

JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA | ÁLVARO PINA ARRABAL
(EDS.)

El concepto de cultura en el mundo hispánico (1774-1845)

Manifestaciones artísticas e históricas



Tuego de Gallos en Acapulco.

EL CONCEPTO DE LA CULTURA
EN EL MUNDO HISPÁNICO
(1774-1845)

EL CONCEPTO DE LA CULTURA
EN EL MUNDO HISPÁNICO
(1774-1845)

Manifestaciones artísticas e históricas



JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA

ÁLVARO PINA ARRABAL

(eds.)

EDICIONES TREA

Este libro ha recibido una ayuda a la difusión de resultados de investigación del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz.

Proyecto «Re-importing the novel: free and unacknowledged translations of foreign fiction in Spain (1769-1845) (1228924N)», financiado por el FWO.

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: marzo de 2026

© del texto: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán

Depósito legal: AS 00091-2026
ISBN: 979-13-88179-07-5

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prefacio	9
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA (<i>Universiteit Gent</i>)	
ÁLVARO PINA ARRABAL (<i>Universidad de La Laguna</i>)	
Literatura romántica y Nueva mitología	13
LUIS BAUTISTA BONED (<i>Universitat de València</i>)	
Estudios etnográficos en la Expedición Malaspina a través de fuentes escritas e ilustradas	27
SHEILA ARROYO RODRÍGUEZ-PERAL (<i>Universidad de Castilla-La Mancha</i>)	
Causas célebres e imágenes nacionales: el crimen del comerciante Francisco del Castillo visto por los autores extranjeros	39
REBECA MARTÍN (<i>Universitat Autònoma de Barcelona</i>)	
¿Es la narrativa histórica española derivativa de Walter Scott? Sobre cultura y costumbrismo en la novela del movimiento romántico	53
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA (<i>Universiteit Gent</i>)	
Trazas de la cultura en la obra de Joaquín del Castillo y Mayone	67
ÁLVARO PINA ARRABAL (<i>Universidad de La Laguna</i>)	
Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena	81
JUAN JESÚS PAYÁN (<i>Lehman College, City University of New York</i>)	

José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del <i>Don Juan</i> (1844)	101
ALBERTO CUSTODIO ROMERO VALLEJO (<i>Universidad de Oviedo</i>)	
La cultura como transfiguración de la historia fragmentada 1830-1850: Desde el autorreconocimiento histórico hasta más allá el estado-nación	117
ANDREW GINGER	

Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena

JUAN JESÚS PAYÁN

Lehman College, City University of New York (CUNY)

Quizá hoy pueda parecer lo más natural del mundo, cuando, para saber la hora, basta con una rápida mirada sobre nuestros relojes o móviles. Hubo, sin embargo, un tiempo en el que el tiempo mismo no seguía las mismas reglas para todos. El 22 de octubre de 1884 cambió la volubilidad de los relojes y los regimentó bajo una férula común que llegaría a ser universal. Ese día, la Conferencia de Washington fijó la estandarización actual del tiempo, con 24 husos relativamente iguales, en torno al punto cero del meridiano de Greenwich.¹ Lógicamente, no todo el mundo estuvo conforme. Frente al meridiano avalado por la hegemonía británica, Francia contrapuso el suyo, establecido, para sorpresa de nadie, en torno a París. Tampoco los Estados Unidos, con la memoria fresca de su independencia, aceptarían de buena gana la autodenominación del observatorio inglés como centro neurálgico de un orden mundial del tiempo. Hoy tales fricciones geopolíticas semejan apenas un borroso recuerdo, apenas rememorado por especialistas en la materia y eruditos. El orden fijado en un momento del tiempo para organizar el tiempo puede parecernos del todo natural, como si siempre hubiese estado allí. Sin embargo, he aquí el poder de las construcciones sociales, esas ficciones humanas que, con la inercia de su uso y el desgaste de su condición de espejismo, nos hacen olvidar el espacio que separa la realidad de nuestra ordenación categorial.

También en la literatura ha existido, continua, una voluntad de estandarización. En 1999, la intelectual francesa Pascale Casanova, se valió precisamente del meridiano cero de Greenwich para ilustrar el eje de valores, con voluntad transnacional y de ambición geopolítica, desde la que se construye la historia literaria. Del mismo

¹ Por cuestión de espacio simplifico este episodio histórico, así como sus respuestas y controversias. Como bien menciona David Roas, en realidad, la uniformidad internacional no se hizo efectiva hasta el establecimiento del Tiempo Atómico Universal (2022a: 22). Para una revisión actualizada sobre las ramificaciones (económicas, coloniales) de la estandarización del tiempo remito a los trabajos que me sirvieron como referencia: Rebekah Higgitt y Graham Dolan (2010: 35-39), Adam Barrows (2011: 1-21) y Charles Wither (2017: 107-137).



modo que nuestros relojes funcionan en relación a unos estándares de tiempo en torno a un punto referencial vinculado con una determinada manifestación de hegemonía, también en la literatura (como en otras áreas, cabría añadir) giran los juicios en torno a un faro en el espacio y el tiempo, desde los que irradian nuestras jerarquías de valor y nuestros baremos de modernidad.

En este artículo propongo una revisión de los mecanismos evaluativos del fantástico peninsular del XIX a partir de cuatro conceptos de la teoría de Pascale Casanova: el uso de meridianos cero para la modernidad, la vinculación de tales paradigmas con el principio de autonomía (o su falta) en el concierto geocultural, la reconsideración de la rivalidad transnacional como factor fundamental para una mejor comprensión de los desarrollos de las literaturas nacionales y la inherente ceguera hegemónica frente a las dinámicas de poder que sustentan su posicionamiento nuclear. Con estos cuatro aspectos en mente, problematizaré de manera sucinta el modo reflejo con el que se ha tendido a juzgar al fantástico peninsular del XIX. Desde el punto de vista cronológico, proyectaré este marco teórico sobre las principales teorizaciones peninsulares que se desarrollaron entre 1824 a 1842. Dicho paraguas cronológico me permitirá abarcar los hitos que median entre las reflexiones de José María Blanco White e Ildefonso Ovejas, a un lado y otro de este marco. Estimo que este trabajo hace ostensible los sesgos con los que se ha enjuiciado el fantástico español de la primera mitad del XIX. Finalmente, con este artículo, quisiera también recordar la figura de Pascale Casanova,² que, tan súbitamente, nos dejó en 2020.

