

Aráu, Pampa: El fantástico literario,
Córdoba, Narvaja Editores, 1999

INTRODUCCION

El discurso crítico del texto fantástico es rico, variado y complejo por los estudios específicos que ha suscitado y que surgen casi desde el mismo momento en que el relato fantástico moderno comienza a buscar el estatuto de su autonomía genérica, es decir a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. La constitución del fantástico en la serie literaria europea se vincula a la época de apogeo de la novela gótica (1780 - 1790), y aparece como experiencia de lo insólito y de la existencia de un orden diferente, dando forma estética a imaginarios legendarizados y enfatizando en forma deliberada e intencional la creación de mundos entrópicos y siniestros. La aparición de motivos recurrentes como *el doble, el fantasma, el vampiro o el demonio*, y la convencionalización de una topografía amenazante, bóvedas, encierros, castillos, espacios oscuros, en el Siglo de la Razón no podía ser un fenómeno desapercibido.

Para enfatizar la oposición con el mundo conocido, el fantástico incorpora anomalías y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos, especialmente. Al mismo tiempo debe luchar contra la alienación y la sanción de estos discursos culturales, buscando el efecto estético de una lógica del azar y de lo irracional, para construir un texto que sostenga el verosímil de la ficción narrativa. Este doble movimiento produce un espacio de ambigüedad semántica, un núcleo enigmático que emerge desde el origen como un rasgo específico de la intriga, mantenido hasta el presente. El orden del discurso del relato fantástico está al servicio de ese enigma que entra en conflicto con el orden y la norma del discurso social y

este conflicto actúa provocativamente y define una voluntad estética.

Estas circunstancias de producción que rodean la aparición del género en su versión moderna, explican que dichos textos suministraran material para promover un discurso crítico que muy tempranamente se ocupó de su examen e interpretación.

La amplia categoría de lo imaginario ha abarcado el análisis de los temas y cuestiones que circulan en estos relatos acentuando, según los casos, una perspectiva histórica, social, psicoanalítica o artística, sin excluir los préstamos y enfoques multidisciplinares. Se ha generado por tanto una nutrida bibliografía crítica, muy heterogénea en sus enfoques y resultados que no siempre acierta a discernir entre «lo» fantástico como experiencia extrema de lo imaginario en tanto fenómeno antropológico y «el» fantástico, o sea la creación por el discurso de un mundo dotado de propiedades contradictorias y ambiguas, que no es verificable fuera del texto y de la situación comunicativa que produce: (...) más allá del problema de la naturaleza fantástica o no de los acontecimientos narrados, lo que el texto solicita es la credulidad - o, si se prefiere, la complicidad - del lector: solicita el reconocimiento de la «verdad» de su ficción. *Emerge así el problema de la verosimilitud, cuyo debate es más antiguo que el de lo fantástico, pues ya se trate de textos fantásticos o bien de textos realistas, nos encontramos en todos los casos, ante una estipulación de referencialidad. Es decir que, aunque los textos no remitan a un referente extratextual -éste puede no existir - igualmente afirman un mundo de significados. Este mundo que el texto propone al lector como su verdad propia, se ve regido por leyes determinadas: las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los textos. Es éste el sistema que el lector descifra en cada caso particular, posibilitando la lectura.*¹

¹ Campra Rosalba: "Fantástico y Sintaxis Narrativa", 1985: 95 - 111.

Se hace entonces necesario distinguir entre lo fantástico como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos (creencias religiosas, fenómenos de ocultismo, magia, folklore, etc), y el fantástico que remite en clave literaria a la oposición con el realismo y que ha servido para caracterizar de manera imprecisa una vasta producción literaria cuyo régimen de verosímil es diferente, dado que los relatos fantásticos han privilegiado las experiencias de lo imaginario en el límite con el orden empírico de la naturaleza y con el orden social de lo legal o de la norma. La denominación literatura fantástica apunta al contenido temático tradicional, la visión extraordinaria (del griego «phantasma») y en forma extensiva a toda obra que represente ficcionalmente seres o acontecimientos percibidos desde y en el mundo humano, que aparecen como no sometidos a las leyes físicas, biológicas o sociales conocidas.

*La instancia esencial del fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que no obstante se produce en un punto y en un instante preciso en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba el misterio desterrado a perpetuidad*²

La insistencia en presentar como verdaderas las zonas límites, misteriosas y cerradas del discurso de lo imaginario ha impulsado a que se lea el fantástico con enfoques muy variados. Dentro de tales lecturas nos interesa investigar las que discuten dicha producción estética en tanto signo, como algo que está en lugar de otra cosa, un interpretante que, si bien abre el campo a la interpretación múltiple en cuanto a su modo de funcionamiento semiótico en la cultura, lo hace refractivamente, como un discurso ficticio.

Mientras el realismo, como técnica de la representación, disimula su condición ficcional y hace del lenguaje una transparencia, el fantástico la exhibe, haciendo de esa exhibición y de la opacidad del lenguaje una ley genérica y un contrato de lectura que amenaza convertirse en un "desciframiento".

² Caillois Roger: Imágenes, imágenes... 1970: 14



Este libro quiere dar cuenta entonces, de una investigación de los caracteres que hacen a la narrativa fantástica a través de diferentes recorridos que son otras tantas zonas problemáticas del objeto teórico en permanente construcción. Nos ocuparemos así en orden sucesivo:

- de la posibilidad de entender el fantástico como género literario
- del fantástico y su relación fronteriza con otros mundos posibles
- de las estrategias de verosimilización y contratos de lectura generados por el relato fantástico
- de algunas poéticas del fantástico que han dialogado entre sí y con nuestro propio discurso a lo largo de todo el trabajo
- y finalmente de una selección bibliográfica en español que puede resultar una guía valiosa para quien se interese por el tema.

14

Quede entonces claro que lo que aquí se intenta exponer es una aproximación teórica al relato fantástico moderno sin entrar a discutir sus manifestaciones concretas que son, sin embargo, las que sostienen todo el edificio. No dudamos que muchos ejemplos podrían haber ilustrado mejor las afirmaciones, pero quedarían como hechos aislados. Sabido es cómo interactúan las tradiciones en las poéticas históricas, puesto que cada escritor se apropia de la vida del género y lo renueva desde una situación cronotópica. Por eso toda versión individual o grupal del género da lugar a un uso político del género, que debe examinarse dentro de un campo intelectual.³ En cambio, nos interesa, en esta instancia, revisar las constantes que contribuyen a producir la estilística genérica y que provienen precisamente, de los modos y convenciones artísticas con que el fantástico moderno se constituye en interpretante cultural al discutir la Ley, de cualquier naturaleza, y al abstenerse de todo pronunciamiento moral sobre el desorden.



³ El equipo de la cátedra está llevando a cabo un proyecto de este tipo: "El género fantástico en la producción de relatos literarios en Buenos Aires (1940-1945). Recorridos, tensiones e intersecciones"

El fantástico se humaniza, se encuentra con la pureza ideal de su esencia, deviene lo que era. Es despojado de sus artificios: sin nada en las manos, ni en los bolsillos; reconocemos que es nuestra la huella sobre la playa, no de los súcubos, ni de los fantasmas, ni de las fuentes que lloran, es de los hombres y el creador del fantástico proclama que se identifica con el objeto fantástico. El fantástico no es, para el hombre contemporáneo, más que una manera entre cien de reenviar su propia imagen.

Sartre, Aminadab

1. PERSPECTIVA GENERICA

1. 1. El fantástico en sus formas tradicionales y modernas

Siendo lo fantástico un hecho primariamente psicológico y por ende social, un producto de la posibilidad - y quizás de la necesidad - del hombre de discursivizar ciertas zonas de contenido irracional, miedos, tabúes y creencias en poderes benéficos y maléficos, en forma de representaciones del mundo sobrenatural, se lo encuentra desde muy antiguo en diferentes formas (verbales, plásticas, arquitectónicas), que transmiten valores comunitarios sincréticos con arreglo a los cuales se organizan las conductas humanas.

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras dirá Bioy Casares en un Prólogo de 1940 que se hizo famoso, en el que intenta establecer la continuidad universal para un proyecto literario en ciernes. Una verdadera jungla de géneros o formas históricas en que hallará cabida esa situación antropológica ⁴, tal es el fantástico tradicional que se presenta en multiplicidad de relatos de origen colectivo, popular, en los que no se enfatiza necesariamente la oposición real/imaginario puesto que encarnan creencias en el orden de lo mágico compartidas por la comunidad de origen. Es una producción narrativa en la que se pueden leer casi caligráficamente calcados los pasajes rituales que ab initio definieron lo imaginario⁵, cuyas formas bastante rígidas y estereotipadas aseguran su conservación

⁴ Scarsella Alesandro: "Profilo delle poetiche del fantastico", 1986: 201

⁵ idem, op.cit. 204

y transmisión: cuentos de hadas, fábulas, visiones místicas y proféticas, hagiografías, relatos míticos, mitológicos, religiosos, iniciáticos, folclóricos.

*En la antigüedad (...) - y en general en las culturas llamadas «tradicionales» - (...) no existe una separación neta entre fantasía y realidad. Es conocida la homología medieval aristotélica entre fantasía y experiencia, según la cual el «mundus imaginabilis» posee su plena realidad entre el «mundus sensibilis» y el «mundus intellegibilis», y es la condición del conocimiento. Por esta razón, en la Edad Media es posible pintar y esculpir a los monstruos en los frescos y los portales de las iglesias, con el sentido etimológico de «amonestaciones», es decir de avisos sobre la vida real donde el espectador no encuentra nada «fantástico» frente a sí. Por el contrario, se trata de una dimensión casi normal de la vida. Hoy la situación es distinta, y el «fantasma» abre las puertas de la alienación más que de la experiencia.*⁶

Acá tal vez sea conveniente expandir esta idea. A lo que Volta apunta es al hecho de que en la modernidad, la aparición provoca el miedo por lo otro y no una forma superior de conocimiento. Esto, decimos nosotros, tal vez provenga del modo en que se ha interpretado la actividad imaginativa en la cultura occidental, como facultad ligada a lo irracional, al sueño, al azar, a los estados de conciencia y a una expresión reputada como improductiva socialmente que es el arte. La imagen de lo otro, la aparición del fantasma, pasó a ser sinónimo de irracionalidad en la cultura occidental y es a eso a lo que hay que cerrarle la puerta, transformándolo en una patología o bien enviándolo a la esfera de la representación ficcional. El énfasis puesto sobre el acto de imaginar mundos posibles (el fruto de oro de la imaginación, según Bioy Casares) y el proceso de mostrarlo como un acto legítimo, pero peligroso, especialmente cuando es verbalizado, recorre siempre el género en su versión moderna, precisamente por la censura cultural al que fue sometido durante el proceso de su gestación.

