

CAPÍTULO I

Teoría de la literatura fantástica

Lo fantástico, definido por varios críticos, es un género o manifestación especial de la literatura que ha suscitado una gran cantidad de estudios y reflexiones. A través de importantes análisis, se ha logrado establecer la base de toda narración fantástica, los temas que trata y sus características. Desde su publicación en 1970, la Introducción a la literatura fantástica, de Tzvetan Todorov, ha servido como punto de partida para toda investigación sobre este género literario. Este trabajo no será la excepción. Con base en la teoría de Todorov, y con ayuda de otros críticos como Louis Vax, Roger Caillois y Harry Belevan, se establecerán las características generales de los textos fantásticos de la literatura occidental. Igualmente, estas nociones servirán como punto de partida para el análisis teórico de la producción literaria fantástica en Hispanoamérica, lo cual permitirá finalmente establecer si realmente este tipo de literatura se encuentra siempre desligada de la realidad.

1. Nociones generales

1.1. Transgresión de la realidad

¿Qué es la literatura fantástica? ¿Cómo se manifiesta lo fantástico en un relato? Los teóricos franceses Louis Vax y Roger Caillois se dedican a definir las causas de lo fantástico en el relato. Ambos concuerdan con el hecho de que la fantasía implica una transgresión del mundo real en el cual habita el personaje, un mundo real con el cual está familiarizado el lector. En su libro Arte y literatura fantásticas, Vax argumenta que “la narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (6). He

aquí lo que define al relato fantástico: sucede un acontecimiento en la historia que simplemente no se puede explicar con las leyes de la razón. Tanto Vax como Caillois se remiten únicamente al acontecimiento que desobedece las leyes que imperan en el mundo real. Caillois lo define como “un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (10). El evento que causa este escándalo es de carácter sobrenatural. Obviamente, la presencia de lo sobrenatural provocará una sensación específica en el personaje y en el lector, la cual constituye también una característica de lo fantástico.

1.2. Ambigüedad, vacilación, incertidumbre

Vax y Caillois arguyen que los relatos fantásticos causan terror (Caillois 28 y Vax 6). Ambos defienden su propuesta enfatizando que el héroe del relato se enfrenta ante un evento inexplicable, del cual no tiene certeza alguna de su acontecer en su universo, es decir, es testigo de lo desconocido. Este enfrentamiento tiene su repercusión en el lector. Caillois también establece que la falta de certidumbre provoca un sentimiento de ambigüedad, lo que implica dificultad en realizar un juicio ante el acontecimiento que ha desconcertado y aterrorizado tanto al personaje como al lector. “Muchas generaciones de escritores especularán con esta suerte de ambigüedad que, al dejar la elección al lector, lo fuerza a la embarazosa responsabilidad de negar o afirmar él mismo lo sobrenatural” (Caillois 21).

En su libro Introducción a la literatura fantástica, Tzvetan Todorov discute que una de las principales características que conforman el relato fantástico es la necesidad de justificar el evento inverosímil y la falta de encontrar dichas justificaciones bajo las normas de la razón del universo del lector. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser

que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (24). El acontecimiento fantástico en una narración no responde a ninguna de las leyes de este mundo, ni de ningún mundo otro, por tal razón, se vuelve inexplicable, provocando esta vacilación en el personaje y evidentemente en el lector. Éste último intenta decidir si el acontecimiento tiene una explicación o no. Más que el sentimiento de terror o la sensación de extrañeza, Todorov arguye que la vacilación es el elemento primordial de lo fantástico. Lo fantástico es el resultado de la imposibilidad de decidir.

En su libro Teoría de lo fantástico, Harry Belevan arguye que lo fantástico es un síntoma que provoca esta vacilación en el lector: “Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo, toma de conciencia que, al requerir una definición, un asidero, en/por parte de, el lector, no dura sino el instante mismo de una vacilación, de una dubitación, de una suerte de ‘tartamudeo reflexivo’” (107). Al igual que Todorov, Belevan establece la vacilación como el elemento que define a lo fantástico. El ‘tartamudeo reflexivo’ implica la falta de certeza para poder explicar un evento sorpresivo en la narración. Una vez que la vacilación se pierde, lo fantástico se pierde también.

