

En torno al problema del género fantástico

Pampa Olga Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay prueba de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído (J.C. Onetti, *El astillero*)

56 57

Quienes gustamos de la literatura fantástica, hemos comprendido hace tiempo que ella insiste en que ningún acontecimiento puede ser explicado por una sola forma de legalidad y que la insistencia en explorar las estrategias para narrarlo, le otorga ese dispositivo subjetivo que la convierte en metáfora de la relatividad de todo conocimiento y del modo en que la cultura, en especial la cultura de Occidente, ha expresado su perplejidad y sus disputas sobre el saber acerca de lo verdadero y de lo real.

Desde una perspectiva totalizadora, la producción de narrativa fantástica admite ser leída como fragmentos de un Gran relato, como archipiélagos de un proyecto literario secularizado que hunde sus raíces y se sigue alimentando en diferentes zonas de la discursividad social que, como sostenía Bajtin, se desarrolla en el Gran Tiempo y le permite a los escritores producir polémicamente la interpretación de versiones diferentes acerca de lo legal, lo normal, lo real.

El fantástico, a pesar de las ilimitadas variedades argumentales, nos cuenta siempre que hay una Ley, reconoce su existencia (y tal vez su necesidad) y, porque esa Ley existe, se hace perceptible que ha sido sigilosamente destituida. De modo enigmático, pero no a la manera del policial ni del milagro, sino a la manera de huellas de un mensaje cifrado o, más pobremente, de una criatura de ominosa humanidad, se ha presentado el pasaje, la violación, la transgresión, el revés de la trama que rompe la malla de sostén de las certezas cotidianas.

Alguien atestigua “lo increíble ocurrió”, pero nunca lo afirma como una verdad clara y distinta, sino como un acontecimiento (un acaecimiento tal vez sería la palabra) en la frontera de verdad y apariencia, realidad y sueño, presencia y ausencia, intuición y certeza, como algo que nunca podrá ser explicado satisfactoriamente, pero sí interpretado de modo innumerable. El suceso fantástico tiene la consistencia de un fantasma y ¿quién podrá decir que no ha visto alguna vez a un fantasma o que no ha deseado desertar del orden abominable de la realidad? ¿y qué jurídica podría aceptar ese testimonio como válido? ¿en qué otra legalidad de la cultura occidental, que no sea la literaria, podría permitirse esta afirmación sin escándalo? ¿en qué otra forma narrativa el lenguaje puede explorar el artificio de la representación de mundos de la experiencia situados más allá de la palabra?

No obstante admitir que la existencia de esas propiedades que un lector entrenado reconoce y disfruta constituyen aspectos capitales de la problematicidad del género, no es intención primaria de este trabajo hablar de ellas¹, sino de cómo las prácticas discursivas alimentan diferentes perspectivas para abordar y para definir lo que

comúnmente circula como género de narrativa fantástica. Cuando decimos “género fantástico” estamos ante un fenómeno muy complejo que tiene varias aristas de observación, como emergente de fenómenos culturales diversamente relacionados.

Proponemos aquí solamente esbozar tres dimensiones de análisis en la producción de las versiones del género que intentaremos discernir: una matriz, que proviene de la creación literaria por vía del fantástico, ficción que establece la relación entre la experiencia subjetiva de lo real y el lenguaje, el escritor y la escritura; la crítica de obras particulares del género fantástico y, finalmente, la cuestión que nos ocupará más detenidamente, la perspectiva de algunas teorías frente a la construcción del género, que problematizan, moldean y organizan de modo diverso, en función de una hipótesis central. Son, como se verá, diferentes zonas de la semiosis discursiva que atraviesan (y construyen) el mismo fenómeno.