1. Meridianos cero del género fantástico en los sesgos de su historización

De modo análogo a la estandarización del tiempo alrededor del meridiano de Greenwich, también la modernidad literaria se gesta a partir de unos determinados ejes, desde los que se erige un valor de novedad (Casanova, 2004: 87-88). Su funcionamiento no es distinto a cualquier expresión axiológica de validación mediada. Así, para que una obra devenga paradigmática y relevante en la *Zeitgeist* de su momento histórico, precisa de la sanción positiva de los centros de cultura. Por el contrario, aquellas formas de originalidad desvinculadas de la aprobación hegemónica terminan arrinconadas como objetos irrelevantes, desviados o pretéritos, pues

² Debo al Prof. Marco Ramírez la conexión entre mis planteamientos críticos sobre el estudio del género fantástico y los de Pascale Casanova sobre el funcionamiento de la República mundial de las letras. Vaya desde aquí mi agradecimiento a mi colega por ponerme al tanto sobre esta filiación posible. Empleo la traducción en inglés de M. B. DeBevoise pues estimo que no altera el contenido del original francés y es la edición disponible en mi país.



nunca llegaron a formar parte del cauce de presente en el que fluye el espíritu de la modernidad. Es solo desde ese carril y desde esas aguas desde la que un objeto cultural encuentra eco y vías de canonización posible.

También la construcción cultural de lo fantástico ha operado en términos análogos. Ello se manifiesta en un doble plano: por medio de la constitución de marcos teóricos y de narrativas de historización. Ambos factores no solo funcionan desde una lógica circular, sino también como contrafuertes el uno del otro, que se fertilizan mutuamente y contribuyen con ello a la inercia de su naturalizada aceptación. La ortodoxia teórica, la constitución de paradigmas presuntamente puros y nacidos *ex nihilo*, se fundamenta en el presunto liderazgo de la praxis de determinadas naciones; del mismo modo, este corpus se ve refrendado por la confirmación de marcos conceptuales que garantizan su consolidación, preeminencia y visibilidad. Fuera de este territorio fundamentado en las tautologías de poder, quedan relegadas aquellas tradiciones y aquellos autores que o bien actuaron con supuesto retraso o bien simplemente no internalizaron correctamente las ideas preconizadas por los centros hegemónicos de cultura. Conviene recordar, con todo, que ese retraso y esa comprensión errónea lo son únicamente como contraste a unas determinadas expectativas de novedad y de ortodoxia crítica. Toda desviación es el monstruo creado por la razón de un meridiano cero, e incuestionable, de opresión.

Revisemos ahora la narrativa genética oficial de lo fantástico. Si bien hay quienes remontan el nacimiento del género a la primera novela gótica (Roas, 2022b: 87), desde un punto de vista completamente historicista, el término viene a identificar un nuevo modo de practicar la literatura a partir de 1827, a partir de la controversia despertada entre los críticos de Reino Unido y Francia en torno a la recepción de cuentos de E. T. A. Hoffmann. Con este episodio como detonante y el triunfo de París como núcleo irradiador, el fantástico hoffmanniano disemina el evangelio de su cuestionamiento de la realidad en el resto del mundo. Más adelante, en torno al segundo tercio del siglo en adelante, el género vivirá una segunda encarnación a partir de las traducciones de Charles Baudelaire sobre los cuentos de Edgar Allan Poe. El meridiano cero de esta narrativa no solo se ubica en un espacio concreto (París o en general la francofonía), sino que también se materializa, simbólicamente, por medio del discurso, a través de la crónica misma de la «invención» de un género.

Lejos de los bulevares parisinos y ausente de esta narrativa, el autor español del XIX (como tantos otros en el generoso extrarradio de la periferia) vive en el exilio de su externalidad, «extirpado» de las nuevas cartografías de Modernidad (Iarocci, 2006: 1-52). Con esta narrativa en mente, se deduce que el fantástico llega a España como préstamo mal utilizado, una importación, inherentemente tardía o defectuosa, de las ideas extranjeras. El truísmo de estos planteamientos resulta casi

cómico, si no diera forma y base al prejuicio. Se llega tarde a lo que otro espacio fijó en torno a su capricho y se malentende cuanto dicho centro ya estableció, por sí solo, como norma o paradigma, al servicio de su autolegitimación.

No ha de extrañar que, a partir de estos presupuestos, los estudios de campo hayan privilegiado una forma de validación extrínseca, pues, para estudiar el fantástico español del XIX, el crítico solo necesita cotejar del corpus peninsular con el tratamiento de lo fantástico de los maestros del género, principalmente Hoffmann y Poe y ver qué sucede. Desde esta metodología refleja, se confirma cuando ya se anunciaba como sesgo hermenéutico, a saber, la inadecuación necesaria de cuanto ya se emplazaba como derivación desde la periferia. El fracaso inherente a este método de trabajo debería resultar evidente, pues todo cuanto mida a partir de los meridianos de prestigio está abocado a subrayar el carácter de copia de un texto a partir de su estímulo de origen. No podría ser de otro modo. Parafraseando a Antonio Machado, cuanto el investigador pueda registrar desde tales expectativas, nunca serán las voces propias sino el eco de voces ajenas, porque, consciente o inconscientemente, son estas voces ajenas, desde una lógica de trasplante, las que realmente se busca rastrear y se quisiera poseer en solar propio. Se aspira a encontrar a un Hoffmann o un Poe español y se termina por registrar su bastarda descendencia. Este método de validación refleja constata, tautológicamente, la precedencia de modelos hegemónicos y el carácter necesariamente retardatario, derivado e impuro de aquellas tradiciones cuya posibilidad de agencia ni siquiera, en momento alguno, se llega a tomar en consideración.

Una referencia representativa de este método de análisis del género fantástico se observa en el balance, continuamente reciclado hasta nuestros días, de Mariano Baquero Goyanes:

He aquí un género muy característico del siglo XIX, y que sin embargo en España no tuvo demasiados cultivadores; muy inferiores estos, desde luego, a los grandes creadores del género: Hoffmann, Chamisso, Nodier, Allan Pöe [sic], etc.

El cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia [...]. El cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente los de Hoffmann. (*El cuento español*, 1949: 235-236)

El párrafo resulta revelador en dos aspectos fundamentales. Por un lado, Baquero Goyanes desliza la importancia instrumental que desempeña el rastreo del género fantástico en la literatura. En tanto que expresión característica de las formas estéticas del XIX y del subgénero del cuento, lo fantástico sirve como un parámetro de validación fundamental a la hora de fijar la pertenencia legítima o no a determinadas corrientes, movimientos (como el romántico) e historizaciones concretas. Tener un

fantástico presumiblemente pobre tiene como consecuencia una relegación fuera de los espacios de modernidad asignados por las naciones modernas. Por otro lado, el párrafo es generoso en prejuicios sobre el fantástico español, del que se nos dice, sin que sean aparentemente necesarios argumentos de algún tipo, que apenas tuvo cultivo, que fue una imitación del de otros países y que, en último término, dio curso a cultivadores muy inferiores a los de otras naciones. El sesgo sería risible, si no fuera por sus continuos retornos, como idea zombi, en la crítica actual.³

