

# Capítulo 1

---

## La naturaleza de lo fantástico: aproximaciones teóricas

Al margen de las teorías literarias clásicas (formalismo, estructuralismo, marxismo, psicoanálisis, post-estructuralismo, feminismo, estudios culturales y socio-históricos, etc.) podríamos distinguir tres tendencias generales en la concepción de lo fantástico: por un lado, aquellos/as críticos/as con una visión amplia e incluyente del fenómeno que ponen bajo el paraguas de lo fantástico cualquier narración en la que aparecen fenómenos sobrenaturales o imposibles, sin plantearse la relación que esos fenómenos puedan tener con la realidad representada o la forma en que esa relación entre elementos reales e irreales se resuelve o no en la narración. De tal manera que lo fantástico, sea considerado un género, un modo narrativo, un impulso, un ámbito o un simple soplo de la imaginación, incluye desde los cuentos de hadas y folclórico-tradicionales hasta los juegos de simulación y disrupción de la literatura postmodernista, pasando por la alegoría medieval, el cuento romántico de terror, los mundos alternativos de la fantasía cristiana y la ciencia-ficción, la narrativa psico-surrealista de vanguardia o el realismo mágico latinoamericano.

Por otro lado, la segunda tendencia ha puesto el énfasis en la forma en la que se resuelve o no la relación establecida en la narración entre la realidad representada y los fenómenos imposibles o sobrenaturales que aparecen en la misma. De tal manera que la resolución o no de esa relación, la problematización mutua o no de realidad e irrealidad o la duda sobre la naturaleza de esa relación serían determinantes para discriminar entre lo fantástico 'auténtico' y otras formas literarias relacionadas, pero no fantásticas (léase lo maravilloso, lo extraño o la ciencia-ficción).

Hay una tercera tendencia que en gran medida es producto de esta segunda, pero que expande los conceptos de duda y problematización hacia la

transgresión y la subversión. De manera que lo fantástico se caracterizaría no sólo por la duda o cuestionamiento de lo real, sino también y fundamentalmente por la recusación mutua de lo sobrenatural y lo real, por el cuestionamiento radical entre ambos creando un ámbito 'otro' irreductible y contradictorio. Esto hace que lo fantástico se toque con otros modos transgresores como lo carnavalesco, lo grotesco o lo lúdico, y de nuevo el concepto de lo fantástico se hace aquí incluyente y generalizado, pero desde un punto de vista ideológico muy diferente al que vemos en la primera tendencia. Esta tendencia crítica toma como válida la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, y la expande en términos filosóficos, psicoanalíticos, feministas o culturales, destacando ciertas características del fenómeno fantástico del siglo XX particularmente interesantes a la hora de analizar el cuento latinoamericano: el juego transgresor y subversivo, el cuestionamiento y ruptura de valores culturales dominantes que se da en lo fantástico. Este estudio se inscribe en esta tendencia general. Pienso que lo fantástico debe distinguirse claramente de lo maravilloso, y más lo fantástico del siglo XX, caracterizado por la irrupción en lo cotidiano de elementos sobrenaturales, inverosímiles o imposibles que cuestionan la validez exclusiva de nuestra lógica racional y crean, en su relación con lo real, un nuevo ámbito en el que lo indefinible, lo inconcebible, lo invisible y lo desconocido se hacen presentes para transgredir o jugar irónicamente con nuestros prejuicios culturales o nuestras restricciones psicológicas. Por supuesto, lo fantástico no siempre se presenta como un ámbito lúdico-subversivo, pero, al menos en Latinoamérica, ésta es una de sus tendencias más destacadas durante el siglo XX, sobre todo tras el modernismo, desde Felisberto Hernández hasta Allende, pasando por Borges, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Pacheco, Peri Rossi o Rosario Ferré.

Obviamente, estas tres tendencias que diferenciamos aquí presentan innumerables variantes y matices que trataremos de clarificar a lo largo de este capítulo. En la primera tendencia estarían fundamentalmente críticos y escritores como Tolkien, Rabkin, Manlove, Irwin, Wolfe, Carilla y algunos/as más recientes como Hume y Hunter. En la segunda, la mayoría de la crítica europea e hispánica, y parte de la anglosajona: Castex, Caillois, Vax, Todorov, Brooke-Rose, Cornwell, Ceserani, Chanady, Barrenechea y Risco; y en la tercera la mayor parte de la crítica más reciente (Bessière, Alazraki, Bravo, Jackson y Armitt).<sup>1</sup> Esta distinción en tres tendencias generales no pretende ser excluyente o restrictiva; el concepto de lo fantástico en los estudios más recientes de la segunda tendencia se toca obviamente con el de muchos de los tratados de la tercera tendencia. Pero, en su defensa podemos argüir que resulta particularmente adecuada para entender las manifestaciones peculiares de lo fantástico en Latinoamérica, como veremos en el análisis específico de los cuentos. En cualquier caso, matizaremos claramente las peculiaridades de

cada uno de los críticos y los diferentes puntos de vista que cada uno asume a la hora de aproximarse a lo fantástico (sea desde una perspectiva estructuralista, psicoanalítica, retórica, semiótica, socio-histórica, feminista o simplemente intuitiva).

### **La fantasía frente a la realidad: los mundos alternativos de lo maravilloso como paradigma de lo fantástico**

En la primera tendencia hemos incluido a aquellos estudiosos que proponen una visión amplia e incluyente de lo fantástico. Escritores como J.R.R. Tolkien (y otros como W. H. Auden y C.S. Lewis) conciben la literatura fantástica como aquella que trasciende y escapa a la realidad y a la condición humana creando mundos alternativos y superiores (lo que Tolkien llama ‘secondary worlds’) que funcionan como estructuras puras que ayudan a cumplir el deseo trascendental de una realidad unificada, mejor y más completa. Se trata fundamentalmente de una concepción nostálgica y moralista de lo fantástico. Los mundos alternativos creados hacen posible objetivar una realidad maravillosa mejor y niegan la validez, desde un punto de vista humanista, de los presupuestos ideológicos y metafísicos dominantes en ese momento histórico de la realidad, siempre restrictiva y frustrante. No es sorprendente, pues, la fascinación de Tolkien por las historias de hadas y los mundos maravillosos y perfectos que representan: “Such stories open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe” (p.32). Para Tolkien, lo fantástico incluye cualquier aspecto sobrenatural y se manifiesta, sobre todo, en mundos autónomos y estructurados de acuerdo a reglas propias que escapan de la realidad cotidiana restrictiva. Pero estos mundos no son escapistas,<sup>2</sup> sino alternativas propuestas por la imaginación del escritor para cumplir, a través de la gratificación y el placer (joy), el deseo último y trascendente de una realidad completa, moral y socialmente aceptable. Por ello, para Tolkien “the fantasist may actually assist in the effoliation and multiple enrichment of creation” (p.63).

En cierto sentido, Tolkien propone una visión subversiva de lo fantástico. Se trata de transgredir, mediante la fabulación maravillosa, una realidad que ha perdido su sentido moral y trascendente último. Pero esta transgresión tiene un carácter ideológico muy distinto a la propuesta por otros críticos posteriores, fundamentalmente porque pretende una recuperación, una vuelta a las jerarquías y a los valores cristianos pre-vanguardias. La fantasía, desde este punto de vista, cumple una función ideológica muy concreta: una vez perdida

la certeza estructuradora del mundo, sea Dios o la razón, tras la revolución relativizadora de las vanguardias, el ser humano puede crear alternativas a este nuevo mundo sin sentido a través de los mundos secundarios y perfectos de lo maravilloso. En este sentido, podemos decir que la fantasía es, para estos autores, una forma de expresar la nostalgia de un mundo estructurado y jerarquizado. Así, como hemos apuntado antes, lo fantástico se define no por la presencia problemática de elementos sobrenaturales en la realidad representada, sino por la creación de mundos maravillosos, autónomos y alternativos, con estructura propia. Esta concepción de lo fantástico entra de lleno en lo que Todorov y otros han definido posteriormente como lo maravilloso, como veremos más adelante.