El problema que enfrentan Todorov y Belevan al asumir la vacilación como la sensación que caracteriza lo fantástico es que hace más restrictiva la clasificación de ciertos textos. No todo relato considerado por la crítica en general como fantástico contiene la vacilación que pide Todorov, a pesar de que usualmente no se tiene la seguridad de las causas del hecho acontecido. Es evidente que una sensación más afín al fenómeno fantástico es la sorpresa. Existe un acontecimiento o un elemento en el texto que “choca” al personaje y al lector. Antes que nada, personaje y lector se sorprenden, se desconciertan ante un hecho inesperado en el relato. Esta sensación puede llegar a provocar la vacilación o no. El acontecimiento se puede aceptar tal como lo presenta el relato, sin necesidad de

eliminar la sorpresa. La vacilación o incertidumbre, si se da, es a causa de un texto ambiguo que no puede ofrecer la suficiente información para creer o no creer en lo sobrenatural. Lo fantástico, pues, parte de la capacidad de provocar el extrañamiento en el personaje y en el lector a través de una transgresión de la realidad.

1.3. Alegoría e interpretación

Tzvetan Todorov realiza un extenso análisis de los elementos que conforman lo fantástico. Uno de estos elementos se centra en la imposibilidad de interpretar el texto, es decir, de dar cabida a una lectura poética. Todorov explica que de ser interpretado el hecho fantástico, éste se pierde por completo. “Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida a lo fantástico” (55). Igualmente Vax argumenta que la poesía “no consiste de ningún modo, en un conflicto entre lo real y lo posible, sino en una transfiguración de lo real. El amante de la poesía se dispone para acogerla, es decir, para ceder a su encantamiento, en lugar de encolerizarse ante el escándalo” (9). El lector de poesía sabe que se enfrenta ante una “transfiguración de lo real”; realiza desde un principio una lectura poética, interpretando y deleitándose con estas formas de transfiguración. En la fantasía, el lector se enfrenta a un acontecimiento que tiene que aceptar tal como se le es presentado en el texto para poder suscitar la sorpresa. Al no poder interpretar el evento, lo admite como fantástico.

El problema suscitado por esta característica del relato fantástico, que proponen Todorov y Vax, es que hace más rígida la clasificación de los textos que se pueden considerar en este género. Raúl Calderón Bird, por ejemplo, no está de acuerdo con el argumento de Todorov. Él opina que “Todorov no considera el hecho de que existen

relatos (y hasta poemas) que admiten simultáneamente una lectura poética y una lectura literal” (36). Más adelante, Calderón cita como ejemplo el final de Pedro Páramo, el cual implica una lectura poética para poder entender mejor el fantástico final de la novela.¹ Calderón arguye que en el nivel interpretativo de la lectura y no sólo en el acontecimiento en sí se pueden producir la ambigüedad y la vacilación (36). Cuestionar una lectura real de una frase permite igualmente experimentar sentimientos que conllevan a lo fantástico. Entonces, aunque no es necesaria la lectura alegórica, ésta puede ayudar en algunos relatos a provocar la vacilación y reforzar lo fantástico.

1.4. Voz narrativa

Otro de los elementos importantes que Todorov toma en cuenta para la posibilidad de lo fantástico, es que la historia debe estar relatada en primera persona: “la primera persona ‘relatante’ es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre ‘yo’ pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un ‘hombre medio’, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Ésta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico” (69). Lo que Todorov intenta justificar es que el lector pueda identificarse con el personaje que está experimentando los sucesos sobrenaturales. Si el narrador en primera persona vacila, Todorov espera que el lector también dude con respecto a lo que está viendo a través de los ojos de este narrador. Pero es posible discrepar de la opinión de Todorov, ya que existen relatos fantásticos que pueden ser narrados en tercera persona.

Ni Vax ni Caillois se preocupan por la voz narrativa en los cuentos fantásticos, lo cual indica que ellos no consideraron necesario un narrador específico para éstos. Calderón argumenta que “si es verdad que lo fantástico se relaciona a menudo con una visión

ambigua interna, entonces ésta podría ser transmitida lo mismo por un narrador homodiegético (en primera persona) que por uno heterodiegético (en tercera persona), porque dicha visión no depende de la instancia narrativa en sí, sino de la perspectiva. En palabras llanas, lo importante no es quién *habla*, sino quién *ve*” (33). El énfasis de Calderón en las últimas palabras de esta cita es muy claro. A la literatura fantástica no le interesa un narrador omnisciente, el que lo ve todo y lo sabe todo, que se desprende de la narración para verla desde una perspectiva exterior. Pero un narrador heterodiegético también permite focalizaciones, concentrándose en un personaje durante todo el relato. Así, con este tipo de narrador, las experiencias sobrenaturales pueden tener el mismo efecto en el lector que utilizando un narrador homodiegético, ya que ha sido guiado en la narración desde el punto de vista de un solo personaje.

