bellemin-Noël, Jean. “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier).” *Litterature* 8 (1972): 3-23.
- Bécquer, Gustavo A. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. 13.^a ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Bessière, Irène. *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertainté*. Paris: Larousse, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- . *El libro de arena*. Buenos Aires-Madrid: Alianza-Emecé, 5.^a ed. 1983.
- , y otros. *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1997.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione: il fantastico in letterature*. Roma: Carocci, 2002.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- Cordero, Sergio. “Filosofía y lingüística en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges.” *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 74 (1990): 189-94.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. 2 vols. Introd. Mario Vargas Llosa. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez y Raimundo Lida. 2.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Cuentos*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1997.
- Díez, Miguel, ed. *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*. Madrid: Austral, 2002.
- Ehrsan, Veronique y Jean. *La litterature fantastique en France*. Paris, Hatier, 1985.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Estruch i Tobella, Joan. *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Faber, Sebastián. “El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28:3 (2004): 519-39.

- Finance, Joseph de. *Conocimiento del ser: tratado de ontología*. Madrid: Gredos, 1966.
- García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. 24.^a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- González, María Inés, y otros, comps. *Breve antología de cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías completas*. Ed. Francisco González Guerrero. 2 vols. México: Porrúa, 1966.
- Hahn, Óscar, ed. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano: siglo XX*. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.
- . *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Coyoacán, 1997.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres-Nueva York: Routledge, 1988.
- Loux, Michael. *Primary Ousia: An essay on Aristotle's Metaphysics*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Lugnani, Lucio. "Verita e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore". *La narrazione fantastica*. Ed. R. Ceserani. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. 177-288.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Cuentos fantásticos*. Ed. Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1998.
- Manguel, Alberto, comp. *Agua negra: antología del relato fantástico*. Madrid: Alianza, 1983.
- Marín Martínez, Juan M., ed. *Doce cuentos fantásticos y de misterio: Baroja y otros*. 6.^a ed. Zaragoza: Edelvives, 1993.
- Martínez, José María. "Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista" *Hispanic Review* 72.3 (2004): 401-21.
- . "La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica". *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia. Actas del V Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*. Ed. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia: Cálamo, 2006. 179-98.
- . "Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en el relato fantástico". *Alpha* 29 (2009): 203-16.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*. Ed. M.C. Bancquart. París: Garnier, 1976.
- Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Phillips-López, Dolores, ed. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Oztokat, Nedret. "Le corps dans le conte fantastique de Maupassant". *Semiotique et esthétique*. Ed. Françoise Parouty-David y Claude Zilberberg. Limoges: Presses Universitaires, 2003, 91-97.

- Quiroga, Horacio. *Más cuentos. Cuentos de la selva*. Introd. Arturo Souto Alabarce. 10.^a ed. México: Porrúa, 2003.
- Ribas, Alberto. "Formas alternativas del lenguaje en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges." *Epos* 14 (1998): 321-37.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos Completos*. Introd. Alfredo Bryce Echenique. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Roas, David, comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001.
- , coord. "Lo fantástico: literatura y subversión". *Quimera* 218-219 (2002): 14-85.
- Sardiñas, José Miguel. *Los objetos fantásticos*. Cuadernos de trabajo 44. Puebla: Centro de Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- Scarano, E. "I made dell'autenticacione". *La narrazione fantastica*. Ed. R. Ceserani. Pisa: Nistri-Lischi (1983). 355-96.
- Srámek, Jirí. "La vraisemblance dans le récit fantastique." *Études Romanes de Brno* 14 (1983): 71-83.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1973.