⁶ Volta Luigi: "Ocuparse de lo fantástico, hoy" 1992:12

Es interesante señalar aquí que Sade (1800) había advertido sagazmente sobre la represión de lo imaginario y posteriormente Sartre (1940) hará lo mismo, reclamando la consideración de la conciencia de imaginar como una totalidad indivisible, que es capaz de percibir y de representar lo ausente. Precisamente lo que otorga según Sartre libertad al hombre es la conciencia y la posibilidad de elegir su acto y por eso, para él, el fantástico se propone como un nuevo lenguaje moderno para mostrar la situación existencial del hombre, que ha sido cosificado, y es de esa situación que habla Blanchot y antes que él, Kafka.⁷

Entonces, parece admitido que de todo el enorme conjunto de formas narrativas tradicionales que cubren un amplio abanico de posibilidades y fantasías imaginarias de la experiencia de lo sobrenatural, se desprendió el fantástico moderno que se presenta como forma estética deliberadamente ficcional, que busca producir su efecto receptivo enfatizando en el interior del texto la oposición entre mundos con diferente espesor de realidad y que, por este artificio, vuelve problemática la creencia en lo sobrenatural. Con lo cual le quita trascendencia a la otredad, la instala en este mundo y por ese mismo gesto la vuelve temible, ambigua y cercana. El cambio de forma va acompañando el cambio de función.

Según Mijaíl Bajtín los antecedentes del moderno fantástico en la literatura de Occidente pueden remontarse a la *sátira menipea*, forma del folclore carnavalesco analizada extensamente por el crítico ruso y cuya finalidad era cuestionar las verdades autoritarias y *reemplazarlas por una búsqueda, una provocación y una puesta a prueba*. Este género *proteico* penetra profundamente en el Medioevo y luego *en la época moderna, junto con la incorporación de otros géneros carnavalescos, la menipea continúa su desarrollo independiente con distintas variantes y bajo diversos nombres: diálogo lucianesco, diálogo de los muertos (que son variantes con predominio de la tradición clásica), relato filosófico (derivado de la menipea típica de la*

⁷ Cfr. el desarrollo de este tema en 4. 6. acerca de las poéticas del fantástico

época de las Luces), relato fantástico (subrayado nuestro) y cuento filosófico.⁸

Para Irene Bessièrre el relato fantástico es el resultado de la mezcla de dos formas simples del discurso popular: el caso y la adivinanza; en cuanto caso manifiesta la obsesión por la ruptura de la legalidad en el hecho singular, en cuanto adivinanza insiste en la búsqueda de un saber de otro orden y la añoranza de un orden superior.⁹

La mayoría de las hipótesis sostienen que con la secularización de la cultura europea adviene el fantástico moderno y entre 1780 y 1790 se acumula una intensa producción literaria conocida como literatura gótica: El castillo de Otranto (1764) de H. Walpole se indica como la primera novela en esta dirección. En ella hace irrupción la irracionalidad que había sido soslayada por el período clásico, pero también engendrada por él.¹⁰

Las formas de la locura, de la perversión, de lo demoníaco, lo tenebroso, los impulsos bestiales, la fragmentación de los cuerpos, temas que asumen los aspectos marginales y negativos de la conducta humana, serían las primeras manifestaciones del fantástico moderno. El antiquísimo género de la menipea, si atendemos a la hipótesis de Bajtin, sobrevive, pero pierde su carácter festivo y comunitario y además no celebra una suspensión temporaria de la ley sino que existe fuera de ella.¹¹

Privado de su fe en lo sobrenatural el hombre queda solo con sus demonios y este terrible desconsuelo humano parecería ser una de las constantes del fantástico hasta nuestros días. El desencanto comienza a abrir una brecha entre el relato mágico y el fantástico el cual percibe al mundo como espacio absolutamente humano, cargado de amenazas y a menudo sin sentido. Pero también la brecha se extiende hacia las utopías, como relatos que manifiestan la confianza en la razón del orden colectivo:

⁸ Bajtin Mijail: Problemas de la poética de Dostoievsky 1986:192

⁹ Bessièrre Irene: Le Recit fantastique: la poétique de l'incertain. 1974:23

¹⁰ Jackson Rosmary: Fantasy. Literatura y subversión. 1980: 97

¹¹ Jackson, op. cit: 14

(...)lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza. No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y se lo sabe inadmisibles, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.¹²

Evolutivamente, las nuevas formas de percepción que el hombre tiene de sí mismo, el avance de las teorías del conocimiento, las variaciones que experimenta el concepto de lo real van modificando paulatinamente el fantástico del horror, de lo perverso y lo sobrenatural, para hacer lugar a un tratamiento más intelectual del tema fantástico, que confronta el ver y el saber, la percepción sensorial y la razón, creando un vacío semántico, una zona de no significación. Lo terrible, lo perverso es, en los textos fantásticos después de Kafka, el no poder comprender cuál sea la naturaleza de lo que llamamos la realidad, así como vano el deseo de su exploración y posesión.¹³

El fantástico, entonces, adviene a la conciencia moderna con un gesto solipsista que busca y necesita el reflejo, espejo, refugio de la escritura: es un producto de la cultura letrada. Y no se debe olvidar tampoco que el género adquiere identidad de manera simultánea a la evolución de la práctica literaria como un campo

¹² Caillois, Roger: Imágenes, imágenes... 1970:12

¹³ Bonifazy señala: «Se puede (...) distinguir entre una fase ochocentista y una novecentista, una más arcaica y una más moderna, del fantástico, también poniendo en evidencia una progresiva reducción de las justificaciones teóricas, que por explícitas y problemáticas, resultan siempre más explícitas e inherentes a la acción del texto». (Bonifazy N. : Il racconto fantastico de Tarchetti a Buzzati 1971: 52.) El problema, como se ve, remite a la cuestión del verosímil que elabora el género y que trataremos más adelante

dotado de autonomía. En los siglos XVIII a XIX surge, como señala Sarlo¹⁴ el concepto moderno de literatura frente a otras prácticas discursivas sociales y es en este contexto que el género se configura.

* La literatura fantástica puede verse entonces como la ficcionalización y artistización de las manifestaciones de cambios de mentalidad cultural que comienzan a operarse en el siglo XVIII y que se caracterizan por: a) la desconfianza respecto de los valores absolutos; b) de la aprehensión de la realidad como una noción coherente en sí misma; c) la inestabilización del concepto de totalidad e indivisibilidad de la conciencia subjetiva; d) el papel del lenguaje como vehículo natural en la representación de la realidad y e) el socavamiento de la noción de racionalidad.

22

A medida que se van acentuando y profundizando estos cambios en el pensamiento occidental, el género los va absorbiendo y resolviendo dentro de su "estilística" que llevará siempre inscriptas estas cuestiones que informaron el género en el proceso cultural de su cambio de forma y de función. Los viejos temas del imaginario fantástico se resemantizan, se refinan intelectualmente, pierden su carácter de testimonio de la existencia de lo sobrenatural, se secularizan y lentamente se van alejando por esta vía del fantástico tradicional, que sobrevive en otras zonas del imaginario colectivo. Aunque vuelva a proponerse como un problema de conocimiento, ya no es resultado de una experiencia de dominio de lo real, sino de sus límites y pasajes que, lejos de reconciliar al hombre con su origen y destino, le muestran las zonas de fractura. Lo que el hombre conoce es solamente una parte de la verdad y la verdad nunca es una.

La insuficiencia semántica que entraña la percepción fantástica del mundo en que vivimos produce simultáneamente una intensificación, una percepción inmanente de lo real que es otro efecto buscado por el texto fantástico moderno y que Cortázar describe desde su impronta surreal:

¹⁴ Sarlo Beatriz: Conceptos de sociología literaria 1990: 91-92

El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada empieza ni nada concluye en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. Alguna vez he podido temer que el funcionamiento de lo fantástico fuese todavía más férreo que la causalidad física: se comprendía que estaba frente a aplicaciones particulares del sistema, que por su fuerza excepcional daban la impresión de la fatalidad, de un calvinismo de lo sobrenatural. Luego he ido viendo que esas instancias aplastantes de lo fantástico reverberaban en virtualidades prácticamente inconcebibles; la práctica ayuda, el estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta ese límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros. No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico: ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros.¹⁵

La literatura fantástica moderna muestra un desarrollo de gran amplitud y autonomía, de modo tal que adquiere y generaliza esa denominación aparentemente a partir del siglo XIX, creando confusiones acerca del funcionamiento de la ficción en estos textos. Aunque lo que se ingrese como literatura fantástica cubre un campo enorme y viene desde muy antiguo, la denominación caracterizadora para un conjunto de obras es más reciente. König rastrea investigaciones que señalan la aparición del término en francés por el crítico Ampère a fines del siglo XIX (1828) para referirse a los cuentos de Hoffmann, sin que se registre el equivalente de "(le) fantastique" en inglés y alemán. Asimismo, indica la aparición del término por imitación de la literatura europea en Hispanoamérica (Montalvo, mediados del s. XIX y más tarde, Holmberg) y su utilización con espíritu crítico por Borges en 1940 y a partir de entonces, su aplicación genérica por parte del conjunto de escritores que contribuyen a difundirlo en el Río de la Plata¹⁶.

23

¹⁵ Cortázar Julio: "Del sentimiento de lo fantástico" 1967:45-46

¹⁶ König Imtrud: La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna 1984:11-13

1. 2. La interpretación de la ley del género

Ahora bien, ¿se constituye el fantástico literario como un género? Y si es así ¿cómo caracterizarlo? Según Jameson: *Los géneros son esencialmente instituciones literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular. Hasta los actos verbales de la vida diaria están marcados con indicaciones y señales (entonación, gestualidad, delictivos contextuales y pragmática) que aseguran su recepción apropiada. En las situaciones mediatizadas de una vida social más complicada - y la emergencia de la escritura se ha considerado a menudo como paradigmática de tales situaciones-, las señales perceptivas deben quedar sustituidas por convenciones si el texto en cuestión no ha de quedar abandonado a una multiplicidad de usos a la deriva (...)*¹⁷

Si hablamos de *institución* y de *contrato*, estamos hablando de una Ley genérica que es la que permite una recepción eficaz, un "pacto de lectura". La Ley se expresa en el texto - entendido como actuación lingüística - en una serie de convenciones que controlan las operaciones de construcción de la significación. De manera que, en principio, el género se propone como un mandato, como una prescripción que deriva del uso social de los discursos, literarios y no literarios. Estos últimos son legitimados en el interior del sistema que regula la producción y circulación del canon, a través de una variedad de instituciones mediadoras, academias, premios, jurados, revistas, prensa, editoriales, etc.

Vale por ello la pregunta ¿en qué medida el *uso social* del género no es orientado fuertemente por la manipulación editorial del mercado?

Con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de la obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábrica

¹⁷ Jameson Fredric: Documentos de cultura, documentos de barbarie. 1989:86.

*contra el que tiene que luchar toda expresión artística auténtica. Las viejas categorías genéricas no por eso se desvanecen, sino que persisten en la vida a medias de los géneros subliterarios de la cultura de masas, transformadas en las colecciones de bolsillo vendidas en aeropuertos y supermercados, de novelas góticas, historias de misterio, novelas de amor, bestsellers y biografías populares, donde esperan la resurrección de su resonancia inmemorial y arquetípica a manos de un Frye o un Bloch*¹⁸.

La literatura fantástica, como todas las variantes ficcionales apoyadas con fuerza en motivos genéricos que adaptan viejos temas a nuevas funciones -policíaco, maravilloso, relato de ficción científica- están siempre amenazadas de convertirse en producto de consumo masivo mediante la explotación de técnicas convencionales o estereotipos del horror esperado y dosificado para los escalofríos del lector.