El planteamiento de Baquero Goyanes que data de 1949, reaparece en autores posteriores como Juan Paredes Núñez, hasta aterrizar en el corpus crítico fundamental del fantástico español, llevado a cabo por David Roas (2002: 11). A partir de la narrativa canónica oficial, gestada en torno al magisterio de E. T. A. Hoffmann y de Edgar Allan Poe, Roas explora cómo los tratamientos de ambos autores, en relación con lo fantástico, dan forma al cultivo del género en la península durante el siglo XIX. En los libros *Hoffmann en España* y *La sombra del cuervo* se reitera un mismo método de estudio, que busca constatar si las obras españolas «transpiran’ una misma forma de entender el género» (2002: 15; 2011: 22). En principio, el planteamiento parece tan sensato como inocente. Sin embargo, esta impresión acrítica se enturbia tan pronto como cuestionamos en torno a qué modelo buscamos una misma forma de expresión y por qué tal paradigma debe ser único y no diverso (ni en el espacio ni en el tiempo). El tipo de expectativas que trasluce este tipo de estudios linda, si es que no se enraíza, en territorios peligrosamente próximos a los estudios de influencia. En ambos libros, Roas rastrea aquellos textos españoles que trabajan con lo sobrenatural «de un modo semejante al que lo estaba haciendo Hoffmann y otros extranjeros del momento» (2002: 16) o «de un modo semejante al que realiza Poe en sus relatos» (2011: 22). Los referentes en torno a los cuales se mide o visibiliza el corpus peninsular del XIX proceden de tradiciones y espacios consignados fuera de su territorio. Cualquier paradigma propio resulta desde este enfoque absolutamente invisible. Es más, a partir de esta metodología refleja, se reafirma el prejuicio que colgaba sobre la producción fantástica española de la primera mitad de siglo.

Ya fuese por la mala comprensión del género, por las reservas de carácter ideológico o moral hacia el cultivo de lo fantástico o por la falta de preparación para ello (escepticismo, irracionalidad), la baja calidad es una característica evidente de la mayoría de los relatos de [la primera mitad del XIX], simples (malas) copias de obras extranjeras. (1997: 99-100)

³ El concepto de ideas zombis procede de los estudios político-económicos, sin embargo resulta útil aun fuera de este ámbito. Por idea zombi, Paul Krugman concibe: «ideas that should have been killed by contrary evidence, but instead keep shambling along, eating people’s brains» (2020: 3).

He aquí el corolario lógico a que desembocan las expectativas exógenas de los estudios de campo. Puesto que el método de estudio que se usa se asienta en una lógica de irradiación e internalización de moldes externos, cuanto se termina por documentar en las letras peninsulares es precisamente la condición derivativa, como imitación o copia de mala calidad, de aquellos modelos cuya inmensa calidad ya se daba por supuesta. En tanto que se documenten en el terreno de lo peninsular los reflejos de otras literaturas, no saldremos del espacio metodológico del prejuicio. En tanto que sigamos identificando, de modo conductista, el estímulo del canon exógeno heredado (sea Hoffmann o Poe) con su respuesta en la literatura propia, no habremos hecho otra cosa sino registrar las «malas copias» producidas por tradiciones periféricas del XIX como la española.

Conviene también recordar la impostación de los marcos temporales comúnmente empleados. Con el género fantástico, como sucede con movimientos tales como la Ilustración o el Romanticismo, la crítica opera desde la naturalización de una «*hybris* de punto cero» (Castro-Gómez, 2005), un conjunto simbólico de fechas que funcionan como *tempus post quem* de una novedad absoluta, más allá del cual no existe registro posible. Desde la cronología diseñada por las nuevas naciones dominantes de la segunda ola de modernidad, ahora formalizada desde el norte europeo durante los siglos XVIII y XIX (Dussel: 13; Mignolo: 55-57), se constituye una frontera parteaguas radical, que tiene como objeto el borramiento de una serie de continuidades temporales que sirven a la autolegitimación de unas determinadas naciones poderosas y la postergación de las demás. Especial saña era precisa para desplazar aquellas naciones que habían encabezado la primera modernidad (como España o Portugal) y cuya memoria hegemónica convenía defenestrar. En síntesis, a partir del trabajo de esta discontinuidad en el tiempo, se formaliza el exilio y relegación del aporte español e hispánico fuera del orden de modernidad.

Retornemos a la historia oficial que sintetice al comienzo. El meridiano histórico de 1827 (en torno a la recepción de Hoffmann) está profundamente entroncado en una visión de la historia, en la que participan unos arquitectos muy concretos: Reino Unido, Francia y Alemania. El hecho de que estos mismos actores funcionen como protagonistas de las narrativas de segunda modernidad dista de ser casual. En realidad, lo uno es clara consecuencia de lo otro. En tanto que las naciones hegemónicas del período impongan una visión concreta de novedad, todo cuanto establezcan como «moda» servirá al objeto de validar su posición de liderazgo histórico. A partir de esta frontera imaginaria, de esta división parteaguas, el escritor español del XIX ve cualquier prefiguración del género en su propia tradición como algo que no tiene cabida. Al mismo tiempo, este diseño permite el gesto irónico y oportunista del saqueo y apropiación, por parte de las nuevas tradiciones hegemó-

nicas, de los textos y motivos de lo sobrenatural que llevaban poblando las letras españolas.

En ningún lugar es más visible esta incongruencia estratégica que en esta cita, frecuentemente revisitada, de Rafael Llopis, en la que se establece lo siguiente: «[a] falta de raíces propias, la literatura fantástica española fue principalmente extranjerizante desde sus mismos orígenes» (1974: 319). Fuera de contexto, este pasaje semeja atribuir a una supuesta ausencia de tradición propia el carácter necesariamente importado de buena parte, si no todo, del fantástico español. Sin embargo, tal lectura se complica cuando revisamos el contexto que precede y sucede a este pasaje. Llopis admite el modo constante con el que el romanticismo «extranjero» (Radcliffe, Lewis, Maturin, Gautier, Merimée, Irving, etc.) se nutrió de temas fantásticos tomados de leyendas, mitos y terrores españoles en el XIX. Insiste que el carácter extranjerizante del fantástico español no se debía a una falta de temas ni de tradiciones propias. Pero, entonces, resulta difícil sostener esa presunta falta de raíces propias. El forzado ejercicio de alambrista que refleja Llopis solo puede atribuirse a la sujeción de la frontera temporal impuesta por la segunda modernidad noreuropea. España no tiene raíces propias, porque aquellas que podrían contar, realmente no lo hacen: están más allá de los meridianos temporales o de los marcos teóricos hegemónicos que pudieran registrar su existencia. Irónicamente, el acto de apropiación extranjera, en cambio, sí funciona como parangón del fantástico hegemónico o canonizable. Ellos sí conocían bien el fantástico que ellos mismos crearon. Por supuesto.

