

Lo fantástico a través de la crítica

Maria Chiara Dargenio

Modo, técnica, género codificado, lo fantástico es un territorio literario que ha suscitado siempre, y sigue suscitando, muchos problemas desde el punto de vista teórico. La discusión teórica ha empezado casi con el nacimiento de tal literatura (la época que va desde finales del Setecientos a principios del Ochocientos) y ha acompañado siempre a la creación literaria. Los escritores mismos se han interrogado sobre una posible definición de esta literatura varia y compleja, que parece tener como único común denominador la fractura con lo real. Recordamos que ya Nodier en 1830 intentaba definir lo fantástico subrayando su estatuto de categoría, más que de género, que atraviesa tiempos y géneros diferentes. La noción de género literario, predominante hasta hoy, procede de Tzvetan Todorov, que en *Introduction à la littérature fantastique* ha hecho la primera definición sistemática del tema. Considera lo fantástico como un preciso género literario, aunque «evanescente» por estar situado en una zona de frontera entre los géneros similares de lo *extraño* y lo *maravilloso*. Todorov, aplicando la teoría de los géneros de Northrop Frye, señala una línea de evolución (dentro de un análisis sincrónico y no diacrónico) que va de lo extraño puro a lo maravilloso puro, donde lo fantástico puro se sitúa entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. El crítico remarca la categoría fundamental de lo fantástico en la *hesitación* sentida por el lector ante un acontecimiento raro que se le presenta (es decir, gobernado por leyes que no son las del mundo del lector); lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Tras decidir la explicación que da al evento (considerarlo fruto de ilusión o verdad) se abandona el campo de lo fantástico para entrar en el género extraño o en el maravilloso. Con razón muchas han sido las críticas al esquematismo de Todorov; en particular la de Lugnani, quien subraya cómo lo fantástico viene a ser un momento casi virtual, delimitado por los instantes de incertidumbre del lector.

De la noción de género codificado se han alejado Remo Ceserani y Rosmary Jackson: ambos dan una definición más abierta sustituyendo a la categoría de género la de «modo». Jackson, en la obra *Fantasy. The literature of subversion*, en una óptica que pretende establecer una política y no una

poética de lo fantástico (concentrándose pues en las implicaciones sociales y políticas de las formas literarias), utiliza el término *mode* para subrayar las características estructurales que están en la base de varias obras de épocas históricas diferentes. Destaca como matriz común de los textos de modo fantástico la dimensión transgresiva, y no tanto la hesitación. Lo fantástico pues, en cuanto modo, persiste a través de las diferentes épocas históricas como «seducción» y conjunto de posibilidades formales que pueden ser revividas y renovadas.

También Ceserani se interroga sobre el estatuto de lo fantástico, remarcando que es una modalidad del imaginario y un modo literario con raíces históricas precisas que ha sido y está utilizado en géneros y subgéneros diferentes; una categoría más amplia y flexible que asume el mismo estatuto de lo cómico, lo trágico o lo elegíaco. Ceserani indica que los procedimientos distintivos del modo fantástico son las nuevas estrategias retóricas, narrativas, los nuevos artificios formales y una extensión temática que ha permitido representar nuevas áreas de la realidad humana.

La polisemia del término es subrayada también por otro crítico de lo fantástico, Roger Bozzetto, que propone una sustitución de la forma en singular *Le Fantastique* por el plural *Les Fantastiques*. Bozzetto señala que no se puede reconducir la multitud de los significados contenidos en el término fantástico a una clasificación de género. «Fantastique», de hecho, remite al mismo tiempo a una posible visión del mundo, pero si se entiende como adjetivo, remite a numerosas manifestaciones culturales (música, pintura, cine) así como a un conjunto de motivos, temas, situaciones y aun a diferentes geografías. Hay una ambigüedad irreductible en el término «fantástico»: indica al mismo tiempo una categoría estética y los textos que forman parte de ella, sin que haya, por otro lado, una perfecta coincidencia. Una rígida definición impide englobar las diversas dimensiones y manifestaciones de lo fantástico.