1.5. Lector real y lector implícito

Otro de los elementos explorados por Todorov, que Vax y Caillois tampoco toman en cuenta, es el tipo de lector al cual el relato fantástico está dirigido. Todorov arguye que la sensación de lo fantástico ocurre en un lector implícito, es decir, un lector en quien el escritor piensa al redactar su texto. Éste es el lector a quien hay que sorprender y en quien hay que provocar, si es posible, la vacilación. El lector real tiene el peligro de interpretar la lectura (Todorov 29). Por lo tanto, el lector debe tomar su función implícita para poder experimentar lo fantástico (28). El problema radica que tanto lector implícito como lector real pertenecen a un código sociocultural que define lo que es sobrenatural y lo que no lo es. Blas Matamoro arguye que “si el lector real no encaja en las expectativas textuales del lector implícito, el texto es imposible de leerse como literatura fantástica. Entonces no es el género que existe como tal, sino una convención de lectura que, como todas ellas, puede

cambiarse según las circunstancias que condicionan dicha lectura” (92). Al tratar de encuadrar lo fantástico en un género literario, se corre el peligro de excluir relatos que socioculturalmente son considerados fantásticos, ya sea en otras épocas o en la actualidad. El lector implícito responde a los códigos espaciales y temporales específicos que vieron surgir el texto considerado como fantástico. Cuando surgen nuevos códigos socioculturales, se reevalúa cualquier texto fantástico anterior y se reestructuran las convenciones para considerar otros relatos como fantásticos. Al enfatizar la característica del lector implícito, Todorov limita las posibilidades de aceptar narraciones de corte fantástico fuera de los elementos que él impone al género. Aquí se cuestiona el carácter estructural del estudio de Todorov, quien no toma en cuenta al lector real, ni al escritor, ni al contexto cultural para la posibilidad de lo fantástico.

1.6. Lo extraño y lo maravilloso

Quizá el punto más importante de la teoría de Todorov es la clasificación que él realiza de los géneros afines a lo fantástico. La clasificación que hace Vax, por ejemplo, sirve para delimitar y definir el género. Por lo tanto, se extiende a otras áreas de estudio que él considera pertinentes distinguir de la fantasía, entre ellas incluso lo trágico, la literatura policial, el ocultismo y la psiquiatría (5-23). Vax comienza deslindando el relato fantástico del cuento de hadas, aunque admite que ‘Féerico y Fantástico son dos especies del género maravilloso’ (5). Vax subordina lo fantástico dentro de lo maravilloso, lo cual dificultaría la independencia del género fantástico como tal. Caillois se atreve a argumentar que ‘lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza’ en un mundo donde el empirismo ha aniquilado toda validación de un relato puramente

maravilloso (11). Caillois distingue el relato fantástico dependiendo de la situación histórico-cultural que da paso a la creación de un nuevo género.

La clasificación y distinción que realiza Todorov resulta mucho más efectiva y clara que las anteriores. Todorov logra establecer límites bien definidos entre lo que es y lo que no es fantástico, basado principalmente en la capacidad que tiene un texto de provocar vacilación o no. Todorov arguye que la literatura fantástica pura en sí es muy difícil de encontrar, pues puede caer fácilmente en cualquiera de los otros dos géneros que la limitan: lo extraño y lo maravilloso (37). Todorov se dedica a explicar ambos géneros, además de enfatizar la existencia de otros dos géneros intermedios: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso (39). He aquí las cuatro definiciones de las categorías que limitan a la literatura fantástica:

- a. Lo extraño. De acuerdo con Todorov, lo extraño en la literatura se presenta en las obras donde “se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (41). El ejemplo que menciona Todorov son las obras de Dostoevsky. Si se toma en cuenta la novela Crimen y castigo, todo lo que le acontece a su personaje principal, Raskolnikov, raya en lo inquietante y lo extraordinario. Pero estas experiencias son justificadas principalmente por el clima caluroso de la ciudad de San Petersburgo, que provoca alucinaciones en Raskolnikov, quien igualmente experimenta una terrible culpa por el asesinato que ha cometido.²
- b. Lo maravilloso. Éste es uno de los géneros más conocidos, ya que “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector, implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (46). En

los relatos maravillosos, la ambigüedad no existe. El lector acepta el hecho sobrenatural tal como es, ya que responde a leyes de un mundo “otro” que no corresponde al mundo real del lector. En lo maravilloso, como ya se ha mencionado, se clasifica el cuento de hadas (47), cuyo ejemplo contemporáneo más destacado es El señor de los anillos, de J. R. R. Tolkien. La historia está situada en un mundo donde es posible convivir con elfos, orcos, hobbits y otras criaturas, quienes viven amenazadas por un anillo que es capaz de proporcionarle a su dueño el poder de conquistar toda la tierra.³

- c. Lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. En pocas palabras, los textos que pertenecen a estas dos categorías parecen al principio fantásticos, pero al final del relato los hechos sobrenaturales se explican de una manera racional (perteneciendo a lo extraño) o de una manera maravillosa (39-41 y 45-46).