2. Condiciones de autonomía: el galocentrismo teórico

Uno de los principios quizás más desatendidos de la teoría de Casanova deriva de sus consideraciones sobre el principio de autonomía que caracteriza a los centros de cultura: «The most independent territories of the literary world are able to state their own law, to lay down the specific standards and principles applied by their internal hierarchies, and to evaluate works and pronounce judgments» (2004: 86). Por el contrario, tradiciones segregadas fuera de las cartografías de modernidad, como la española en los siglos XVIII y XIX, han de aceptar la condición necesaria de una falta de agencia histórica:

Spain became the very emblem of a proximate 'non-modern' within the imagination of the West [...]. The common denominator throughout this legacy of representation, from the eighteenth century forward, was the effacement of any sense of Spanish historical agency. (Iarocci, 2006: 38)

En tanto que nación «no-moderna», España no tiene voz a la hora de proponer alternativas a los diseños preestablecidos por las naciones culturalmente hegemónicas.

Cuando trabajamos el género fantástico tiende a obviarse qué tradición realmente funciona como lugar de enunciación o taller de construcción de modas artísticas y literarias. La presunción de universalidad, con la que se obvia este punto, no debe llamarnos a engaño. Tal como reconocen diversos críticos, cuanto hemos dado en llamar fantástico es, en realidad, un término y una invención francesas (Steigerwald, 2008: 336). Dicho de otro modo, se trata de un concepto que adquiere pleno sentido dentro de un ecosistema terminológico concreto, de origen francés (Calvino, 1997: VIII).

A partir de este reconocimiento, no debe extrañar que el hito teórico definitivo para la delimitación del fantástico, respecto a categorías ficcionales anejas, se constituya, obviamente, en Francia. En claro paralelismo al papel desempeñado por París en la formalización de un concepto estético en el siglo XIX, ha sido la teorización por vía francesa la que ha establecido formas correctas e incorrectas de entender el género. Asimismo, dentro de la teorización francófona podemos delimitar dos paradigmas diacrónicos influyentes: las definiciones que formalizaron inicialmente el fantástico en el siglo XIX y las que, más recientemente, se gestaron como respuesta a las ideas de Tzvetan Todorov.

Desde el punto de vista histórico, la primera definición hegemónica fue llevada a cabo por un grupo de intelectuales franceses, entre los que se destacó Jean-Jacques Ampère (Payán, 2022: 58-59). Es a este notable crítico romántico a quien debemos la identificación entre la noción de «cuento fantástico» y el tipo de cuentos sobrenaturales que practicaba Hoffmann y que inscribía lo imposible en ambientes cotidianos (Roas, 2022b: 167-169). Por vía francesa, queda, pues, establecido un horizonte de expectativas para el cuento fantástico de estirpe hoffmanniana, basado en «la representación de un mundo dual, compuesto de un orden natural y otro sobrenatural, ambos evocados de manera realista» (Cumiskey, 1992: 32; la traducción es mía).

Dada la posición de autonomía de Francia, dicho marco teórico llega a gozar aún hoy día del privilegio de una posición paradigmática. Tanto es así que cuando, en 1997, David Roas acomete una valoración de la recepción de lo fantástico en España en la primera mitad de siglo, lo hace con el paradigma francés como único meridiano indiscutible. Al contrastar la definición gala con las que manejan los autores españoles, concluye que estos últimos no alcanzaron a comprender bien el género. Roas aventura distintas hipótesis para explicar esta «errónea comprensión de lo fantástico» (1997: 97). Entre ellas, baraja las abundantes reservas de carácter

moral, la consideración esencialista del realismo como expresión propia del alma nacional y el impacto de los prejuicios que circulaban sobre el alcoholismo y locura de Hoffmann (como después lo harán alrededor de Edgar Allan Poe). Roas retoma, además, el argumento de Llopis (1974: 318-319) sobre la falta del escepticismo necesario para un tratamiento estético de lo sobrenatural e incluso la baja alfabetización (los cuales, dicho sea de paso, confieren al caso español de una suerte de defecto excepcionalista, como si no afectasen en realidad a todo espacio cultural fuera del *petit comité* de las naciones culturalmente hegemónicas). Con todo, aún después de esta enumeración de posibles factores, Roas admite no estar del todo satisfecho con tales hipótesis y manifiesta su extrañeza:

Sorprende, pues, que en unos años en que España iba a remolque de Francia en todo lo literario, no llegasen a nuestro país, o por lo menos no tuvieran eco, las opiniones de los críticos galos, haciendo ver a nuestros críticos los entresijos de los relatos fantásticos. Una cuestión para la que aún no tengo explicación. (1997: 99)

Este párrafo ejemplifica los problemas fundamentales que derivan de la naturalización de meridianos hegemónicos. Se admite el eje vertical en las relaciones entre Francia y España (el hecho de que esta última fuese a remolque de la primera), pero no se cuestiona su origen ni se problematizan sus consecuencias. El pasaje refleja el deseo aspiracional de que los críticos españoles reflejen las ideas de Francia; de ahí la velada insatisfacción que traslucen sus comentarios. El lapsus jerárquico es tan ostensible que se ilustra casi como una imagen de poder que evoca la relación entre maestro y alumno, pues son los críticos galos quienes deben «enseñar» a los críticos españoles, estos infantilizados, los entresijos de lo fantástico y su correcta interpretación.

Más adelante, Roas aventurará en su tesis doctoral que la causa final de la anomalía peninsular se debe a una «falta de competencia literaria» por parte de los críticos españoles (*La recepción de la literatura fantástica*, 2000: 346-351). La retórica del excepcionalismo deficitario español lejos de disiparse se acentúa. La asunción es clara: si los críticos españoles llegaron a conclusiones distintas de los franceses es únicamente por ignorancia, por atraso, por no entender la sofisticación de ideas que venía del país vecino. En ningún momento, en este tipo de planteamientos se reconoce una posibilidad diferente: a saber, que hubiese diversas conceptualizaciones del género históricamente legítimas y que existiese una voluntad de agencia, no derivada de un déficit de comprensión sino de un deseo deliberado, simplemente, de hacer otra cosa. Todavía en 2022, Roas, si bien ahora con mayores matizaciones, sigue revisitando este tipo de razonamientos:

Si bien es innegable el éxito que los cuentos de Hoffmann tuvieron en España en la primera mitad del siglo XIX [...] lo cierto es que su influencia directa sobre los escritores de dicho periodo se dejó notar muy poco. Como he demostrado [...] en 2002, los autores españoles, a diferencia de sus colegas franceses, tardaron en adoptar la nueva forma de entender y cultivar el género que representaba Hoffmann. (2022: 251-252)

El párrafo no miente, pero elude una conciencia autocrítica. A diferencia de los colegas franceses que erigieron el constructo cultural de lo fantástico a partir de su posición de autonomía, muchos autores españoles se resistieron a adoptar su conceptualización del género. Pero, ¿por qué debía ser de otro modo? Tomando en cuenta el resentimiento histórico hacia Francia, tras la invasión napoleónica de principios de siglo, no debe extrañar que los autores españoles del XIX fueran más receptivos a otros paradigmas distintos de los franceses o que aprovecharan la diversidad conceptual diseminada por los líderes geoculturales, sabiamente conjugada con un lenguaje propio y un entronque en la tradición nacional, para construir sus propios paradigmas. He aquí otro sesgo de la crítica, pues, aunque existieron bien documentadas, diversas formas de concebir lo fantástico se estima que solo una de ellas, por vía francesa, debe funcionar como meridiano referencial.