Resulta evidente la necesidad por parte de los críticos de aproximarse a este extenso territorio, de abandonar caminos demasiado estrechos y unívocos. Por otra parte muchos, como Louis Vax, han decidido abiertamente rechazar la definición, estimándola empresa demasiado difícil y tal vez inútil. Henri Belevan, en su *Teoría de lo Fantástico*, en una óptica interpretativa dirigida a establecer la esencia de lo fantástico, lo define como una *expresión*, concepto de confines aún mas vagos, es el resultado de un conjunto de signos o *síntomas*. También Belevan se opone a la noción de género literario, proponiendo una sustitución del término de género por el de *técnica*, término que se acerca al de modo en cuanto se concentra en las modalidades de expresión de determinados temas, formas, procedimientos,

en el texto. La noción de género sería inadecuada para resumir en una palabra los diferentes aspectos del texto literario. Establecer la pertenencia definitiva de un texto a un género significa necesariamente tener en cuenta sólo aspectos parciales de la obra y no de su entera complejidad. La palabra género, queriendo indicar tanto «forma» como «fondo» del texto, implica una inaceptable confusión entre continente y contenido, pues lo fantástico no sería, entonces, un género específico de la literatura, sino una expresión localizable y producida por cualquier género o técnica.

Las definiciones ahora señaladas parecen tener el límite de no considerar lo fantástico desde el punto de vista de la página escrita, de su aspecto textual. Considerarlo como un modo o más bien una categoría estética, evita en todo caso analizar las potencialidades abiertas por lo fantástico en el texto. Lo fantástico se puede considerar una modalidad de escritura, además que de lo imaginario. Una interesante definición es la de Secchieri, que entiende lo fantástico como una posibilidad de realizar el texto narrativo, una práctica de escritura y de lectura, caracterizado por particulares procedimientos compositivos del texto conectados a un particular proceso hermenéutico, de fruición, por parte del lector. En una óptica no muy lejana se mueve Rosalba Campra, definiéndolo como un modo de representación de la realidad y, en último análisis, una emanación del acto narrativo. En su libro *I territori della finzione* subraya, analizando lo fantástico de la segunda mitad del siglo XX, que lo fantástico del discurso se caracteriza por un trabajo sobre el significante que lo acerca a la contemporánea experimentación lingüística y a las varias formas de reflexión metaliteraria.

Entonces: lo fantástico se podría definir como un tipo de discurso, una modalidad, o mejor dicho un conjunto de modalidades, de construcción del material narrativo que tiene significativas implicaciones epistemológicas. Una definición de tal tipo permite huir de rígidas catalogaciones, no adecuadas a este tema, y se concentra, a diferencia de tanta tradición crítica, no sólo en el plano de los contenidos, sino en los niveles sintáctico y verbal. El nivel temático, de hecho, no agota el sentido fantástico de un texto, que puede esconderse también detrás de la manipulación del material narrativo y verbal. Lo fantástico viene a ser una lógica narrativa, un modo de construcción del texto, conexo a un particular procedimiento de lectura. El texto fantástico, de hecho, concede un papel activo y muy importante al lector, que participa con especial relevancia en la construcción del texto. El lector no está implicado sólo en la explicación de los hechos (como pensaba Todorov), sino que tiene que llenar los espacios en blanco del texto. Óptima ejemplificación de lo que dicen los teóricos de la recepción, el texto fantástico no acepta una lectura pasiva, no permite que el lector vuelva tran-

quilamente a su normalidad sin interrogarse respecto a ella. Caracterizado por grietas en la continuidad textual, por vacíos, por ambigüedades, por historias que no se concluyen, por faltas de explicación, el texto fantástico abre posibilidades de lectura y de análisis.

Por lo que concierne a la definición del concepto, muchas y debatidas han sido las discusiones acerca de ella. Scarsella, en un análisis sobre las teorías de lo fantástico, establece dos directrices principales, que han contribuido paralelamente a la fijación del canon. Una estética de la interpretación, que empieza con Nodier, y transcurre desde Freud a Caillois y los surrealistas, que consideran lo fantástico como categoría metahistórica y perenne, capaz de actualizarse en formas y géneros literarios diferentes. Según tal línea interpretativa la trasgresión fantástica tiene siempre una función alegórica, una motivación precisa, ligada a su espacio-tiempo. En particular Nodier señala que lo fantástico tiene su origen en el mito, pasando luego por los cuentos de hadas y leyendas, para llegar después de su paso por Oriente con *Las mil y una noches*, de nuevo a Occidente con la novela gótica.