Género: escritura y crítica

Para un escritor, la relación con el género (entiéndase que no necesariamente uno) es una relación creadora, que actúa trazando diferentes vínculos, básicamente con su proyecto artístico y con la tradición genérica, aunque no deba verse la noción de tradición como una línea evolutiva homogénea o única, sino como corrimientos, injertos, desplazamientos y rupturas que señalan filiaciones. La tradición de los géneros literarios consiste precisamente en la exhibición o acentuación de ciertas convenciones tanto en lo temático como en lo formal que afirman un sistema de valores de orden estético e ideológico. Valga como ejemplo la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Bioy Casares, Borges y Ocampo. Toda una serie de la tradición del fantástico rioplatense, de vertiente naturalista, que se iniciaba en Holmberg, culminaba en Quiroga y Arlt, y se hallaba emparentada con el efecto siniestro y la alegoría del crimen, de la violencia y del delito, es excluida del modelo que construye la *Antología*, cuya tensión no reside en convocar al monstruo, sino en mostrar que la amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra. El fantástico puede volverse un género autónomo precisamente porque, emancipado de la realidad, se muestra como pura ficción que, como decía Macedonio Fernández, crea la verdadera condición del arte. El fantástico de la *Antología* se ofrece como programática que debe constituir un nuevo lugar de enunciación para el arte nacional. Se inicia otra fundación, se constituye otro legado, que dará sus mejores frutos en los próximos treinta años.

Es bueno pensar que las obras individuales no se fusionan con un género literario sino que lo asedian desde diferentes posiciones de apropiación (temas, motivos, procedimientos, modos enunciativos), para convertirlo en una propiedad de su propio discurso, con el que interactúa de manera dinámica y a menudo recompone, con variedad de otros géneros en mestizaje e hibridación (las novelas, especialmente, son plurigenéricas en diverso grado y el fantástico combina a menudo diferentes géneros utópicos y géneros de tradición oral). La unidad genérica de la obra

puede verse como una voluntad dominante de estilo, materiales y procedimientos, más que como una homogeneidad interna.

Los géneros son virtualidades significativas disponibles para el escritor. Por eso, ninguna obra autónoma (de lo contrario estamos hablando de producción masiva, según estereotipo) realiza un género de modo absoluto o puro, en tanto todo género, su emergencia y su evolución, es un producto histórico y resultado de obras particulares (que lo generan y re-generan) dentro de un sistema literario en el que pueden responder, ex profeso, contra otros géneros canonizados como sucedió con la narrativa vanguardista argentina que, entre 1935-45, destituye a la narrativa costumbrista.

Bajtin (*Problemas de la poética de Dostoievsky*, 1963) señala que el escritor atraviesa la vida del género en un momento dado de su evolución y con ello afirma claramente que la noción de género es una construcción sociodiscursiva, históricamente fechada, pero muy activa en la memoria de los escritores. Y Ricardo Piglia (*Diálogo*, 1990), en dirección parecida, sostiene que los géneros son máquinas ficcionales que narran solas, y se pregunta si el escritor puede escribir fuera del género, con lo cual destaca esta condición de ficcionalidad programada que promueve el género en los contratos de lectura y de escritura y el grado de convención, no totalmente arbitraria, que sostiene la vida histórica de los géneros.

Pero si es cierto que los géneros proveen la disponibilidad retórica de una mediación de forma y contenido, no lo es menos que contribuyen a una versión ideologizada del mundo, en la medida en que son portadores de principios constitutivos que sustentan un orden simbólico y ejercitan la función política de la literatura. Un caso ejemplar en la literatura argentina de tema fantástico fue el de Leopoldo Lugones, quien lo formula como un instrumento de conocimiento cosmogónico. Las estrategias narrativas y discursivas de la colección de cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906) ficcionalizan un saber acerca de lo oculto y de lo invisible que se inscribe en una tradición modernista cuyo modelo era Rubén Darío y encubren, en lo inmediato, un proyecto ideológico de control social.

Dejaría también apuntado como problema de estudio, no como una serie menor, aunque sí diferente, la crítica del género fantástico ejercitada por los escritores que lo cultivan, como parte formante de una poética que autolegitima su obra ante sus contemporáneos, dirige su interpretación y se pronuncia como juicio de valor. Puede servir como antecedente la metaconciencia narrativa de Poe, Gautier, James y como caso historizado la crítica, a manera de ensayos, de prólogos o de artículos, de un conjunto de escritores argentinos de vanguardia entre los que menciono a Borges, Anderson Imbert, Bianco, Bioy Casares, Cortázar, que contribuyeron a la lectura y difusión del género fantástico, a la interpretación de sus propias obras, la de sus contemporáneos y de la tradición que cada uno instituiría para asegurar su legibilidad.