3. Vías de reformulación en el contexto de rivalidades transnacionales

El trabajo de Casanova subraya el modo con el que las rivalidades transnacionales dan forma no solo a un sistema de jerarquías posteriores (cánones literarios), sino también a los desarrollos nacionales. En el caso del género fantástico, como el de tantas manifestaciones del XIX, su nacimiento está intrínsecamente vinculado a la pugna por la modernidad entre las naciones hegemónicas (Francia, Reino Unido) o emergentes (Alemania, Estados Unidos, Rusia) que dominan en este período. Un hito histórico visibiliza el carácter contencioso del que nació lo fantástico.

Pese a la centralidad de Francia en la construcción del género, la primera definición de lo fantástico como rubro de una nueva manera de practicar la ficción sobrenatural vinculado al estilo de Hoffmann, se produce en 1827, de parte de Walter Scott. El fantástico francés se construye como respuesta, oportunista y solo teatralmente virulenta, a la reseña que el novelista escocés hizo del escritor alemán. Más adelante será de nuevo Francia quien fagocite la novedad de la cuentística de Poe como plataforma para una redefinición del campo. Nada de este entramado sería visible sin el rescate de una fiera competencia de signo transnacional. En el caso de España, observadora desde la distancia de esta pugna, este contexto de rivalidades suponía también una oportunidad, pues le permitía posicionarse de manera rebel-

de contra los modelos recibidos y para posibilitar enfoque híbridos, moldeados a su antojo.⁴ En el duelo establecido entre Reino Unido y Francia por imponer una visión de lo fantástico, los escritores peninsulares tenderán a privilegiar, de manera pragmática, aquellas ideas que mejor se avengan a sus proyectos de nacionalización. La decisión de privilegiar a Scott frente a las teorizaciones francesas, no solo correspondía a un cierto confucionismo, sino a deliberada posición de diferencia.

Recordemos la definición de lo fantástico que propone Walter Scott. Según el novelista escocés, este nuevo modo literario, generado por los escritores alemanes, se singulariza por una fantasía sin ataduras. Se trata de una expresión desbocada que rehúsa la instrumentalización alegórica o moral a la que estaban acostumbrados muchos lectores de la época. El éxito de las ideas de Scott se plasma por vía de la traducción al español en 1830. En la versión española, se define el fantástico como «un género donde la imaginación se abandona a toda la irregularidad de sus caprichos», poblado de las más raras y burlescas combinaciones de escenas y en el que «nada se encamina a modificar lo que es absurdo y repugnante a la razón» (1830: 16-17). Críticos como Roas emparentan la definición de Scott con la categoría estética de lo grotesco (2022b: 297). Podríamos también avvicinarla incluso a manifestaciones posteriores como la ficción kafkiana, el realismo mágico, el surrealismo o incluso la literatura del absurdo.

El olvido del papel desempeñado por las rivalidades transnacionales permite que se dé por hecho una versión de la ortodoxia teórica. Así, por ejemplo, Roas considera no solo que la formulación de Scott es errada o equívoca, sino que debe atribuirse a su influencia en España el que numerosos autores practicaran el fantástico como excusa para el cultivo de una extravagancia descarriada. Ninguno de tales argumentos tiene peso, especialmente si despertamos de la hipnosis a que nos somete del meridiano cero de las formulaciones por vía francesa. Para empezar, Scott no podía «malinterpretar» cuanto todavía no existía como construcción cultural pública y clara. El novelista escocés simplemente vierte su opinión personal sobre el estilo de Hoffmann. Sus juicios, pese a no estar exentos de sesgos, no eran necesariamente equivocados. La producción hoffmanniana no había sido ajena al cultivo de una estética grotesca, de ahí que todavía se lo estudie en este campo (Kayser, 1963: 68-81; Bakhtin, 1984: 37). Cuanto Roas estima como error, desde un punto de vista histórico, se reduce a una posición de diferencia. Scott piensa diferente a los críticos franceses y, como es esta última la que termina imponiéndose, es por ello por lo que se le atribuye una mala comprensión del género.

⁴ Es decir, para «separarse», en el sentido agente que nos recuerda María Lugones. Frente a una separación colonial o hegemónica que estigmatiza a la nación subordinada, también esta se puede valer de la separación como mecanismo de defensa. (Lugones, 1994: 460-479).

Tampoco debemos dar por hecho que los autores españoles se limitaron a internalizar pasivamente las ideas de Scott. En el lapso temporal que me interesa, entre 1824 y 1842, podemos documentar todo un espectro de formalizaciones propias. Algunas de ellas, como la que José María Blanco White postula en 1824 (aunque en relación al rubro algo más amplio de las ficciones inverosímiles), declaran tempranamente la posibilidad de nacionalizar las nuevas direcciones de la fantasía y la ficción sobrenatural a partir de un entronque con referentes propios. En el caso del liberal sevillano el modelo propuesto son las ficciones sobrenaturales don Juan Manuel (*enxiemplum* XI) y la herencia tomada de los árabes españoles. Las consideraciones de Blanco White, al quedar fuera del *tempus ad quem* de la crítica, se han visto soslayados, pero apuntan a una posición diligente y activa por parte de algunos escritores españoles en la construcción misma de lo fantástico, ya previa a la formalización exógena iniciada tres años más tarde.⁵

Más adelante, en 1839, en las reseñas producidas por Salvador Bermúdez de Castro y Enrique Gil y Carrasco, queda patente un conocimiento estratégico tanto de las definiciones por vía francesa como de la definición de Scott. Ambos autores no solo registran la definición dual que investigadores como Cummiskey (1992: 32-33) identifican como horizonte compartido en la crítica francesa, sino que también responden a las ideas y prejuicios expresados por Scott sobre el estilo de E. T. A. Hoffmann. En ambos casos, los reseñistas no se limitan a importar definiciones exógenas, sino que las filtran a partir de un lenguaje propio, con consideraciones de propio cuño y, de nuevo, con filiaciones pragmáticas en la literatura autóctona (como la que contrapone la vernácula raíz de Calderón de la Barca con la hoffmanniana, que nutre a las letras germánicas). Incluso más adelante, cuando José Zorrilla, en el prólogo a «La Pasionaria» (1841: [7]) y Antonio Ros de Olano, en su relato «El escribano Martín Peláez» (1841: 288), ironizan sobre el género, lo hacen con un pie en el reconocimiento del estímulo externo y con otro en el deseo de hacer otra cosa. El recurso del humor no debe verse como insuficiencia o falta de conocimiento, sino como una implícita manifestación de desafío que era poderosamente consciente de la posición marginal de las letras españolas en el concierto europeo.