La óptica de la trasgresión, al contrario, considera lo fantástico como inseparable de la creación literaria. Lo reconduce al ámbito de la genérica trasgresión literaria, donde la infracción está considerada como propia de cada texto literario, de cada práctica de la palabra. La trasgresión es una infracción de la norma y de los códigos comunes de percepción que forma parte de la misma realidad. Intentando enfocar las directrices principales de las teorías sobre lo fantástico, se podría sustituir la dicotomía trasgresión /interpretación por una dentro de la misma trasgresión: trasgresión semántica /sintáctico-verbal, marcando el paso desde un fantástico de temas, el del siglo XIX, a un fantástico del discurso, el de la segunda mitad del siglo XX, paralelo a un cambio de perspectiva teórica.

El concepto de trasgresión desde siempre ha caracterizado el universo fantástico. Definido «escándalo de la razón», provocado por la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, para Roger Caillois lo fantástico significa una ruptura de la coherencia del mundo natural, una violación de las leyes naturales. Lo que diferencia los textos considerados fantásticos de los cuentos de hadas es la relación entre lo real y el evento irreal. Mientras en los cuentos de hadas los dos universos conviven y el mundo maravilloso forma parte del real sin conflicto, lo fantástico se caracteriza por una ruptura: lo sobrenatural no es parte de las cosas, al contrario, mina la estabilidad de un mundo cuyas leyes se pensaban inmutables.

La relación entre los dos órdenes, sin embargo, no se tiene que considerar como una irrupción momentánea (Caillois, Todorov), sino más bien como una coexistencia. Ha sido Ana María Barrenechea quien ha destaca-

do esta tensión entre los dos órdenes: el mundo normal y el inverosímil, tienen el mismo nivel de verdad, dentro de la realidad representada en el texto. Cortázar, con respecto a esto, habla de «ósmosis» entre lo sobrenatural y lo naturalmente real. Barrenechea, en su *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, propone un análisis de la situación semántica de lo fantástico. El elemento esencial de lo fantástico es la tensión entre dos órdenes de la realidad, donde el evento fantástico que lleva el otro orden pone en crisis el equilibrio del mundo normal (evidentemente ya inestable), poniendo en duda la concepción convencional de la realidad. Considerando la semántica global del texto, Barrenechea propone dos tipos de fantástico. Un primer tipo se define porque la presencia del otro mundo o ser no pone en crisis la existencia de nuestro mundo: hay una intrusión de lo inverosímil y una amenaza, pero el equilibrio no se rompe. En cambio, en el segundo tipo, se instauran nuevas relaciones entre los elementos de lo real, que evidentemente ponen en crisis el modelo de realidad reconocido; como consecuencia, hay una duda sobre la realidad misma.

La trasgresión, en una óptica psicoanalítica y sociológica, es la categoría fundamental de lo fantástico en el análisis de Jackson. La crítica destaca la limitación de Todorov por la ausencia en su teoría de un análisis psicoanalítico y de la consideración de las implicaciones sociales y políticas de las formas literarias. La literatura fantástica es considerada como una literatura del deseo, que intenta satisfacer una necesidad que viene de las restricciones culturales, nace de la insatisfacción. La trasgresión está considerada con una precisa función ideológica: romper las estructuras aglutinantes y las significaciones de las que depende el orden social, poner en duda las normas codificadas (normas que se hallan en el inconsciente). Esta función subversiva de lo fantástico lo configura como un medio de investigación de la verdad.