La producción literaria *de consumo*¹⁹ a la que se suma la adaptación del género a los formatos audiovisuales, puede producir la impresión de que la noción de "género" aplicada a la producción del fantástico lo reduce a la versión trivial, de mero entretenimiento o evasión para ciertos sectores de público. Sin embargo, por las características del diseño del mundo que el fantástico ofrece y que en su momento analizaremos, ha podido acceder a formas de discurso artístico con autonomía estética. En nuestro siglo y en nuestra literatura nacional, especialmente, una frondosa producción artística ha renovado el género en la ruptura de códigos: temáticos, compositivos y discursivos. Grandes escritores han creado tramas sutiles, inquietantes laberintos del pensamiento,

¹⁸ Jameson, F., op.cit. :86

¹⁹ "...literatura que surge en determinadas condiciones socioeconómicas, caracterizadas por la conversión del arte en objeto de consumo y cuya aparición periódica está regulada también por un circuito de producción- distribución- consumición, organizado según las normas de producción en serie" (Barei S. y B.Amann, Literatura e industria cultural, 1988:14) Estudio que aporta precisiones sobre lo que las autoras llaman "literatura de consumo" frente a "literatura autónoma", oposición que en este caso tomamos en préstamo.

infinitas posibilidades de mundos imaginarios que, fundamentalmente, ponen al descubierto la opacidad del signo estético y su incapacidad para producir significación unívoca.

En esta dirección el fantástico se convierte en un lenguaje que muchas veces enmascara la autorreflexión, la autodesignación y la propia escritura como objeto de desciframiento. Esto es lo que lleva a Todorov a anunciar drásticamente que el fantástico - como lectura literal - desaparece al adquirir el discurso literario una autonomía que las cosas han perdido, puesto que la literatura fantástica consumaría el gesto omnipotente de la ficción que debe impugnar lo real para convertirse en una realidad en sí misma.²⁰

El fantástico, en efecto, casi siempre explora peligrosamente las cuestiones de los límites de la escritura a través de la experiencia de los límites de la percepción de lo real y en ello reside, precisamente una de las direcciones de su evolución artística.

¿Por qué - nos preguntamos - si el conjunto de condiciones temáticas y formales, especialmente, garantiza en buena medida el reconocimiento y uso social eficaz de los textos fantásticos aun en las versiones artísticas que comprometen la estabilidad genérica, no siempre se acepta la definición de género para referirse a esta variedad narrativa?

Creemos con Jameson que se trata de una posición crítica interpretativa frente a lo que se considera el problema de la categoría genérica:

Cuando observamos la práctica de la crítica de géneros contemporánea encontramos que operan dos tendencias aparentemente incompatibles, a las que llamaremos respectivamente la tendencia «semántica» y la «sintáctica» o estructural (...)

[Los enfoques del primer tipo] cualquiera que sea su contenido, apuntan a describir la esencia o significado de un género dado por la vía de reconstruir una entidad imaginaria (...) que es algo así como la experiencia existencial generalizada que yace tras los textos individuales (...)

²⁰ Todorov Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica, 1972: 207

La segunda manera, sintáctica, de abordar el género, que condena la opción semántica por intuitiva e impresionista propone más bien analizar los mecanismos y la estructura de un género (...) y determinar sus leyes y sus límites. Los análisis de esta clase, que van desde los capítulos perdidos de la Poética de Aristóteles hasta el libro de Freud sobre el chiste, apuntan menos a descubrir el significado del proceso o mecanismo genérico que a construir su modelo²¹.

En estos dos enfoques, el uno como *modo* sustantivo y el otro como *forma fija*, uno pregunta al género *qué significa* y el otro *cómo funciona*.

Si bien la opinión de Jameson es demasiado esquemática, da cuenta de la perspectiva que subyace en la negación que hace cierta crítica, nada desdeñable por cierto, del estatuto de género para el fantástico. Esta posición crítica pone el acento en el uso ideológico de ciertas constantes arquetípicas en el proceso de transformación cultural, las que emergen renovadamente en la historia literaria. La otra posición privilegia pragmáticamente las estructuras y convenciones narrativas como marcas firmes del género, Todorov versus Frye por ejemplo. Abusando quizás del planteo jurídico que, a partir de la definición de Jameson ha guiado estas reflexiones, diríamos que se trata de la interpretación, según el espíritu o la letra, de la ley del género.

En nuestra opinión existen perspectivas superadoras de los planteos radicalizados y ellas tienen que ver con una concepción crítica del signo y de los procesos de semiosis que los mecanismos semióticos de la cultura - los textos literarios en este caso - desencadenan. En este sentido nos parece ejemplar recuperar la fuerza heurística de la concepción de Mijail Bajtín para quien los géneros discursivos son tipos relativamente estables elaborados en cada esfera del uso de la lengua y tienen una naturaleza lingüística común con los géneros artísticos (o secundarios).²²

²¹ Jameson F., op.cit. 1989: 86-87

²² Bajtín Mijail: "El problema de los géneros discursivos". 1982: 248-293. Puede consultarse la interpretación que hacemos de este tema en Arán Pampa et al: Estilística de la novela en M.M.Bajtín Parte I, cap.2, (31-47).

Según Bajtín, la existencia histórica de un género complejo como son los géneros literarios (entran también los científicos, periodísticos, etc), reconoce tres constituyentes fundamentales: a) los temas y motivos; b) la selección de estilos de lengua vinculados a la esfera de la producción del género, las zonas de discursos sociales y de palabras "ajenas" que asimila; c) las estructuras compositivas y los procedimientos con los que plantea la relación enunciador-lector, los efectos de recepción previstos y aún la asimilación y tensión con otros géneros con los que resuelve su organización interna. Estas regularidades o proceso de conformación de una "estilística genérica" para decirlo en términos de Bajtín, se producen en una combinatoria que no es absolutamente libre, que responde a una tradición, que no es unilineal, que siempre está siendo activada o dialogizada dentro del sistema literario. El escritor particular siempre utiliza el género como una "memoria" cultural, dándole una orientación semántico valorativa particular y reacentuándolo según diversos ángulos dialógicos. Todo nuevo enunciado genérico, es decir, toda nueva obra artística desencadena un proceso semiótico incesante, dentro y fuera del sistema literario, en y a través de una época. Los géneros literarios entran así en un nuevo escenario discursivo cargados con las valoraciones semántico ideológicas de las esferas de las prácticas discursivas, son una institución del colectivo hablante.

Bajtín propone, a través de la categoría del género, una poética social (que denominará *Metalingüística y Todorov, Translingüística*) en la que el género será una entidad tanto socio histórica como formal,²³ aunque no sólo en sentido retórico. Su evolución o transformación no es ajena a los cambios lingüísticos, sociales y culturales. El género es una categoría históricamente abierta y de reconocimiento empírico que participa tanto de los cambios en los estilos discursivos cuanto de los cambios sociales. Participa dialógicamente en la obra no como una etiqueta o un

modelo fijo, sino gobernando multiplicidad de relaciones de la obra con los códigos de la época, la lengua literaria, los lectores, las instituciones, los sistemas de representación. En este plano, el género forma parte de las políticas o ideologías estéticas de la literatura (y en buena medida también de las políticas del mercado). Parecería que Bajtín no concibe la interacción discursiva (y mucho menos en sus formas complejas), fuera de la red de géneros disponible y tal vez por eso dirá que el escritor *atraviesa la vida del género* en un momento dado de su evolución, reacentuándolo.

Pero sobre todo lo que resulta más atractivo en la teoría del grupo de Bajtín es que *el género es un modo de tomar posesión de la realidad para rematarla en la comprensión* y que esta comprensión del mundo - que siempre entraña una valoración ideológica - es siempre *una comprensión preñada de respuesta*.²⁴ Entonces el género recupera la función de *mediación*, concepto de tradición sociológica, que autoriza a situarlo en la *frontera* entre las determinaciones sociales que controlan la producción de una obra y la reelaboración artística de las mismas.²⁵ El género trabaja en la frontera, siempre móvil, entre discursos, lo que permite el reconocimiento del discurso literario dentro de una proliferación de discursos sociales con los que interactúa y, en el caso del fantástico, abre largo y sostenido debate (filosófico, psicológico y moral, especialmente).

El género es un signo, un interpretante disponible que ya está codificado de cierto modo, pero que es capaz de producir y reproducir de manera incansable variaciones de sí mismo, desencadenando un proceso semiótico, *dialógico*, incesante, dentro y fuera del sistema literario, en y a través de una época.

El pensamiento de Bajtín nos ha ayudado a reflexionar el género tanto en lo que atañe a su objeto, semántico y valorativo,

²³ Ajustada definición de Todorov, M. B. Le principe dialogique. Paris, Seuil, 1981

²⁴ Bajtín /Medvedev: El método formal en los estudios literarios. [1929] Madrid, Alianza, 1994

²⁵ Sarlo Beatriz: Conceptos de sociología literaria, op.cit. 1990:90

como en cuanto a los procedimientos con los que establece su propio funcionamiento discursivo y a las operaciones de lectura, es decir, el contrato genérico. Toda esta gran potencialidad semiótica de los géneros, esto que Bajtín denomina la *estilística* de un género complejo impregna, por decirlo así, el desarrollo de los cambios del género (*arcaísmo vivo*) que pueden ser múltiples y variados, pero que siempre "recuerdan" (*memoria genérica*) la percepción semántico valorativa del mundo que los ha constituido histórica y socialmente, cuestión que abrió las reflexiones iniciales de este capítulo, en relación a la conformación del fantástico literario moderno.

En nuestra opinión, el relato fantástico ha funcionado genéricamente como signo cuya función semiótica es interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen. La experiencia multiforme de la realidad resquebraja la solidez de lo empírico, lo conocido, lo sabido, lo aceptado, generando un malestar que se expresa en el fantástico, concebido en torno a las preguntas sobre modos alternativos de experiencia y de representación del Yo y del Mundo a través del lenguaje. De esta manera los relatos del género se proponen como modelo interpretativo del límite incierto de lo real y de lo difícil o arbitrario que es establecer lo que se considera falso o verdadero, las sanciones y exclusiones de lo a-normal, los valores regulativos del orden.

Eco sostiene que *es cierto que un texto narrativo es una serie de actos lingüísticos que 'fingen' ser aserciones sin exigir, no obstante, que se crea en ellas ni proponer una prueba de las mismas; pero se comporta así respecto de la existencia de los personajes imaginarios con que opera: en cambio, no excluye que, alrededor de las aserciones ficticias que va devanando se alineen otras, no ficticias que, por el contrario, encuentran sus condiciones de felicidad en la fuerza con que el autor las sostiene y en las pruebas con que (tras la apariencia de la parábola narrativa) intenta apuntalar lo que afirma sobre la sociedad, la psicología humana y las leyes de la historia.*²⁶

²⁶ Eco Umberto: *Lector in fabula*. 1981:71

Pues bien, en nuestra perspectiva, el género fantástico como conjunto de textos narrativos que interactúan dialógicamente hacia un mismo objeto de búsqueda, elabora una conjetura no ficticia sobre las zonas problemáticas de conocimiento que proceden del sistema cultural. Subrayamos el término "*conjetura*" (tan borgiano) por lo que etimológicamente señala: juicio especulativo, preconcepto que emparenta la literatura fantástica con la reflexión filosófica nacida de la pregunta, la incertidumbre y el asombro.