Dirá Walter Mignolo:

(...) la crítica, en el sentido de descripción, interpretación y evaluación de obras literarias, se corresponde más con la comprensión hermenéutica que con la comprensión teórica. La modernidad, sin embargo, ha contribuido a confundir estos niveles. (...) El vocablo *crítica* pasó a designar en la modernidad, una manera de conversar sobre la literatura que en la edad clásica llevaba el nombre de *comentario* (...). Y el comentario como luego el “ensayo”, es un modo de expresión, de conversar sobre la literatura y sobre las obras literarias, que se asemejan a lo que hacen los autores al expresar, en ensayos, cartas o manifiestos, sus respectivos conceptos de “literatura” o “poética”. (*Comprensión hermenéutica y comprensión teórica*, 1983: 16-17)

Mignolo se refiere a operaciones críticas ejercitadas sobre la literatura que nosotros extrapolamos para referirla a la actitud vigilante del escritor sobre su obra y la de sus contemporáneos y que forma parte de una poética que lee e interpreta (y es difícil que sea de otro modo) las obras particulares a la luz de la propia definición, en este caso, del género. Porque el género es un objeto de valor simbólico que define una posición (y una diferencia) del escritor en el campo creador y en el intelectual, dejando de lado lo que significa su conversión en mercancía y determina su lugar en los anaqueles de las librerías.

Pero aquí conviene recordar que la importancia de la tarea interpretativa de los escritores incide en todo el territorio de la crítica, que es una de las instituciones mediadoras más potentes en la construcción del canon de genericidad. Se puede pensar en la actualidad en el argentino Ricardo Piglia y su incesante relectura (y escritura) política del género policial.

Siguiendo a Bourdieu, Sarlo afirma que al abordar los cambios sociohistóricos de género, haciendo un recorte en las formaciones literarias de una época, hay que tener en cuenta las “instituciones mediadoras” a cuyo cargo se hallan las “conductas estéticas” que se difunden, imponen o legitiman y es aquí donde destacamos las poéticas de los escritores como una mediación primaria, aunque no exclusiva. Porque las intervenciones institucionales sobre el género también corresponden a escuelas, academias, universidad, periodismo especializado, jurados, premios, marketing editorial, etc.

La conformación de una tradición selectiva que incluye las obras ‘legibles’ para un sector [los niños, por ej.] o para la sociedad en su conjunto, es el resultado de la operación de fuerzas institucionales cuya actividad define el gusto y, en consecuencia, influye no sólo sobre lo que debe publicarse, sino también sobre la jerarquía de autores y de los géneros y sobre las modalidades del consumo (Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, 1990).

Entonces, como vamos viendo, el problema de la configuración del género tiene varias vertientes de análisis y un origen común, la producción histórica de los escritores, que escriben siempre en intersección con la memoria del género y con sus diferentes tradiciones. Por lo tanto, si la narrativa fantástica puede ser leída como una serie histórica de obras literarias y como una serie de críticas interpretativas formadoras del canon de lecturas, en otra serie paralela puede ser interpretada desde los avatares y conflictos entre diferentes posiciones teóricas a la hora de definir las propiedades, ordenar o clasificar lo que conocemos como relatos fantásticos. Lo examinamos a continuación.

Las teorías del fantástico

Nos interesa en este punto compartir algunas reflexiones acerca del discurso teórico en la construcción del fantástico literario y las nociones epistemológicas que se disciernen en este constructo. Los estudiosos de la literatura han ido elaborando un objeto de conocimiento teórico (un metadiscurso, también fechado) sobre una categoría problemática como es la del género literario, a partir de un corpus concreto de obras, y, por qué no, de otros discursos sociales, que alimentan el género, dentro de una cultura seleccionada por el investigador entre otras posibles. No deberíamos olvidar tan fácilmente la

impronta que ha tenido, tanto en la constitución del género fantástico como de la teoría, la perspectiva eurocéntrica.

Cuando afirmamos que un texto es fantástico, ¿damos por sentado que todos entendemos lo mismo y que siempre ha sido así? ¿con qué criterio vamos a agrupar un cuento de Borges, uno de Maupassant y uno de Pynchon? ¿desde qué perspectiva teórica establecemos su condición de pertenencia a una misma serie discursiva? ¿qué queda fuera o ingresa a esa serie, los relatos folklóricos, las narraciones orales, la literatura de masas? ¿qué cuestiones privilegiamos en el análisis de los textos?