Si bien la clasificación de Todorov vuelve a restringir lo fantástico al eliminar varios relatos que popularmente se consideraban parte del género, la calidad de la clasificación es insuperable y permanece como una referencia para la catalogación de varios textos hasta hoy en día.

A diferencia de Todorov, Harry Belevan argumenta que una clasificación de lo fantástico como género delimitado por otros no es posible. Basado en la postura de que lo fantástico es un síntoma, Belevan considera que éste se puede producir en cualquier género literario. Al emanar de cualquier tipo de texto, se “probaría que lo fantástico [...] no posee un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones que funcionaría a la manera de un lenguaje” (106), es decir, lo fantástico no posee características que permitirían la creación de un género específico. Como lo fantástico es un síntoma, al desaparecer ese síntoma se clasifica el relato en uno de los géneros que permiten lo

fantástico. Por lo tanto, lo fantástico depende de los elementos de los géneros literarios que permitan la expresión de dicho síntoma que produce la vacilación. Lo fantástico, por ejemplo, puede usar la narración realista para aparecer en el texto.

1.7. Los temas de lo fantástico

Falta mencionar la clasificación de los temas de lo fantástico que realizan Vax, Caillois y Todorov. Las divisiones que cada uno de los tres críticos realiza son discutibles. Caillois arguye que los temas de lo fantástico son limitados, ya que lo imposible requiere de la interpretación fantástica para volverse tema del género. Por lo tanto, Caillois solamente enumera aquellos relatos cuyo tema sea explorado a través de eventos imposibles. Entre los distintos temas que Caillois expone se encuentran el pacto con el demonio, los relatos de fantasmas y aparecidos, los vampiros, los objetos inanimados que cobran vida, los relatos de maldiciones, las desapariciones inexplicables, los juegos con el tiempo y con el espacio, entre otros (25-27). Vax retoma la lista de temas de Caillois, pero admite que "el motivo importa menos que la manera en que se utiliza" (24). Los motivos de la literatura fantástica, según Vax, pueden cambiar de acuerdo a modas y avances científicos. De igual manera, cualquier motivo puede ser tratado por otros géneros. Se infiere que Vax admite que los temas de lo fantástico son variados e incluso ilimitados. A continuación, ofrece una reducida lista de temas entre los cuales destacan: el hombre-lobo, las partes separadas del cuerpo humano, los juegos de lo visible y lo invisible, las perturbaciones de la personalidad (24-34).

Todorov, por el contrario, realiza una clasificación de temas basándose especialmente en la condición del narrador homodiegético que defiende como característica

de lo fantástico. Todorov divide los temas de lo fantástico en los temas del “yo” y los temas del “tú”. Una cita podrá resumirlos de manera clara y precisa:

Vimos que los temas del ‘yo’ podían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia. Nada de ello sucede en este caso: si queremos interpretar los temas del ‘tú’ en el mismo nivel de generalidad, deberemos decir que se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente [...]. Si los temas del ‘yo’ implicaban esencialmente una posición pasiva, en este caso [en los temas del ‘tú’] se observa, por el contrario, una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres. (111-112)

Todorov expone los temas de lo fantástico basados en ese narrador-personaje y su relación con el exterior de su mismo ser. Si las relaciones son con el mundo, el ser asume una posición pasiva, donde la percepción y la conciencia son los elementos que entran en juego en esta temática. Por el contrario, en los temas del “tú” las relaciones son con el otro, es decir, con un ser otro. Aquí, el ser ocupa una posición activa, donde el deseo y la inconsciencia entran en juego. En esta clasificación entra toda la temática de carácter sexual, es decir el deseo del otro. Debe notarse que los temas que Todorov propone están relacionados hoy en día con la psicología y el psicoanálisis, razón por la cual el teórico afirma que en el siglo XX “el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (127). Todorov concluye que la literatura fantástica pura solamente tuvo una corta vida (principalmente durante el siglo XIX) y que las nuevas propuestas no

encajan en el género fantástico debido a una nueva evaluación del carácter alegórico de estos relatos.⁴

