



## LAS INQUISICIONES DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

### *The Inquisition of Fantasy Genre*

David PUJANTE

*david@fyl.uva.es*

*Universidad de Valladolid, España*

*Fecha de recepción: 2-V-2016*

*Fecha de aceptación: 2-VI-2016*

**RESUMEN:** El presente trabajo ofrece una reflexión acerca del maltrato secular que ha sufrido la literatura fantástica en la cultura occidental. Las inquisiciones a las que se ha visto sometida este tipo de literatura tienen su origen en dos hechos cuyas consecuencias perduran hasta hoy: por una parte, la interpretación sesgada que se ha hecho de la *Poética* aristotélica, principalmente de los conceptos de mimesis y verosimilitud, y, por otra, el prejuicio cristiano (y particularmente católico) contra la idea de imaginación creadora en el arte. Ambos elementos tuvieron una gran influencia en una literatura como la española, epítome del Realismo, y en la que, como veremos, sí hay una presencia de lo fantástico (incluso en el mismo Cervantes), pero tuvo que ser disimulada por temor a represalias o críticas.

Serán los románticos los que acaben (brevemente) con las desdichas de la literatura fantástica y defiendan este tipo de literatura como vehículo de realidades tan propias del ser humano como las realistas. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, hoy en día también existen diversas corrientes que reivindican la literatura fantástica como medio de acceso a una realidad simbólica que, aunque imaginada o creada, es realidad profunda del ser humano.

*Palabras clave:* Literatura fantástica; mimesis; realismo; literatura española; constructivismo; discurso.

**ABSTRACT:** This paper reflects on the secular mistreatment of fantasy genre. The inquisition this kind of literature has suffered has its origin in two events whose influences have endured centuries: on the one hand, the biased interpretation of Aristotle's *Poetics*,

particularly of the concepts of mimesis and verisimilitude, and, on the other hand, Christian (and Catholic, in particular) prejudices against the artist's creative imagination. Both facts influenced greatly Spanish literature, a literature traditionally considered as an epitome of realism, but in which fantasy can be traced even in Cervantes himself (as we shall see), yet it appears in a hidden way in order to avoid retaliation or criticism.

We will have to wait until the Romantic age to end (briefly) with fantasy's misfortunes and to defend fantasy's capacity to transmit realities belonging to human nature in the same level than the realist ones. Following this Romantic line, today can be found several schools of thought which vindicate fantasy as a vehicle for a symbolic reality, an imagined or created reality, but a deep reality belonging to human beings.

*Keywords:* Fantasy; mimesis; realism; Spanish literature; constructivism; discourse.

SUMARIO: 1. La creación poética según Aristóteles: la mimesis. 2. Los límites de la imitación, el alcance del concepto de realidad. 3. La verosimilitud como base realista de la creación literaria. 4. El realismo, una historia de los grilletes de lo creativo. 5. El ejemplo de Cervantes en *Persiles y Sigismunda*. 6. La literatura española como literatura realista frente a otras literaturas. 7. El cambio radical del presente. 8. Referencias bibliográficas.

Empezaré por decir que en esta reflexión no me presto a tipologías (tan de la época de los formalismos estructuralistas)<sup>1</sup> que distinguan, por ejemplo, entre lo fantástico (relato en el que se introduce ocasionalmente lo sobrenatural, como sucede en la novela gótica) y lo maravillesco (donde lo sobrenatural se convierte en lo habitual y natural, como en *El señor de los anillos* de Tolkien)<sup>2</sup>. Pues, ¿dónde situaríamos las narraciones del realismo mágico americano? ¿Quizá a medio camino de estas dos denominaciones? No entraré, como digo, en esas disquisiciones; porque mi paradigma es otro<sup>3</sup>, se irá desvelando a lo largo de este trabajo y está basado en que toda realidad parte de una visión

<sup>1</sup> Aun así, no podemos dejar de mencionar la importante teoría de los mundos posibles, a la que en España tanta atención han dedicado Tomás Albaladejo y sus discípulos. En su libro pionero, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1986), Albaladejo nos habla de tres tipos de modelo de mundo: el tipo I es el mundo real objetivo y las modificaciones que experimente o pueda experimentar el mundo real objetivo; el tipo II corresponde a los mundos que no existen en la realidad, reglados al modo del mundo real objetivo; el tipo III lo constituyen los mundos regidos por reglas que ni son de la realidad efectiva ni son equivalentes. *Vid.* también Rodríguez Pequeño, 2008 y Martín Jiménez, 2015.

<sup>2</sup> Entrar en este problema teórico-literario requeriría volver a la obra clave de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Todorov, 1972) y a las objeciones que posteriormente se pusieron a su categorización de este tipo de discurso narrativo (maravilloso, maravilloso fantástico, fantástico extraño, extraño), como en el caso de Lucio Lughani, 1983. *Vid.* también Ceserani, 2009, y también para las distinciones entre fantástico y maravillesco, Roas, 2001a.

<sup>3</sup> Paradigma ampliamente expuesto en un trabajo para la revista *Res Rhetorica. A quarterly of the Polish Society of Rhetoric* titulado «Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain», en impresión. Es la base del Proyecto de Investigación «Retórica Constructivista: Discursos de la Identidad» (Ref. FFI2013-40934-R) (2014-2016), del que soy Investigador Principal y dentro del que se inserta este artículo.

subjetiva y se configura como un constructo social. La realidad está en el discurso. Así que simplemente opondré literatura realista (relatos que se dan dentro de un mundo ordenado y estable, con visos de objetividad, como pretende ser el nuestro) a todo lo demás (es decir, la literatura que refleja la incertidumbre en la percepción de la realidad<sup>4</sup>, llevándonos a ampliar la realidad que percibimos habitualmente o introduciéndonos en una realidad diferente). A esa literatura *de todo lo demás* me referiré como literatura fantástica. Y procuraré dilucidar por qué ha sido la maltratada, la preterida, la que tan corrientemente ha recibido todo tipo de improperios y descrédito.

Durante siglos, ciertamente, la literatura fantástica ha vivido en el calabozo, en la condena permanente, en el ridículo o en el olvido. La causa, una estricta interpretación del pensamiento *poético* (quiero decir del pensamiento sobre la creación literaria) que viene de Aristóteles. ¿Tan importante y tan determinante ha sido Aristóteles en nuestra cultura? Pues sí. La civilización occidental ha vivido bajo dos modos de pensamiento, que, en ocasiones, se han convertido en verdaderas dictaduras del pensar y del proceder: el pensamiento platónico y el pensamiento aristotélico. El conocimiento, la filosofía e incluso la religión se han visto, en nuestra cultura, siempre desde la perspectiva de Platón o de Aristóteles. Cuando creemos que el conocimiento viene de dentro y su encuentro coincide con la reminiscencia, estamos en la línea platónica. Si por el contrario tenemos fe absoluta en un conocimiento que nace de los datos que nos proveen los sentidos, nos encontramos situados del lado de Aristóteles. También en religión. Si nos insertamos en el tomismo y en el pretendido equilibrio fe-razón, es decir, en el catolicismo, seguimos a Aristóteles. Si por el contrario continuamos el pensamiento paulino, a través de Agustín de Hipona, nos acercamos a alguna de las líneas que siguieron los reformados del siglo XVI y nos situamos cerca de Platón.

En el mundo de la creación literaria, el imperio de Aristóteles en la historia de la cultura occidental significa la obligatoria aceptación de dos conceptos fundamentales para la literatura y la estética: la mimesis y la verosimilitud. Dos conceptos que articulan el pensamiento poético aristotélico; pensamiento que, desde que se consideró palabra sagrada para los constructores del pensamiento teórico-literario moderno, obliga, constriñe, y ha sido impuesto por los críticos a los creadores como una armadura de hierro que jamás podían quitarse en las lides del esfuerzo creativo.