Un análisis de las estructuras narrativas se ha logrado con Rabkin. En *The Fantastic in Literature*, el crítico insiste en que la trasgresión se produce en dos niveles, el plano intratextual y el extratextual. La literatura fantástica opera una subversión de los *ground rules*, es decir las normas básicas, en primer lugar del mundo narrativo; estas modificaciones se pueden ver, dentro del texto, en las reacciones de los personajes o en el estatuto del narrador. Y además señala cómo cualquier cambio en el ámbito de las estructuras narrativas implica también una variación de las estructuras extratextuales, ya que el texto narrativo contiene siempre dentro de sí un equivalente de la visión del mundo y de la sociedad.

En la mayoría de los estudios sobre la literatura fantástica, la trasgresión ha sido considerada una infracción del aspecto semántico del texto, conexas

o no con el mundo extratextual. No ha sido considerado lo fantástico como una posibilidad de realizar el texto narrativo. Las normas que se infringen no son sólo las de la concepción convencional de la realidad, sino también las del texto, considerado tanto en su estructura sintáctica (es decir la organización de los contenidos) como en su estructura verbal (la superficie discursiva). Esa concepción la encontramos en la obra de la crítica francesa. Bessière, que define lo fantástico como una lógica narrativa, subraya su naturaleza de objeto verbal y literario. El texto fantástico se caracteriza por la coexistencia de dos órdenes de realidad, normal y anormal, localizables en el nivel semántico y en el nivel de la organización de los contenidos, donde lo sobrenatural, no perteneciendo a ningún paradigma, ni natural, ni a lo sobrenatural codificado, se propone como incognoscible e inexplicable. Reisz señala que el estatuto de lo sobrenatural es una diferencia fundamental entre lo fantástico actual y el del siglo XIX. Lo que caracteriza lo fantástico actual es la negación de un paradigma al que reconducir los eventos representados. Lo imposible no se puede reconducir a ninguna norma de legalidad natural o sobrenatural externa a la del propio universo ficcional del texto. Por eso la ruptura de las leyes que regulan el mundo produce una trasgresión irreductible. Por otro lado, la función antes ejercitada por los fantasmas y vampiros ahora es desempeñada por modificaciones del material narrativo; alteraciones que dejan al lector incluso con más interrogaciones que una estatua que cobra vida.

Campra señala, de hecho, que la presencia de diferentes órdenes de realidad no se nota sólo en el nivel semántico. El texto fantástico se caracteriza por infracciones no sólo temáticas, sino también por violaciones del plano sintáctico y verbal. La falta de nexos dentro del desarrollo de la acción, las alteraciones del principio de causalidad, las variaciones espaciales y temporales, tanto como los temas, pueden ser posibilidades de realizar el sentido fantástico. Las figuras retóricas como las violaciones del orden verbal: un «yo» que se vuelve un «tú», elipsis, puntos suspensivos que sugieren significados, se vuelven todos procedimientos que, en vez de dar certidumbres, plantean preguntas. Los silencios del narrador, las particulares relaciones entre significantes y significados, las trasgresiones de lo verosímil sintáctico, etc., pueden definir el sentido fantástico de un texto.

Este territorio literario ha vivido una importante evolución a lo largo de los siglos; evolución que parece haber exorcizado la supuesta muerte del género, predicha por Todorov. Pasando de lo fantástico de los temas a otro del discurso o, como dice Calvino, de un fantástico «emocional» a lo fantástico «intelectual» de las palabras, esta técnica literaria sigue tentado e invitando a constantes reflexiones.

Bibliografía

- BARRENECHEA, A. M., «Ensayo de una tipología de literatura fantástica», in *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1972, n. 80.
- BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.
- BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique*, Librairie Larousse, Paris, 1974.
- BOZZETTO, R., *Le pourquoi d'un pluriel*, in *Les fantastiques*, Europe et les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1980.
- CAILLOIS, R., *Images, Images...*, Corti, Paris, 1966.
- CAMPRA, R., *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000.
- JACKSON, R., *Fantasy: the literature of subversion*, London and New York, Methuen, 1981.
- RABKIN, E. S., *The fantastic in literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1976.
- SCARSELLA, A., «E' strano che in ogni buon racconto ci sia un che di segreto», in *Nuova Prosa*, Greco & Greco Editori, Milano, Luglio 2002.
- SECCHIERI, F., *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, in M. Farnetti (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.



Luis Marsans: *Figuras. Serie Proust*