Las «remotísimas consonancias» que, según Enrique Gil y Carrasco definen el tejido simbólico del fantástico hoffmanniano (1839: [1]), reaparecen en el lapso temporal que me ocupa en las reflexiones de Ildefonso Ovejas de 1842. Con miras

⁵ Si bien todas estas referencias fueron descubiertas por David Roas (2022b: 253-256, 259-264; 268-271; 291-299), en mi reciente libro, *Los conjuros del asombro*, las enmarco desde un nuevo punto de vista. Las estimo no solo como hechos aislados, que, con frecuencia, sirven como argumentos para sostener la errónea comprensión peninsular hacia lo fantástico, sino como hitos reveladores de un deseo de reformulación nacional (Payán, 2022: 105-151). Por razón de espacio, aquí me limito a consignar las conclusiones de aquel trabajo.

a explicar el arriesgado modo con el que Antonio Ros de Olano articula su cuentística fantástica, Ovejas ofrece una definición del género que, ya desde su lenguaje, funciona como espejo del carácter inestable y tornadizo de su esencia. Para Ovejas, el fantástico se caracteriza por un diseño episódico, en cuadros aparentemente inconexos, pero que se ven unificados por un mismo concepto ([2]). Valiéndose de las vagas simbologías que singularizan en su opinión este nuevo género, Ovejas representa lo fantástico como una serpiente «que cambia de forma como de camino» y como la vida inestable de «un vapor cuajado en nube» ([2]). Si algo ofrecen todos estos autores en su conjunto es un fresco de ideas originales, no tomadas de otros, no un reflejo vicario de una externa oratoria, sino una manera propia de concebir el género. Es solo su diferencia respecto al meridiano cero de la formalización por vía francesa, que este corpus se afianza en los márgenes del extravío o la excentricidad (en su sentido etimológico).

El triunfo final del paradigma francés, de manera retroactiva, borra la diversidad conceptual que arrojó este período. En un contexto reciente, la fundamentación francófona aparece representada por el influyente trabajo de Tzvetan Todorov. Es a él a quien, con justicia, se atribuye el despegue de los estudios sobre lo fantástico que comienza en 1970. En su famosa *Introduction*, el crítico franco-búlgaro ambiciona demarcar, por medio de un régimen de oposiciones de claro origen estructuralista, el territorio privativo que caracteriza el género. A su juicio, este se singulariza por el efecto de incertidumbre creado en el lector, cuando este se ve imposibilitado para elegir entre una interpretación racional y una aceptación de los hechos sobrenaturales que irrumpen en un mundo como el nuestro. Frente a un fantástico puro, que estima hartamente inestable, Todorov propone dos espacios colindantes: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Lo fantástico vive en este espacio liminar, en ese umbral de indeterminación en el que lo imposible no puede verse explicado ni por medio de la razón ilustrada ni por medio de credulidad irracional. Más adelante retornaré a la insostenible retórica de la pureza que se filtra en la teorización todoroviana. En este punto, quisiera retornar al problema planteado al comienzo de esta sección.

Cuando el trabajo de Todorov salió a la luz, motivó encendidas críticas de numerosos investigadores y cultivadores de los géneros de ficción no mimética. No podían entender cómo un teórico de la talla de Todorov podría concebir lo fantástico de un modo tan restrictivo. Parte de esta confusión, surgía en realidad de una miopía de carácter cultural y de un error translaticio, pues cuanto venía Todorov a definir no era, ni podía ser, equivalente a términos análogos en otras lenguas o culturas.⁶

⁶ Conocido es el caso de Stanisław Lem, quien, en airadas réplicas, venía a denunciar, entre otros olvidos, la postergación de la ficción científica en el estudio de Todorov. Tanto esta controversia como muchas de las que

El fantástico francés o *fantastique* no podía recubrir cuanto en otros espacios se aplicaba, en general, a la fantasía en sentido lato. La definición todoroviana asumía, etnocéntricamente, como universal, por acto u omisión, cuanto en realidad pertenecía a un horizonte cultural preciso.⁷ Es más, la restricción de marco obedecía asimismo a unos parámetros históricos muy determinados. Según arguye Nathalie Prince, el paradigma concreto que Todorov aspiraba a territorializar ni siquiera resultaba abarcador, pues giraba en torno a un marco temporal concreto: el contexto positivista del «fantástico clásico» francés, que arranca de la segunda mitad del XIX en adelante (2015: 48). Ahora bien, si tomamos en consideración las reservas de estos autores, se explica por qué el fantástico todoroviano ha sido tan difícil de encajar en tradiciones distintas de la francesa y en períodos distintos a los sirvieron como horizonte para el investigador. La definición todoroviana, pese a su postulación deductiva, es producto inductivo del tipo de textos que trataba de teorizar. Es, asimismo, el asidero final del meridiano cero de la teorización fantástica. Todos los intentos por encajar la literatura española (o la latinoamericana) en este molde han estado lógicamente condenados al fracaso. Ya José B. Monleón lo advertía en el prólogo a su compilación de trabajos sobre el fantástico en el mundo hispánico en la revista *Mester*.

Uno de los principales obstáculos con que se encuentra el estudioso de lo fantástico en España y América Latina es la falta de un marco teórico apropiado. Esta afirmación puede parecer paradójica dada la abundante presencia de estudios literarios. El problema, sin embargo, reside en que la casi totalidad, de los paradigmas establecidos han surgido de aproximaciones basadas en experiencias ajenas, en ejemplos literarios por lo general extraído de Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Así, el crítico español o latino-

siguieron más adelante obviaron algo central: que el objetivo conceptual del estructuralista franco-búlgaro no era ni la ficción de fantasía (*high fantasy*, fantasía épica, *space opera*, etcétera), ni subgéneros como la ciencia ficción. Se limitaba a formalizar un marco teórico para determinado tipo de ficciones en un contexto cultural preciso.