## 1. LA CREACIÓN POÉTICA SEGÚN ARISTÓTELES: LA MÍMESIS

Comencemos por ver la relación de estos conceptos con el rechazo de la literatura fantástica. El primer concepto que hemos mencionado es el de mimesis. Al comenzar Aristóteles su reflexión sobre un arte que carecía de nombre hasta tal momento (el de

<sup>4</sup> Como propone Lugnani (1983, pp. 44, 54-55), el referente debe situarse en el «paradigma de realidad», que es cultural y convencional.

la creación literaria), lo caracteriza como *arte [técnica] que imita sólo con el lenguaje*. El filósofo considera, pues, la creación literaria como una habilidad para hacer obras (en Aristóteles se da la primera aparición del concepto de obra de arte como constructo) con el material que es la lengua, y concibe el proceso creativo (*poiésis*) como una mimesis. El concepto de *mimesis*, de esta manera, aparece como el eje articulador de su *Poética*, es decir, de su arte de escribir.

Lamentablemente jamás encontramos en la *Poética* una definición de mimesis, dado que el texto no es un trabajo terminado para dar a la publicación sino un conjunto de apuntes para sus clases; así que la *Poética* entra dentro del conjunto de escritos acroamáticos de Aristóteles. Pero si este filósofo confecciona su ciencia con lo que recibe de fuera a través de los sentidos, podemos imaginar que conciba al artista de la palabra, consecuentemente, como constructor de réplicas de lo que le llega por los sentidos. Réplicas lo más exactas (algo copiado) que le sea posible.

La forma más sencilla de interpretar el concepto aristotélico es considerar a la Naturaleza como objeto de la imitación literaria. René Wellek, uno de los más importantes críticos de la literatura del siglo xx, nos dice que en la historia de la crítica literaria el concepto de imitación, cualquiera haya sido su significado exacto en Aristóteles, fue interpretado con frecuencia como la copia literal, como naturalismo (*vid.* Wellek, 1968; Wellek, Warren, 1953). Pero la ausencia de definición también ha propiciado, sobre todo en los tiempos modernos, todo tipo de interpretaciones, problematizando los conceptos histórico-literarios de *realismo*, el de *verosimilitud* o el de *fictionalidad* (*vid.* Jakobson, 1982).

Podemos decir que durante la Edad Media no interesó el asunto y que durante el Renacimiento se consideró claro (mimesis era equivalente a imitación de la realidad: una claridad que también era impositiva). La problemática comienza cuando tal pensamiento, aparentemente inocuo, se pretende imponer de manera preceptiva, cuando se convierte en leyes de la composición literaria. Contra esta claridad aparente de lo que es el proceso literario, impuesta en la Europa postrenacentista e ilustrada, se alza la imaginación creadora romántica. Con el Romanticismo la realidad se amplía al yo, a la subjetividad interior y el concepto de mimesis comienza a tambalearse. Abrams (1975) lo representa en la contraposición del espejo y la lámpara. Si los planteamientos aristotélicos consideran la obra literaria como imitación especular del mundo que nos rodea, los planteamientos románticos consideran la obra literaria como la lámpara que escudriña los recovecos de lo desconocido. Justamente es a partir de este momento que la literatura fantástica sale de su proscripción de siglos.

## 2. LOS LÍMITES DE LA IMITACIÓN, EL ALCANCE DEL CONCEPTO DE REALIDAD

La interpretación aristotélica, a pesar del cambio de paradigma, no dejaría por eso de tener vigencia a partir del Romanticismo. Todavía habíamos de vivir el positivismo de la segunda mitad del siglo XIX y el episodio de la estética marxista del siglo XX. Pero también hay que decir que, incluso en los ámbitos realistas, el viejo pensamiento está tocado de muerte.

Al hablar de la mimesis, un teórico de la literatura actual como García Berrio nos dice, defendiendo el punto de vista realista: «Parece que lo peculiar del conocimiento artístico consiste en un naturalísimo instalarse sin esfuerzos, como punto de partida, en ámbitos de experiencias habituales» (1994, p. 321). Así, el conocimiento poético acaba considerándose como «iluminación especial y placentera de un conocimiento objetivo anterior» (*ibid.*). El profesor García Berrio entronca el mecanismo mimético —en la línea de Lukács y Bajtin, que desarrollan sus teorías en ámbitos marxistas— con el fenómeno de la *recurrencia*. La recurrencia sobrepasa el ámbito constructivo textual para ofrecernos un paralelismo supremo con el mundo real, que *re-conocemos* en el texto literario/poético. Junto a la calidad constructora del artista (experiencia estética) tiene que haber en la obra un reconocimiento poético del mundo (experiencia y placer de reconocimiento, en la obra, de algo que previamente conocemos del mundo en el que vivimos).

Lo que complica este planteamiento es que el *reconocimiento* del que habla García Berrio no tiene que ser de las apariencias más superficiales del mundo, sino que se puede entroncar con los comportamientos imaginarios fantásticos (García Berrio, Hernández, 1988, p. 113) y, así, vale, el mecanismo, lo mismo para una manifestación estética realista que para un poema surrealista, o, en el caso de la pintura, para todo el arte no figurativo.

Nos podemos preguntar leyendo a Borges, ¿son los laberintos una realidad del mundo o una imaginación fantástica del hombre? Una, entre otras muchas respuestas en la obra borgiana, la encontramos en el cuento «La muerte y la brújula», donde una casa aparentemente fantástica, por sus reduplicaciones arquitectónicas, deja caer su sombra de onirismo duplicativo sobre la propia realidad de la duplicidad humana (dos piernas, dos brazos, dos pulmones), convirtiendo la realidad más cercana en una abominación semejante a la imaginada.

Hay autores para los que la realidad es tan profunda, tan compleja, que se manejan en los extremos de esa complejidad ofreciéndonos así misteriosas fantasías con suposición de verdad. Es el caso mencionado de Borges. En el referido cuento «La muerte y la brújula», que pertenece al libro *Ficciones*, el asesino del detective que lo protagoniza, un tal Scharlach, para vengarse del encarcelamiento de su hermano y del tiro en el vientre que él mismo recibió el día de su captura, realiza una serie de crímenes con una serie de falsas pistas para atraer a dicho detective al lugar donde lo asesinará. El lugar donde se

cometerá el asesinato es el mismo en el que Scharlach pasó su convalecencia tras el tiro en el vientre. Es una casa que describe así Borges (1989, pp. 504-505):

Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba su sombra monstruosa. Lönnrot [el detective protagonista] rodeó la casa como había rodeado la quinta.

Ese lugar de extrañas simetrías, de espejos que reflejaban dos veces las cosas, tiene un significado simbólico que nos desvela poco después Schalach, el asesino:

Nueve días y nueve noches agoniqué en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daba horror a mi ensueño y a mi vigilia. Llegué a abominar mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *goim* [extranjeros, no judíos]: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. (Borges, 1989, pp. 505-506).

Así que el asesino toma conciencia de vivir en un mundo que se nos antoja una fantasía onírica de un enfermo enfebrecido, pero él lo considera como la verdad de nuestro mundo y lo toma de ejemplo para tejer la fantástica serie de muertes con apariencia esotérica que llevará a la gran realidad de la muerte del detective Lönnrot.

Todavía Borges da una nueva vuelta de tuerca y hace decir al detective, momentos antes de que le descerrajen un tiro:

Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. –Para la próxima vez que lo mate –replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola recta y que es invisible, incesante. (Borges, 1989, p. 507).

Tomando como base filosofías esotéricas u orientales, Borges crea una realidad extrema, nos sitúa en una realidad conceptualizada, intelectualizada, que ¿llamaremos fantástica?

Si la realidad se abre a los campos oníricos y a otras dimensiones, ¿dónde están sus límites?, ¿qué es la realidad? Sin duda no está en los límites impuestos por la tradición realista occidental.

Pensemos en la casa de la infancia, con raíces. Y vayamos a Hodgson, William Hope Hodgson, uno de los escritores de terror de principios del siglo xx, olvidado injustamente durante mucho tiempo y que ha sido reivindicado en los últimos tiempos. ¿Qué hay de elementos inconscientes, que no dejan de ser la realidad profunda del ser humano, en su relato *La casa en el confín de la tierra*?