Pensamos que el discurso teórico siempre está partiendo de nociones de *genericidad*—para permearla a través de la noción de género, más ligada a la producción histórica—, porque hemos venido sosteniendo que el género es un emergente histórico de un sistema literario y cultural, en tanto la genericidad aludiría a una serie de propiedades, semánticas, discursivas y narrativas, que estarían en la base de todo género concreto. Pero, como se verá, empleamos el potencial porque ambas nociones son interdependientes, sólo que en tanto la primera aparece como más abstracta y más general, el género expresaría el modo en que se adapta la genericidad discursiva de las obras a ciertas normas regulativas sociohistóricas, de las que depende su legibilidad.

En cualquier caso siempre han estado rondando las propuestas de clasificación general, como *modo* o *género*, y aun de tipologización. Sin querer abundar, mencionamos solamente la conocida construcción modelar de género hecha por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (esp.1972) y la versión del modo, hecha por Jackson (*Fantasy. Literatura y subversión*, esp.1986) o más recientemente, por Ceserani (*Lo fantástico*, esp.1999), porque en ellas saltan a la vista, nos parece, las diferencias contenidas en la denominación: en un caso, como una regla que funciona en diferentes textos y que permite explicar sus unidades y combinatorias en varios niveles; en el caso del modo, en cambio, se apunta más bien al estatuto semántico, a la transgenericidad y a la función dominante en la interpretación del fenómeno literario, que para Jackson será la reacción enmascarada al orden social hegemónico y para Ceserani, un modo potente del imaginario decimonónico, en cuyo origen se encuentra la “experiencia perturbadora” que gesta el desarrollo del hombre moderno.

Sistematizando y generalizando las coordenadas que han jugado en las investigaciones de gran aliento sobre el fantástico, podríamos señalar que son del orden del corpus y del orden del paradigma disciplinar, que trata de construir racionalmente la organización de los objetos (los textos) y de “reconstruir las condiciones bajo las cuales se forman los universos de sentido” (Mignolo, 1983: 18). Las hipótesis de lectura y la selección del corpus, por lo tanto, parten de supuestos cuyos fundamentos se encuentran en los grandes paradigmas teóricos de las ciencias humanas y sociales que se constituyen en marcos de referencia, y evolucionan según los cambios que esos paradigmas (tomando la versión kuhniiana) han sufrido.

Las particularidades temáticas que exhibe el género fantástico, situadas en el límite de la discursividad que regula las normas del comportamiento humano, tanto como las discusiones sobre lo real y lo verdadero, han sido terreno muy fértil para el examen antropológico, filosófico y psicoanalítico que a veces entrecruzan sus territorios disciplinares.

Una inflexión interesante, por ejemplo, pone el acento en el reemplazo diacrónico de ciertas formas de la literatura religiosa, mágica o mítica (*Arte y literatura fantástica*, Vax, esp.1960; *Imágenes, imágenes...*, Caillois, esp. 1970). Desde esta perspectiva, el fantástico pierde todo contenido histórico, se trascendentaliza (aproximi-

mándose antropológicamente a *lo fantástico*) y apunta a convertirse en literatura de escape o evasión onírica:

Cuento de hadas, narración fantástica, ciencia ficción, llenan así en la literatura una función equivalente que parecen transmitirse. Traicionan la tensión entre lo que el hombre puede y lo que desearía poder: según las edades, volar por los aires o llegar a los astros; entre lo que sabe y lo que le sigue siendo posible saber. Por una parte, prolongan en lo imaginario el estado presente del poderío y del conocimiento de un ser que no tiene límites (...). Estas fantasías, en apariencia las más libres, disimulan, bajo juegos variables de símbolos, nostalgias y temores que se perpetúan a través de la historia y que evolucionan con los cambios que el hombre aporta a su condición (...) (Caillois, *Imágenes, imágenes...* 1970:46-47)

Ni qué decir de la importante dimensión teórica que funda el estudio clínico de Freud sobre *Das Umheimlich* (1919) como tabú cultural. En tal sentido los relatos fantásticos en sus versiones siniestras (no en los cuentos folklóricos, por ejemplo) compensan las prohibiciones al permitir satisfacciones vicarias que expresan impulsos libidinales, que se niegan, en el Inconsciente, a aceptar las prescripciones de la sexualidad.

Lecturas psicoanalíticas se han aplicado a diversas narraciones fantásticas de Poe, Dostoevsky, James, Gautier, poniendo en escena el dualismo y la conflictividad del deseo (P. Castex, fr.1951 y J. Bellemin Noël, fr.1971).