Pero la conjetura del fantástico no espera la sanción de otros discursos sociales ni se enajena frente a ellos, la función política o ideológica del fantástico ingresa a un proyecto artístico, el arte responde compositivamente, metafóricamente, diseñando un mundo ficticio en el que puede leerse interpretativamente la conjetura. Podría, por lo tanto, parafraseando en contrario a Cortázar, afirmar que en el fantástico las palabras están *destapando* agujeros.

Cuando decimos "género fantástico", entonces, no pensamos en una forma fija ni tampoco en una permanencia sustantiva o ideal. Hablamos de una variante estilística de la narrativa literaria moderna que se ha caracterizado por secularizar motivos tradicionales de los imaginarios colectivos vinculados a la experiencia de lo sobrenatural. Evolutivamente ha sido objeto de intensos procesos de artistización que le han permitido inventar y refinar estrategias discursivas para someter a conjetura los discursos de la ley simbólica y de la creencia, y elaborar una insistente reflexión extrañada sobre la relación del yo y del lenguaje con la realidad.

Va de suyo que cuanto más se adecue el texto a las expectativas convencionales, más se aproxima una obra a movimientos epigonales o a las condiciones del mercado, porque (...) *toda obra, en el fondo, crea su género desde el momento en que adquiere vitalidad y autonomía; es bien sabido que sólo las chatas y pesadas imitaciones son puramente conformes a las leyes de un género y que, muy a menudo, la ausencia de valor propio es el corolario de esta conformidad demasiado perfecta. La obra, en cierta forma, se vuelve a proponer como sistema y pasa a ser*

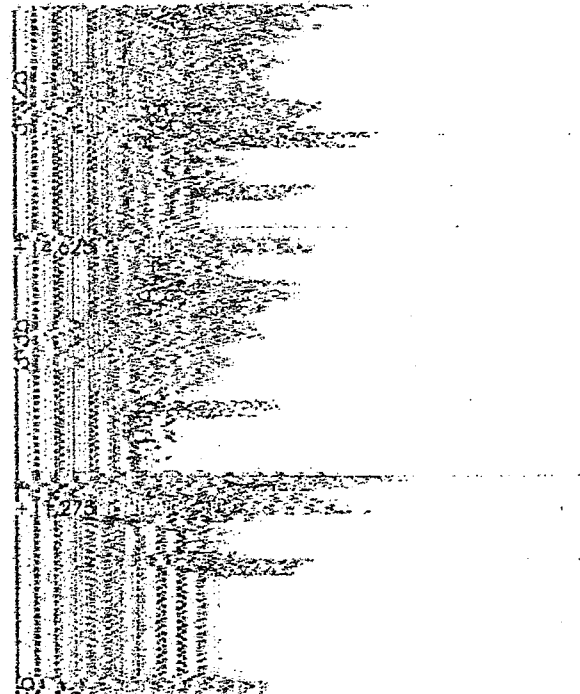
modelo (modelo de sí misma, primero y luego, eventualmente, de otras obras)... ²⁷.

Cabe la certidumbre de que las convenciones para producir el verosímil del fantástico existen empíricamente, y también, la de que cada obra con valor artístico se propone renovarlas apelando a la competencia del lector. Por eso no existen «géneros puros», sino «virtualidades genéricas». Desde este punto de vista la noción teórica del género como un cierto código colectivo que se recorta sobre una tradición cultural, permite un recorrido transversal sobre la producción literaria de un corpus histórico, que construye y reconstruye la noción de género. Como ha señalado Jameson (1989), el género literario en tanto emergente histórico, es un mensaje sociosimbólico que dialoga con otros textos de la cultura con los que comparte el mismo horizonte ideológico. La noción dinámica y no homogénea del género permite examinar sus componentes formales y semánticos en diferentes estadios o tendencias dentro de una misma obra o periodo, lo cual echa por tierra la expectativa de una evolutiva diacrónica totalizadora y de una tipología rígida.



²⁷ Genette Gérard: Lo verosímil, 1970: 38

...la pavora que nos viene de todas las situaciones de lo irreparable, cuando acabamos de crear un imposible cualquiera... Macedonio Fernández, Tantalia



2. MUNDOS POSIBLES: FANTÁSTICO Y TERRITORIOS VECINOS

2. 1. Noción semiótica de Mundo Posible

Umberto Eco ha puesto en circulación el concepto de Mundo Posible para referirse a los universos narrativos inventados por la literatura (o por otros discursos no fictivos) - fijados en un texto al que llama, con vocabulario cibernético *una máquina para fabricar mundos posibles* ²⁸. Definición cibernética nada casual porque la concepción semiótica de Eco aproxima la cultura a un gigantesco e ilimitado mecanismo de producción e interpretación de signos.

Dentro de una teoría de la semiótica narrativa, los mundos posibles son mundos discursivos dotados de ciertas propiedades e individuos culturalmente posibles, es decir interpretantes (en la acepción peirciana) en relación al mundo de referencia.

No debe pensarse en una noción sustantiva de Mundo, sino en una noción cultural. Es un sistema que la cultura hace posible y que puede ser pensado como tal, con la diferencia de que no es un mundo efectivo como el real o material sino un mundo lógicamente posible. No elimina el mundo real; permite teorizar acerca del modo limitado y provisional en que puede ser descripto.

Se trata esencialmente de formas diversas de combinar los componentes del mundo de las realia, que intentan decir cómo podrían ser los estados de cosas (que se creen, desean, piensan, sueñan, sospechan, imaginan), dadas ciertas proposiciones

²⁸ Eco Umberto: Lector in fabula, 1981: 243

contrafactuales del tipo de ¿cómo serían las cosas en un mundo concebido con tales propiedades? Entonces, según *las propiedades necesarias* con las que se *amueblan* dichos mundos (de individuos, espacios, tiempos, y leyes biológicas, cosmológicas, sociales, que los rigen internamente) se establece la mayor o menor proximidad concedida al mundo de referencia, fechado y conocido, en un estadio cultural dado. Porque lo que llamamos Mundo Real, también puede ser definido por una estructura que tiene la forma de una *Enciclopedia potencial, maximal y completa*. El mundo real es también un constructo cultural, compuesto por diferentes submundos epistémicos, que también pueden ser descriptos según un estado dado de cosas. Por lo tanto los Mundos Posibles son formantes de la Enciclopedia, están generados por ella y establecen diferentes formas de *accesibilidades*. La accesibilidad entre mundos es la posibilidad que tiene un mundo de ser entendido o interpretado desde la enciclopedia de otro y esto puede llegar a ser un hecho más frecuente de lo que se cree en las interacciones discursivas cotidianas. Porque un mundo posible es en primer término un conjunto proposicional mediante el cual un sujeto puede afirmar la existencia de universos semejantes, diferentes o alternativos los que, por más insólitos que parezcan en relación al mundo de referencia son pensados, descriptos y expresados por el sujeto que en ellos se instala.

Desde esta perspectiva cabe definir todo texto narrativo como una de las ilimitadas transformaciones con las que cabe ser pensado el mundo real, aunque recordando que esta categoría es históricamente variable. Si estableciéramos por caso, una rudimentaria comparación entre las matrices del mundo de la República de Platón y del Macondo de García Márquez, tendríamos una aproximación a las organizaciones culturales en las cuales dichos mundos inscriben su funcionamiento y desde las cuales permiten ser interpretados. Por eso se los ha llamado *pequeños mundos, mundos impedidos y mundos parásitos*²⁹, no sólo porque son capaces de describir solamente porciones

²⁹ Eco Umberto: *Los límites de la interpretación*, 1992

incompletas de la Enciclopedia, sino porque todo lo que ellos no dicen, debe ser colmado con las propiedades que valen en el mundo real. Aunque estos términos puedan parecer mezquinos para referirse a mundos narrativos hermosos y complejos como son las grandes novelas, los aceptamos en cuanto proponen una semiótica narrativa y textual que nos permite mostrarlos como enunciados lingüísticos que actualizan diseños concebibles en términos culturales y que, dadas sus diferencias estructurales, permiten establecer ciertas fronteras genéricas:

*Para poder diseñar un mundo narrativo en el que muchas cosas deben darse por descontadas y muchas otras deben aceptarse aunque sean poco creíbles, un texto parece decirle a su Lector Modelo: "Fíate de mí. No seas demasiado sutil y toma lo que te digo como si fuera verdadero". En este sentido un texto narrativo tiene una naturaleza performativa. "Un estado de cosas posible no actualizado se convierte en un existente narrativo al legitimarse en un acto lingüístico literario emitido felizmente" (Dolezel 1989:237). Esta legitimación adopta normalmente la forma de una invitación a cooperar en la construcción de un mundo concebible al precio de una cierta flexibilidad o superficialidad."*³⁰

La existencia de un Mundo Posible es doxástica, tiene la misma consistencia de una proposición y sus límites están trazados por un texto, de modo que existen fuera del texto (o enunciado) solamente como resultado de una lectura y de una interpretación. Es decir, su existencia no es verificable fuera de tal texto y por eso las descripciones científicas o filosóficas no son consideradas mundos posibles, sino descripciones de mundos reales e incluso empíricamente demostrables; son entes de razón, descripciones abstractas que se presentan como modelos universales. En cambio, los mundos narrativos ficcionales son mundos locales y pequeños en los que se narran acontecimientos originados imaginativamente y elaborados artísticamente con más o menos cualidades de *invención*. Son, pues invenciones de modelos de mundos posibles

³⁰ Eco Umberto: op.cit.:228

y no descripciones modélicas del mundo universal. Si los llegamos a considerar tales, es por una operación metafórica o interpretativa, lo hacemos por analogía extrapolando la matriz del texto. Es por esta cualidad que no son autosuficientes, necesitan y estipulan un Lector que los colme y los libere interpretativamente. De allí su fascinación y su permanencia, ya que es por un proceso de semiosis que pueden volverse modelos universales, interpretantes, aunque hayan sido concebidos originalmente como una pequeña historia, con una incompleta enciclopedia local.

38

Dentro del diseño del Mundo Posible las cosas y acciones se organizan de tal modo (situaciones narrativas de la intriga) que ponen en evidencia el funcionamiento de dicho mundo, tanto en sus estructuras superficiales cuanto profundas, lo cual configura una *matriz de mundo*. Nos interesa esta noción semántica porque es la que nos ha de permitir describir brevemente (sin entrar en diseños estructurales) diferentes sistemas de mundos que establecen compatibilidades e incompatibilidades genéricas con el fantástico.