El estudio de Harry Belevan critica de manera rigurosa las clasificaciones de los temas de lo fantástico arriba mencionados. Arguye que los teóricos no se han concentrado en definir propiamente qué es lo fantástico, sino que se han preocupado por describir cómo se manifiesta en un texto. Al concentrarse en las formas y los temas, Todorov, Vax, Caillois y otros buscan encontrar lo esencialmente fantástico en estas manifestaciones, y dejan a un lado la esencia misma de lo fantástico. De acuerdo con Belevan, sus teorías son incompletas. Como ya se ha mencionado antes,⁵ Belevan considera que lo fantástico es un síntoma que aparece en el texto. La aparición de este síntoma en el texto se da a través de la forma en que está escrito el relato, el cual permite una ambientación particular para la aparición de lo fantástico. Como lo fantástico es un tipo de “expresión susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género” (106), Belevan logra dar una explicación a la constante relación que los otros críticos admiten que existe entre lo fantástico y otros géneros. “Podemos afirmar que, precisamente por no ser un género, lo fantástico es uno de esos eslabones mediante el cual las obras de los diversos géneros que lo manifiestan se relacionan entre sí” (111). Así, Belevan permite la expresión de lo fantástico en cualquier tipo de texto e incluso permite la exploración de temas ilimitados a través del síntoma de lo fantástico en cualquier relato.

2. Teoría de la literatura fantástica en Hispanoamérica

La existencia de distintos escritores en Hispanoamérica como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Elena Garro, Enrique Anderson Imbert, entre otros,

cuyos relatos son considerados fantásticos, ha suscitado la revisión de las teorías propuestas en Europa para poder analizar el trabajo de estos escritores. Basándose principalmente en Todorov, los críticos hispanoamericanos no sólo se dedican a ajustar dichas teorías a la literatura hispanoamericana, sino que también proponen nuevas formas de análisis de lo fantástico a partir de los relatos fantásticos que han surgido en el continente. Las diferentes propuestas responden a los distintos códigos socioculturales, como argumenta Blas Matamoro, donde surge lo fantástico. De igual forma, comprueban la teoría de Harry Belevan al exponer nuevas formas y temas donde surge la expresión fantástica. Entre las discusiones más interesantes se encuentran la de Ana María Barrenechea, la de Flora Botton Burlá y la de Jaime Alazraki.

2.1. Ana María Barrenechea: una tipología de la literatura fantástica

En 1972, Ana María Barrenechea publica en la Revista Iberoamericana su artículo titulado “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, donde realiza un estudio basado en la teoría de Tzvetan Todorov. Barrenechea presenta una propuesta más amplia de la literatura fantástica, además de aplicar sus conceptos a escritores fantásticos de Hispanoamérica. Ella considera que la teoría de Todorov es demasiado restrictiva para la posibilidad de lo fantástico. Por esta razón, Barrenechea propone no una vacilación ante el texto, sino más bien que el hecho sobrenatural presente una problemática en el texto mismo: “Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro dentro del texto, en forma explícita o implícita” (393). Lo que Barrenechea trata de exponer es que la vacilación en el lector implícito y en los personajes

del relato no es imprescindible para producir lo fantástico. Barrenechea se concentra en cómo se presenta el hecho sobrenatural y cómo interactúa en el mundo en el que está inserto. Barrenechea enfatiza así la necesidad de interpretar y analizar los elementos del texto fantástico, lo cual permite lo alegórico en este tipo de literatura. “Lo alegórico [refuerza] el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (395). Igualmente, admite las narraciones del siglo XX como fantásticas, construidas en un código distinto al propuesto por Todorov, pues éstas responden a otras circunstancias.

Para poder entender cómo plantean los textos la problemática entre el mundo real y lo sobrenatural, Barrenechea decide dividir estos relatos en tres órdenes distintos, partiendo de la relación entre el hecho que provoca lo fantástico y su entorno. Los tres órdenes son:

- a. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural. Se parte aquí de hechos comunes y corrientes, pero que están descritos de una manera muy detallada, incitando a la extrañeza, o que rompen con las normas que se espera de ellos, provocando en el relato una “trasgresión” que “amenaza con lanzarnos a lo desconocido, ‘lo otro’ que no se nombra pero queda agazapado y amenazante” (397).
- b. Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural. Un hecho irreal es descrito de tal manera que provoca un problema al confrontarse con la realidad real. Barrenechea afirma que muchas veces los elementos sobrenaturales se “presentan de forma no sorprendente y [...] no provoca[n] escándalo en el ánimo de los personajes que participan en esas aventuras” (399). Barrenechea enfatiza que lo fantástico no se produce por la vacilación, sino por la forma en que se presenta el hecho sobrenatural en el relato.

c. Una mezcla de ambos órdenes. Este orden provoca “un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato. Pero no siempre se obtiene o se quiere obtener tal resultado” (397). La combinación de los dos provoca una “ruptura” de lo establecido como normal. Se podría argumentar que aquí podría ser aceptada la vacilación y la ambigüedad que tanto enfatiza Todorov.

A diferencia de Todorov, Barrenechea propone unas categorías de elementos semánticos en los textos fantásticos que conllevan a la creación de dos temáticas principales en la literatura fantástica:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan [...].

2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. (401)

Estos dos temas se dan gracias a la presencia de elementos dentro de la narración que confirman la existencia de otros mundos posibles o que provocan la extrañeza en el mundo real (401).

Barrenechea logra con su estudio no sólo ampliar la categorización de lo fantástico; también consigue definir con mayor exactitud los motivos que lo crean y, a partir de la teoría de Todorov, ofrecer nuevas soluciones. Es evidente que este estudio intenta pulir la teoría de la literatura fantástica. Barrenechea se enfoca en lo específicamente fantástico, y no en lo que en la literatura fantástica “alcanza un grado superlativo” (Todorov 123), pero que también puede estar presente en la literatura en general. De igual manera, Barrenechea

permite aplicar el estudio de lo fantástico a la literatura hispanoamericana, donde existe una gran cantidad de narradores de este tipo de literatura.

2.2. Flora Botton Burlá: lo fantástico es un juego

Otro importante estudio que trabaja el análisis de relatos fantásticos en la literatura hispanoamericana es el de Flora Botton Burlá. A diferencia de Ana María Barrenechea, Botton Burlá se basa principalmente en los estudios sobre lo fantástico que han realizado los teóricos franceses, principalmente Caillois, Castex y Vax, y también Tzvetan Todorov. A pesar de que Botton Burlá muestra preferencia por la teoría de Todorov, propone una nueva percepción del texto fantástico, especialmente por parte del lector real.

Las características principales de un relato fantástico, de acuerdo con Flora Botton Burlá, radican, esencialmente, en dos ya mencionadas por Todorov, pero igualmente revisadas. Botton expone que “lo fantástico se produce cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen – o parecen existir – por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo alguna de sus leyes” (185). De nuevo aparece el hecho sobrenatural. Botton arguye que lo sobrenatural simplemente transgrede y se manifiesta en el mundo racional. Este punto de vista es compartido por Vax y Caillois. Al igual que Todorov, comenta que lo fantástico se afirma en el relato gracias al sentimiento de duda que provoca la transgresión del hecho sobrenatural. “Si no hay en el texto ambigüedad o duda, o ambas, el hecho, el ser, el acto o la situación que parecían ser fantásticos entran a formar parte del campo de lo maravilloso o de lo extraordinario” (186). Botton Burlá exige que el lector asuma una postura específica para poder aceptar la duda y la ambigüedad que están presentes en el texto. Lo fantástico depende, como en Todorov, de la postura del lector,

quien, de acuerdo con Botton debe estar consciente de que lo que lee es “una obra de ficción” y debe tomarla “como tal” (52). He aquí el objetivo de Botton Burlá: establecer lo fantástico como un juego.

Para Botton Burlá, el relato fantástico es un juego en el cual el escritor y el lector deben participar. El autor establece las reglas del relato y el lector debe aceptar las reglas para poder jugar el juego de lo fantástico. En palabras de la autora: “El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes” (195), mientras que para el lector “el entrar en el juego del cuento fantástico no compromete de manera alguna las creencias del lector” (55). Esto se debe a que el lector no es un lector implícito, como el que menciona Todorov. Botton Burlá se refiere a un lector real que es capaz de discernir entre la realidad real y la lectura de un texto, es decir, “sabe que se trata de un texto de ficción, no de algo que se le presenta como verdadero” (50). Así, el lector debe leer el “texto fantástico con una actitud abierta” (55). Para poder disfrutar del relato fantástico, es necesario que el lector acepte el juego que se le está presentando y lo admita tal como es en la ficción. De esta manera, logrará asumir el hecho sobrenatural como fantástico, tal como Botton lo expone.

Botton Burlá propone cuatro tipos de juegos de lo fantástico, a saber: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia (195). Los juegos con el tiempo se refieren a cualquier alteración que se haga en el tiempo, ya sea detenerlo, presenciar dos tiempos simultáneos o experimentar un tiempo cíclico. Los juegos con el espacio se refieren a la invasión del espacio o la superposición de varios espacios al mismo tiempo. Los juegos con la personalidad juegan con el personaje, lo desdoblan, lo funden con otros personajes, realizan intercambio de cuerpos o transformaciones. Finalmente los juegos con la materia exploran los “límites entre lo

material y lo espiritual” (197). En este tipo de juego, el pensamiento o soñado se vuelve una presencia física en la realidad. Entre los ejemplos que menciona Botton Burlá, se encuentra el relato de Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares”, donde el protagonista crea un hombre soñándolo, sin que el hombre creado se dé cuenta de que es un sueño. Cuando se incendia el lugar donde vive el protagonista, descubre que él mismo es la creación de otro soñador. Lo soñado se cree materializado hasta el momento de una posible y dolorosa muerte, donde el personaje comprende que realmente no es un ente material, sino un producto mental o, como prefiere definirlo Botton, espiritual.

Naturalmente, un relato puede contener no sólo uno, sino varios de estos juegos, con los cuales puede retar más al lector, incitándolo a develar los juegos que están presentes en el texto.⁶ Finalmente, Botton Burlá establece dos categorías de clasificación más en relación con los hechos fantásticos: “En los relatos o bien ocurren hechos fantásticos (realización de actos imposibles), o bien los personajes se encuentran inmersos en una situación insólita, fantástica” (198). A los primeros los nombra “fantásticos de acción” y a los segundos, “fantásticos de situación” (198).

El estudio de Flora Botton Burlá concluye de manera clara y concisa. Logra exponer su punto de vista a través de varios ejemplos de cuentos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, con los cuales enfatiza el carácter lúdico de la literatura fantástica que ella propone. Quizá el trabajo de Botton Burlá resulte uno de los más atractivos debido a su sencillez y accesibilidad, además de presentar la literatura fantástica de una manera mucho más dinámica que otros teóricos. A través del juego, a través de la imaginación, Flora Botton Burlá logra convencer al lector que más que nada, “lo fantástico, para ser fantástico, necesita violar las reglas del mundo” (44). La manera en

que ella presenta esta transgresión no hace más que aumentar la admiración por una literatura tan fascinante y enriquecedora.

2.3. Jaime Alazraki: la literatura neofantástica

Basándose en una lectura atenta de La metamorfosis, de Kafka, y realizando un análisis riguroso de los cuentos de Julio Cortázar, Jaime Alazraki evalúa la situación actual del relato fantástico y establece nuevas pautas de interpretación del género en el siglo XX. Como ya se mencionó en este trabajo, Todorov arguye que la literatura fantástica tuvo su auge en el siglo XIX.⁷ Hoy en día se escriben relatos fantásticos de distinta índole. Alazraki decide llamar este nuevo fenómeno de lo fantástico como neofantástico. Justifica la aparición de este nuevo tipo de fantasía a partir de la idea de Caillois de que lo fantástico surge debido al rigor científico. Para Caillois, lo fantástico “no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos” (11). En pocas palabras: sin ciencia no habría fantasía. Lo fantástico se opone al orden racional científico, rompe con sus convenciones y sus imposiciones. Lo fantástico da lugar a lo inexplicable, a los fenómenos inverosímiles no comprobables. Caillois también ubica el auge del cuento fantástico durante el siglo XIX e incluso como “contemporáneo al Romanticismo” (19).

Siguiendo esta línea de pensamiento, Alazraki argumenta que lo fantástico sufre un cambio con las nuevas formas de pensamiento que surgen a finales del siglo XIX. En esta época, lo fantástico residía “en su capacidad de convertir la trivialidad de todos los días en un territorio insólito, pero sin violar arbitrariamente las leyes físicas de esa realidad primera” (Alazraki 170). Lo neofantástico pertenece a la modernidad del siglo XX, ya que

“permite que los planos realista y fantástico cohabiten desde las primeras líneas del texto” (170) para cuestionar la realidad percibida por el ser humano. Con la modernidad ya no se habla de una realidad única, por lo tanto, lo neofantástico se encarga de reinterpretar el mundo y sus elementos. ‘Si el mundo, como escribe Nietzsche, ‘es una invención, una magra suma de observaciones’, lo neofantástico es un intento de reinventarlo a partir de un lenguaje nuevo, a partir de una transgresión de los nombres de las cosas” (44). Por consiguiente, lo neofantástico, a partir de los textos de la modernidad, ya no buscará transgredir un mundo racional y conocido, sino que pondrá en tela de juicio la misma interpretación de ese mundo que se tenía por real, conocido y racional.

Es con La metamorfosis que surge esta nueva reinterpretación del mundo. El evento sobrenatural no busca la reacción de vacilación por parte de los personajes o del lector. A pesar de causar sorpresa, las acciones de los Samsa indican que se acostumbran a la nueva condición de Gregorio. Poco a poco, cada uno de los miembros de la familia Samsa acepta el hecho de que Gregorio se ha transformado en un insecto y finalmente deciden que es imposible convivir con él. Al ocurrir la transformación de Gregorio Samsa en un insecto al inicio del relato, Kafka busca que el evento sobrenatural sea aceptado en el mundo real descrito en la historia. El hecho sobrenatural, “un acontecimiento chocante, imposible, [...] paradójicamente termina por ser posible [...]. Lo sobrenatural está presente, y no deja sin embargo de parecerse inadmisible” (Todorov 135-136). En Kafka, lo fantástico ya no depende del acontecimiento sobrenatural, sino que trata de invertirlo y volverlo más natural (Alazraki 26). “El relato neo-fantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico” (28). El extrañamiento y

la sorpresa se encuentran en el texto desde el principio. A través de ellos se busca establecer en el lector una nueva mirada inquisitiva a la realidad.

Lo neofantástico establece el evento sobrenatural como la base metafórica para entender un ambiente que al principio se percibe como fantástico para hacerlo cada vez más natural. Lo que impera al final del relato es una “lógica de la ambigüedad y la indefinición” (35) en el nivel interpretativo. Volviendo al ejemplo de La metamorfosis, todavía no se ha propuesto una interpretación definitiva sobre la relación entre la transformación de Samsa y el resto de los eventos del relato. Para Alazraki, lo neofantástico implica una realidad ambigua e indefinida, no un acontecimiento indefinible en un mundo causal y racional. De esta manera, la obra agota las posibilidades de interpretación y se vuelve una “obra abierta” (Eco citado en Alazraki 38). Alazraki intenta darle nueva vida a lo fantástico, a través de una lectura mucho más flexible, con menos imposiciones a un tipo específico de literatura como lo hace Todorov. De esta manera, Alazraki justifica la existencia de relatos de este género en el siglo XX, que exigen una nueva lectura tomando en cuenta el espacio y el tiempo donde surgieron. El relato fantástico en Hispanoamérica permite de esta manera una nueva mirada a la realidad real a través de su gran producción en el continente.

Notas

¹ Cfr. Raúl Calderón Bird, “La narrativa y el teatro fantásticos de Elena Garro”, tesis, UNAM, 2002, 36. Calderón explica con detalle la frase final del relato de Rulfo: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (citado en el propio texto de Calderón). Así se establece también el ampliar el ámbito de

estudio sobre lo fantástico y no solamente limitarlo a una lectura literal, la cual impediría otro tipo de interpretaciones de las narraciones fantásticas.

² Cfr. Fyodor Dostoevsky, Crime and Punishment (Oxford: OUP, 1998) 52-56. Una de las escenas más terribles es el sueño de Raskolnikov, donde presencia cómo golpean una yegua hasta que ésta muere. Este sueño es justificado, naturalmente porque es un sueño, todo lo sobrenatural es explicado racionalmente y forma parte de las leyes de este mundo. Además, el sueño es igualmente provocado por las características mencionadas en el texto. La yegua representa la culpa que experimenta Raskolnikov por asesinar a la vieja empuñadora. En este caso la alegoría y el simbolismo no son ambiguos. La significación también es clara.

³ Cfr. J. R. R. Tolkien, The Lord of the Rings (London: Harper Collins, 1991). Existe otro texto del profesor Tolkien, donde justifica su interés por los cuentos de hadas. Su ensayo “On Fairy –Stories” es un minucioso estudio sobre la función principal de este tipo de historias: la capacidad de provocar en el lector “recuperación, escape y consolución”. Cfr. también J. R. R. Tolkien, “Tree and Leaf”, The Tolkien Reader (New York: Ballantine, 1966) 75-87.

⁴ Para una discusión más extensa de este argumento, cfr. el último capítulo de Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Trad. Silvia Delpy (México: Coyoacán, 1999), 125-138.

⁵ Cfr. p. 10 de este trabajo.

⁶ Para una explicación más detallada de los juegos fantásticos, cfr. Flora Botton Burlá, Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos (México: UNAM, 1983) 194-198.

⁷ Cfr. p. 18 de este trabajo.