⁷ Ello explicaría por qué el censo referencial de su trabajo prioriza fuentes francesas. Entre los autores en dicha lengua, Todorov incluye a Honoré de Balzac, George Bataille, William Beckford, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Charles Perrault, Jan Potocki, Auguste Villiers de L'Isle Adam. Suponen un total de 12 autores. Deben añadirse a la nómina los trabajos como traductores de Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Antoine Galland, Théophile Gautier, M. le Corbeiller, Adolphe-François Loève-Veimars, Jacques Papy y Alexandre Vialatte. A ello debemos también añadir la inclusión de Paul-George-Castex como primer gran antólogo del *fantastique* en el mundo. Todos los textos citados proceden de fuentes en lengua francesa, incluso cuando los autores produjeron su obra en alemán (Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka), inglés (Agatha Christie, John Dickson Carr, Edgar Allan Poe, Robert Sheckley), o ruso (Nicolai Gógol) (Todorov, 1970:185-186). Cuando se compara la representación francesa con el resto de las naciones (y nos limitamos únicamente aquí a la creación) el balance es de doce frente a ocho. De esos ocho, solo marginalmente Arnim, Hoffmann y Poe entran propiamente en el marco teórico definido por Todorov con un puñado de textos; los demás sirven para ejemplificar otras formas ficcionales como el relato de detectives (Agatha Christie, John Dickson Carr) o de ciencia ficción (Robert Sheckley). Como se puede observar, el fantástico todoroviano se asienta en un corpus completamente hegemónico y eminentemente francés (original o traducido). En él no tienen cabida ni un solo autor en lengua española, pero tampoco nos llamemos a engaño; tampoco se incluye a autores correspondientes a ninguna tradición de la periferia o semiperiferia cultural del XIX.

americano, armado de, por ejemplo, su batuta todoroviana, se dedica a «re-conocer» sus propios textos, constatando la presencia o ausencia de los elementos definidores... En el proceso, sin embargo, los modelos teóricos quedan intactos, intocados e intocables. ¿Y no podría ser que fueran precisamente estos modelos los que deberían ser cuestionados a partir de una producción —de una materia prima— menos excluyente...? (1990: [1])

Estimo que la apreciación de Monleón no solo es exacta, sino de una clarividencia extraordinaria, pues ya aquí anticipa, como fértil semilla, la línea de argumentación que aquí expongo. Según nos recuerda el autor, de manera consuetudinaria, el método de trabajo de la crítica ha consistido en encajar la producción española (así como la de otras naciones) en el marco de teorías como la de Todorov. Con excepción del pasaje anotado, la inercia ha llevado a la plana mayor de investigadores a una forma de validación extrínseca, no basada ni en la experiencia peninsular ni del todo congruente con su contexto histórico.

4. Cegueras hegemónicas y balance final

Al teorizar sobre lo fantástico, la crítica hegemónica francesa lo hace desde una posición de privilegio que les imposibilita para ver las estructuras de poder desde las que erigen sus propias voces. Como señala Casanova: «They are blind almost by definition: their very point of view of the world hides it from them, for they believe that it coincides with the small part they know» (2004: 43). Solo quienes padecen la inequidad de tales estructuras, fundamentadas en un colonialismo cultural comprenden claramente, por experiencia propia, sus efectos. Los escritores españoles del XIX, pese a no ubicarse en un territorio de colonialidad o post-colonialidad fáctica, se sabían en los márgenes de la cultura (Iarocci, 2006: 42). Dicha conciencia da forma al perfil elusivo y rebelde con el que participan en las expresiones de Modernidad, como es lo fantástico.

En el lapso de 1824 a 1842, que hemos visto motejada como copias de mala calidad del genio de otras literaturas, España produce un corpus meritorio que explora lo imposible irracionalizable en contextos realistas con una ambición de diferencia. Ya fuera desde el ángulo de lo insólito auto-orientalista (José María Blanco White, Jorge Montgomery, Serafín Estébanez Calderón), la comedia de magia (Juan de Grimaldi, Juan Eugenio Hartzenbush, Bretón de los Herreros), la recuperación del motivo donjuanesco (José de Espronceda, José Zorrilla), la literalización de «la vida es sueño» calderoniana (Duque de Rivas) o desde la excentricidad grotesca (Antonio Ros de Olano), las letras peninsulares buscaron espacios con los que experimentar con el sincretismo de realismo y preternaturalismo que caracterizaba

a lo fantástico durante la primera mitad de siglo. Su vocación diferencial, lejos de merecer olvido, supone la necesaria levadura para la creación de obras posteriores de enorme valor: las antinovelas de Antonio Ros de Olano y Rosalía de Castro, así como los relatos cuestionadores de la muerte de Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce o Juan Valera entre muchos otros (Payán, 2022: 153-334). Nada de esto registra su valor o sobrevive el cedazo de expectativas de validación exógena.

Si bien la ceguera hegemónica o el ángulo ciego de la hegemonía explica el olvido con el que críticos como Todorov dan por universalista su modelo etnocéntrico, resulta más complicado justificar por qué esto ha seguido siendo así en el caso del peninsularismo. Tal vez se deba al estatus posthegemónico de España (y los retornos al apego de una vieja retórica colonialista) o a su posicionamiento intermedio (Braudel, 1984: 39) entre núcleos y periferias de la tribuna europea en momentos constantes de la historia reciente lo que haya propiciado la internalización incuestionada del discurso hegemónico externo. En cualquier caso, a diferencia de la vitalidad de las agencias descentralizadoras que han movilizado los marcos post y decoloniales en las tierras hermanas de Latinoamérica, el discurso académico español ni semeja ser consciente de la subordinación de su aporte en capítulos concretos de su historia, ni da la impresión de querer aceptar el vínculo que conecta la visibilidad cultural de determinados autores y obras con dinámicas geoculturales de poder.

Tampoco ayuda a ello el que, desde el territorio del comparativismo, se eluda la conciencia de tales estructuras. Cuanto ya Wellek establecía en 1959 como problema (2009: 162-170), al cuestionar la identificación metodológica entre comparativismo y rastreo de influencias, no parece haber sido del todo superado. Es por ello que visiones transnacionalista autoconscientes, como la de Casanova, pueden constituir herramientas útiles de desautomatización y de conciencia crítica. La perpetua crisis atribuida a los estudios comparativos no dejará de ser tal hasta que libere las ataduras de sus expectativas de validación canónica.

Todavía el 22 de octubre de 1884, pese al propósito de crear un día universal, los delegados de la Conferencia de Washington hicieron expreso el necesario respeto de las temporalidades locales y nacionales (Higgit y Dolan, 2010: 35). El impulso colonial terminaría borrando, con el tiempo, esta aceptación de la pluralidad. ¿Quién acaso recuerda que mucho antes del meridiano de Greenwich existió otro en España, en la isla del Hierro? De modo análogo, los referentes propios, así como la justificación que motivaba las condiciones de rebeldía frente a la imposición de la subalternidad, del fantástico peninsular del XIX se han visto prácticamente borrados. Desde las ficciones de pureza de la taxonomía, quedan fuera de foco, des-

ajustadas, las especies de la diferencia. Del mismo modo que el ornitorrinco desafía las convenciones de nuestras clasificaciones biológicas (Eco, 1999: 89-98, 120-122), numerosas especies literarias se han visto postergadas a causa de su infravaloración como excéntricas desviaciones azarosas, para las cuales no se ha buscado, con empeño, una justificación no sesgada.