Ocurre que el fantástico – y ésta es una experiencia de lectura muy frecuente – incorpora individuos y propiedades que también se encuentran en otros géneros (una historia de su evolución podría mostrar filiaciones y parentescos). El género es una mediación y una condensación interdiscursiva (cfr. 1.2.) y diferentes géneros ingresan materiales de los mismos discursos institucionalizados, religión, filosofía, ciencia, por ejemplo. En esta instancia queremos mostrar solamente algunas *propiedades necesarias* que caracterizan a otros mundos que trenzan con el fantástico ciertas afinidades reconocibles, pero que se diferencian de él a la hora de estructurar su accesibilidad con el mundo de referencia. Pese a las semejanzas, las actualizaciones semánticas a que dan lugar son diferentes porque dinamizan otros valores colectivos. Va de suyo que también postulan un Lector que coopere de manera diferente, que formule previsiones, que establezca las reglas para juzgar acerca de la verosimilitud de lo narrado y de las condiciones de verdad que los géneros vehiculizan (sobre este punto cfr. cap.3)

Nos interesa destacar finalmente que el alcance de la comparación semiótica entre sistemas de mundos posibles debe entenderse en un marco más amplio de reflexión teórica acerca del modo convencional de construir la realidad en el discurso narrativo. Como en todo el resto de este trabajo, se trata de proponer conexiones entre elementos que adquirirán valor de regularidad genérica dentro de una serie construida. No se nos escapa que la mezcla de componentes de diferentes géneros se hace muy evidente en los textos particulares y que ello ha llevado a Derrida a afirmar, utilizando por analogía la teoría de los conjuntos, que :

*un texto no pertenece a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia*³¹

2. 2. Géneros utópicos

Refiriéndose a los diferentes modos en que la narrativa argentina construye los sistemas de representación, Piglia dice, refiriéndose a la novela:

*No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo, son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad.*³²

Si bien toda obra narrativa construye mundos posibles, las obras reputadas como *realistas* (aunque ningún realismo exista en estado puro), presentan conjuntos de individuos y secuencias de hechos o de propiedades que responden al mundo de la experiencia del lector empírico. El contrafactual que desencadena el funcionamiento imaginario de este mundo sería: ¿qué sucedería si en un mundo biológico, cosmológico y socialmente similar al

39

³¹ Derrida Jacques: *La loi du genre*, *Glyph*, 7, 1980. Trad. esp. cátedra de Teoría Literaria, Prof. J.Panessi, UBA

³² Piglia, Ricardo: "Ficción y política en la literatura argentina" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517 - 9, julio - setiembre 1993:514-516. Número dedicado a "La cultura argentina de la dictadura a la democracia".

nuestro se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, de suceder, no repugnan a su lógica?

Este mundo imaginario que se superpone casi en su totalidad al mundo del lector empírico crea la ilusión de lo real, permite y estimula las identificaciones emotivas y no altera significativamente las certidumbres en las que se asienta el cotidiano vivir. Su eficacia artística deriva de la intensidad de los caracteres humanos y de las situaciones que representa, de la anulación de la distancia entre lenguaje y mundo.

En cambio, los mundos utópicos imaginan mundos estructuralmente diferentes del mundo real. Según Raymond Williams³³ las utopías se originan *por el deseo de otro lugar y de otra época* y reconocen cuatro tipos narrativos y sus correspondientes negaciones o *distopías*: 1) el paraíso o forma de vida edénica y de mundo feliz, cuya contrapartida es el infierno; 2) el mundo modificado externamente por un suceso natural o inesperado que provoca nuevos tipos de vida, felices o menos felices; 3) la transformación voluntaria del mundo obtenida por el esfuerzo humano cuyos resultados pueden ser el mejoramiento o una forma social dañina; 4) la transformación tecnológica en que las nuevas condiciones de vida han sido posibles por un descubrimiento técnico o desarrollo tecnológico.

Williams destaca como propiamente utópicos las variedades 3 y 4, por lo que ellas tienen de elementos de *transformación* y de *voluntad humanas*, apenas perceptibles en la segunda variedad y totalmente irrelevantes en el primer tipo. Es más, llegará a decir que estas utopías son formas residuales de la conciencia mágica o religiosa, de antiguas cosmogonías y teogonías. Con respecto a los cruces genéricos entre utopías y ficciones científicas sostiene que ambos géneros mantienen relaciones complejas que se definen por el modo en que la ciencia, en sus diferentes acepciones, no solamente instrumental, juega como elemento decisivo en estos

³³ Williams Raymond: *Utopía y ciencia ficción*. [1979] Trad. esp. en Link Daniel (comp.) *Escalera al cielo*. Bs.As., La Marca, 1994: 110-125. Este libro es un buen complemento que provee fragmentos reveladores de las diferentes orientaciones críticas sobre el tema.

tipos de mundos, como causa o como consecuencia, provocando resultados o advertencias.

En el pensamiento de Williams, lo que importa es entender que el impulso y el resultado utópico es siempre una consecuencia social y que los individuos de estos mundos son sujetos colectivos cuyas propiedades son transpolaciones de condiciones engendradas por la realidad, por presión social, por lucha de clases o por relaciones de poder emanadas de la función social y política del Estado. Las matrices de mundo de las utopías se presentarían como modelos de *sociedades alternativas*, que deben leerse dentro de condiciones de producción históricamente situadas y el papel del Lector es interpretarlas desde otros discursos que actúan como referentes polémicos o paradigmáticos.

El análisis de Williams parece concluir de modo esperanzado sosteniendo no solamente que las utopías no han concluido sino que después de un periodo distópico prolongado parecen resurgir de modo cauteloso, de la mano de la ciencia, para plantear utopías abiertas, experimentales, con opciones morales más claras. Es como si las viejas utopías hubieran concluido *en su rasgo clásico de poner fin a la lucha, de su edad de armonía y paz perpetuas* y también *del cinismo corrosivo del modo distópico*, pero no hubiera cesado el impulso utópico. Parecería que los términos se han invertido, porque la prosperidad está en la sociedad real, que se rechaza y las utopías están en la tierra baldía, en la opción de poblar esa tierra donde están los Otros excluidos: *Pertenece a una renovación general de una forma de pensamiento utópico – no la educación sino el aprendizaje del deseo – que ha sido importante entre los radicales de Occidente desde la crisis y también la derrota de los años sesenta*.

También Umberto Eco³⁴ sistematiza los modelos utópicos de mundo, proponiendo una tripartición simplificada que podemos reducir a utopías maravillosas, sociales y científicas. Las llama respectivamente: *alotopías*, *utopías-ucronías* y *metatopías*. Utilizaremos por lo tanto sus paradigmas descriptivos básicos,

³⁴ Cfr. "Los mundos de la ciencia ficción", 1988: 185 - 192.

pero completándolos con nuestras observaciones y proponiendo algunas modificaciones.

Las *alotopías* diseñan mundos semejantes al nuestro, pero en los que suceden cosas sobrenaturales (que hablen animales, que existan magos o hadas), afirma Eco.

Nuestra opinión no acuerda con que es un mundo *semejante al nuestro*. Por el contrario, se presenta como regido por sus propias leyes mágicas y sus individuos constitutivos tienen propiedades sobrenaturales que son aceptadas sin escándalo. Es el mundo feérico o maravilloso en el que rigen sin cuestionamientos los poderes mágicos o divinos, benéficos o maléficos. Lo sobrenatural está legalizado, sea porque deba interpretarse alegóricamente, como las fábulas, o porque remite su explicación a otros sistemas culturales que vienen de afuera del texto, magia, mito, religión. *Estaban separados como por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo y el mágico animal en la eternidad del instante*, reflexiona el narrador de *El Sur*³⁵ refiriéndose entre otras cosas a esa peculiaridad del mundo mágico en que no existe el tiempo histórico o reina la omnitemporalidad y no existe la conciencia de la mortalidad; de allí su efecto consolador. Como sostiene Jackson *no intentan cuestionar el orden sino proponer una forma de mágica confianza en otro orden que siempre prevalece aunque a menudo ignore al hombre como sujeto individual e histórico*.³⁶

Las *alotopías* o mundos maravillosos son, en general, mundos arquetípicos que conservan huellas de los textos sagrados en la medida en que intentan comunicar una verdad que trasciende lo puramente humano y religa al hombre con una totalidad. En las formas contemporáneas del relato maravilloso, el mundo mágico es el ámbito propicio para poner en escena el juego del sueño y de la ficción, en construcciones circulares o laberínticas, lúdicas o poéticas, donde el lenguaje alcanza nuevas propiedades

³⁵ Cfr. Borges, Jorge Luis: "El Sur" en *Ficciones (Obras Completas)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, 525 - 530).

³⁶ Jackson Rosmary: *Fantasy. Literatura y subversión*. 1986:

y es capaz de posponer el momento de la muerte, metáfora del poder de Scharazada.

Según afirma Bravo: *La narrativa maravillosa moderna, que, como decíamos, se inicia con Carroll, se ha desarrollado, a nuestro parecer, en dos vertientes: la primera, presente en Carroll, donde se produce el paso a un "más allá", para asistir al espectáculo de un encadenamiento de hechos, actos y seres inverosímiles; y la segunda, desarrollada por ejemplo en la obra de J.R.R. Tolkien y Michael Ende, que reproduce el modelo del héroe mítico, tal como ha sido estudiado por Propp y Campbell*³⁷

En esta dirección cabría considerar brevemente la variante de la narrativa latinoamericana contemporánea que se conoce como *realismo mágico* o *real maravilloso* en la versión de Alejo Carpentier y que a la fecha ha hecho correr ríos de tinta. Aunque su reconocimiento y análisis excede los límites de este trabajo, nos parece oportuno señalar que se acuerda en general que el término, forjado por el escritor latinoamericano (aunque la denominación ya existía para otro fenómeno artístico europeo)³⁸ sirve para expresar artísticamente un mundo geográficamente situado cuyas propiedades e individuos reflejan una concepción de la Naturaleza y de la Historia vinculadas a sustratos culturales y a formas de pensamiento que difieren de los patrones heredados y no pueden resolverse por tanto con estos paradigmas. Son mundos que proponen la recuperación de una dimensión histórico cultural que acepte sin conflicto racional la presencia de una coexistencia armoniosa de opuestos que, vistos en la unidad del pensamiento mítico que los estructura, no son tales.

Los mundos del realismo mágico proveen al Lector de las estrategias de cooperación interpretativa tales que le permita desambiguarlos con una realidad empírica que emerge en los intersticios de la fractura cultural de América Latina y que aún sigue vigente en ciertas comunidades, en sus creencias, usos y costumbres. No están históricamente clausurados, han sido

³⁷ Bravo Victor: *Los poderes de la ficción*. 1987:163

³⁸ Cfr. Anderson Imbert Enrique: "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana". 1976: 7-25

sofocados por el pensamiento racional.³⁹ Al respecto nos parece sintetizadora la definición de Irleamar Chiampi, que diferencia el fantástico del realismo mágico (trad. nuestra):

*Como contrapartida [al extrañamiento fantástico] el realismo maravilloso propone un "reconocimiento inquietante", pues el papel de la mitología, de las creencias religiosas, de la magia y tradiciones populares consiste en traer de vuelta al Heimlich, el familiar colectivo, oculto y disimulado por la representación de la racionalidad. En este sentido, supera la estricta función estético lúdica que la lectura individualizante de la ficción fantástica privilegia. En cuanto ésta "confirme la solitudine du lecteur, circonscrit sa liberté au domaine de l'imaginaire et achève la rupture de la littérature avec le réel" [Bessière, 26], el realismo maravilloso busca tocar la sensibilidad del lector como ser de la colectividad, como miembro de una deseable comunidad sin valores unitarios y jerarquizados. El efecto de encantamiento restituye la función comunitaria de la lectura, ampliando la esfera de contacto social y los horizontes culturales del lector.*⁴⁰

En síntesis: creemos que el concepto de mundos alótopos descritos por Umberto Eco recubre sólo parcialmente la noción de mundo maravilloso, en sus versiones europea y americana y éstas son a su vez, ideológicamente excluyentes. Estamos también convencidos de que difieren completamente de la estructura de

³⁹ Zulema Nelly Martínez sostiene que en Latinoamérica, realismo mágico y fantástico son dos caras de una misma actitud que, desde el Romanticismo al Surrealismo, reaccionan contra «un exceso de racionalización ante la realidad». En la concepción de esta investigadora se trataría de dos versiones del drama cósmico de creación y destrucción que encuentra su «símbolo cabal en la serpiente emplumada americana que se muerde la cola». Cfr. "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción contemporánea" en Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1975: 45 - 52.