Gaston Bachelard nos habla en *La poética del espacio*, especialmente en el capítulo dedicado a la casa, del significado psicológico, profundo de los sótanos y las guardillas. Él utiliza la doble imagen de Jung del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa (1983, p. 49). Interesante es también poner ejemplos de Lovecraft para los sótanos en los que habitan o se resguardan los seres primigenios venidos del mar, viscosos, informes, húmedos. Cuando pensamos en casas ominosas, pensamos en la casa de *Psicosis* de Hitchcock; esa casa estilo Hopper<sup>5</sup> que guarda en su sótano el cadáver de la madre del protagonista.

La imagen de la casa con raíces coincide con el sótano de la novela de Hodgson *La casa en el confín de la tierra*. El personaje va de la seguridad en la torre de la casa a la inseguridad en los sótanos, con esa trampilla con argolla que da a un vacío sin fondo. Lugares subterráneos de los que surgen criaturas primigenias de origen desconocido, de otras eras, de secretos abismos; criaturas que son blasfemas anomalías y el origen imaginativo de las viscosas criaturas de Lovecraft.

La bajada al sótano le permite enlazar con ámbitos siderales. Gran parte de la novela describe días y noches de esa carrera sideral, luces que van y vienen, días y noches con un ritmo más o menos acelerado; y siempre lo mismo o parecido, que, aunque novedoso en la novela fantástica, acaba siendo tedioso para el lector, por repetitivo. Pasamos de esa torre en el confín del mundo, rodeada de criaturas misteriosas, como las criaturas-cerdo, a ese juego de luces siderales y apagamientos y encendidos multicolores de astros y galaxias durante años y años-luz, para acabar instalándose el protagonista en una réplica misteriosa de su casa, en coordenadas espacio-temporales incomprensibles, para dar fin al asunto con la aparición de una figura-cerdo espectral que los señala, a él y a su nuevo perro, con una garra que les

<sup>5</sup> Vid. la obra de Hopper *House by the Railroad*, de 1925.

deja una huella infecciosa, que crece hasta convertirlos en una masa putrefacta. Aunque no es un libro que yo recomendaría como lectura obligada, comprendo que a Lovecraft le interesaba por ciertos motivos ominosos que le sirvieron para su mitología personal.

Pondré otro ejemplo todavía, para hablar de una realidad simbólica (al fin y al cabo los hombres, según Jung, somos un venero de creación de símbolos cada vez que soñamos). Voy a referirme ahora al cuento de Aickman «El vinoso Ponto»<sup>6</sup>. Aickman es un escritor inglés del siglo xx, conocido sobre todo por unos relatos cortos que él describió como «cuentos extraños». Era nieto de Richard Marsh, el autor de una novela que en España no es conocida, *El escarabajo*, y que en su momento le hizo sombra, entre el interés del público, al *Drácula* de Bram Stoker. En el relato «El vinoso Ponto» aparece un barco de otras épocas, que viene y va, desde y hacia la pequeña *isla de enfrente*, a la que ningún habitante de la isla grande va jamás. Es un barco que al pasar hace que todos desvíen la mirada, o hagan como que no lo ven. Es un barco de vela cuadrada, antiguo, más antiguo que los griegos antiguos.

Estamos sin duda ante un barco simbólico, que recuerda otros barcos de la literatura, por ejemplo, de la literatura popular tanto castellana como catalana. De la castellana, el barco misterioso del romance del Infante Arnaldos, uno de los poemas más misteriosos (en su versión truncada) de la historia de la poesía castellana:

¡Quién hubiera tal ventura   sobre las aguas del mar  
como hubo el infante Arnaldos   la mañana de San Juan!  
Andando buscar la caza   para su falcón cebar,  
vio venir una galera   que a tierra quiere llegar.  
áncoras tiene de plata,   tablas de fino coral.  
Marinero que la guía   diciendo viene un cantar,  
que la mar ponía en calma,   los vientos hace amainar,  
los peces que andan al hondo,   arriba los hace andar,  
las aves que andan volando   al mástil vienen posar.  
Allí habló el infante Arnaldos,   bien oiréis lo que dirá:  
—Por tu vida, el marinero,   dígame ora ese cantar.  
Respondióle el marinero,   tal respuesta le fue a dar:  
—Yo no digo mi canción   sino a quien conmigo va<sup>7</sup>.

Existe un equivalente en la literatura catalana, la canción popular «El mariner»:

<sup>6</sup> Se trata del primer relato del volumen *Cuentos de lo extraño*, publicado en Atalanta en 2011.

<sup>7</sup> Romance recogido en Menéndez Pidal, 1969, pp. 203-204.

A la vora de la mar  
 n'hi ha una donzella,  
 que en brodava un mocador;  
 que és per la reina.  
 Quan en fou a mig brodar  
 li manca seda,  
 gira els ulls envers la mar  
 veu una vela.  
 Veu venir un galiot  
 tot vora terra,  
 en veu venir un mariner  
 que una nau mena<sup>8</sup>.

Son barcos que llevan a *otra vida*, a una vida distinta, de cambio (no siempre apetecido), vibrante, de destino. Es el encuentro con el misterio, representa el afrontar lo otro, y luego dejarse o arrepentirse, pero vibrar con lo distinto, con lo fascinante. ¿Acaso no estamos hablando de realidad?, ¡claro que de una realidad que está tras los límites de lo cotidiano! Pero tan nuestra, tan necesariamente nuestra, o más todavía, como la que habitamos conscientemente a diario.

Cuando entramos en este tipo de literatura podemos decir: hay muchas realidades y todas están aquí; simplemente que hay que colocarse en el lugar apropiado para detectarlas, para reconocerlas. Lo que decían los surrealistas: hay otros mundos, pero están aquí. Un lema que gustó tanto a ese ensayismo de ciencia-fantasia que inició el gran *best seller* de los años setenta del pasado siglo titulado *El retorno de los brujos*.

Sin salir de la referencia al surrealismo, debemos decir que muchos artistas del siglo xx, escritores y artistas plásticos, propugnaron la indistinción entre sueño y realidad en busca de una *realidad absoluta*, profunda. La propia ciencia moderna ha propiciado esa ampliación de los espacios realistas. La influencia del psicoanálisis y del pensamiento junguiano (que ha hecho realidad habitual la realidad de dentro de nosotros, la del inconsciente) nos es algo bien conocido, pero quizás no tanto la influencia de la física nuclear, que «ha quitado a las unidades básicas de la materia su concreción absoluta. Ha hecho misteriosa la materia. Paradójicamente masa y energía, onda y corpúsculo han resultado intercambiables» (Jaffé, 1980, p. 265).

Ciertamente durante el paso del siglo xix al siglo xx, el viejo y largamente permanecido paradigma epistemológico de Occidente sufrió diversas e importantes sacu-

<sup>8</sup> Se encuentra disponible en <<http://bojosperlalite.blogspot.com.es/2011/04/lo-mariner.html>>. Recuperado el 28 de abril de 2016.

didadas. El imperante e inflexible orden racional se vio sacudido desde todos los campos del saber: desde las ciencias humanas (Marx), desde la filosofía (Nietzsche), desde la psicología (Freud) e incluso, como ya hemos dicho, desde la física (Einstein). Así que la revolución que supone la relativización de todo el conocimiento acumulado durante siglos dinamita el estrecho concepto de realidad.

Las nuevas lecturas de Aristóteles también han propiciado un cambio amplificador en el entendimiento que él pudo tener de mimesis. La mimesis en Aristóteles ya nadie la considera como la imitación estricta del mundo. Hace muchos años dediqué todo un libro, que titulé *Mimesis y siglo XX* (Pujante, 1992), a intentar dilucidar el concepto de mimesis en Aristóteles. Un concepto que no se define nunca en la *Poética* pero que aparece aclarado en otros textos de Aristóteles, como la *Física*, la *Metafísica* o la *Política*. Si la Naturaleza se entiende en Aristóteles como «una fuerza creadora, el principio inmediato de todo movimiento en el universo» –pues así la define Aristóteles en el libro II de la *Física*, diciendo que es «un principio y una causa de movimiento y de reposo»– (Pujante, 1992, p. 49); entonces la mimesis o imitación de la naturaleza, más que en un calco del mundo, parece estar claro que consiste en la imitación de procedimientos creativos, de leyes de coherencia de construcción de mundos al modo del que conocemos. E incluso, como da a entender en la *Política*, permitiría la reunión idealizadora o definidora en la obra de arte de los rasgos «que suelen darse repartidos y por separado» (Aristóteles, *Política*, III. 11)<sup>9</sup> en el mundo que conocemos.