Otros críticos han propuesto también una visión incluyente y general de lo fantástico que asimila e incluye lo maravilloso propuesto por Tolkien a una concepción amplia de lo fantástico, aunque difieren claramente en su aproximación ideológica. C.N. Manlove es más específico en su definición. Para él,

A fantasy is a fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms. ("On the Nature of Fantasy," p.16)

Sin entrar a discutir la amplitud o restricción de la definición, parece meridianoamente claro que Manlove incluye en su concepción de lo fantástico cualquier ficción que presente elementos sobrenaturales o imposibles, sin considerar la relación que estos elementos puedan establecer con el mundo representado ni las contradicciones que esa relación pueda presentar. Es más, en otro estudio propone explícitamente que lo fantástico y lo maravilloso forman parte del mismo género o modo narrativo: "Now, most people [...] would place "fantasy" where Todorov puts his genre of "the marvellous", that is, where we are dealing with the unambiguously supernatural almost from the outset" (*Modern Fantasy...*, p.28). Efectivamente, en muchas narraciones contemporáneas lo sobrenatural o imposible aparece desde el inicio y se integra en la realidad narrada. Sin embargo, Manlove no parece interesado en clarificar la diferencia entre estas formas fantásticas 'nuevas' y lo estrictamente maravilloso. Mientras en lo maravilloso el mundo sobrenatural impone sus reglas de funcionamiento y crea una 'lógica' propia que el lector debe aceptar sin más, en las narraciones fantásticas actuales la presencia de entrada de lo sobrenatural se enfrenta a la realidad para crear una dicotomía, una contradicción que cuestiona tanto la lógica de lo sobrenatural como de la realidad empírico-racional. Y esta nueva realidad mezclada de irrealidad nos

enfrenta a lo desconocido, a lo innumerable, a lo invisible y al vacío; transgrediendo así los límites y las bases de nuestros valores culturales.

Mientras que para Manlove “fantasía” y “lo fantástico” son asimilables, Eric Rabkin utiliza estos términos, aparentemente, con significado y función diferentes. La fantasía sería un género literario, mientras que lo fantástico sería un instrumento, ocurrencia o cualidad en manos del autor de fantasías para manifestar las reglas de funcionamiento del mundo o del alma humana (p.41). Rabkin incluye dentro del género todo tipo de formas narrativas que, en un momento u otro o de una forma u otra, contradigan las reglas básicas de funcionamiento en las que se basan:

The truly fantastic occurs when the ground rules of a narrative are forced to make a 180° reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted. (p.12)

The fantastic is a direct reversal of ground rules, and therefore is in a part determined by those ground rules. [...] One may define the fantastic in part as “conceived or appearing as if conceived by an unrestrained imagination”. (p.14-15)

Evidentemente esta concepción de lo fantástico se aleja de la de Tolkien, para quien los mundos alternativos de la fantasía no presentan reversiones o contradicciones internas, sin embargo estas dos nociones tienen en común su amplitud e inclusión. Ambas aceptan como formas de lo fantástico la ciencia-ficción, las utopías e incluso la fábula satírica y alegórica. Rabkin, en su inclusividad, no está interesado en establecer límites a lo fantástico. Cualquier forma de inversión, con o sin elementos sobrenaturales o imposibles, puede ser fantástica. De la misma manera, tampoco clarifica si las normas internas de funcionamiento de un texto deben o no estar basadas en las normas de funcionamiento de la realidad exterior. Por lo tanto, la inversión de lo fantástico no se da en relación con la concepción de la realidad empírica y lógica del contexto, sino en relación con las reglas internas del texto, sean éstas las que sean. En este sentido, su concepción de lo fantástico incluye tanto lo extraño como lo maravilloso.

Como Rabkin (de hecho ambos estudios son del mismo año, 1976), Irwin distingue entre fantasía y lo fantástico:

Much of the confusion in literary criticism originates in an assumption that the fantastic and fantasy are identical. Of course, they share a large area of congruity. But the fantastic, that is, the factitious existence of the antireal, is actually material. It is not a narrative literary form, and its presence, even preponderance, in a narrative does not necessarily make a fantasy. Elements of the fantastic may be introduced, singly or in combination, into almost any form of imaginative literature from heroic epic to farce. (p.8)

Lo fantástico es, pues, un recurso literario que presenta en la narración, de forma material, la existencia artificial de lo irreal o antirreal. Sin embargo, Irwin entiende la fantasía como construcción retórica y lógica de lo imposible (p.9), y basa su definición en la teoría de Johan Huizinga sobre el juego y, en menor medida, de Elizabeth Sewell sobre el sinsentido (nonsense).<sup>3</sup> La fantasía y el juego comparten características fundamentales. Ambos crean un orden propio y absoluto, con sus reglas autónomas de funcionamiento y llevan al mundo imperfecto y a la realidad una perfección provisional. Cualquier alteración de esas reglas destruye el juego o la fantasía, y les hace perder su carácter. El sinsentido se concibe de la misma forma, como construcción arbitraria regida por una severa lógica interna que transmite, a través de sus contradicciones, una nueva y más profunda armonía vital. Ejemplo paradigmático serían las obras de Lewis Carroll y Edward Lear. Esta concepción recuerda inevitablemente a los mundos alternativos y secundarios de Tolkien. Parece que estamos de nuevo ante lo imposible maravilloso frente a lo real limitador y frustrante. Existe otra concepción del juego como sinsentido transgresor del que hablaremos más adelante y se aproxima más a lo fantástico tal y como lo entendemos en este estudio, es decir, no como orden cerrado, perfecto y autónomo, sino como ámbito desestabilizador.

En la misma vena, Gary K. Wolfe propone el criterio de lo imposible como paradigma de lo fantástico. De manera que el autor debe ser capaz de crear en el lector la creencia en lo imposible: “Fantasy not only sustains our interest in the impossible, but finally wins our belief and reveals that the impossible is, after all, the real” (p.13). Así definido, lo fantástico, como ocurre con Irwin, entra en el terreno de lo esotérico y metafísico, de la aceptación emocional de lo imposible por parte del lector. Además, parece que esa creencia y convencimiento del lector es lo que determina finalmente la existencia de lo fantástico, que sólo entonces se convierte en y suplanta a la realidad. Lo fantástico sustituye a la realidad, no se enfrenta a ella, no se mezclan, no se disuelven uno en otro para cuestionarse mutuamente. Es decir, también con Wolfe, estamos en el mundo incluyente y autónomo de lo maravilloso, más que en el mundo disolvente y elusivo de lo fantástico.

En el mundo hispánico, Emilio Carilla fue el primer crítico en dedicar en 1968 un estudio breve al cuento fantástico. Su aproximación es fundamentalmente intuitiva e incluyente. Carilla propone una concepción amplísima de lo fantástico que incluye desde el cuento folclórico tradicional o la alegoría medieval hasta el realismo mágico. Para él, bajo la denominación ‘literatura fantástica’ “abarcamos un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación “científica” y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demost-

ble” (p.20). La concepción de Carilla parece muy próxima a las apuntadas anteriormente en cuanto que no discrimina entre lo maravilloso y lo fantástico ni plantea las relaciones de problematización ente lo real y lo irreal señaladas antes.

En un estudio más reciente (de 1984), y desde una perspectiva muy distinta, Kathryn Hume va más allá e incluye en lo fantástico cualquier forma narrativa que se aleje de la realidad consensuada: “Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor. It includes transgressions of what one generally takes to be physical facts such as human immortality, travel faster than light, telekinesis and the like” (p.21). La base de su definición es sumamente interesante y plantea cuestiones de orden teórico sobre la naturaleza del texto literario en sí mismo:

The recent theorists assume, along with Plato and Aristotle, that the essential impulse behind literature is mimetic, and that fantasy is therefore a separable, peripheral phenomenon. [...] They assume that fantasy is a pure phenomenon, that a few clear rules will delimit it, and that the result will be a genre or form which can be called fantasy. (p.8)

De acuerdo que lo fantástico no es un fenómeno periférico y separable, sobre todo desde el romanticismo y más claramente desde las vanguardias. Precisamente por ello, la concepción que venimos exponiendo asume la capacidad transgresora de límites y de valores culturales de lo fantástico. Sin embargo, en su afán por demostrar que la literatura no se ha definido hasta hace poco por su carácter mimético, Hume ofrece una definición de lo fantástico tan amplia que cualquier texto que transgreda las reglas del objetivismo realista puede ser considerado fantástico. No creo que la mayor parte de la crítica actual haya tratado de dar una serie de reglas claras y excluyentes que delimiten lo fantástico, sino más bien poner de manifiesto precisamente el carácter elusivo de lo fantástico, así como hacer explícitos los mecanismos que utiliza y lo distinguen de otros modos narrativos próximos. Hume, al igual que los críticos anteriores, define lo fantástico en oposición a lo mimético, de forma que cualquier desviación de la norma realista entraría en el mundo incierto de lo fantástico.