⁴⁰ Chiampi Irleamar: O Realismo Maravilhoso. Forma e ideologia no Romance Hispanoamericano, 1980: 69

mundo posible del fantástico y de su función estética y social tal como nosotros lo describimos. Reconocemos, sin embargo, que la propiedad de lo sobrenatural aparece con frecuencia en la matriz del fantástico en su versión más tradicional. Por eso Irène Bessière no dudará en señalar el cuento mágico como uno de los formantes originarios del fantástico, cuyo género discursivo sincrético sería la *adivinanza*, como *añoranza de un orden superior*.⁴¹ Efectivamente, y aun cuando el elemento sobrenatural o poder mágico quede excluido en manifestaciones más actualizadas (no necesariamente mejores), el fantástico produce siempre la sensación de que existe una clave secreta, la posibilidad de interpretar erróneamente un cierto orden que nos es negado y cuyo nombre no sería ya la magia sino su forma cotidiana del azar, la contingencia, lo imprevisto, el lenguaje cifrado de algunas cosas. Pero, a diferencia del pandeterminismo que caracteriza al mundo mágico, en la matriz del fantástico las propiedades mágicas son solamente sospechas que no forman sistema, son parte de la matriz probabilística del fantástico que juega con la contraposición de diferentes versiones doxásticas del mundo.

Retomando el paradigma de Eco hallamos las *Utopías y ucronías* que constituyen, en su opinión *el modelo de cómo debería ser el mundo real*. Manifiestan, generalmente, formas de cuestionamiento del sistema social, en régimen serio o satírico. Encubren una función didáctica o moralizante que se ilustra con el recurso a la ficción. Generalmente cultivada por filósofos (Platón, Voltaire, Bacon, Moro, etc.) para extrapolar sus sistemas de pensamiento formal, se presentan como universos cerrados y distantes cuyas leyes responden a axiologías. Tal como en los relatos mágicos, aunque sin intervención de operadores sobrenaturales, tienen un efecto reconciliador, proponen un cambio en la naturaleza humana que traerá aparejado el de las instituciones políticas y sociales o, en su defecto, alertan sobre los peligros del sistema.

⁴¹ Bessière Irène: Le récit fantastique: la poétique de l'incertain, 1974

Al referirse a las utopías, Vax señala que *El lector compara con sus propios valores los de ese mundo que limita el suyo (...)* *El amante de la utopía se parece al viajero filósofo: en presencia de maneras de pensar y de vivir diferentes a las de su medio, se libera de sus prejuicios y pone en práctica esa ironía benévola propia de la inteligencia (...)*⁴² Como Ucronías pueden imaginar la abolición de hechos históricos que hubieran podido dar un curso diferente a la historia conocida o, en palabras de Eco sirven *para comprender mejor los acontecimientos que han producido la historia actual.*

46

Las *metatopías* y *metacronías*, para seguir con el paradigma desarrollado por Eco, son ficciones narrativas que presentan mundos posibles *como fases futuras del mundo real presente, a partir de hipótesis científicas*, conocidas generalmente como relatos de ciencia ficción. Parientes de las utopías en cuanto a su hipótesis de existencia, difieren de éstas a las que no les interesa ni las posibilidades cosmológicas del mundo representado ni su localización precisa, ni su carácter anticipatorio, sino solamente *su mobiliario y lo que en él sucede*. Afirma Eco que lo que caracteriza la autonomía de la ciencia ficción es su carácter abductivo, es decir su cualidad de establecer un mundo estructuralmente posible, que explique hechos cuya relación es un supuesto teórico o una hipótesis científica.

La ficción científica procede con el método de la ciencia, pero a diferencia de ésta, que luego tiene que verificar los resultados para comprobar la Ley, la ficción puede desarrollar los efectos de una Ley real creando un mundo posible o diferir al infinito tanto su verificación como su refutación.

Eco insiste en mostrar la aproximación entre la intuición del artista y la del científico y destaca la función social de la C.F. que denuncia un futuro posible con intenciones de prevenirlo. Boria⁴³ apunta que la C.F. contiene una reflexión antropológica

⁴² Vax Louis: *Arte y literatura fantásticas*. 1965: 17

⁴³ Cfr. Arán P. y Boria A.: "Fantasía y ciencia en la creación de mundos imaginarios" 1990:61-67.

en el sentido más amplio del término. Creemos que esto es así, pero también suponemos que los países altamente desarrollados tienen sobradas razones para preparar las condiciones culturales de cambios planetarios. La producción y circulación de estos textos no es ajena a motivaciones políticas y étnicas.

A diferencia del entusiasmo que manifiesta Eco, Susan Sontag observa el proceso de deshumanización que originalmente asocian el cine de C.F. a las películas de horror, señalando: *Otro tipo de satisfacción proporcionado por [las] películas [de ciencia ficción] es la extrema simplificación moral, es decir una fantasía moralmente aceptable, donde se puede dar cabida a sentimientos crueles o al menos, amorales. A este respecto las película de c.f. coinciden en parte con las películas de horror. El sentido de superioridad sobre el fenómeno, mezclado en distintas proporciones con la emoción del miedo y la aversión, permite abandonar los escrúpulos morales, deleitarse en la crueldad.*

*(...)Las películas de c.f. pueden también ser descritas como una mitología popular para la imaginación negativa contemporánea de lo impersonal. (...)dificilmente cabe una situación mixta como como las antiguas películas de vampiros. La actitud de las películas de c.f. es ambigua. Por una parte la deploran como el supremo horror. Por otra ciertas características de los invasores deshumanizados, moduladas y disfrazadas – como el predominio de la razón sobre los sentimientos, la idealización del trabajo en equipo y de las actividades científicas creadoras de consenso, así como un marcado grado de simplificación moral- son, precisamente, rasgos del sabio científico.*⁴⁴

El Lector que prevé el texto de C.F. debe aceptar, como en el policíaco, un convenio de racionalidad y una situación resoluble en un encadenamiento de causas y efectos cuyo punto de partida puede hallarse explicitado, pero que proviene del extratexto, es decir, de un saber postulado en el mundo real y que el lector debe completar con la Enciclopedia que sostiene el verosímil de la

47

⁴⁴ Sontag Susan: "La imaginación del desastre", en *Contra la interpretación*, citado por Link D., op.cit. 1994:79

fábula. Ningún acontecimiento por insólito que se presente puede reputarse como transgresor de la lógica instaurada por la hipótesis originaria. Si el mundo de nuestra experiencia coincidiera con el mundo posible de un relato de ciencia ficción diríamos que éste es minuciosamente realista.

2.3. Sintopías fantásticas

Hemos pasado revista hasta aquí a varios conjuntos de mundos posibles utópicos, tomando este término en sentido amplio, como universos imaginarios que inventan modelos de mundos diferentes del mundo de las realia, situándolos en otro lugar o en otro tiempo, sometidos a otras leyes de férrea causalidad, aunque no necesariamente conocidas. No obstante, se trata siempre de "otros mundos", cuyas propiedades sólo son semejantes al mundo real en la medida en que hagamos *un reajuste en nuestra Enciclopedia*. La cooperación del Lector descansa casi siempre en la posibilidad de que pueda traducirlos a otros discursos, puesto que la legalidad de estos mundos proviene precisamente de ellos, que configuran otro orden, totalizador y colectivo, generalmente cerrado. De estos materiales discursivos depende su régimen de accesibilidad, su régimen de verosímil y su posibilidad de interpretación. En sus extremos y en ciertos aspectos temáticos, las utopías maravillosas y científicas se aproximan (golem y robot, viajes fabulosos en el tiempo y espacio) y el hecho ha sido suficientemente explorado desde la perspectiva de arquetipos culturales (Frye), de cambio de función de los materiales (Sarlo), de presiones ideológicas de la cultura oficial (Suvin)⁴⁵

Consideremos ahora las propiedades estructurales del mundo posible del fantástico, según el canon de las convenciones genéricas. Es un mundo minuciosamente semejante al mundo real en el que "algunos" individuos, seres o cosas, exhiben propiedades diferentes de las que le son pertinentes en el mundo de referencia, sin dejar de mantener su semejanza. El escándalo racional se produce, precisamente porque las propiedades pertinentes y no

⁴⁵ cfr. Link Daniel (comp.): *Escalera al cielo*, op.cit.

pertinentes coexisten en un mismo individuo o en el medio que lo rodea, sin que sea posible explicar el origen o la causa del desorden natural y sin que tampoco sea posible verificar su duración o alguna de las regularidades de su comportamiento.

De manera que la proposición que desencadena el imaginario del fantástico (o condicional contrafáctico) sería: ¿qué sucedería si, de manera circunstancial, el mundo real fuera distinto sin dejar de ser lo que es? La contradicción⁴⁶ es la propiedad necesaria del mundo fantástico, así como la ambigüedad lo será de su lenguaje. Ninguna explicación es posible y todas son posibles: *En todas las ficciones cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en las del casi inextricable Ts'ui Pen opta - simultáneamente - por todas.*⁴⁷

Porque lo conocido y lo desconocido coexisten, el mundo del fantástico parece ilegal, desconsoladoramente absurdo e intranquilizante. Hay siempre un estado de inminencia virtual que desencadena el cambio, la metamorfosis de los individuos, de las cosas, del espacio o del tiempo. En ellos puede manifestarse lo humano y no humano, natural y sobrenatural, vida y muerte simultáneas. Se borran los límites de los estados temporales, del sueño y la vigilia y hasta los límites de los sujetos y objetos.

El fantástico toma distancia con respecto a las utopías: no es un mundo situado en otra parte, ni virtual, ni paralelo con el conocido; es "este" mundo, que ha cambiado sus propiedades porque la Ley ha cesado de manera momentánea; proponemos, siguiendo el paradigma de Eco denominarlo «sintópico» (del gr. «syn», con, igual) en relación al mundo de referencia.

⁴⁶ El principio de contradicción estructural ha recibido diferentes formulaciones teóricas: superposición momentánea de órdenes inconciliables (Campra, 1980), falsamente tético (Bessière, 1974), expansión de la figura retórica del oximoron (Jackson, 1981).

⁴⁷ Borges Jorge L., "El jardín de los senderos que se bifurcan" en *Obras completas*, op.cit.: 478

La utopía tradicional es un proyecto social de construcción colectiva a futuro, se funda sobre la noción de historia, de progreso y de razón. Es el Otro colectivo, organizado. Cabe pensar el fantástico como una puesta en crisis de las utopías políticas y sociales y de las ucronías, espacio y tiempo racionalizados. La conjetura fantástica no encuentra salida a través de mundos utópicos porque la conciencia fantástica es solipsista, libertaria y profundamente escéptica respecto de los beneficios de la Ley, de cualquier ley. Se resiste a la historia, se resiste al sujeto colectivo y hasta a la unidad del sujeto individual.