Jean Bellemin Noël distingue, a propósito de cierto número de cuentos fantásticos de Gautier, lo fantasmático, que corresponde a la labor del inconsciente, produciendo en el relato cierto número de organizaciones significantes y que procede, como el sueño, por vía de desplazamientos, de condensaciones y de simbolizaciones, de lo que él llama lo fantasmagórico, y que representa en un nivel más consciente, el conjunto de las estrategias textuales gracias a las que lo fantasmático adquiere su efecto sobre el espíritu del lector. Lo fantasmagórico sería así, en virtud de una etimología perfectamente aceptable, la manera en que el autor fantástico hace actuar al fantasma, lo saca a la luz y lo transforma en objeto de seducción, de fascinación y de goce estético para el lector. (Milner, *La fantasmagoría*, 1990:201)

La dirección teórica de los estudios psicoanalíticos sobre el fantástico ha sido muy fecunda, si bien se han discutido y modificado los planteos positivistas de Freud (Cixous, fr.1973, Kristeva, fr. 1980). Es una crítica superadora que ya no entiende lo real y el sujeto como construcciones unitarias y que tampoco entiende el texto como mimesis imaginaria de lo real en tanto discurso proyectivo, sino que explora las tensiones entre lo imaginario y lo simbólico que se resuelven en las operaciones de escritura. Como señala Jackson (op. cit., 1986), que también se alimenta parcialmente en esa corriente, lo imaginario es lo que está habitado por una cantidad infinita de seres anteriores a la socialización, anteriores a la producción de un ego dentro de un marco social. Lo simbólico, en cambio, es lo ya fijado culturalmente en un orden y una legalidad de las prácticas significantes.

El fenómeno literario del fantástico también se ha expresado con acento filosófico, desarrollando cierto estatuto gnoseológico para la experiencia imaginaria de los límites, que encubre un reconocimiento de la trama del mundo y de lo real a través del lenguaje. Su antecedente en el siglo XIX sería Charles Nodier (1850), quien sostiene que el fantástico es la zona de la imaginación por excelencia, donde se aloja la quimera, se refugia la emoción y la subjetividad frente a lo trivial.

En nuestro siglo, Sartre (*Aminadab...*, fr.1947) ha sentado también su posición filosófica (fenomenológica) frente al fantástico, al que ha considerado un nuevo lenguaje que, a partir de Kafka, explora la condición existencial del hombre moderno. La dimensión fantástica es la forma pura del acto de imaginar y de conocer y la que establece la relación más auténtica de la conciencia humana con el mundo. Es el lenguaje capaz de mostrar de modo extraño y revelador la situación

deshumanizada contemporánea en la que los hombres se han vuelto medios, mientras las cosas ostentan una autonomía desconocida.

Otra dirección de lectura del fantástico surgió casi en la misma época en que el fantástico moderno empieza a buscar su autonomía creadora, es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, suscitando el discurso sociocrítico, quizás porque, como ha señalado Ceserani (op. cit., 1999), había una gran sensibilidad en los filósofos de la Ilustración por temas vinculados a una tradición espiritualista y pseudo científica, y por el problema del conocimiento, de la verdad y de la duda, así como una tradición materialista y libertina del lado oscuro de la experiencia humana que venía de Sade, y otra relacionada al imaginario popular.

Será precisamente Sade (fr. 1800) quien sostuvo que lo fantástico de las “novelas nuevas” eran formas de burlarse de la convención, pues revelaban una conciencia oprimida que debía valerse del subterfugio de la ficción. Esta propiedad de enmascaramiento de la presión del orden social constituía su debilidad y su fuerza, ya que si bien eran capaces de acercarse a los monstruos de la sociedad y de la naturaleza, no lo eran para traspasar ciertos límites representativos al tratar la perversión.