### 3. LA VEROSIMILITUD COMO BASE REALISTA DE LA CREACIÓN LITERARIA

Por extraña y laxa que sea la realidad en la que nos movamos para crear literatura, siempre pende sobre nosotros otro parámetro, muy determinante desde que la *Poética* de Aristóteles se impuso en Occidente, y que es la *verosimilitud*: una especie de mecanismo para crear ilusión de realidad en las obras literarias. Dice el Estagirita lo siguiente en el capítulo 9 de su *Poética*:

[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud y la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian [1451b] por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la

<sup>9</sup> Manejamos la traducción de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, publicada en Editora Nacional en 1981 (segunda edición).

poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o que le sucedió a Alcibíades. (1451a 30-38 – 1451b 1-11)<sup>10</sup>.

El planteamiento de Aristóteles en cuestiones poéticas, como en cuestiones retóricas, responde a sus principios filosóficos, y en este texto queda muy claro: él acerca la creación literaria a los universales, la hace más filosófica y la impregna, por tanto, de su pretendido objetivismo, de su firme propuesta de que la realidad exterior se conoce objetivamente a través de los sentidos. Verdades absolutas y conocimientos objetivos, esa es la base aristotélica. Aristóteles considera que hay en sí misma una realidad independiente de la psique humana y que como tal, de forma objetiva e independiente, es accesible al conocimiento humano. Aunque nosotros, como hijos del siglo XXI, nos veamos obligados a contestarle: «¿Quién dice eso, sino una psique humana?»

Una de las propuestas del pensamiento contemporáneo –en psicología, en ciencia, en filosofía– ha sido la exclusión de la idea ilusoria, tan favorecida por algunos privilegiados pensadores durante siglos (desde Aristóteles hasta Descartes), de que el hombre puede conocer la realidad en sí misma. La propia física moderna ha parecido cerrar esa puerta con el «principio de indeterminación», o de incertidumbre, de Heisenberg<sup>11</sup>, dejando fuera la idea de que podemos comprender una realidad física absoluta, única, común. En virtud de estos planteamientos, se rompe con el logocentrismo tradicional, que pretendía ofrecer la verdad del mundo y del hombre en tratados científicos y filosóficos, la verdad física y metafísica. De lo físico ya hemos hablado. Y en cuanto a la metafísica, ¿no será, todavía más, una concepción emotiva del mundo, de la necesidad emocional de trascendencia? El error de los metafísicos posiblemente sea exponer sus emociones como ideas.

Si nos situamos desde fuera de la filosofía aristotélica, y seguimos estos otros planteamientos (tan con el marchamo de nuestro tiempo), podemos ver con claridad que hay un error de concepción en la *Poética* de Aristóteles cuando opone verdad para la historia a verosimilitud para la creación literaria. Cualquier discurso que se construye para entender el mundo es una interpretación humana, se mueve en el ámbito de la verosimilitud,

<sup>10</sup> La edición de la *Poética* de Aristóteles que manejamos es la de Valentín García Yebra, publicada en Gredos en 1974.

<sup>11</sup> «Como una definición simple, podemos señalar que se trata de un concepto que describe que el acto mismo de observar cambia lo que se está observando. En 1927, el físico alemán Werner Heisenberg se dio cuenta de que las reglas de la probabilidad que gobiernan las partículas subatómicas nacen de la paradoja de que dos propiedades relacionadas de una partícula no pueden ser medidas exactamente al mismo tiempo. Por ejemplo, un observador puede determinar o bien la posición exacta de una partícula en el espacio o su momento (el producto de la velocidad por la masa) exacto, pero nunca ambas cosas simultáneamente. Cualquier intento de medir ambos resultados conlleva a imprecisiones». Recuperado el 18 de septiembre de 2015, de <[http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj\\_franciscga/heisenberg.htm](http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_franciscga/heisenberg.htm)>. Vid. también Navarro Faus, 2015.

y así sucede lo mismo en el discurso histórico que en el discurso literario. Tan verosímil ha de ser el discurso de un historiador, que construye su visión de cualquier guerra con los datos que considera relevantes, como el mundo de cualquier gran novela<sup>12</sup>. Lo que sucede es que, cuando se construye un discurso, puede haber intención *fictiva*, es decir, se puede querer hacer una ficción (una novela, un cuento), algo totalmente surgido de la mente, o con poca, o incluso mucha, relación con la experiencia del sujeto en el mundo, pero sin pretender ofrecer una interpretación de la realidad. La diferencia entre historia y creación literaria es, pues, la intención discursiva.

Cuando Aristóteles habla de verosimilitud como base de la creación, quizás debería hablar de coherencia constructiva. Y esa coherencia constructiva, entonces, vale lo mismo para mundos de creación literaria, realistas o fantásticos. El mundo de Tolkien es un mundo de fantasía, pero coherente; no es un disparate incomprensible, no es una monstruosidad narrativa, aunque haya monstruos en él. Cuando se interpreta el mundo, igualmente creamos discursos verosímiles, solo que en este caso es con la intención de comprenderlo, de mejorarlo, de criticarlo, de situarnos nosotros en ese mundo y entender nuestra relación con él.

La verosimilitud vale por igual para la historia que para los discursos del entendimiento social de todos los días. Nada de relación con los universales, sino con los intentos de acercamiento al entendimiento humano de las cosas. Cuanto más verosímil sea un discurso interpretativo del mundo, nos parecerá más cercano a la verdad. La verosimilitud es el termómetro de la verdad.

Pero a lo largo de la historia de Occidente el entendimiento de verosimilitud como eje de unas creaciones literarias y artísticas realistas, es decir, imitadoras del mundo de los sentidos, sin plantearse el propio problema de definición del realismo, ha creado conflictos importantísimos y duras críticas a los autores que no seguían esas normas y leyes impuestas por una peligrosa mezcla de filosofía y religión instaladas en el poder.

Aunque, después de lo dicho, deberíamos volver sobre una puntualización que ya hemos hecho, pero que requiere subrayado. El pensamiento que atribuimos a Aristóteles, y que en tantas ocasiones se ha impuesto normativamente, deberíamos más bien aplicárselo a los aristotélicos; es decir, a todo el conjunto de intérpretes del pensamiento aristotélico que ha conocido la civilización occidental. Una interpretación propiciada por el carácter acroamático de los textos de Aristóteles (una especie de apuntes para sus lecciones mientras caminaba y discutía con sus discípulos) y que nos han llegado incompletos o en manuscritos tardíos (el texto griego más antiguo de la *Poética* es del siglo XI) y con añadidos de difícil detección.

<sup>12</sup> Sobre este particular es muy interesante seguir la evolución del pensamiento de Hayden White, a partir de su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, en los conjuntos de artículos que han ido matizándolo: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación* y *El texto histórico como artefacto literario*. Vid. en la bibliografía White, 1992a, 1992b y 2003.

Que el pensamiento de Aristóteles era más abierto de lo que la tradición interpretativa ha pretendido, lo constata un texto de la propia *Poética*, en el capítulo 18, al final:

En cambio, en las peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden; pues esto es trágico y agradable. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil. (1456a 19-25).

Y aquí no está hablando Aristóteles de la historia, sino de obras literarias, en concreto de los argumentos de las tragedias.

#### 4. EL REALISMO, UNA HISTORIA DE LOS GRILLETES DE LO CREATIVO

La imposición de un realismo creativo con base en un entendimiento de la imitación (como copia de la realidad) y de la verosimilitud (como mecanismo que realiza la copia)<sup>13</sup> no tiene su raíz exclusivamente en el pensamiento estético. Su imposición viene de la adaptación de la tradición aristotélica a ámbitos de poder físico y espiritual, donde tiene gran protagonismo la iglesia y su constante ingerencia en todos los ámbitos, incluido el estético.