Desde el punto de vista de la ficción científica, el género fantástico también habla de aquello que de-genera, lo que no ingresa en la ley del tipo o de la especie, lo que interrumpe la biografía, como el fantasma o cesa la genealogía, como el vampiro, mezcla los órdenes, produce mutaciones, geminaciones, esterilizaciones. El fantástico moderno es un extraño laboratorio donde el experimento acerca de lo humano no se atreve a pronunciar el nombre del responsable.

2. 4. Relato policial y relato fantástico^(*)

Así como el fantástico ha ido elaborando sus procedimientos en función del desplazamiento de las apariciones sobrenaturales a la presencia del desorden en lo cotidiano, también el relato policial reconoce diferentes etapas: del policial del caso misterioso, resuelto con rigor científico, al policial de la serie negra, basado en la acción. Pero a pesar de los cambios se mantiene la matriz que consiste en individuos dotados de propiedades que los identifican opositivamente: detective versus criminal los que, a pesar de los cambios sufridos en la caracterización de uno y otro, siguen unidos por la presunción de la formalización jurídica de la aplicación de la Ley y del castigo al delito.

Todorov⁴⁸ describe tres especies de relato policial: la clásica novela de enigma, la de suspenso y la novela negra. En relación a

(*) Agradezco a Emiliano Cárdenas su colaboración en la redacción de este tema.

⁴⁸ Todorov Tzvetan: "Tipología de la novela policial", trad. esp. 1974, en Link Daniel (comp) El juego de los cautos. Bs.As., La Marca,

la forma clásica, reconoce que constructivamente hay dos historias, la del crimen y la de la investigación. La primera cuenta *lo que efectivamente ocurrió* antes de que el relato comience, la segunda cómo el relato la da a conocer. *En esta segunda historia los personajes no actúan, aprenden*, dice Todorov, transcurre en el plano cognitivo porque es la historia de la adquisición de un saber y se cuenta con la colaboración del lector, aprendiz de detective.

En su obra sobre el género fantástico, Todorov había privilegiado la relación del fantástico con el policial de enigma (dejando de lado las otras variedades), por lo que tiene de estructuralmente semejante, el caso misterioso con dos soluciones: *La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras que sin embargo resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual se arribará al final, que sin embargo resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico (...) el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra, inverosímil y racional.*⁴⁹ Aun cuando establece la proximidad estructural de los dos géneros, señala que el policial, en contraste con el fantástico, sanciona una de ellas que aunque es racional, paradójicamente suele resultar la más inverosímil. Por todo esto enviará al policial a la categoría de lo *extraño*.

Como muy bien observa Víctor Bravo, el policial es un género que, por su misma estructura, tiende a estereotiparse en una combinatoria básica.⁵⁰ Unicamente los buenos escritores han explorado variantes del género que por lo general procede por

1992: 46-51. Sobre la cuestión del verosímil en el policial también puede consultarse a Todorov "El verosímil que no se podría evitar", 1970: 175-178

⁴⁹ Todorov Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica. 1972:62. Sobre la poética del fantástico en Todorov cfr. 4.2.

⁵⁰ Bravo Víctor: Los poderes de la ficción, 1987:130-138



3. TEXTO Y LECTOR EN EL RELATO FANTASTICO

3.1. Las instrucciones del texto

Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, afirma Cortázar citando otro texto conocido⁵⁴. La broma ilustra con claridad la función lúdica del relato fantástico, la toma de distancia, la no identificación, y el tipo de lector que el género inscribe.

Entendemos con Umberto Eco que: *Un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta sino también de la propia potencialidad significativa*.⁵⁵ Se generan así condiciones diferenciadas para la recepción y el uso pragmático de los textos, que se han denominado contratos de interacción legalizada, o pactos retóricos e ideológicos, o bien operaciones de lectura, que permiten volver inteligible un texto, recuperar su significación y hacer productiva - en el sentido de proceso semiótico - la tarea de la producción de mensajes escritos. Las operaciones de lectura responden siempre a estrategias del discurso narrativo que facilitan o dificultan la actividad interpretativa y son en gran medida relativas a la clase de texto y al circuito de producción y recepción en el que se inserta. Dejamos aquí de lado las nociones empíricas de escritor y de público para utilizar nociones formales de narrador y de lector, como instancias del acto narrativo, inscriptas en el texto.

⁵⁴ Cortázar Julio: "Del sentimiento de lo fantástico". El texto al que alude es de G.Loring Frost, Memorabilia, 1923.

⁵⁵ Eco Umberto: Lector in fabula, 1981: 77

Cuando hablamos de la posibilidad de leer un género, pensamos entonces que la significación de un relato particular se construye sobre la base de un lector cuya competencia se establece por relación a un conjunto de textos con los que el texto particular comparte un sistema de códigos semejantes. Todos ellos también son formas implícitas de inventar un destinatario para la actuación ficcional. Es preciso reconocer que en el caso de los géneros que, por sus peculiaridades, están siempre amenazados por el estereotipo de la convención, algunas estrategias narrativas son lo bastante fuertes para perdurar y mezclarse residualmente con otras más novedosas. Esto en cierta medida hace más fácil y previsible la lectura, pero al mismo tiempo desarrolla una dinámica que renueva y a la vez preserva la autonomía del género.

La principal estrategia del fantástico consiste en espectacularizar la fragilidad del orden conocido para permitir que lo cotidiano deje de ser indiferente o banal. Para poner en escena ese espectáculo, urde una intriga que adquiere consistencia enigmática debido al choque, coexistencia, superposición o suplantación de fenómenos con diferentes grados de espesor semántico y de reconocimiento empírico.

Ya nos hemos referido a esta mezcla de propiedades, contradicciones o hibridaciones de algunos individuos, espacios y tiempos en la matriz del mundo del fantástico (cfr. 2.3.) y cuyas figuras representativas son la metamorfosis y el doble, en cualquiera de los niveles de resolución del relato: transformaciones, pasajes y reduplicaciones, copias, inversiones, anacronías y otras tramoyas adquieren forma en diferentes instancias compositivas. Se propone como un mundo de fácil reconocimiento, pero problemático, y por ello capaz de engendrar situaciones narrativas de conflicto en el interior de la estructura. Las situaciones narrativas se vuelven dramáticas porque originan un conflicto (de cum flictus > *fligere: chocar, combatir, causar dolor o angustia; (belic.) punto de la pelea más arduo en que el resultado aparece incierto), resultado del desacuerdo entre el "ver" (in-ver-ificable) y el "saber" (in-inteligible), lo que inviste a los hechos de un sentido parcial e incompleto, llenando el espectáculo de luces y de sombras. Si el ver surge de los hechos relatados, el

conflicto → desacuerdo — "ver" — hecho relatado
"saber" — enciclop:

saber es consecuencia de la experiencia del mundo y atañe a la experiencia sociocultural del lector, es una estructura textual "extensiva", que el relato aprovecha y relativiza.

El fantástico se organiza siempre como relato que pone en crisis un concepto de lo normal o natural y al hacerlo confronta dos modelos de mundo, el que está sujeto a leyes empíricas y el que está sujeto a leyes ficcionales. Afirma implícitamente que toda realidad puede ser pensada como fantástica e invita al lector a la aventura de trastornar el orden para poner en tela de juicio todos los signos, empezando por los del lenguaje con los que creemos aprehender el conocimiento del mundo. Por eso problematiza con procedimientos varios las categorías monolíticas de la historia, actores, espacio y tiempo, desde el régimen de la enunciación, que el fantástico administra como un montaje escenográfico:

- el orden del discurso ¿quién cuenta? ¿cómo cuenta y qué?
- el orden de la visión ¿quién ve? ¿qué ve? ¿desde dónde?
- el orden del saber ¿cómo y por qué sabe?
- la sanción sobre el ver y el saber ¿a quién se confía?

El régimen que gobierna la enunciación (como conciencia autoral, diría Bajtin) que no conviene confundir con el narrador, puede llegar a proponerse en multiplicidad de variantes que complejizan el efecto de recepción del relato: lúdico, irónico, paródico o satírico, y de este modo entra en tensión con la historia, que por la naturaleza de los acontecimientos plantea una inquietud dramática. Sin ser una voz, produce un efecto metanarrativo interesante. Nuestra experiencia de lectura lo ha observado con mucha frecuencia en el fantástico contemporáneo, aunque no se lo haya considerado con detenimiento en las poéticas del género.

En el nivel narrativo el fantástico propone que se considere al acontecimiento, por inexplicable, desconocido o irracional que aparezca, como verosímil y posible. Todorov⁵⁶ advierte que el hecho fantástico debe ser leído en su pura literalidad. El lector debe aceptar que lo increíble del acontecimiento, en términos de certidumbre empírica, es la norma del relato. Esto lo lleva a

⁵⁶ Todorov Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica. 1972: Algunos de los conceptos que integran este capítulo fueron inicialmente expuestos en Arán Pampa: "Texto y lector en el relato fantástico", 1991:39-44

62

formular una primera conjetura acerca de la clase de mundo - y de la clase de texto - con el que se enfrenta: la verdad de los hechos lo aleja de su experiencia y lo instala en un mundo producido mediante palabras. Debe aceptar el juego de fingir que renuncia a lo que conoce y se instala en búsqueda de lo desconocido. El enigma opera como núcleo narrativo de la fábula y arrastra consigo a todos los componentes del mundo representado, a los personajes, que con resistencia o no se instalan en una atmósfera llena de ambigüedades, incidentes extraños y con frecuencia conmueven las coordenadas espaciotemporales que son siempre el soporte más firme de la seguridad cotidiana.

El enigma se instala en el centro de la acción y simultáneamente a su desenvolvimiento, en cada situación narrativa, se produce paralelamente la posibilidad de su continuidad o de su resolución, lo que parece enfrentar al Lector con sucesivas disyunciones de probabilidad y lo inducen a formular hipótesis regulativas sobre el posible desarrollo de los acontecimientos. Estas marcas de suspenso crean un ritmo narrativo que es familiar en los relatos de misterio tramado.

Sin embargo, el texto prevé un doble movimiento en su lector, ya que por el conocimiento del mundo que éste tiene el orden debería restablecerse, pero por el tipo de mundo que el texto representa el lector entrenado tiene fundadas razones para suponer que ello no sucederá puesto que el triunfo del desorden es inherente al fantástico. Podríamos afirmar, tomando en préstamo la terminología de Eco, que en un caso el lector hace una inferencia basada en un «cuadro común», que es una estructura de datos que permite resolver en forma racional, práctica y económica, las situaciones diarias y en el otro caso el lector utiliza un «cuadro intertextual», que es su entrenamiento para leer esta clase de relatos. La deliberación, no obstante, es tramposa, ya que lejos de sugerir una opción - la «vacilación» estructural definida por Todorov -, estimula un efecto artístico mucho más interesante cual es la posibilidad de coexistencia de diferentes soluciones para un mismo fenómeno, desarrolla la contradicción, verdadero escándalo racional, como principio constitutivo del mundo representado en donde todas las soluciones son posibles y ninguna lo es. Esto

provoca en el lector la sospecha de que puede elaborar una conjetura del sistema, pero que nunca tendrá la clave.