Desde un punto de vista psicoanalítico, T. E. Apter (1982) asume el mismo punto de vista inclusivo e indiscriminado a la hora de enfrentarse a lo fantástico, aunque para Apter la fantasía no se opone a la realidad, sino que, como el psicoanálisis, es una forma de explorar la realidad y el comportamiento humano, en particular el papel que nuestras creencias y deseos juegan en ese comportamiento. Así, lo fantástico se identifica con el concepto de fantasía en la teoría psicoanalítica, es decir, como lenguaje figurativo que

describe una realidad literal, el deseo, y por lo tanto puede ser interpretado, cargado de significado y atribuido una verdad final, tal y como el psicoanálisis hace con las manifestaciones de la fantasía imaginativa (sueños y alucinaciones fundamentalmente). El psicoanálisis se propone a sí mismo como ciencia última y definitiva del conocimiento de la imaginación humana. Sus interpretaciones del lenguaje figurativo son verdades absolutas. Pero, como apunta Apter, las formulaciones del psicoanálisis están basadas en mitos literarios y, precisamente por ser interpretaciones de productos de la imaginación literaria, no dejan de ser ficción en sí mismas: “Psychoanalysis is [...] more similar to a rich and complex fantasy work than to a set of explanatory theories” (p.150).

Este punto en la teoría de Apter es muy interesante y clarificador. Aunque su formulación de lo fantástico es tan indiscriminada y amplia, su cuestionamiento del psicoanálisis como ciencia, nos permite a la vez poner en cuestión los presupuestos teóricos del psicoanálisis. Éstos pueden ser llevados al límite, contestados y subvertidos por lo fantástico. Y esto es así precisamente porque lo fantástico vive peligrosamente en el límite entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural, lo concebible y lo inconcebible, lo conocido y lo desconocido, lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, el lenguaje y el inconsciente, el psicoanálisis y la imaginación, en definitiva.

Por último, Lynette Hunter (1989) pone todo su empeño en establecer las diferencias entre alegoría y fantasía desde un punto de vista epistemológico. Después de repasar y clasificar exhaustivamente gran parte de los estudios teóricos sobre lo fantástico y lo alegórico, la conclusión de Hunter sobre lo fantástico resulta bastante decepcionante. De nuevo, lo fantástico se identifica aquí con lo maravilloso, tal como hacía Tolkien y los escritores de mundos alternativos. Aunque Hunter reconoce ciertos cambios históricos en la concepción de lo fantástico, la base ideológica del mismo permanece inalterable:

An epistemological change in the eighteenth century which shifts the focus of control, leads to the incorporation into fantasy of a phenomenally different world of the supernatural, whereas previously it had been solely ‘naturalistic’. But there is no change in its basic attempt at the neutral activity of providing a complete alternate world. (p.182)

Hunter no explica en que consiste ese cambio en la concepción de lo sobrenatural a partir del siglo XVIII, algo que hubiera sido fundamental para entender las manifestaciones de lo fantástico durante el siglo XX. Ignora completamente la nueva percepción ambigua de la realidad tras el romanticismo y las nuevas estrategias narrativas que sacan lo fantástico del mundo cerrado y perfecto de lo maravilloso.



Hemos incluido en este apartado a críticos/as muy dispares y que se aproximan a lo fantástico desde puntos de vista muy diferentes, pero que comparten una misma visión incluyente e indiscriminada de lo fantástico. Sus formulaciones se basan en la oposición, más o menos estricta, entre realidad y fantasía, e incluyen en ésta última diversas manifestaciones textuales de lo imposible o lo sobrenatural sin considerar las variantes que pueden darse en la relación entre lo real y lo sobrenatural. Es decir, sin considerar si esa relación es problemática e implica un cuestionamiento, una transgresión o una subversión mutua de lo real y lo irreal (fantástico) o si esa relación no es problemática e implica una sustitución de lo natural por lo sobrenatural (maravilloso).

### **De la irrupción de lo sobrenatural a la incertidumbre**

Otros críticos se han aproximado a lo fantástico teniendo en cuenta los procesos de cambio histórico en la concepción de la literatura y han establecido una distinción clara entre lo maravilloso y lo fantástico, de manera que éste último no se caracterizaría por su oposición estricta a lo real, sino por la irrupción desestabilizadora de lo sobrenatural en la realidad narrada. Entre ellos destacan tres críticos franceses (Castex, Caillois y Vax) cuya influencia en el desarrollo de teorías posteriores es patente, sobre todo en la distinción formal de Todorov de sus cinco elementos estructuradores del género fantástico. Pierre-George Castex fue el primero de estos críticos en discriminar claramente entre ambos conceptos:

No debe confundirse lo fantástico con las convencionales historias de invención del orden de las narraciones mitológicas o de los cuentos de hadas, que implican un traslado de nuestra mente a otro mundo. Lo fantástico, por el contrario, se caracteriza por una intrusión repentina del misterio en el marco de la vida real. (p. 8)

Roger Caillois, por su parte, pone el acento en el concepto de ruptura y cuestionamiento de la racionalidad que supone lo fantástico. Mientras que Louis Vax, siguiendo los mismos parámetros, hace hincapié en el conflicto entre razón e imaginación que introduce lo fantástico. Los tres críticos establecen una distinción rotunda entre lo maravilloso y lo fantástico. Por otra parte, para los tres, uno de los rasgos distintivos de lo fantástico es su capacidad de crear miedo o terror en el lector a través de la irrupción o intrusión de lo sobrenatural en el mundo ordenado y cotidiano de la razón. Estos críticos basan esta característica en su análisis de la literatura fantástica decimonónica y tienden a excluir de su poética de lo fantástico narraciones del

siglo XX en las que el elemento de irrupción sobrenatural no se presenta de forma terrorífica o sorpresiva.

Tomando como punto de partida estas ideas, Tzvetan Todorov desarrolló su definición de lo fantástico en su ya clásico estudio de 1970, *Introduction à la littérature fantastique*. Como apuntábamos más arriba, la obra de Todorov abrió un fructífero debate en torno a lo fantástico y desde entonces han proliferado los estudios críticos al respecto, unos para ampliar o desarrollar sus ideas, otros para desecharlas en su conjunto. Quizás el beneficio más claro de este debate es que ha posibilitado una aproximación más sistemática y conceptual a la literatura fantástica; aunque no han faltado estudios posteriores, como algunos de los vistos en el apartado anterior, que han seguido insistiendo en una concepción incluyente e indiscriminada, al tiempo que reductora, de la literatura fantástica y que ponen a un lado el realismo y a otro toda manifestación sobrenatural o imposible.

Se puede decir, por lo tanto, que el trabajo de Todorov fue uno de los primeros intentos serios de estudiar lo fantástico desde dentro y de forma sistemática y se convirtió, casi desde su publicación, en un libro de referencia obligado para la crítica posterior. Aunque su definición y caracterización de lo fantástico ha sido criticada y refutada por muchos de esos estudios, es necesario, como dice Ana María Barrenechea, reconocerle el mérito de haber establecido categorías claras y una metodología con distinción de niveles de análisis (“Ensayo de una tipología...,” p.391).

Veamos, entonces, cuáles son los rasgos y categorías propuestos por Todorov para lo fantástico. Según él, lo fantástico es un género literario caracterizado por la duda y la incertidumbre. Esta duda es precisamente lo que lo distingue de los géneros vecinos, lo extraño o extraordinario y lo maravilloso. Una vez que el lector elige una respuesta a la duda planteada dejamos lo fantástico y nos adentramos en lo extraño o en lo maravilloso. Estaríamos en lo extraño si la duda planteada se resuelve mediante una explicación lógica y racional del fenómeno; en lo maravilloso si se crea una realidad sobrenatural autónoma y el lector acepta esa segunda realidad supralógica de forma natural, aunque no sea explicable según las reglas de la realidad, sino según reglas intrínsecas del propio fenómeno sobrenatural creado. Lo fantástico se sitúa, así, en cualquier punto de confluencia entre ambos, cuando la duda se apodera de nosotros:

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. (p.25)

Es, por lo tanto, un género inestable, ambiguo, difícil de asir. Todorov añade que lo fantástico sólo dura el tiempo de esa vacilación o duda que es común tanto al lector como al personaje. Ambos deben decidir si los hechos que perciben son parte o no de la realidad. De cualquier forma, al final de la historia, el lector siempre toma una decisión, opta por una explicación lógica (en cuyo caso estaríamos en el terreno de lo extraño) o por una explicación sobrenatural (en cuyo caso estaríamos en el terreno de lo maravilloso), y con ello lo fantástico se diluye y desaparece. La definición de Todorov deja un estrecho margen de maniobra al género. Tan estrecho que para ampliar la base de su definición y consciente de esas limitaciones, Todorov introduce más adelante otros dos subgéneros: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Ambos presentan en algún instante de su desarrollo el momento de la duda, pero finalmente esa duda tiende a ser resuelta o racionalmente (fantástico-extraño) o a ser inscrita en el orbe de lo sobrenatural (fantástico-maravilloso).

Como apuntan gran parte de la crítica posterior, la definición de Todorov es adecuada para ser aplicada a la literatura fantástica decimonónica (y no a toda), pero resulta francamente estrecha y limitada a la hora de dar cuenta de muchas narraciones del siglo XX. De hecho, el mismo Todorov es consciente de ello y por eso, en la última parte de su estudio y basándose en las ideas al respecto de Sartre, intenta una explicación del funcionamiento de lo fantástico ‘nuevo’ a través de un breve análisis final de los trabajos de Kafka:

In Kafka, the supernatural event no longer provokes hesitation, for the world described is entirely bizarre, as abnormal as the very event to which it affords a background. [...] With Kafka, we are thus confronted with a *generalized fantastic* which swallows up the entire world of the book and the reader along with it. [...] Here in a word is the difference between the fantastic tale in its classic version and Kafka's narratives: *what in the first world was an exception here becomes the rule.* (p.173-74)

Aquí Todorov asume que la mayor parte de la literatura fantástica contemporánea no se caracteriza por la oposición de rasgos en la que ha insistido a lo largo de su trabajo: duda/disipación de la duda, y admite que esta nueva literatura fantástica presenta lo sobrenatural integrado en la realidad como una forma de recusación del orden de lo real cotidiano. De esta manera, anticipa lo que gran parte de los estudios posteriores harán evidente y tratarán de forma más extensa: el carácter transgresor que conlleva la literatura fantástica. En cualquier caso, Todorov circunscribe la existencia de lo fantástico a un período muy concreto del siglo XIX y como resultado de la reacción a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la época. Su definición, aunque restrictiva en exceso, sigue siendo válida en cuanto a la distinción entre

lo fantástico y otros modos narrativos vecinos, a partir de la cual se puede desarrollar una concepción más integradora y abierta (que no incluyente e indiscriminada) de lo fantástico en el siglo XX.

Entre los estudios posteriores que han matizado y corregido, aunque aceptando su distinción básica de categorías, los postulados de Todorov cabe destacar los de Brooke-Rose, Cornwell, Ceserani, Chanady, y en el mundo hispánico los de Barrenechea y Risco. Para la mayoría de ellos/as la evolución histórica de lo fantástico como género o modo narrativo es fundamental a la hora de determinar los rasgos que lo caracterizan. Así, parece claro que los rasgos de Todorov son aplicables exclusivamente a un período muy concreto en la historia de lo fantástico: el siglo XIX y su reacción contra las limitaciones del racionalismo, de ahí la presencia perturbadora de lo sobrenatural en la mayoría de esos relatos. Sin embargo, como ya esboza el mismo Todorov, lo fantástico del siglo XX, y particularmente después de las vanguardias, debe y tiene que ser estudiado teniendo en cuenta la ruptura y relativización que esos movimientos produjeron o reflejaron en la percepción y concepción de la realidad. Christine Brooke-Rose es muy consciente de la crisis del concepto de realidad en la literatura contemporánea en su estudio de 1981:

The sense that empirical reality is not as secure as it used to be is now pervasive at all levels of society. Certainly what used to be called empirical reality, or the world, seems to have become more and more unreal, and what has long been regarded as unreal is more and more turned to or studied as the only 'true' or 'another equally valid' reality. [...] This apparent and for the moment still partial (and perhaps transient) inversion of real/unreal is perfectly logical: if the 'real' has come to seem unreal, it is natural to turn to the 'unreal' as real: the two propositions are interrelated. (p.4)

Desde este punto de vista, lo fantástico puro de Todorov comparte sus rasgos distintivos, evanescencia y ambigüedad en la interpretación, con muchos textos no-fantásticos contemporáneos. Ello demuestra dos cosas: primero, que las categorías de Todorov son aplicables exclusivamente a textos decimonónicos, y segundo, que esos otros textos contemporáneos no-fantásticos pueden ser analizados como una inversión o desplazamiento de lo fantástico (p.65).

En definitiva, Brooke-Rose asume por cuestiones metodológicas y prácticas los criterios básicos de Todorov, pero sustituye el concepto de vacilación o duda por el de ambigüedad como rasgo definitorio de lo fantástico. Así invierte la oposición tradicional real/irreal, de manera que la presencia de elementos paradójicos o contradictorios no es exclusiva de lo fantástico puro, y esa presencia prefigura históricamente muchos textos modernos no-fantásticos, los cuales pueden ser analizados como desplazamientos de lo

fantástico decimonónico. Con ello, Brooke-Rose propone ampliar las cinco categorías definitorias del género (extraño/fantástico-extraño/fantástico puro/fantástico-maravilloso/maravilloso) incluyendo el realismo en un círculo en el que se tocaría con lo maravilloso y lo extraño. Como consecuencia de todo ello, lo alegórico, que para Todorov anula lo fantástico al disipar la duda en la interpretación, puede convivir perfectamente con lo fantástico e incluso potenciarlo. Pero volveremos sobre la relación de lo alegórico con lo fantástico en capítulos posteriores.

Neil Cornwell, interesado fundamentalmente en la teoría de los géneros, también toma como base las categorías de Todorov: “The subcategories which he nominates, and which have been (and will again be) further elaborated, render his system far more widely useful than some are prepared to acknowledge” (p.12), y las reelabora para proponer una clasificación histórica de los géneros narrativos que básicamente deja intacta la propuesta de Todorov, con la inclusión adicional del realismo, la ficcionalización histórica, la no-ficción y la mitología. Tras repasar la teoría crítica de lo fantástico, Cornwell llega a la razonable conclusión de que existe una confusión terminológica entre ‘fantasía’ y ‘lo fantástico’ (a la que hacemos referencia en la introducción) que está en la base de no pocas de las discusiones y debates de los últimos tiempos; y propone una distinción básica en su uso para evitar tales confusiones: ‘fantasía’ como modo, impulso o calidad de amplias connotaciones y ‘lo fantástico’ como género narrativo con características más o menos definidas que lo sitúan en el esquema mencionado arriba. Esta diferenciación viene a ser una inversión de la que proponen Rabkin e Irwin, para quienes la fantasía sería un género, mientras que lo fantástico sería el modo, impulso o instrumento narrativo que conforma el género.

Remo Ceserani no entra en cuestiones terminológicas de este tipo y prefiere hablar sólo de lo fantástico, considerado como modo literario. Desde una perspectiva histórica e historicista, el crítico italiano distingue dos tendencias básicas en la teoría de lo fantástico:

Se perfilan claramente dos tendencias contrapuestas en el análisis de la consideración de lo fantástico como modo literario concreto. Una de tales tendencias tiende a reducir el campo de acción de lo fantástico y lo identifica únicamente con un género literario, históricamente limitado a algunos textos y escritores del siglo XIX, [...] La otra tendencia - la dominante en mi opinión - tiende a ensanchar, a veces de una manera amplísima, el campo de acción de lo fantástico y hacerlo extensible, sin límites históricos, a todo un sector de la producción literaria que abarca confusamente buena parte de otros modos, formas y géneros. (p.13)

La primera tendencia es demasiado restrictiva, pero sus postulados básicos son asumibles con matizaciones de las que hablaremos luego. La segunda

mezcla todo tipo de productos literarios, con lo cual lo fantástico pierde su identidad. Ceserani no quiere arriesgar una definición concreta de lo fantástico, y prefiere formular su visión en términos históricos amplios.

Sin embargo, Ceserani es más restrictivo de lo que parece a la hora de aceptar definiciones y caracterizaciones de lo fantástico. De Todorov rechaza, como los anteriores, el escaso margen de maniobra que concede a lo fantástico y las restricciones históricas que impone al género, pero acepta su diferenciación en cinco categorías frente a otras definiciones reductoras que ponen a un lado lo realista y al otro un amplio conjunto, constituido por lo fantástico y lo maravilloso mezclados entre sí (p.85). Así, Ceserani, como los citados anteriormente, abre la perspectiva de lo fantástico, eliminando algunas de las restricciones impuestas por Todorov, pero manteniendo una diferenciación terminológica básica que ayuda a entender la evolución histórica de las diversas manifestaciones de lo fantástico.

Amaryll Chanady, sin entrar en consideraciones históricas, se decanta también por lo fantástico como modo. La crítica fundamental a Todorov no se basa sólo en la restricción impuesta a lo fantástico (duda en la interpretación como paradigma), sino en el concepto de duda en sí mismo. Lo fundamental para ella no es sólo una cuestión de aceptar o no lo sobrenatural, sino la existencia de dos códigos de realidad en conflicto:

A far more satisfactory term than hesitation, which is a reaction on the part of the reader to textual indications, is *antinomy*, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text. Since neither can be accepted in the presence of the other, the apparently supernatural phenomenon remains inexplicable. Contrary to the marvelous, where every event can be integrated in a certain code of reality (or irreality), or the uncanny, where unusual occurrences can be understood within a realistic framework, the fantastic creates a world which cannot be explained by any coherent code. (p.12)

Como vemos, Chanady toma la distinción básica de Todorov entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, y la reelabora en función no de la duda en la interpretación de los hechos, sino en función de la oposición de dos códigos (el natural y el sobrenatural). Ambos códigos deben ser aceptados por el lector, pero al mismo tiempo se invalidan mutuamente impidiendo una explicación satisfactoria de los hechos que ocurren en la narración. A pesar del esfuerzo teórico que Chanady pone en su definición, en última instancia resulta difícil establecer una diferencia clara entre su definición y la de Todorov. La existencia de los dos códigos aparece de forma implícita en el estudio de Todorov y la duda en la interpretación permanece al final en la definición de Chanady en forma de antinomia sin resolución. Es importante clarificar que el estudio de Chanady pretende, sobre todo, establecer una diferencia-

ción clara entre lo fantástico y el realismo mágico. De ahí su definición de lo fantástico como antinomia de códigos sin resolución frente al realismo mágico como antinomia resuelta de códigos. Volveremos sobre este punto en el capítulo II.

Como Chanady, Ana María Barrenechea destaca la capacidad que tiene lo fantástico para problematizar la realidad y propone un tipo de clasificación más abierta y fluctuante que la de Todorov; no basada en la oposición de lo fantástico con lo extraño y lo maravilloso, por un lado, y de lo fantástico con lo poético y lo alegórico, por otro:

Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov. (“Ensayo de una tipología...,” p. 392–93)

De manera que lo fantástico estaría determinado por el contraste problemático de lo normal con lo a-normal, mientras que lo maravilloso presentaría ese contraste sin problematización. Por otra parte, Barrenechea no se plantea la oposición de lo fantástico con lo poético y lo alegórico ya que son categorías de dos sistemas diferentes, que se cruzan pero que no se excluyen.

Aunque Barrenechea aporta la problematización del mundo narrado y amplía la limitada categorización de Todorov, tanto la una como el otro buscan un punto de certeza, interpretan lo fantástico hasta saturarlo de significado. Ambas aproximaciones son valiosas en cuanto abren posibilidades de escapar a las interpretaciones incluyentes anteriores. Sin embargo, su caracterización sistemática y estructural recluye a lo fantástico en el estrecho mundo de los géneros o subgéneros canónicos. Ya sea la duda, ya sea la problematización del mundo narrado, ambas interpretaciones instauran un sistema de rasgos en oposición que tratan de limitar y estabilizar un modo discursivo siempre en movimiento y disolvente. Lo fantástico revela a la vez que esconde, pone en duda la realidad a la vez que recusa lo sobrenatural. Su significación es múltiple y abierta, no hay oposición posible capaz de sintetizar esa contradicción.

En parecidos términos se expresa Antonio Risco. En lo maravilloso no hay problematización mientras que lo fantástico produce una perturbación al producirse la invasión de un ámbito (lo sobrenatural) en el otro (lo real). La definición de Risco no difiere mucho de las propuestas en los estudios anteriores; ya sea mediante la ambigüedad, la antinomia, la problematización o la irrupción escandalosa de ámbitos, lo fantástico se opone claramente a lo maravilloso en su mecanismo de funcionamiento. Sin embargo, Risco añade

confusión al incorporar el siguiente comentario: “Lo fantástico ha de partir, por tanto, de una perspectiva realista. De ahí que lo maravilloso se acomode mejor a las convenciones literarias de nuestro tiempo” (p.140).

Risco asume aquí que la nueva literatura fantástica, que no presenta elementos de terror o sorpresa con la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y en la cual lo inverosímil se integra en la realidad narrada de forma más o menos natural (algo ya apuntado por Todorov en su comentario sobre Kafka) es básicamente maravillosa al no seguir los parámetros de lo fantástico decimonónico. Esto parece confirmarse en el análisis de textos hispánicos que sigue en su trabajo, donde incluye bajo la denominación de maravilloso textos de autores tan dispares como Bioy Casares, Amado Nervo, Carlos Fuentes o Rubén Darío. Parece que Risco tiende a confundir lo maravilloso con las nuevas formas que lo fantástico ha tomado a partir de las innovaciones de las vanguardias. Clarificaremos este punto en el siguiente apartado, al mencionar los estudios de aquellas/os críticas/os que han destacado la naturaleza transgresora y subversiva de lo fantástico contemporáneo.

A modo de conclusión, podemos decir que los estudios mencionados en este apartado destacan, de forma implícita o explícita, el carácter problematizador de lo sobrenatural cuando se enfrenta a la realidad representada. Su irrupción provoca el desconcierto o la duda en los personajes y/o el lector. Sin embargo, hay otra cualidad no ya de lo sobrenatural, sino de lo fantástico como modo o impulso que lo caracteriza en el siglo XX: su capacidad para romper límites, cuestionar no sólo lo real empírico sino también lo sobrenatural, problematizar, transgredir, subvertir no sólo la realidad representada sino también el contexto ideológico. La duda no se da únicamente en cuanto a la interpretación de los hechos narrados, sino también, y fundamentalmente, en cuanto a la naturaleza de lo real; se trata de una duda sobre nuestra concepción empírico-racional del mundo, pero también sobre las explicaciones ideológicas y concepciones culturales de ese mundo. Lo fantástico, entendido así, rompe, disuelve, resquebraja la certeza en nuestro propio universo. Este aspecto de lo fantástico ‘nuevo’ ha sido destacado en varios estudios más o menos recientes.

### **De la incertidumbre a la transgresión**

Obviamente, algunos de los estudios mencionados en el apartado anterior también apuntan, de forma implícita, la capacidad transgresora de lo fantástico y, de forma explícita, el cuestionamiento de límites entre lo real y lo irreal (como los de Brooke-Rose, Chanady y Barrenechea). Sin embargo, he prefe-



rido esta división por cuestiones metodológicas ya que los críticos anteriores basan su teoría más directamente en una ampliación, desarrollo o reforma crítica de los planteamientos de Todorov; mientras que los que vamos a mencionar aquí, aunque toman implícitamente sus categorías, expanden su concepto de lo fantástico en la dirección que hemos apuntado: como transgresión o subversión. A veces esa expansión de lo fantástico lo acerca a otros modos narrativos contemporáneos (lo absurdo, lo lúdico, lo carnavalesco). De manera que, en cierto sentido, con estos estudios volvemos al problema inicial: ¿dónde están los límites de lo fantástico? No es que los críticos que vamos a mencionar a continuación regresen al concepto de los mundos alternativos o no distinguan entre lo maravilloso y lo fantástico, simplemente manifiestan las limitaciones de las categorías estructurales y se interesan más en lo fantástico como impulso irreductible que como categoría genérica.

Como algunos de los críticos mencionados antes, Jaime Alazraki parte de una concepción histórica y filosófica de lo fantástico en su estudio de los cuentos de Cortázar. Mientras lo fantástico del siglo XIX fue una reacción al racionalismo, lo fantástico nuevo surge de una nueva forma de entender la realidad. Esta nueva postulación de la realidad responde a la pérdida de la seguridad en las leyes inamovibles e inapelables que regían nuestra imagen del mundo hasta las vanguardias. Por lo tanto, la literatura contemporánea está caracterizada por la ambigüedad y la indeterminación, por una perspectiva más abierta en la cual las categorías de causa y efecto y las leyes de identidad comienzan a desdibujarse. Así, lo neofantástico crea signos abiertos, desbordes de la imaginación donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y confunden para convivir en un mismo territorio (*En busca del unicornio...*, p. 38). Alazraki concibe este territorio nuevo de lo fantástico como metáfora de la seguridad perdida en nuestra concepción de la realidad. Ni Dios, ni la lógica aristotélica, ni el racionalismo proveniente de ella, ni las ciencias como último bastión de la omnipotencia de la razón ofrecen ya una explicación, una ordenación tranquilizadora del mundo que aplaque nuestras conciencias. Lo neofantástico refleja esa transgresión, esa pérdida de límites, antes perfectamente delimitados:

Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas. (*En busca del unicornio...*, p.35)

Esta concepción de lo fantástico como transgresión o ruptura de límites entre ámbitos aparece en otros críticos latinoamericanos. Víctor Bravo sitúa históricamente el nacimiento de lo fantástico a partir del romanticismo, momento en el cual se pone en entredicho la noción de lo real forjada durante el renacimiento. En este sentido, su concepción de lo fantástico parte de Todorov, pero redefine sus categorías a través del concepto de límite entre ámbitos:

La noción de "límite" es el eje de la alteridad. Cuando el límite se transgrede y un ámbito irrumpe en el otro estamos en presencia de lo fantástico; cuando el límite transgredido es restituido y los ámbitos son de nuevo separados, lo fantástico se reduce y estamos en presencia de un discurso que supera, a través de la razón, lo equívoco, o, acumulando certezas frente a la irrupción de lo "otro", da origen a lo policiaco o a la ciencia-ficción. [...] Cuando el límite persiste y un ámbito "otro" se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas deslindando el ámbito "otro" del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. (p.244)

A primera vista, parece que estamos ante una simple reformulación de las categorías todorovianas de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso. Sin embargo hay una diferencia fundamental. Para Bravo, lo fantástico no se encuentra en el momento evanescente de la vacilación en la interpretación de los hechos narrados, sino que se da en el momento en que el límite entre realidad e irrealdad es transgredido y un ámbito invade el otro. Es más, estos dos ámbitos interrelacionados, estos dos universos (realidad/ficción) se encuentran separados por un límite complejo, borroso y laberíntico. Es decir, no es sólo lo sobrenatural lo que debe irrumpir en lo real. Lo fantástico se puede producir en las dos direcciones, cuando uno de los ámbitos (ya sea el sobrenatural o el real) transgrede el límite e invade el otro. Con lo cual, el límite del que habla Bravo desaparece de forma efectiva, se diluye y los dos ámbitos se aniquilan, se niegan, se cuestionan mutuamente.

Aunque Bravo no expande este aspecto de lo fantástico, otros lo han hecho, incluso antes que él. Éste es el caso de Irène Bessière, quien poco después de Todorov, se adentró en el terreno pantanoso de la recusación mutua, el cuestionamiento de valores culturales, la transgresión sin límites que significa lo fantástico y que nos sumerge en la muerte de las certezas, en el vacío insignificante a través de una disyunción irreductible entre significado y significativo. Para Bessière, lo fantástico supone una lógica narrativa, no un género, que refleja las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario. Por lo tanto,

Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non

pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. (p.11)

Para Bessière no es cierto que lo fantástico se caracterice exclusivamente por la presencia de lo sobrenatural o inverosímil, como afirma Todorov, sino también por la yuxtaposición de diversos inverosímiles que ponen a examen las convenciones sociales de cada época manifestando sus propias fracturas y contradicciones. Lo fantástico se define, así, por la ruptura de lo cotidiano, pero también de lo sobrenatural. Expresa una antinomia, una bipolarización entre razón y creencia, entre fe y escepticismo. Lo fantástico es una realidad mezclada de irrealidad (p.23). A diferencia de la literatura mimética o de la maravillosa, lo fantástico cuestiona tanto lo natural como lo sobrenatural. De esta forma, Bessière hace explícita una de las ideas que está presente implícitamente en las caracterizaciones antes comentadas de Víctor Bravo: en la narración fantástica no se cuestiona exclusivamente las leyes del realismo literario, sino que ambos órdenes (el real y el irreal) se recusan mutuamente, manifiestan sus contradicciones internas al enfrentarse el uno al otro. Para la estudiosa francesa lo fantástico no trata de dar primacía a lo imaginario sobre lo racional, sino que pone en juego los elementos contradictorios y polivalentes que conviven en ambos. De esta manera, la razón y la sinrazón de cada época se enfrentan y recusan mutuamente en lo fantástico.

Es precisamente en este enfrentamiento de verosímiles e inverosímiles donde aparece lo fantástico como cuestionamiento de las normas sociales, morales y religiosas, como ruptura de lo cotidiano y subversión de lo sobrenatural: "Le récit fantastique peut alors se définir comme une technique d'évasion sémantique; le système de dénotation commande l'inachèvement narratif et l'incertitude des signes, il produit ce blanc auquel s'identifie l'improbable, parce qu'il évite de nommer un sens" (p.184).

Con Bessière y otras críticas posteriores que veremos a continuación lo fantástico se abre ampliamente. Si la realidad ha dejado de ser un concepto unívoco y centrado, si la certeza sobre el mundo y su interpretación ha desaparecido, ya no tiene sentido establecer límites entre lo sobrenatural y lo natural, lo real y lo irreal. La relación entre ambos ya no es de invasión, irrupción o ruptura, sino de mezcla, hibridización o yuxtaposición. Y esa yuxtaposición lleva al cuestionamiento mutuo, a la subversión mutua. En gran medida, Brooke-Rose hace suyas estas mismas ideas cuando dice que va a considerar en su análisis obras no-fantásticas como desplazamientos de lo fantástico. Reconociendo así que los límites entre lo racional y lo irracional han desaparecido o, al menos, se han diluido. La principal implicación de esta aproximación es que la presencia de lo sobrenatural ya no es elemento

imprescindible para definir lo fantástico. Cualquier juego de transgresión, superposición o contradicción de presupuestos culturales en una época determinada puede ser considerado fantástico. Gran parte de la literatura del siglo XX podría ser considerada fantástica por sus juegos de indeterminación, sus mundos inestables y ambiguos, o su yuxtaposición de creencias culturales. De algún modo, pero desde diferente punto de vista, volvemos a un concepto inclusivo de lo fantástico. Pero con una diferencia fundamental con respecto a los críticos tratados al principio: ahora lo maravilloso parece definitivamente desterrado, al menos en el sentido en que lo entiende Todorov. La nueva realidad mezclada de irrealidad que crea lo fantástico no admite mundos secundarios perfectos y autónomos.

Otras críticas posteriores han abundado en esta nueva concepción inclusiva de lo fantástico. Desde un punto de vista socio-político y psicoanalítico, Rosemary Jackson y Lucie Armitt plantean la capacidad subversiva y transgresora de lo fantástico, lo cual lo asocia a otras formas literarias contemporáneas, tales como lo grotesco, lo absurdo, lo carnavalesco o lo lúdico.

Como Bessière, Rosemary Jackson enfatiza la disyunción entre significado y significante, además de la contradicción y yuxtaposición de elementos que aparece en lo fantástico. Para Jackson, la fantasía implica apertura, movilidad y ruptura. La fantasía disloca, desestabiliza y rechaza todo lo estático. Por ello, no ha de ser confundida con el mundo cerrado, transcendente y 'superior' de lo maravilloso, ni con la cotidianidad finita y frustrante de lo real-mimético. Para la estudiosa británica, la fantasía recombina e invierte lo real, pero no escapa a ello (como hace lo maravilloso); existe en relación parasitaria y simbiótica con lo real. Pone en duda todas las estructuras culturales, las subvierte y corroe. Al cuestionar y problematizar la legalidad, las normas de percepción del mundo, lo fantástico instaura la otredad, desborda, altera, rompe los límites entre ámbitos para manifestar lo invisible, lo ausente, lo 'otro'. Por lo tanto, implica una realidad 'otra', que no es ni la realidad del sentido común ni la realidad sobrenatural:

In a secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven or hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something 'other' than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates 'alterity', this world re-placed and dis-located. (p.19)

Es esta indeterminación espacial y temporal lo que hace de lo fantástico un modo subversivo, ya que amenaza la estabilidad de lo real-concebible haciendo presente lo ausente, hablando de lo indecible, poniendo al descubierto lo oculto, desestabilizando, en definitiva, los límites o marcos culturales que ordenan el mundo. Obviamente, estos límites han cambiado con el

tiempo y las culturas. Y como otros críticos anteriores, Jackson enfatiza la importancia del contexto social, ideológico e histórico en la evolución de lo fantástico. Lo fantástico nace como una reacción antirracionalista en el siglo XIX y evoluciona durante el siglo XX hacia el cuestionamiento radical y subversivo del orden social y lingüístico de la cultura occidental. No se trata ya de una mera ruptura de límites, una invasión de ámbitos entre lo real y lo irreal, sino un ataque directo y demoledor a la base misma de los procesos de significación y de ordenamiento social e ideológico de la cultura. Pese a lo que pueda parecer, este carácter subversivo no tiene connotaciones precisamente positivas para Jackson. Las transgresiones de lo fantástico no llevan a ninguna parte:

Social and sexual transgression [...] rejects limits imposed upon the 'human', yet the activity is one which is self-consuming, attacking nothing but the human, for without God, transgression is empty, a kind of profanation without an object. The modern fantastic reveals itself to be less and less able to assume a transcendental role or to invent superworlds. It continues to articulate absolute desire, but its ends are no longer known: breaking finite, human limits, becomes its only (im)possibility. (p.79)

Resulta bastante decepcionante esta conclusión, aunque comprensible en un estudio basado en la verdad absoluta del psicoanálisis. Finalmente, para Jackson, lo fantástico se reduce a la nada, al vacío, a la no-significación porque ataca la base del orden simbólico que rige nuestra existencia, porque hace obvio lo que debe permanecer oculto, es decir, el deseo último e irreductible de la unidad, de la vuelta a lo imaginario que precede nuestra entrada en el orden simbólico de lo social. Quizás el problema está en la incapacidad de Jackson para aceptar, desde un punto de vista ideológico, la ruptura o la carencia de límites. Quizás lo fantástico como actividad lúdico-transgresora simplemente manifiesta una tendencia general en la literatura del siglo XX: la tendencia a instaurar el juego transgresor constante, a romper y subvertir los límites impuestos por la percepción de la realidad en cada época. Y el psicoanálisis es parte fundamental de los valores culturales dominantes en el siglo XX. La verdad del psicoanálisis, que se postula como verdad definitiva y última en la interpretación de nuestros procesos inconscientes, puede también ser subvertida y llevada al límite. Puede que en un mundo sin Dios, como dice Jackson, la transgresión no tenga sentido, pero en un mundo donde el deseo (y sus significantes) se ha convertido en el nuevo orden instituido la subversión fantástica vuelve a cobrar sentido. Lo fantástico moderno manifiesta no tanto su propia imposibilidad como la imposibilidad de instaurar en la cultura relativizadora occidental valores estables, verdades definitivas o interpretaciones últimas y cerradas del mundo.

Precisamente, ésta es la línea del estudio de Lucie Armitt. Para ella, la transgresión que se da en lo fantástico no tiene las connotaciones negativas que vemos en Jackson. Se trata de un impulso que abre espacios subversivos mediante la instauración del juego con los límites y la transformación constante de sus formas. En su respuesta al planteamiento conservador de otro crítico (Kingsley Amis), Armitt deja clara su concepción de lo fantástico: “Fantasy is... fluid, constantly overspilling the very forms it adopts, always looking, not so much for escapism but certainly to escape the constraints that critics like this always and inevitably impose upon it” (p.3). Por lo tanto, lo fantástico es el modo de los límites, las fronteras, lo carnavalesco, el juego, la disolución. Pero ello no lleva al vacío y la no-significación, como afirmaba Jackson. Al contrario, la amenaza que instaura lo fantástico contra las nociones establecidas, los valores culturales dominantes, lo convierte en una forma particularmente apropiada para explorar la excentricidad y la marginalidad política y social (p.33). En este sentido, Armitt establece una comparación entre el concepto de carnaval en Bakhtin y lo fantástico para postular una reformulación del cuerpo y sus espacios desde un punto de vista feminista. Lo fantástico entendido como estrategia lúdica y carnavalesca tiene implicaciones ideológicas claras:

Like the fantastic, Bakhtin perennially deals in gross exaggeration and hyperbole... Spatial, temporal, and philosophical ordering systems all dissolve; unified notions of character are broken; language and syntax become incoherent. [...] Again, like so much fantasy fiction, these disruptions of the fixed have a serious agenda: such work is finally about freedom, the courage needed to establish it, the cunning required to maintain it. (p.67)

Es este impulso transformador de lo fantástico (y lo carnavalesco) hacia la libertad lo que lo convierte en un modo narrativo particularmente relevante desde un punto de vista feminista. No sólo cuestiona estructuras de poder, desmitifica roles sociales y sexuales y subvierte valores patriarcales dominantes; sino que también saca a la luz lo marginado y excéntrico, lo arrojado a los márgenes de la cultura y sus valores. De manera que, en gran medida, lo fantástico cobra una significación alegórica o metafórica, como veremos en gran parte de los cuentos analizados en capítulos posteriores.

Para Armitt, como para Jackson y Bessièrre, en última instancia toda literatura no-realista sería fantástica. Toda obra que transgrede y subvierte las categorías culturales dominantes de la lógica y de la razón sería fantástica. Para estas críticas lo fantástico, al asociarse a lo lúdico, lo grotesco, lo carnavalesco, se convierte en impulso básico de la literatura contemporánea. Con lo cual, ya no está en los márgenes, apartado de y considerado inferior a las corrientes realistas dominantes, sino que ha pasado a formar parte del canon

literario. Irónicamente el modo transgresor y desestabilizador por excelencia asume un papel central en la historia literaria. ¿Tendrá ahora que subvertirse a sí mismo? ¿O ya lo ha hecho al disolverse en la tendencia disgregadora general de la literatura postmoderna y nos encontramos en la era de lo postfantástico?

### **El juego alegórico con lo imposible: lo fantástico y el canon literario**

Después de este recorrido por la teoría crítica de lo fantástico, parece que volvemos al punto de partida. A la cita de la introducción. Lo fantástico puede ser cualquier cosa para cualquier hombre (o mujer). Su sustancia es la sustancia de lo que se resiste a ser clasificado, enmarcado, categorizado. Y a pesar de ello, a pesar de que la mayoría de la crítica reconoce la dificultad de definir lo fantástico, también la mayoría ha intentado ofrecer alguna categorización que lo delimite y diferencie de otros modos, géneros o impulsos narrativos. Hemos diferenciado tres tendencias fundamentales entre la crítica: una incluyente que entiende lo fantástico en un sentido amplio y que incluye bajo su abanico cualquier forma narrativa que incorpore elementos sobrenaturales, imposibles o inverosímiles en oposición a lo real. Otra más discriminadora que diferencia entre dos o tres conceptos básicos: lo maravilloso, lo fantástico y, en algunos casos, lo extraño. En esta segunda tendencia lo fantástico implica un elemento de ruptura, duda o problematización. En una tercera tendencia hemos incluido aquellos estudios que, aceptando básicamente los postulados de la segunda tendencia, han expandido, ampliado o reformulado los mismos hacia una comprensión específica de lo fantástico nuevo y sus posibilidades transgresoras. De manera que lo fantástico ya no sólo significa una irrupción o invasión de lo sobrenatural en la realidad, sino una recusación mutua de realidad e irrealidad que crea un ámbito nuevo. Y este espacio nuevo cuestiona, transgrede y subvierte tanto el mundo cerrado y autónomo de lo maravilloso como nuestra percepción racional de la realidad. Si la subversión del orden cultural y social es prerrogativa de lo fantástico, habría que admitir que esa característica de lo fantástico ha permeado otros modos narrativos y ha convertido a lo fantástico en paradigma de la literatura del siglo XX. De manera que otros modos literarios transgresores (lo lúdico, lo carnavalesco y lo absurdo fundamentalmente) pueden ser considerados desviaciones o desplazamientos de lo fantástico, como dice Brooke-Rose. Por lo tanto, cabría incluso decir que la postmodernidad es la era de lo postfantástico, de la irrupción hiperbólica de lo desestabilizador y disgregador

como canon literario. La oposición entre lo mimético y lo sobrenatural en literatura ya no tiene sentido desde el momento en que lo mimético ha perdido su punto de referencia cultural. La racionalidad ordenadora del universo ha dejado paso al cuestionamiento lúdico de toda certeza. Ésta es la era no de la duda en la interpretación del mundo (fantástico tradicional),<sup>4</sup> sino del cuestionamiento radical de un mundo contradictorio e inestable en el que tienen cabida tanto lo inverosímil o imposible como lo lógico-racional. Tanto lo racional-empírico como lo irracional-imposible se han integrado de forma 'natural' en la literatura del siglo XX, y lo fantástico, en sus formas más recientes, ha venido a cuestionar tanto lo uno como lo otro.

Pero eso no significa que cualquier forma de cuestionamiento de valores culturales pueda ser tomada como manifestación de lo fantástico. Lo carnavalesco, lo absurdo, lo grotesco o lo lúdico tienen sin duda puntos de conexión con lo fantástico como modos transgresores. Sin embargo, y para clarificar nuestra postura, conviene decir que si bien esta concepción de lo fantástico como subversión y transgresión de normas y valores culturales y sociales nos parece sumamente interesante, en este estudio asumiremos que lo fantástico se define no sólo por esa transgresión de normas, sino también por la presencia de algún elemento irreal, extraordinario o inverosímil que desestabiliza y diluye los límites entre lo real y lo irreal a la vez que pone en cuestión ambos ámbitos. Tanto la ambigüedad polisémica como la recusación mutua de lo real y lo irreal nos acercan al modo fantástico y lo distinguen de los otros modos transgresores, que recusan los postulados del racionalismo y los valores culturales dominantes sin presencia de elementos irreales o sobrenaturales.<sup>5</sup> En cualquier caso, y en relación con la narrativa corta latinoamericana del siglo XX, nos parece especialmente relevante la conexión que pueda existir entre lo fantástico y lo lúdico. No asumimos, como Irwin y Armitt, que lo fantástico sea siempre un juego con lo imposible, pero estos dos modos narrativos se encuentran en contacto permanente, son fluctuantes y sus límites imprecisos. De ahí que no sea sorprendente encontrar en Latinoamérica numerosos ejemplos de narraciones híbridas, en las que lo lúdico y lo fantástico se entrelazan y superponen. Después de todo, tanto un modo como el otro atentan contra los límites, la pureza y la certidumbre.

Sobre todo si entendemos lo lúdico como lo hace Susan Stewart y no Irwin, siguiendo a Huizinga. Para Johan Huizinga el juego es una forma ritual relacionada con la formación de la cultura. El juego, como manifestación cultural, instauro un marco de acción con unos límites espaciales y temporales precisos:

Dentro del campo del juego existe un orden propio y absoluto. [...] [El juego] crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provi-



sional y limitada. El juego exige un orden absoluto. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. (p.23)

De esta forma, el juego, como rito social serio y enmarcado, crea un espacio y un tiempo autónomo, sometido a reglas fijas e invariables y que no admiten alteración de ese orden (cualquier alteración conllevaría la destrucción del juego). Podemos encontrar una relación evidente entre esta concepción del juego (que denominaremos tradicional) y lo maravilloso. En ambos casos se crean estructuras cerradas y autónomas sometidas a reglas de funcionamiento estrictas y propias que hay que aceptar sin alteración alguna. En el mundo de lo maravilloso (pensemos en los cuentos de hadas o en los mundos secundarios de Tolkien) entramos en un espacio y tiempo que se rigen por sus propias reglas y que debemos aceptar tal cual, cualquier duda sobre la naturaleza maravillosa de esas narraciones destruiría su autonomía y orden.

Frente a esta concepción tradicional del juego existe otro tipo de juego, que se relaciona claramente con lo fantástico y al que denominaremos juego de transgresión (siguiendo las propuestas de Susan Stewart). Este otro tipo de juego no pretende instaurar un orden cerrado, perfecto y autónomo. Más bien crea estructuras ordenadas para romperlas y volver a crear otras ad infinitum. Es lo que Stewart llama ‘nonsense’,<sup>6</sup> actividad según la cual se rompe con la racionalidad ordenadora del sentido común:

All play involves a detachability of messages from their context of origin, the creation of a new play-specific space/time with its own rules of procedure, and a rearrangement of the hierarchical relationships characterizing common-sense discourse. [...] Nonsense may be seen as an exaggeration of these activities. More specifically, nonsense involves a transgression of common-sense interpretive procedures, [...] not a simple rearrangement of the hierarchies of common-sense discourse, but a transgression of such hierarchies. (p.37)

Este juego trasgresor, por oposición al juego enmarcado tradicional, se relaciona también con el concepto bajtiniano de carnaval en su alteración de las jerarquías y en su cancelación del orden de la vida normal:

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. (p.173)

El carnaval sería, así, una forma de sinsentido lúdico y descentrador que ataca el orden absoluto del rito y el mito. Por lo tanto, y resumiendo, vemos

dos tendencias teóricas en la interpretación del juego: una tradicional y ritual, que tiende al orden y que ve el juego como un intento de creación de otra realidad autónoma y perfectamente centrada. La otra, transgresora y carnavalesca, que ve la actividad lúdica como disipadora y excéntrica, enfrentada al orden del sentido común y que, a través de sustituciones infinitas, impide la imposición de un marco ordenado, definitivo y tranquilizador. Jacques Derrida resume ambas tendencias perfectamente:

Hay, pues, dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo y del juego. Una pretende descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se sus- traiga al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la in- terpretación. La otra, que no está ya vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que, a través [...] del conjunto de su historia, ha soñado con la pre- sencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego. (*La escri- tura y la diferencia*, p.400-01)

Lo fantástico nuevo se aproxima a este modo lúdico transgresor al deses- tabilizar y cuestionar el fundamento tranquilizador de nuestras interpretacio- nes de la realidad y el mundo, y cobra en muchos casos una cualidad alegórica, pero no en sentido tradicional, es decir, como representación sim- bólica de un significado unívoco atado al término literal, sino como metáfora polisémica, disolvente y desestabilizadora de la cultura dominante. En defini- tiva, al estudiar el cuento fantástico del siglo XX en América Latina será ne- cesario considerar el aspecto lúdico y alegórico-metafórico de muchos de los relatos que analizaremos, pero también otros aspectos importantes como la evolución histórica del concepto de lo fantástico y su relación con otros con- ceptos particularmente relevantes en la literatura latinoamericana del siglo pasado, fundamentalmente el realismo mágico y lo real maravilloso.

## Notas

- 
1. Por supuesto, este recorrido crítico no incluye todo lo que se ha escrito sobre lo fantásti- co. Se analizan aquí los estudios que creemos son más representativos de cada una de las tendencias diferenciadas. Tampoco nos olvidamos de lo que los escritores latinoamerica- nos (sobre todo Borges y Cortázar) han dicho sobre el fenómeno fantástico, pero veremos su concepto del mismo en el análisis particular de sus cuentos.
  2. Entendiendo escapismo en sentido tradicional, es decir, como un rechazo indiscriminado de todo compromiso con la realidad.

3. Para una visión más en profundidad sobre la teoría del juego y el 'sinsentido', véanse los estudios de Huizinga y Sewell, así como el de Susan Stewart en la bibliografía.
4. A partir de aquí y en capítulos sucesivos nos referiremos a la concepción todoroviana como 'lo fantástico tradicional' para distinguirlo de 'lo neofantástico', tal y como lo define Alazraki. Usaremos también el término 'lo fantástico' en sentido amplio que incluye ambas variantes.
5. Por supuesto, los límites entre lo fantástico y estos otros modos pueden ser, en numerosas ocasiones, borrosos, inestables y abiertos a interpretación. Sin embargo, me parece relevante hacer esta discriminación para los propósitos de este estudio.
6. Elizabeth Sewell utiliza el mismo término pero en un sentido más próximo a la concepción tradicional de Huizinga. Véase la página 10. Por otra parte, en este estudio utilizamos el término en español 'sinsentido' como traducción más aproximada del término inglés 'nonsense', entendido de acuerdo con la propuesta de Susan Stewart.