En la base de los grilletes históricos de la creación se encuentra, desde luego, la teología. En la tradición de la interpretación mimética de la experiencia artística, el artista tiene un rol que cumplir, el de imitador. Pasar esos límites es meterse en el terreno de Dios.

Ya Platón, en *La República*, libro décimo, habla de *foturgo*, *demiurgo* e *imitador* (597 d y e)<sup>14</sup>. Estos tres niveles son: el del «productor de naturalezas» –respecto, por ejemplo, de la cama (es el ejemplo que da Platón), es el creador de la idea de cama–; el segundo nivel es el del carpintero, el artesano de una cama o demiurgo; y el tercer nivel es el del pintor de una cama, al que llama Platón imitador. Estas tres categorías –productor, obrero, imitador– están en la base de los límites que no se pueden traspasar: el artista imitador nunca debe mirar al *foturgo* con deseos de sustituirlo. El problema teológico se

<sup>13</sup> Vid. Lázaro Carreter, 1976, pp. 121-142; Wellek, 1968, pp. 169-210, la historia del término *realismo* puede consultarse especialmente en pp. 171 y ss.

<sup>14</sup> La edición de la *República* que manejamos es la publicada por Gredos en 1988. Podríamos hacer referencia al libro tercero, donde se habla de una forma de creación artística que imita los modos comunicativos del hombre: diálogos. Es la forma expresiva artística que coincide con la expresión natural, real del hombre. Y a los artistas que la practican los considera imitadoras puros, al igual que imitaciones puras a las obras que lo cumplen. Este pasaje es especialmente importante para la teoría de géneros.

plantea cuando el imitador o creador humano quiere extender sus posibilidades y hacerse una especie de dios: trascender la imitación para crear algo nuevo.

Si Platón desconfió de los imitadores de sombras (despreciando a los poetas, hacedores de tercera), también los aristotélicos –y sobre todo el pensamiento religioso que se amparó en la filosofía aristotélica (el tomismo y todo el catolicismo contrarreformado)– pusieron un duro límite a la creatividad: el hombre creador no podía exceder los límites de la imitación del mundo creado por Dios. Su obra artística tenía que ser una imitación de ese mundo. Todo lo demás era o locura fantasiosa o deseo de compararse con la divinidad. Esta preceptiva fue una dura ley, y saltársela pudo ser muy costoso para los artistas.

Gérard Genette<sup>15</sup>, uno de los grandes teóricos modernos de la literatura, haciendo una pesquisa histórica, considera a Charles Batteux (un abate francés del siglo XVIII, consagrado al estudio de la Poética y la Teoría de la Literatura) como el representante del último e imposible esfuerzo por hacer sobrevivir la poética clásica en el ámbito de la modernidad, intentando «mantener la imitación como principio único de toda poesía, así como de todas las artes, pero haciéndolo extensible a la propia poesía lírica» (Genette, 1988, p. 204). Y nos interesa esta referencia porque, al parecer, reduce Batteux al principio mimético la poesía lírica por la necesidad de restringir el concepto de creación poética, para evitar la competencia del hombre con Dios. La peligrosa analogía entre proceso creador poético y creación del universo –que ya había aparecido en el neoplatonismo pagano, con la figura de Macrobio– (vid. Curtius, 1984, pp. 628-630)<sup>16</sup>, parece blasfema. En el siglo XVIII vuelve a plantearse y el Romanticismo entrante va a esgrimir esta misma bandera. En el ámbito de los temerosos metafísicos, temerosos por si el poeta es capaz de crear nuevas esencias, se debe enmarcar a este abate francés. Si don Marcelino no hubiera estado tan proclive a ver el fantasma materialista en todo lo francés, quizás hubiera defendido con su contundencia carpetovetónica este supremo intento cristiano.

Esta rigurosa observación del cristianismo, especialmente católico, inquisitorial para con los creadores, se convirtió en férrea preceptiva que los obligaba a mil triquiñuelas para dar cabida a lo fantástico, dado que pasó de razón poética a razón teológica, con sus puntos de heterodoxia y, por tanto, de posible condena secular. Pondré el ejemplo de Cervantes (precisamente considerado como el autor que acabó con las tendencias fantás-

<sup>15</sup> Vid. G. Genette. *Introduction à l'architexte* (publicada en el volumen colectivo *Théorie des genres* por Seuil en 1986). La versión reducida y primitiva de este libro la encontraremos traducida como: G. Genette, «Géneros, 'tipos', modos», incluida en la compilación de Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (vid. Genette, 1988, en el apartado de referencias bibliográficas). Citamos por la versión española.

<sup>16</sup> M. H. Abrams considera, al parecer equivocadamente, que «la referencia explícita de la invención del poeta a la actividad de Dios al crear el universo parece haber sido producto de escritores florentinos, a fines del siglo XV» (1975, p. 482).

ticas de origen caballeresco en la literatura española); cómo en su gran novela bizantina, su última creación, apreciada por él por encima de toda su producción previa, lo fantástico siempre tiene que rodearse de un neutralizante contexto de verosimilitud (entendida la verosimilitud según la preceptiva tradicional, como mecanismo que crea ilusión de realidad). Cervantes con una mano crea los episodios fantásticos y con la otra usa la goma de la verosimilitud para borrarlos, para desdibujarlos, para desactivarlos. Pero ahí están. Es un magnífico procedimiento que había ensayado en el propio *Don Quijote*, por ejemplo, con relación al pasaje de la cueva de Montesinos. Si bien de don Quijote se podía esperar que contase cualquier disparate, Cide Hamete Benengeli parte de su veracidad y honestidad: una vuelta de tuerca muy cervantina; y, ante la inverosimilitud de los hechos, el que había sido *coronista de la historia original* se ve obligado a comentar:

«No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias». (Cervantes, 2004, pp. 904-905).

## 5. EL EJEMPLO DE CERVANTES EN *PERSILES Y SIGISMUNDA*

Es complicado hablar de los elementos fantásticos en la obra cervantina. Menéndez Pelayo pensaba lo siguiente:

El mismo espíritu positivo y práctico que llevó a Cervantes a enterrar bajo el peso de la parodia toda la literatura fantástica, sobrenatural y andantesca de los tiempos medios, respira en la aventura de la cabeza encantada de Barcelona [...]. Y, [...], cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia, y colocó en las regiones del Norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y *licántropos* que mudan de forma mediante la efusión de sangre. (2003, II, cap. IV, III).

Frente a este pensamiento, el de Américo Castro:

Lo que acontece, si no lo han por enojo, es que Cervantes, enamorado de la aventura en sí, abre la puerta a los temas bizantinos y a las fantasías más peregrinas que él, «raro inventor», gustaba tanto de fraguar; pero, al mismo tiempo, no podía resistir al vehemente deseo de poner a la aventura un comentario crítico, a manera de marco que delimitara su extensión. [...] en *Persiles*, [...], la aventura aspira a vivir plenamente y si se reduce y limita su significación es por procedimientos intelectuales, realmente extraestéticos. Para esto acude el autor a observaciones morales, religiosas o científicas [...]. (1972, p. 95).

Ciertamente, si el *Quijote* representa una perfecta dialéctica entre realismo y fantasía (donde no siempre los límites están claros y donde un elemento se infiltra en el otro con una peligrosa dosis de inestabilidad que obliga al consenso, recordemos el episodio del *baciyelmo*), parece evidente que la fantasía cae del lado de la locura. Sin embargo, en *Persiles y Sigismunda*, aparece la fantasía como elemento básico, se nos muestra Cervantes como ese peligroso creador que amplía con su creación los confines de la realidad creada por Dios. ¿Creeremos que es la senilidad lo que lo lleva a este extremo?

Que Cervantes se mueve (o al menos asegura moverse) en el marco del pensamiento poético de Aristóteles, queda claro en pasajes como el del capítulo 10 del libro III de *Persiles*, donde se muestra partidario de la conocida, y ya tratada en esta reflexión, diferencia aristotélica entre *historia* y *fábula*:

[...] porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (1969, pp. 342-343).

Si embargo el elemento inverosímil ya aparece en el libro I, en la historia de Antonio el bárbaro, quien encuentra un lobo que le habla en una isla septentrional; pero donde cobra consistencia es en la historia del italiano Rutilio: sentenciado a muerte en Siena, su patria, accede a ser libertado por una hechicera que lo remonta por los aires —«En saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto, y, mandándome que pusiese los pies en él, me dijo que tuviese buen ánimo, que por entonces dejase mis devociones. Luego vi mala señal, luego conocí que quería llevarme por los aires» (Cervantes, 1969, p. 91)— y lo lleva a tierras lejanas. Allí lo abraza convertida en lobo —

«comenzó a abrazarme no muy honestamente. Apartéla de mí con los brazos, y, como mejor pude, divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma» (*ibid.*)— y Rutilio la apuñala quedando abandonado en aquellos paisajes solitarios. Deja ya claro Cervantes, desde esta historia fantástica de los comienzos del *Persiles*, cuál va a ser su juego narrativo al decir al comienzo de este relato el propio personaje que lo cuenta: «—Haré yo eso [el contar su historia] de muy buena gana —respondió el bárbaro italiano—, aunque temo que por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno» (*ibid.*, p. 88). Todo el *Persiles* se columpia entre estas dos vertientes, la inverosimilitud de las historias fantásticas que acontecen a los personajes y la verosimilitud que la preceptiva en la que se mueve Cervantes requiere.

Dónde podemos situar a Cervantes, es difícil decidirlo. Ha habido interpretaciones para todos los gustos. Lo que podemos decir es dónde él dice situarse. Él dice ser un seguidor de Aristóteles (como hemos visto anteriormente), que pretende hacer una obra según su principio de verosimilitud poética (como se entendía en el siglo XVII la verosimilitud aristotélica). Para salvar este principio, si decide relatar hechos maravillosos o fantásticos, ha de escudarse en el procedimiento narrativo de poner en boca de los personajes sus historias, pudiendo recurrir siempre a no creer en lo que dicen. Los demás personajes de la novela expresan estas dudas. Si el equilibrio entre realidad y fantasía en el *Quijote* se da entre locura quijotesca y los pies en la tierra de Sancho, en el *Persiles* ese equilibrio lo permite el recurso narrativo al que me acabo de referir. Un ejemplo especialmente sobresaliente lo tenemos cuando Periandro cuenta la doma del caballo con el que se tira al mar helado desde una montaña y que no se rompe ni una pata. Nos encontramos en el capítulo 20 del libro II:

Y así, no tan maduro como presuroso, fui donde estaba el caballo y subí en él sin poner el pie en el estribo, pues no le tenía, y arremetí con él, sin que el freno fuese parte para detenerle, y llegué a la punta de una peña que sobre la mar pendía; y, apretándole de nuevo las piernas, con tan mal grado suyo como gusto mío, le hice volar por el aire y dar con entrambos en la profundidad del mar; y en la mitad del vuelo me acordé que, pues el mar estaba helado, me había de hacer pedazos con el golpe, y tuve mi muerte y la tuya por cierta. Pero no fue así, porque el Cielo, que para otras cosas que Él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y los brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe, sin recibir yo otro daño que haberme sacudido de sí el caballo y echado a rodar, resbalando por gran espacio. Ninguno hubo en la ribera que no pensase y creyese que yo quedaba muerto; pero, cuando me vieron levantar en pie, aunque tuvieron el suceso a milagro, juzgaron a locura mi atrevimiento. (*Ibid.*, p. 266).

Ante tan inverosímil narración, Cervantes hace decir críticamente a uno de los personajes, llamado Mauricio:

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n: que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto; pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que así como es pena del mentiroso que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira. (*Ibid.*, p. 266-267).

A Mauricio también le debemos antes una explicación verista del pasaje de los lobos, rompiendo el encanto fantástico, el clima maravilloso de la narración.

–Eso –respondió Mauricio– no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y fertilísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo: como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones; antes es cosa llana y manifiesta que si algún animal ponzoñoso traen de otras partes a Inglaterra, en llegando a ella muere [...]. Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes [...]. (*Ibid.*, p. 133-134).

Cervantes una vez más se muestra consumado narrador que junta con pericia única los dos planos que componen la narración literaria. Se permite contar lo fantástico, pero lo hace: a) como sucedido a otros, que son los que las cuentan y de quienes se puede dudar; b) dando explicaciones racionales a los hechos aparentemente maravillosos. Y en caso que se produzca lo maravillo en las narraciones cuando las cuenta el propio Cervantes, y no por visión retrospectiva de algún personaje, de inmediato da una explicación convincente.

Los propios personajes se adelantan a la inverosimilitud de sus narraciones, como en el caso referido de Rutilio o en el de Ambrosia Agustina, cuya historia encontramos en el capítulo 12 del libro III, quien dice:

Ésta es, amigos míos, mi historia: si se os hiciere dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo. Y, pues que comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito. (*Ibid.*, p. 365-366).

Una mujer cae de una torre y no le sucede nada. De inmediato da Cervantes una explicación:

Alzaron todos la vista, y vieron bajar por el aire una figura, que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirvién-

dole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro. (*Ibid.*, p. 373).

Es evidente que a Cervantes le gusta jugar con esta norma aristotélica de la verosimilitud y la reta contando hechos difícilmente verosímiles para que pasen por serlo. No se puede dudar de que si bien en las novelas cervantinas hay un ceñimiento básico a ese principio, Cervantes lo hace tambalearse, forzándolo, buscándole los límites y hasta ironizando sobre el particular. Su genio creador bien puede elegir unas normas de creación o bien puede ceñirse aparentemente a la preceptiva de una época difícil, donde la Inquisición siempre estaba olisqueando en cada página escrita, pero jamás ser servil a ellas, jamás renunciando a mostrar la otra cara de la moneda, jamás renunciando a la crítica. De ahí la universalidad de su obra creativa.

Después de lo visto, resulta más difícil creer que Cervantes dio al traste con la literatura fantástica en España. Ni siquiera podemos decir que en el siglo siguiente tuviera éxito suficiente y una consideración lo suficientemente grande en nuestro país como para arrogarle esa fuerza. Sin embargo, se le atribuye un importante protagonismo en el realismo de nuestra literatura posterior. ¡Cosas de filólogos!

## 6. LA LITERATURA ESPAÑOLA COMO LITERATURA REALISTA FRENTE A OTRAS LITERATURAS

Ramón Méndez Pidal, en el capítulo IV de su libro *Los españoles en la literatura*, habla de una templanza ética y estética en los artistas españoles. Respecto a la templanza ética, se refiere exclusivamente a la ética de lo sexual, porque en ningún momento se refiere a la falta de principios éticos que constituye la base de toda la picaresca, ¿esa sí que de claro origen español! Pero no es este aspecto el que nos interesa ahora, sino lo que Menéndez Pidal llama «sobriedad estética» (1971, p. 92). Según él se trata de una sobriedad psíquica, persistente a lo largo de los siglos, que inclina a los españoles «a cierta sencillez general de poetización, una especial manera de realismo» (*ibid.*, p. 92).

Y un poco más adelante dirá en qué consiste esa especie de realismo:

[...] en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente. Quiere lograr la transubstanciación poética de la realidad tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones [...]. (*Ibid.*, p. 93-94).

Están claros los ecos del aristotelismo: la idealidad poética, universal idealidad, sin consentir a la fantasía (verosimilitud). En realidad Menéndez Pidal se instala en una

larga tradición, los más cercanos a él: Dámaso Alonso o González Palencia. Pidal considera que en España hay una tendencia a «racionalizar lo maravilloso» (*ibid.*, p. 101). «Cervantes, –continúa– al someter todo el idealismo de la aventura caballeresca a esa contemplación realista, crea la novela moderna» (*ibid.*).

En realidad es más un asunto teológico y moral propio de la Contarreforma, tan radical en España, con la implantación de la Inquisición y el cierre de fronteras con Felipe II. Las novelas de caballerías se van a América, allí fructificarán en nombres de nuevas tierras, en relación con la grandeza maravillesca del paisaje y podrán darnos con el tiempo la novela del realismo mágico de tanto éxito en el mundo. Pero el realismo que se impone en España es el de la moral más pacata. La fantasía es un pulso con Dios o un alejamiento de los deberes religiosos. Un camino peligroso. Siempre la imaginación creadora fue peligrosa para los poderes, terrenos y espirituales.

Ciertamente en España se impuso el realismo. Un realismo de moral superficial, de cumplimientos ritualistas, de sometimiento a la iglesia; algo que, si se cumplía, permitía cualquier conducta: es el caso de la picaresca, género español nacido en esa época y con gran triunfo. La falta de escrúpulos, los robos, los engaños, se reirán; siempre que sus protagonistas estén en el marco de la iglesia católica romana. ¿No es *Guzmán de Alfarache* una mezcla de episodios picarescos y sermones? Algo que ha perdurado en la sociedad española hasta el momento. Los personajes más corruptos de la sociedad actual solemos verlos contritos en cualquier iglesia, bajo la advocación de cualquier santo del que son devotos fieles.

Toda la literatura española tiene el marchamo de realismo.

El cuentecillo de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, que se lee en el libro V y que tanto ponderó Borrow, me parece un cuento folclórico con la tosquedad que los caracteriza. Por interesante que sea su originalidad y excepcionalidad en la literatura española, no va más allá su interés.

En España se ha vendido la marca *realismo* para la literatura, mientras que en el resto de la literatura occidental nos encontramos con grandes obras de la fantasía creadora. La verdad es que después de Cervantes se esteriliza el campo de la fantasía en narrativa. Pensemos que Francia, por ejemplo, dentro de su racionalismo, que ataca los contenidos emocionales, sin embargo ofrece un importante volumen de cuentos, los de Perrault, un monumento universal de la literatura fantástica de todos los tiempos. Y en el siglo XVIII nos encontramos con la obra de Cazotte, *El diablo enamorado*, donde se aborda el mundo del ocultismo y de la Cábala, de la magia ceremonial y de la evocación de espíritus elementales. A Sade, en este mismo siglo, lo podemos igualmente introducir dentro de la literatura fantástica, pues lo son todas sus fantasías eróticas extremas. Pero podemos decir que el verdadero iniciador de la literatura fantástica en Francia, tal y como la entendemos en la actualidad, es Charles Nodier (1780-1844). Junto al Nodier feérico y humorista, de

*Trilby* o de *El hada de las migajas*, está el Nodier macabro y terrorífico de *Infernaliana* o de *Lord Ruthven o los vampiros*. Puesto que nos hemos introducido en el Romanticismo, no podemos olvidar a Teophile Gautier ni a Gérard de Nerval. Y al gran Prosper Mérimée. Adelantando un poco en el tiempo, espléndidos relatos de fantasía y terror escribe el que me parece el mejor cuentista francés del siglo XIX: Guy de Maupassant.

Solo momentos muy proclives a la imaginación creadora consiguen volver a fecundar en esa línea la creatividad española, como sucede en el Romanticismo, cuando la intuición creadora inunda toda Europa y se convierte en su estética. Entonces fructifica una joya como *El miserere* de Bécquer. Sin embargo no es comparable la literatura fantástica del Romanticismo alemán o inglés, o incluso francés (al que ya nos hemos referido), con la española.

Tampoco destacamos en un género novelístico previo, el de la novela gótica, sobre todo de origen anglosajón, esa novela que se inicia con *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, esa novela breve e irracionalista, donde aparece de repente «un yelmo mil veces mayor que cualquier casco propio de un ser humano y cubierto con una cantidad proporcionada de negras plumas» (Walpole, 1972, p. 59). A partir de ahí, las novelas de la Radcliffe, o el maravilloso relato de Lewis, *El monje*, donde un predicador de fama es seducido por Satanás, en un ambiente que mezcla atrocemente bóvedas y osarios de iglesias, lujuria y pureza, cadáveres en descomposición y amantes apasionados, un relato que acaba cuando el monje es arrojado por el propio demonio desde Despeñaperros. Estas novelas son las que abren la puerta al Romanticismo de *El vampiro* (1816) de Polidori, del *Frankenstein* (1817) de Mary W. Shelley o *Melmoth, el errabundo* (1820) de Maturin. Y saltando el Atlántico, no podemos olvidarnos de los cuentos de Poe, tan queridos por el gran poeta Baudelaire. Pero ¿qué decir del Romanticismo alemán? Los cuentos de Tieck o de Hoffmann son los cuentos fantásticos más importantes de la literatura romántica mundial. También habría que mencionar a los continuadores: Brentano, Eichendorf, Kleist, Achim von Arnim, Chamisso, etc. Nada hay en literatura española que se pueda comparar, salvando las preciosas leyendas de Bécquer o las de Zorrilla en verso. Aunque a partir de 1830, cuando Fernando VII tuvo que hacer concesiones a los liberales, los libreros españoles (especialmente valencianos) inundaron el mercado nacional de novelas lacrimógenas y terroríficas (*vid.* Llopis, 1974, p. 87).

Paralelamente la crítica literaria despreciaba la literatura fantástica como un subgénero. Aunque los lectores españoles se apasionaron por las traducciones que se hicieron de la novela gótica, los escritores no se lanzaron a la escritura de novela fantástica<sup>17</sup>. Donde lo fantástico tuvo su lugar fue en el cuento, verdadero fenómeno de éxito entre los escritores decimonónicos, también en este caso en España. Cuentos fantásticos

<sup>17</sup> Algunas imitaciones españolas hubo que se puedan recordar, como la novela gótica, reeditada hace unos años, de Pérez Rodríguez, *La urna sangrienta o el panteón de Scianella*, publicada por Siruela en 2010. *Vid.* López Santos, 2010.

extraordinarios le debemos a la pluma de Emilia Pardo Bazán o a la de un escritor injustamente olvidado como Pedro Antonio de Alarcón, a quien apreciaba especialmente Borges. Por ser justos, debemos decir también que en la segunda mitad del siglo se da alguna novela fantástica de gran interés, como *El doctor Lañuela* de Ros de Olano (1863) y *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro (1867).

Pero pronto se volverá a alzar una crítica feroz contra la literatura fantástica, amparada dicha crítica en la decadencia de la narrativa en España y propugnando la vuelta a una literatura nacional, fundamentalmente realista. Con el pensamiento de Herder de fondo, desarrollado por Taine y los filósofos positivistas, que consideran que la nación, la raza, el clima o la época determinan el tipo de literatura que se escribe en cada momento concreto de la historia, se propugna una literatura realista propia de lo español. La literatura fantástica durante la época del Realismo y el Naturalismo se reduce a ejemplos aislados –como *La misa de medianoche* de Blasco Ibáñez, «¿Dónde está mi cabeza?» de Pérez Galdós o «Hijo del alma» y «La resucitada» de Pardo Bazán (la autora naturalista española con más cuentos fantásticos, no en balde gallega)– y casi siempre se da en el formato del cuento<sup>18</sup>. La literatura fantástica será más querida de los modernistas, como es el caso de Salvador Rueda, a quien debemos «La boda de espectros», o el nunca suficientemente ponderado *Jardín umbrío* de Valle-Inclán, donde nos encontramos cuentos como «El miedo» o el terrible «La misa de san Electus».

Pero en general lo fantástico es considerado subliteratura y, como tal, un género que empobrece la renaciente literatura española. Esto lleva a criticar a los lectores por consumir dicha literatura y a editores y escritores por satisfacer la demanda de estos.

Uno de los primeros en pronunciarse en estos términos en contra de lo fantástico, fue Larra –nos dice David Roas–. Para él, la moda de lo gótico y lo fantástico no era más que otro ejemplo de la depresión literaria en la que se encontraba España en aquellos años; una manifestación más de la subliteratura que dominaba los gustos de la época y que, para Larra y otros muchos críticos, era muy dañina para la literatura con mayúsculas. El primer artículo en que aparece esta crítica es el titulado «¿Quién es el público y dónde se encuentra?» (*El Pobrecito Hablador*, núm. 1, agosto de 1832), donde Larra, reflexionando acerca del gusto imperante en aquellos años, se pregunta si

«¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* y las poesías de Salas, o el que deja en la librería las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Iliada*?». (Roas, 2012, en línea)<sup>19</sup>.