La sociología de la literatura (especialmente en su línea marxista) ha acentuado las determinaciones entre la aparición de ciertos géneros y los contextos sociales o las clases (la *Mimesis* de Auerbach, esp. 1950, o *The Rise of the Novel* de I. Watt, 1957), pero no siempre se puede explicar que ciertos géneros sobrevivan mucho tiempo después de que hayan cesado las condiciones que les dieron origen y esto habla, como dice Sarlo, “del desarrollo desigual de los procesos culturales” y también de la pervivencia de ciertas formas muy arraigadas en los imaginarios sociales. Por eso Sarlo observa sagazmente que la perspectiva social debe ir acompañada de la perspectiva histórica para descentrar el texto de un esquema explicativo de la relación entre literatura y sociedad:

El descentramiento del texto del ‘espacio’ literario permite ver cómo las funciones estética, comunicativa e ideológica que la sociedad le asigna a la literatura varían según sociedades y períodos en múltiples relaciones (con la religión, la ciencia, la filosofía, la política) (op.cit., 1983:132).

La línea crítica que acentúa los investimentos socioideológicos del género fantástico ha tenido excelentes representantes, entre los que nos permitimos citar nuevamente a Jackson (1981), así como a Jameson (1975) y a Bessière (1974), quienes acentúan las contradicciones históricas que alberga el género fantástico y que siempre exhibe a manera de oxímoron retórico.

Para Jackson se trata de una literatura subversiva tanto en el orden artístico como social porque penetra en espacios de alteridad amenazante. El modo *fantasy* se constituye sobre diferentes variedades literarias que rechazan la representación monolítica del sujeto, del espacio y del tiempo. El *fantasy* crea un nuevo espacio “paraxial” que existe en una zona de refracción aparente y vacía para hablar de modo entrópico de lo invisible y ocluido en la cultura.

Jameson continúa en alguna medida (como Jackson) la línea sostenida por Bajtin, pero la reformula desde su noción de *political unconscious* al hablar de las narraciones mágicas, sustrato geológico, que aparece en organizaciones narrativas refinadas y complejas de la sociedad capitalista. Un análisis en profundidad permite mostrar lo que en la superficie de los textos se reprime y que es menester colmar con la operación dialéctica de la historización, porque el texto literario es un “acto simbólico” que permite recuperar el sujeto histórico y sus contradicciones.

La hipótesis central de Bessière sostiene que el relato fantástico explora las dualidades y contradicciones de la cultura en un esfuerzo de racionalización no argumentativa que se expresa artísticamente como una síntesis dialéctica incesante.

Es el lugar de una ideología en la medida en que es una interpretación de la relatividad de las convenciones que somete a discusión.

Sin embargo, el relato fantástico, en su configuración específica de microcosmos verbal y ficcional, ha sido reclamado insistentemente por los modelos provenientes de la lingüística estructural, de las teorías del discurso y de la semiótica, quienes lo han visto como una máquina de lectura por antonomasia. En este sentido, el desarrollo de los estudios acerca del fantástico ha ido acompañando la evolución de los estudios literarios en la segunda mitad del siglo XX y de la narratología en particular, de modo que se leen las preocupaciones por inscribir los problemas que devienen del examen de las categorías comunicativo-textuales, en una creciente apertura de la inmanencia formal hacia las estructuras extensionales, esto es, hacia los códigos culturales que aunque inscriptos en el texto, regulan desde el contexto de recepción la producción de la significación.

Aunque el modelo de Todorov ha sido ampliamente superado (como lo ha sido en general el paradigma lingüístico semiológico que le dio origen), debemos reconocer que su aporte origina el pasaje de la consideración de propiedades aisladas, temáticas, narrativas o discursivas, que pueden hallarse en infinidad de textos literarios, al reconocimiento de propiedades organizadas estructuralmente, que definirían una variante genérica y el papel del lector *in fabula* como condición primaria de esa organización, lo cual no es poco desde el punto de vista de la especificidad del discurso literario.

En la dirección de la investigación sistemática sobre el género fantástico desde una perspectiva fundamentalmente literaria (aunque ésta no constituya una noción unívoca), se ha ido acumulando un rico corpus teórico que matiza y profundiza los alcances de ese lenguaje genérico tan particular, que al tiempo que crea las condiciones de su propia referencialidad, establece una fuerte dialéctica con las condiciones de recepción. El interés dominante de estos estudios se centra en la construcción de mundos posibles cuyas estrategias de representación artística son deliberadamente ficcionales e históricamente marcadas por códigos socioculturales que rigen la actividad de la escritura y de la lectura (Cfr. D.Roas, *Teorías de lo fantástico*, 2001).