La utilización paradójica⁵⁷, en sentido amplio, del discurso del fantástico, está estrechamente vinculada a un aspecto modal del relato que no vamos a desarrollar aquí porque merecería otro trabajo. Se trata de la perspectiva o focalización, estrategia narrativa que en el fantástico contribuye a estimular la cooperación del lector, en el sentido de «hacer creer verdadero» aquello que se refiere. En una cultura en donde lo visual es a menudo sinónimo de certidumbre y muchas veces de entendimiento (cfr. expresiones tales como «Ver para creer» o «¡Ya ve!») y en donde lo invisible es a menudo sinónimo de i-rrreal, las afirmaciones del narrador y de los personajes acerca de la experiencia de lo extraordinario, tejen una red intrincada de certezas, mientras el lenguaje las empaña y problematiza. El punto de vista del narrador, ya sea que instale el desorden en el mundo o en el personaje, encierra al lector en una dialéctica entre verdad y apariencia. Esta pérdida de la confianza en el ver, saber y decir exhibe el artificio de la representación que se hace extensivo a las representaciones sociales del registro de la experiencia colectiva.⁵⁸

El conflicto cognoscitivo que es el resorte del fantástico en todos sus niveles invierte las reglas de juego de la novela de detectives. En ésta hay que construir la solución, en el fantástico, el enigma. Por eso se oculta, se elude, tergiversa o confunde el mecanismo productivo y la falsedad de las motivaciones y se intenta que el lector coopere construyendo el misterio, no para resolverlo, sino para disfrutarlo intelectivamente como simulacro de toda representación de real. Pide un investigador y oculta las

⁵⁷ Empleamos «paradoja» con el sentido de una «afirmación inverosímil que tiene apariencia de verdadera. En Retórica es una figura de pensamiento que emplea expresiones que incluyen contradicción». (Nuevo Diccionario Enciclopédico Fides, Tomo 3, 1961).

⁵⁸ Puede consultarse el interesante libro de Max Milner, La fantasmagoría, México, FCE, [París, 1982] 1990, en el que examina los procedimientos del fantástico vinculados al desarrollo de la óptica desde el siglo XVIII.

piezas, muestra la realidad y la desbarata, habla en un lenguaje conocido que de pronto se torna desconocido.

3. 2. El verosímil narrativo

La relación dinámica y conflictiva que el fantástico mantiene con otros discursos sociales, que Genette denomina *el discurso formal*⁵⁹ se resuelve en un texto en términos de *verosimilitud*, concepto que en primera instancia significa la *conformidad de un discurso con otro discurso*. En segunda instancia es un concepto retórico que atañe a la narrativa artificial cuya *verdad es impertinente y cuya semejanza con la realidad es sólo una máscara con la que se disfrazan las leyes del texto*.

Casi en los mismos términos sostiene Culler: *Leer es esencialmente adoptar o construir una referencia. Entender el lenguaje del texto es reconocer el mundo al que se refiere.*⁶⁰

Una de las convenciones más notable de las obras narrativas es la de *naturalizar el universo representado*. Por otra parte, el lector sabe que éste es *uno de los contratos que la institución literaria pone a nuestra disposición*. El lector vuelve inteligible el texto estableciendo una correspondencia con otro discurso o modelo de la cultura que ya posee.

Siendo entonces el verosímil, una convención de la escritura y un contrato de lectura, es natural que cambie y se modifique según la época, modificando y relativizando a su vez las formas de la producción y recepción de la literatura. Genette señala el doble efecto de estos mecanismos ficcionales, que al tiempo que buscan una diferenciación autónoma de la escritura, se someten a los otros discursos sociales que sancionan, excluyen o corrigen el discurso de la literatura. Todo lo dicho significa reconocer la especificidad de la narrativa artística como resultado de una relación dinámica interdiscursiva situando el fenómeno artístico en una dimensión social.

⁵⁹ La cita de Genette como la que sigue de Todorov, pertenecen a la colección de artículos reunidos con el título de Lo verosímil, 1970: 35 y 14 respectivamente

⁶⁰ Culler Jonathan: La poética estructuralista, 1978:

Desde esta perspectiva los dispositivos del verosímil genérico responden a modelos literarios y culturales porque, citando nuevamente a Culler, son *esencialmente posibilidades de significado, formas de naturalizar el texto y conferirle un lugar en el mundo que nuestra cultura define*.

La crítica contemporánea se ha ocupado mucho y bien de las maniobras narrativas del relato fantástico para producir la *«isotopía de la transgresión»* (Campra) o la *«poética de la incertidumbre»* (Bessière)(cfr. 4. 4. y 5.4.). Los contenidos narrados y su organización sintáctica, las formas modales de la distancia y de la perspectiva, los niveles y voces narrativas, han sido objeto de diferentes asedios que atañen a los cambios históricos y culturales de las estrategias de verosimilización

La mejor literatura fantástica no solo ha intentado violar las leyes de una mimesis de lo real, sino que ha avanzado en la exploración de las estrategias del verosímil en espera de un Lector que se movilice intelectualmente en múltiples direcciones. *Hay que diferenciar, por lo tanto, la actitud del público frente a la obra autónoma o de consumo. Cuanto más afirma una obra su independencia, más exige un modo de percepción puramente estético y activo.*⁶¹

Repetiremos una vez más que en el texto fantástico, cuyo mundo posible tiene una matriz estructural en la que algunos individuos exhiben simultáneamente propiedades semejantes y no semejantes a las del mundo empírico, las estrategias del verosímil genérico consisten básicamente en crear la ilusión de lo real para socavarla en aquello que tiene de percepción convencional, banal, automatizada. Aunque parezca paradójico es menester producir la mimesis de lo no conocido o, parafraseando a Barthes "el efecto de irreal", que descalifica entonces la noción tradicional de mimesis como reflejo o como imitación y que, llevada al extremo, hará del mundo una falsa copia del texto o producirá la ilusión de una frontera que se borra o de una cinta de Moebius. Por esta vía,

⁶¹ Barei S. y B. Amann: Literatura e industria cultural, Córdoba, 1988:19

el fantástico no sólo relativiza el concepto de un orden estable para pensar la realidad, replanteando los códigos socio cognoscitivos de la experiencia del Lector, sino que exhibe el artificio de la invención de un mundo sin referente cierto. Verosímil genérico que alimenta los procedimientos - tradicionales o renovados - que se ejercitan en cada nivel del relato y que el lector reconoce y disfruta. Provocación ficcional que por su carácter de tal, que exhibe, no desconoce la reacción emotiva (suspense, inquietud, miedo, horror) como medio de placer estético.

66

Producir confianza y despertar sospecha son las instrucciones del texto fantástico dirigidas al lector. Lo inverosímil es siempre una pieza que las estrategias del texto en su conjunto dotan de gran movilidad para tentar al lector a que reconstruya de otro modo el mundo que se creía conocido:

El llamado a la complicidad del lector que formula lo fantástico es (...) el vértigo del vacío: un espacio que se debe llenar no con la fórmula de los experimentalismos literarios sino con la real participación en la construcción de una verdad. Es el hechizo de las zonas de sombra de la experiencia misma del lector. En ese vacío pueden superponerse la explicación racional y la que no lo es o abrirse paso algo mucho más peligroso: la imposibilidad de una explicación. Las grietas en la compactez de lo narrado se vuelven abismo ⁶²

El verosímil de lo posible y de lo increíble no pide identificación ni adhesión puesto que nada ocurre según necesidad del mundo sino según necesidad del arte. Pero estimula una dedicación intelectual pues la galería de espejos deformantes que son las estrategias del fantástico, obligan a pensar en las circunstancias que tejen la malla de lo que consideramos verdadero, pero también en las mallas que sostienen la narración, empezando por las del lenguaje. Enigma de lo real, y de cómo hablar de ello.

⁶² Campra Rosalba: "Fantástico y sintaxis narrativa", 1985: 109

3.3. Cooperación interpretativa

El discurso del fantástico está en permanente deslizamiento semántico. A través de los indicios que sugieren interpretaciones sospechosas, de la connotación difusa que amplía inexplicablemente las propiedades del nombre, del juego con las formas corrientes del discurso figurado que se desarrollan narrativamente hasta convertirse en pesadilla o, a la inversa, en la metáfora que potencia el sentido literal.

La *ambigüedad* ⁶³ verbal pone de relieve la función autónoma del lenguaje. Al problematizar la representación de la realidad en términos de competencia lingüística destaca que parece tan natural nombrar el mundo que pasa desapercibido lo que tiene de convencional. Señala también los azares de la búsqueda y de la experiencia del lenguaje en la creación verbal. Sin referente cierto, el texto evoca la situación del lector frente al relato en tanto reproducción de la situación de la escritura frente al mundo: debe inventar virtualidades semánticas que no se encuentran contenidas en el código ni en la representación enciclopédica.

Todas las sutilezas y texturas expresivas - habría muchísimas para examinar productivamente en cada texto particular- ponen en evidencia que en el fantástico hay una provocación al lector para que reconozca el artificio lingüístico como vértigo de la significación que empuja incesantemente a buscar el potencial significativo en el nivel de las estructuras profundas en las que se trascienden los juegos de verdad - apariencia del mundo narrado para vehicular una ideología, entendiendo por tal *los modos imaginarios en que los hombres experimentan el mundo real, esos modos en que la relación de los hombres con el mundo se vive a través de diversos sistemas de significados tales como la religión, la familia, la ley, los códigos morales, la educación*. ⁶⁴

67

⁶³ Hay ambigüedad cuando «un detalle opera de varias maneras a la vez, es decir por comparación con varios puntos de similitud y por contraste con varios puntos de diferencia», dice Bessière citando a Empson (1974: 194).

⁶⁴ Jackson Rosmary: *Fantasy. Literatura y subversión*. 1986:61

El fantástico se interroga siempre acerca de las intrincadas relaciones entre el sujeto individual y los sistemas simbólicos, destinando a su lector un objeto de valor, figurativizado en el enigma, para hacerle asumir un rol principal en el proceso interpretativo. No le ofrece demasiadas respuestas, más bien lo moviliza para que las busque en el revés de la trama, que son las prácticas culturales que imponen el sentido de la Ley. Para eso cada texto, en lo particular, construye mundos alternativos, en donde tienen lugar todas las sospechas que también forman parte del sistema de lo real que una cultura, en sentido estructural, hace posible. Ideológicamente el fantástico es una exacerbación de la representación de lo real, por eso no puede dejar de incorporar lo que culturalmente es sospechoso de no real o de anormal. Pero lo incorpora como enigma porque aspira a revelar que su versión de lo real es relativa, que sólo puede deformar y transformar la experiencia, de modo que lo real se expone como una categoría, algo que se articula y construye a través del texto artístico o literario.⁶⁵

El fantástico habla a su Lector todo el tiempo de la inminencia de un descubrimiento y de lo insatisfactorio del lenguaje para expresarlo. Esto también provoca escalofrío.



⁶⁵ Jackson Rosmary, op.cit.:84

«Escribir sobre casos, situaciones y escritores que cultivan el género fantástico no es en la Argentina un juego, así como puede ser la búsqueda de una definición que resulte mejor que las otras. La historia argentina de los últimos cincuenta años presenta giros hacia lo siniestro que quizás impiden el juego con la escritura. Pero lo fantástico puede ser en estos momentos un escape saludable. Los seres tanto angélicos como demoníacos que milagrosamente surgen por obra del arte salvan en parte la monotonía de ese sistema de reincidencia histórica cuyo fondo es la crueldad, la apatía y la destrucción.» Ciocchini. Monstruos y maravillas