En relación con los diseños de periodificación, Jacques Le Goff admite que su objeto se dirige a la construcción de «una imagen continua y global del pasado», que terminamos por llamar historia (2016: 28). De modo análogo, desde la complicidad entre teoría e historización, los estudios de campo han operado desde una ambición de uniformidad. Nadie duda de la necesidad operativa de cortes o meridianos referencias con las que ordenar nuestra aproximación a la realidad. Nadie cuestiona los peligros de la balcanización extrema. Sin embargo, en tanto que los cortes provengan de validaciones jerárquicas o sirvan como justificación para una única visión de la historia, para una imagen continua de los diseños avalados por las estructuras de poder, que, como talla universal, realmente solo encaja en los contornos de determinados paradigmas, realmente no habremos participado en la construcción de una historia fiel con la diversidad, ni justa. Es más, si el propósito de los estudios del fantástico peninsular va encaminado a la valorización de un patrimonio, a día de hoy podemos decir que el balance general es agridulce, pues tiende a perpetuar un autosabotaje reestigmatizador e inefectivo de cara a la reapreciación de producciones fantásticas como la española del XIX.

Como arguye Eviatar Zerubavel: «Classifying presupposes an ability to ignore “trivial” differences among variants of the same mental entity, and what often looks like an inability to differentiate may very well be a deliberate disregard for negligible differences that “make no difference”» (1991: 63). Es en el espacio de la irrelevancia trivial en la que habita buena parte del fantástico peninsular del XIX. Junto al reflejo, también existe la posibilidad hermenéutica de documentar y validar la refracción (Payán, 2022: 105-106), por reutilizar la alegoría visual que ya planteara Rosemary Jackson (1981: 17-18). Es en esta voluntad refractaria en la que se posicionaron las contribuciones teóricas y literarias más caracterizadoras del corpus peninsular del medio siglo. Si no las vemos, si no las vimos, es porque las habíamos condenado de antemano.

Referencias bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1984): *Rabelais and His World*. Helene Iswolsky (trad.), Boston: MIT.
BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.

- BARROWS, Adam (2011): «Modernism and the Politics of Time», *The Cosmic Time of Empire: Modern Britain and World Literature*, Berkeley: University of California Press, pp. 1-21.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1839): «Los cuentos de Hoffmann», *El piloto* (17 de marzo), pp. [1-2].
- BLANCO WHITE, José María (1824): «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles. El sultán de Egipto. Cuento turco imitado en español. Extracto de la obra del príncipe Don Juan Manuel, intitulada El conde Lucanor», *Varietades o Mensajero [sic] de Londres*, vol. 1, núm. 5, pp. 413-426.
- BRAUDEL, Fernand (1984): *The Perspective of the World*, vol. III. Siân Reynolds (trad.), Londres: Collins.
- CALVINO, Italo (1997): «Introduction», *Fantastic Tales: Visionary and Everyday*, Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, pp. vii-xviii.
- CASANOVA, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. M. B. DeBevoise (trad.), Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2005): *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CUMMISKEY, Gary (1992): *The Changing Face of Horror. A Study in Nineteenth-century French Fantastic Short Story*, Nueva York: Peter Lang.
- DUSSEL, Enrique (1998): «Beyond Eurocentrism: The World System and the Limits of Modernity», *The Culture of Globalization*, North Carolina: Duke University Press, pp. 3-31.
- ECO, Umberto (1999): *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Alistair McEwen (trad.), San Diego/Nuweva York/Londres: Harcourt.
- GIL Y CARRASCO, Enrique (1839): «Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés», *El Correo Nacional*, núm. 424 (16 de abril), pp. [1-4].
- GOFF, Jacques le (2016): *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* Yenny Enríquez (trad.), Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HIGGIT, Rebekha y Graham DOLAN (2010): «Greenwich, Time and “The Line”», *Endeavour*, vol. 34, núm. 1 (March), pp. 35-39.
- IAROCCHI, Michael (2006): *Properties of Modernity. Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres/Nueva York: Routledge.
- KAYSER, Wolfgang (1963): *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- KRUGMAN, Paul (2020): *Arguing with zombies. Economics, Politics and the Fight for a Better Future*, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- LEM, Stanisław (1974): «Todorov's Fantastic Theory of Literature», *Science Fiction Studies*, vol. 1, núm. 4, pp. 227-237.
- LLOPIS, Rafael (1974): *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Júcar.
- LUGONES, María (1994): «Purity, Impurity, and Separation», *Signs*, vol. 9, núm. 2, pp. 458-479.

- MIGNOLO, Walter (2000): *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.
- MONLEÓN, José B. (1990): «Presentación», *Mester*, vol. XIX, núm. 2, pp. 1-4.
- OVEJAS, Ildelfonso (1842): «Crítica literaria. Cuentos por don Antonio Ros de Olano», *El Correo Nacional* (20 y 21 de enero), pp. [1-3].
- PAYÁN, Juan Jesús (2022): *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del XIX*, Newark: Juan de la Cuesta.
- PRINCE, Nathalie (2015): *La littérature fantastique*, París: Armand Colin.
- ROAS, David (1997): «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor. Revista del cuento literario*, vol. 14, pp. 79-109.
- (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid: Devenir.
- (2022a): *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid: CSIC.
- (2022b): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, León: Eolas.
- ROS DE OLANO, Antonio (1841): «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», *El Pensamiento*, vol. 1, pp. 38-42, 65-68, 97-104.
- SCOTT, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Compositions; and Particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann», *The Foreign Quarterly Review*, núm. 1, pp. 60-98.
- (1830): «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas, ó romances», *El espejo de la tía Margarita*, Madrid: Oficina de Moreno, pp. 1-48.
- STEIGERWALD, Jörn (2008): «The Fairy Tale, the Fantastic Tale», *A Comparative History of Literatures In European Languages*, vol. XXVIII, pp. 325-342.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil.
- WELLEK, René (2009): «The Crisis of Comparative Literature (1959)», *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, pp. 161-172.
- WITHER, Charles W. J. (2017): *Zero Degrees: Geographies of the Prime Meridian*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ZERUBAVEL, Eviatar (1991): *The Fine Line. Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago: University of Chicago Press.
- ZORRILLA, José (1841): «Leyenda cuarta. La Pasionaria. Cuento fantástico». *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, vol. III, Madrid: I. Boix, pp. [7-8].

La transición de la Ilustración al Romanticismo fue un período de cambio decisivo tanto en lo social como en lo artístico y filosófico. Los pensadores alemanes de finales del XVIII y principios del XIX trajeron consigo una nueva forma de percibir la realidad y un nuevo concepto de *cultura*, que se propagaría desde entonces por Europa. Se aprecia, sin embargo, una complejidad adicional en lo tocante al mundo hispánico, donde estas ideas penetraron con cierta lentitud y dificultad debido, entre otros motivos, a la censura y a las actitudes críticas que muchas veces se tenían. En el presente volumen se busca analizar esta cuestión a través de ocho casos diferentes, relativos a la conexión que hubo en aquellos años entre la comunidad hispanohablante y la idea de *cultura*. Los estudios compilados abordan, de este modo, las bases ideológicas del Romanticismo hasta su cristalización en España, las percepciones que en Europa había sobre la cultura española y las actitudes críticas en torno a la cultura que pudo haber en los propios territorios hispanos desde un prisma literario, etnográfico o criminológico.