Buena parte de esa producción teórica (europea y americana) ha trasladado sus investigaciones al campo de la literatura hispanoamericana, en consonancia con la importancia y amplitud que adquiere el género en algunos escritores del continente y a la interesante tradición rioplatense que lo sigue alimentando².

Quisiéramos destacar, en ese contexto, la productividad de la obra de R. Campra, quien ha desarrollado una sostenida trayectoria acerca de la ficción fantástica, reunida en un libro de reciente aparición (*Territori della finzione*, 2001)

Campra asienta su caracterización del fantástico en dos postulados, el primero, que la ficción supone un contrato de lectura por el cual nos disponemos a aceptar el mundo posible que despliega el relato como una verdad inherente a ese mundo, que puede contradecir la experiencia del mundo empírico. El segundo, que el contrato de lectura se torna conflictivo porque el fantástico es un mundo lleno de trampas, vacíos, incertidumbres y espejismos. Estamos, entonces, en el territorio de lo verosímil. Y he aquí la particularidad del verosímil fantástico: problematiza su propia credibilidad.

Lo que el fantástico confronta, entonces, son dos sistemas convencionales, el de la realidad y el de la literatura, ambos en permanente mutación, puesto que son sistemas históricos. Es posible pensar que la historia del campo de lo real se va ampliando en la literatura, nuevas voces sociales, nuevas experiencias psicológicas, nuevos temas y que el fantástico es una de las dimensiones de esa ampliación al desarrollar en varios niveles textuales lo que Campra llama “una isotopía de la

transgresión”. Esta ley del género consiste en la superposición programada de dos órdenes que coexisten proponiendo un “escándalo de la razón”. Ni vacilación, entonces, ni sustitución. La existencia de fronteras se afirma y se niega simultáneamente tanto a nivel semántico como enunciativo.

Campra analiza cómo la ambigüedad semántica característica del fantástico del siglo XIX se traslada en el siglo XX a la experimentación en la lengua. La palabra y los juegos con la palabra se vuelven una operación fantástica en sí misma, engendrando, desde el significante, un poder sobre el significado. La literatura fantástica, como casi toda la literatura de nuestro tiempo, se repliega sobre sí misma insistiendo en su carácter autotélico y, en su dimensión verbal, reivindica que ella es fundamentalmente lenguaje y que su mundo no se subordina a la realidad, pero en el fantástico “insiste en demostrar que dar un nombre a las cosas no es una actividad paradisíaca, sino apocalíptica” (op. cit., 2001:134)

Cerramos este apartado sintetizando que, en un *continuum* ideal y muy simplificado, tendríamos, por un lado, las construcciones teóricas de carácter antropológico, filosófico y psicoanalítico, que leen las producciones históricas del género fantástico interpretándolas dentro de un macrosistema discursivo, mientras que otras direcciones enfatizan la dimensión socioideológica del género o bien se inclinan, al otro extremo, por el microsistema discursivo ficcional y sus formas de codificación, en un paradigma lingüístico, retórico o semiótico, según los casos. En el diseño de cada sistema puede reconocerse, solapadamente, una definición de la función de la literatura en la cultura.

64 65

A modo de conclusión

Las nuevas técnicas de producción de imágenes, las formas genéricas del pastiche y la parodia posmodernas, las hibridaciones intencionales dan cuenta de un movimiento acelerado de transformaciones y sustituciones que en general apuntan a la meta-narratividad y a la apropiación de los recursos de la industria cultural. Se revisa, se deconstruye, se imita, se fragmenta, se recupera en varios registros la memoria icónica y el montaje escénico a los que es tan afecto el género fantástico y que los medios audiovisuales han exacerbado, mientras la electrónica ha permitido la participación interactiva en juegos de representación que imprimen realismo a imaginarios virtuales.

La tensión conflictiva, que ha sido el núcleo de la experiencia dramática del fantástico, cede lugar cada vez más a la maravilla, en un mundo donde lo cotidiano se aproxima peligrosamente a lo ominoso y a lo ambiguo. Niños y adultos concurren masivamente a consolarse con Harry Potter, que parece haber dado con la fórmula perfecta: magia blanca e inocencia infantil

En tanto, los estudios contemporáneos apuntan cada vez más a poner el género fantástico en un escenario discursivo más amplio y en nuevas formas de interlocución con otros lenguajes artísticos, especialmente arte digital, cine y video. La crítica tiende a desplazar la centralidad de los grandes paradigmas teóricos y la literatura afronta la crisis de su legitimación como discurso diferenciado y de la sectorización en grupos y actores sociales, donde la noción de género ha adoptado nuevos perfiles en las escrituras de las minorías.