Tanto para los intelectuales ilustrados como para las facciones católicas había un punto rechazable en la literatura fantástica que ambos asumían: atentaba contra las

<sup>18</sup> Vid. la antología *Relatos hispánicos asombrosos y de terror*, publicada en Cátedra, 2014.

<sup>19</sup> Vid. también Roas, 2001b.

sanas costumbres de los lectores. La ética racionalista y la moral católica coincidían en el rechazo de la fantasía. La literatura debía formar al individuo y no corromperlo, ni ser tampoco un simple medio de evasión.

Tendremos que recurrir a la gran literatura que se hace al otro lado del Atlántico, ya en el siglo xx, para hablar de eminente literatura fantástica en español. Los ejemplos son muchos entre los escritores del famoso *Boom latinoamericano*. El ejemplo de Borges no se puede dejar de mencionar. Pero voy a centrarme en Carlos Fuentes y un libro de cuentos titulado *Inquieta compañía*<sup>20</sup>. La realidad misteriosa mezclada con las fantasías neuróticas de los personajes hacen la singularidad de estos relatos. El segundo de los relatos, «La gata de mi madre», comienza realista, casi costumbrista, para acabar en una locura fantasiosa, disparatada, surrealista, humorística, desmadrada por todos lados, como si el autor se hubiera metido en un festejo, todos hubiéramos bebido mucho, y se le hubiera ocurrido contarnos un cuento.

Este tipo de literatura no la encontraremos en la literatura castellana peninsular, sí en cambio si vamos a la periferia: Galicia o Cataluña, que nos llevan a figuras señeras de la fantasía como Cunqueiro o Perucho. En castellano tendríamos que recurrir a los humoristas, como Camba, como Fernández Flórez (pero ambos gallegos).

Como la literatura fantástica se ha considerado poco seria, impropia para lectores maduros, serios y sesudos, los países que han defendido la otra literatura, la seria, tampoco han ofrecido al mundo grandes textos de literatura infantil, el mundo natural de la fantasía. Casi todas las literaturas europeas pueden presumir de una gran obra destinada a los niños o a los adolescentes, como la *Alicia en el país de las maravillas* de los ingleses, el *Pinocho* de los italianos, el ya mencionado conjunto de cuentos de Perrault de los franceses y los conocidísimos cuentos de los hermanos Grimm alemanes. Junto a todas estas, ¿qué puede ofrecer en paralelo la literatura española? Creo que la respuesta es clara y contundente.

## 7. EL CAMBIO RADICAL DEL PRESENTE

El siglo xx consiguió poner patas arriba la tradicional teoría del realismo literario, cuestionando sus ambigüedades, sus inconsistencias, sus contradicciones. Darío Villanueva, que en su libro *Teorías del realismo literario* procura ofrecernos la historia de las teorías que se han fraguado sobre el realismo, nos dice ya en el prólogo que, siendo «una de las cuestiones fundamentales de nuestra disciplina, la Teoría de la Literatura», considera insatisfactorias «las respuestas que comúnmente se daban a sus interrogantes» (1992, p. 12). Ciertamente la crítica literaria del siglo xx ha mirado con desconfianza

<sup>20</sup> Publicado en Alfaguara, 2004.

la tradición realista clásica y ha procurado dar nuevas iluminaciones y a su vez hacer duras críticas desde los formalismos, la fenomenología, la pragmática o la estética de la recepción. En la polémica sobre el realismo han elevado su voz los más conspicuos intelectuales, en los ámbitos más diversos, como es el caso de Lukács, de Adorno, de Barthes o de Jakobson, por mencionar solo algunos (*vid.* Lukács *et al.*, 1982).

Pero lo que me parece más determinante para el cambio de paradigma es el horizonte lector. Los jóvenes que hoy sigan, con mayor o menor curiosidad o interés, este razonamiento mío, tienen por hábito la lectura (o la recepción a través de cualquier otro medio habitual en el mundo que nos domina: juegos, series televisivas, cine) de obras literarias casi exclusivamente de fantasía. ¿No sé si resisten bien la lectura de una novela realista, al modo decimonónico! Simplemente recordaré algunos de los títulos de mayor impacto entre los jóvenes consumidores: *Juego de tronos*, que es la primera novela de la serie *Canción de hielo y fuego* del escritor estadounidense George R. R. Martin, ha batido records. La serie televisiva sobre este grupo de novelas también arrasa. Entre las adolescentes ha tenido un éxito increíble la saga *Crepúsculo* de la escritora también estadounidense Stephenie Meyer. Igualmente ha habido una adaptación, en este caso cinematográfica, que ha apuntalado el éxito de las novelas. Un asombroso hecho, pues se pensaba que los adolescentes ya no leían literatura, hasta que esta saga de novelas de alrededor de las cuatrocientas páginas por volumen ha conseguido numerosas ediciones en todas las lenguas importantes del mundo. ¿Qué decir de la trilogía de *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins? Ha vendido más de veinte millones de copias y se ha convertido en uno de los libros de mayor venta de todos los tiempos. Curiosamente parte de su trama se basa en relatos de la mitología griega.

Sin duda, los jóvenes que viven en este mundo nuevo, nada reconocen de suyo en todas las inquisiciones de la literatura fantástica a las que nos hemos referido previamente.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral.
- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante/Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1981). *Política*. Madrid: Editora nacional. Segunda edición.
- Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Borges, J. L. (1989). La muerte y la brújula. *Ficciones*. En *Obras Completas (1923-1949)* vol. I (pp. 449-507). Barcelona: Emecé.
- Castro, A. (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
- Cervantes, M. de (1969). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia.
- Cervantes M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Curtius, E. R. (1984). *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la Literatura, (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, A., Hernández, M. T. (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.
- Genette, G. (1988). Géneros, 'tipos', modos. En Garrido Gallardo, M. A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-233). Madrid: Arco/Libros.
- Jaffé, A. (1980). El simbolismo en las artes visuales. En Jung, C. G. et al. *El hombre y sus símbolos* (pp. 229-278). Barcelona: Caralt.
- Jakobson, R. (1982). El realismo artístico. En Lukács, G. et al. *Polémica sobre el realismo* (pp. 157-176). Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.
- Lázaro Carreter, F. (1976). El realismo como concepto crítico-literario. En *Estudios de Poética* (pp. 121-142). Madrid: Taurus.
- Llopis, R. (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- López Santos, M. (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Lugnani, L. (1983). Per una delimitazione. En Ceserani, R. et al. *La narrazione fantastica* (pp. 37-73). Pisa: Nistri-Lischi.
- Lukács, G. et al. (1982). *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.
- Martín Jiménez, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Frankfurt am Main/New York/Oxford: Peter Lang.

- Menéndez Pidal, R. (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez y Pelayo, M. (2003). *Historia de los heterodoxos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 19 de septiembre de 2014, de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_81.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_81.html)
- Navarro Faus, J. (2015). *El principio de incertidumbre. Heisenberg. ¿Existe el mundo cuando no lo miras?* Villatuerta (Navarra): National Geographic.
- Platón (1988). *La República*. Madrid: Gredos.
- Pujante, D. (1992). *Mímesis y siglo XX. Formalismo ruso, Teoría del texto y del mundo, Poética de lo imaginario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pujante, D. (2016). Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain. *Res Rhetorica. A quarterly of the Polish Society of Rhetoric*. En impresión.
- Roas, D. (2001a). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Roas, D. (Ed.). (2001b). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- Roas, D. (2012). La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 16 de septiembre de 2014, de: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/html/48546838-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/html/48546838-f5c1-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html)>.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo,
- VV. AA. (2014). *Relatos hispánicos asombrosos y de terror*. Madrid: Cátedra.
- Villanueva, D. (1992). *Teorías del Realismo literario*. Madrid: Instituto de España/ Espasa Calpe.
- Walpole, H. (1972). *El castillo de Otranto*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Wellek, R. (1968). *Conceptos de Crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Wellek, R., Warren, A. (1953). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

- White, H. (1992a). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1992b). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