Pero esto habla de la vitalidad cultural del género como “arcaísmo vivo” (Bajtín,

op.cit.,1963). El género literario es un rasgo del orden, pero también del desorden que acompaña a la materialización del sentido en todo discurso y por ello su legibilidad es una travesía construida sobre fragmentos y no sobre la ilusión de una totalidad. Cada género, en sus diferentes manifestaciones y variedades históricas, traba relaciones con las formas del poder, los saberes, las creencias, las ideologías. Irreductible a lo homogéneo y a lo unívoco, su identidad no es sustantiva, alberga la alteridad y la contingencia, compone y recompone el mismo objeto para hablar de las relaciones entre los lenguajes, el mundo y los sujetos histórica y socialmente situados.

El género de la narrativa fantástica, a despecho de toda clasificación, sigue siendo una herencia cultural muy importante para la memoria de Occidente que, al par que se asienta sobre el suelo de profundos imaginarios colectivos, nos alerta, con una conciencia secular y moderna, sobre la precariedad de toda Ley. Aunque ya ha sido dicho, está siempre en devenir literario.

¹ Nos ocupamos de la definición del género y sus estrategias en *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid, Tauro. Edic. 1999. El presente trabajo retoma parcialmente algunas cuestiones sostenidas en “Poéticas del fantástico” (caps. 4 y 5).

² Esa tradición ha cobrado nuevo impulso a través de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, guiados por el esfuerzo de Ana M. Morales (UAM) y de José M. Sardiñas (Casa de las Américas) a partir del año 1997, que han logrado reunir en los tres encuentros realizados, un importante número de estudiosos sobre el tema.

Bibliografía

- AUERBACH, E. (1950), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE.
- BAJTIN, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1971) “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, En *Littérature*. N° 2, pp. 103-117.
- BESSIÈRE, I. (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, parcialmente recogido en Roas [2001]
- BIOY CASARES, A., BORGES J.L. Y OCAMPO, S. (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Bs. As. Sudamericana; reed. Barcelona, Edhasa, 1991.
- CAILLOIS, R. (1966), *Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, París, José Corti. Trad. esp.: *Imágenes. Imágenes*, Bs. As., Sudamericana, 1970.
- CAMPRA, R. (2000), *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.
- CASTEX, P.G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti.
- CESERANI, R. (1996), *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino. Trad. esp.: *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- CIXOUS, H. (1972), “La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud”, en *Poétique*, N° 10, pp. 199-216.

- FREUD, S. (1976), "Lo ominoso", en *Obras completas*, Bs. As., Amorrortu, Vol. 17, pp. 217-253.
- JACKSON, R. (1981), *Fantasy, the literature of subversion*, New York, New Accents. Trad. esp.: *Fantasy: literatura y subversión*, Bs. As., Catálogos, 1986, parcialmente recogido en Roas [2001].
- JAMESON, F. (1981), *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act.*, Ithaca, Cornell Univ. Press. Trad. esp.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- KRISTEVA, J. (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil.
- MIGNOLO, W. "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", Separata de *Revista de Literatura*, Tomo XLV, Nº 90, julio-dic. 1983, pp. 5-38
- MILNER, M. (1982), *La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*, París, P.U.F. Trad. esp.: México, FCE, 1990.
- PIGLIA, R. Y SAER, J. J. (1990), *Diálogo*, Santa Fe (Argentina), Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral.
- ROAS, D. (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- SADE, MARQUÉS DE (1966), "Reflexiones sobre la novela", en *Los 120 días de Sodoma*, Bs. As, La manzana erótica.
- SARLO, B. (1990), *Conceptos de sociología literaria*, Bs. As.
- SARTRE, J. P. (1947), "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage", en *Situations I*, París, Gallimard, pp. 113-132.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Editions du Seuil. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo; también en México, Premiá Editora, 1980, parcialmente recogido en Roas [2001].
- VAX, L. (1960), *L'Art et la littérature fantastique*, París, PUF. Trad. esp.: *Arte y literatura fantásticas*, Bs. As., Eudeba, 1973.
- WATT, I. (1957), *The Rise of de Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus.