

## Déjà lu

La literatura fantástica, revisitada.

por Guadalupe Campos

Puede que se subestime el carácter sintomático de la currícula de escuela media. Ahí, en los programas de secundario (podríamos decir, en nuestro *trivium*), es en donde cristalizan los conocimientos considerados ya lo suficientemente indiscutibles como para ser materia de transposición didáctica para el estudiante no especializado. En otras palabras, es en las aulas escolares, en la simplificación en la que todos nos formamos, en donde se direcciona una forma de encarar el arte verbal que luego resulta difícil de analizar en sus presupuestos generales, sin caer o bien en su aplicación casi automática o en una impugnación de conjunto.

Basta un par de tardes en la penumbra de los anaqueles de la Biblioteca del Maestro, entre contenidos curriculares oficiales y recomendados, aturdiéndose con el barullo de imágenes exuberantes que saltan de las páginas de los manuales de Literatura para adolescentes de los noventa a esta parte, para caer en la cuenta del peso exacto de la mochila en la que llevamos los huesos de los niños muertos del estructuralismo. Allí, nociones básicas de lingüística se mezclan alegremente con conceptos de gramática descriptiva, normativa elementos de narratología, retórica y métrica. Y, junto con todo esto, aproximaciones a textos literarios desde tres enfoques posibles: por un lado, historia literaria; por otro, géneros formales; y finalmente géneros temáticos. Estos últimos parecen ser siempre los mismos: el policial, el relato de ciencia ficción, el cuento fantástico, eventualmente también el mito y la leyenda encastrados como se puede. Y de refilón el relato realista, herramienta clave para explicar, por ejemplo, descripción literaria.

Resultaría interesante observar en esta constatación rápida un detalle curioso: la relativa “fortuna” de algunos géneros temáticos frente a otros que se constituyen rápidamente como marginales, aun cuando están lejos de serlo en el volumen de producción literaria circulante con ámbitos relativamente amplios de circulación: prácticamente ningún manual argentino se mete con el relato de aventuras (eso que los países de habla inglesa llaman *romance*), mucho menos con la alegoría o la comedia de enredos.

Tal vez buena parte de la responsabilidad de esto se encuentre en el trabajo fundamental (y archiconocido) de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Que, como es bien sabido, tiene la ventaja insoslayable de la simplicidad didáctica. Ventaja que aún hoy sigue opacando sus debilidades.

Aquí cabe revisar, ante todo, las premisas sobre las que se basa ese trabajo ya clásico, en lo que concierne al concepto de género, tomado según el propio Todorov de las ciencias naturales. Él es el primero en observar que el uso de esta

noción para el estudio de los temas literarios presenta, de entrada, un problema fundamental:

*Toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho a figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Todorov, 2003: 9)*

En otras palabras, la afirmación no está demasiado lejos de ser, por un lado, una defensa superficialmente cientificista del Genio literario (aquel capaz de escribir obras genéricamente “agramaticales”), contrastado con todas esas otras porquerías que se publican porque se venden y le gustan a los niños y a los ignorantes. Y, por otro, una justificación para no crear herramientas de análisis que sirvan para analizar la nueva producción de textos literarios.

Claro que el hecho de plantear una concepción de una lengua cuyos enunciados sean por definición agramaticales tiene un problema serio: como bien remarcó Pavel (1986: 7-9) esto indica que se está partiendo de una concepción que por mor de la simplicidad no lleva la analogía con el lenguaje a un nivel más que superficial, en el que toda la capacidad explicativa se disuelve en el aire de la mera descripción superficial de obras literarias terminadas.

Ahora bien, dejemos por un momento los problemas de premisas entre paréntesis, y dediquémonos brevemente al núcleo de la teorización de Todorov:

*Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. (Todorov, 2003: 37)*

Olvidemos por un momento el hecho de que viene de impugnar la categoría de lo “sobrenatural” por poco técnica, y de burlarse de las teorizaciones más antiguas que proponen el temor como elemento constitutivo de lo fantástico, para proponer en su reemplazo los conceptos mucho más débiles de “la opinión común” y “la vacilación (interpretativa) del lector y del personaje”. Aun olvidando esta debilidad argumental gruesa, salta a la vista que esta definición de lo fantástico tiene un problema teórico demasiado básico: buena parte de lo que ya intuitivamente leemos como ficción fantástica (desde “Axolotl” de Cortázar a Sexto Sentido) queda por fuera de los límites del género por el simple hecho de eventualmente

decidirse por una solución que obtura las otras en conflicto. Y, por otra parte, es incapaz de explicar las obvias diferencias radicales entre los textos que podrían quedar dentro de los límites genéricos. ¿Cómo explicar que nuestra forma intuitiva de recepción nos predisponga de modos similares frente a objetos que la teoría separa, y en cambio sea incapaz de separar objetos a simple vista diferentes?

Una posible respuesta frente a esto es alistarse con los detractores más acérrimos del estructuralismo y desentenderse por completo de cualquier intento de descripción que exceda los límites de la recepción personal de una obra puntual. Ahora, ¿hasta qué punto podemos desentendernos del código implícito en una unidad textual, sin adjudicar al texto propiedades y valores absolutos que en la realidad global del sistema literario sólo tienen valor diferencial?

En otra frontera posible, podríamos considerar la propuesta de Rosemary Jackson (1986), quien propone la categoría mucho más abarcativa de lo *irreal*, la negación de la realidad y el espacio paraxial (la irrealidad del reflejo, espacio de la pura imagen) en el que esto se constituye. En la práctica, el texto de Jackson oscila pendularmente entre una definición casi todoroviana del fantástico (lo no-real, distinto de lo extraño y lo maravilloso) y una versión amplia que incluye toda manifestación de irrealidad bajo la capa del *fantasy*, en la que los elfos de Tolkien se codean cómodos con los presuntos espectros de un relato de Maupassant.

Ella es la primera en observar que, al menos para lo fantástico, el concepto de género (entendido como conjunto de reglas excluyente con condiciones *sine qua non*, la lengua de enunciados agramaticales a la que Todorov se resigna) queda radicalmente estrecho. En cambio, propone que

Es posible, pues, modificar ligeramente el esquema de Todorov, y sugerir una definición de lo fantástico como un modo, que entonces asume formas genéricas diferentes. Una de estas formas es el *fantasy* tal como surgió en el siglo XIX. (Jackson, 1986: 32)

Su más que atendible propuesta de relectura de la clasificación de Todorov está en ver lo fantástico como una zona gris en la que se mezclan lo maravilloso con las formas de presentación convencionales del realismo. Es en esto en que basa su propuesta del *fantasy* como subversión, el lugar en el que lo convencional es deliberadamente quebrado por elementos desestabilizadores que confunden las fronteras entre sujeto, objeto y lenguaje, con una amplia gama de implicaciones políticas y psicoanalíticas, entre las que se cuelan fácilmente parámetros valorativos: existiría, entonces, un *fantasy* subversivo, que cuestiona el orden simbólico [1], más valorable que otro escapista, ordenado, en el que el Otro es el Mal [2].

Esta propuesta, sin embargo, no está exenta de problemas. Si dejamos de lado la dimensión valorativa, de todas maneras sigue quedando una dependencia molesta de las “opiniones” del lector (sigue siendo condición que el lector no entienda lo que está pasando), del movimiento realista y de la realidad empírica, y también un

cierto carácter difuso que tiene la ventaja de limar los bordes refutables de Todorov, sin por ello ganar realmente poder explicativo: la categoría es tan amplia que finalmente se mezcla con la de *fantasy* y sólo queda la diferencia entre escapismo y compromiso.

Para continuar hacia una revisión propia de lo fantástico como categoría, creo que resulta necesario recuperar la diferencia teórica básica entre realidad, realismo y mimesis.

En primer lugar, si bien la relación de un texto con las representaciones socialmente aceptadas de lo real en su contexto de producción puede resultar un fenómeno interesante de análisis, no es en ello en lo que puede basarse la definición de lo fantástico, si no se quiere caer en el riesgo de volver al peligro del género formal (una categoría histórica muy limitada antes que un mecanismo productivo de recepción y composición, limitada por la diferenciación con un modo particular, histórico, de considerar y representar lo real) o al de la categoría cajón de sastre (todo lo que no responde a las leyes aceptadas de lo real en un momento determinado es fantástico, ya se trate de hadas, ruidos inexplicados o héroes que parten al medio a sus enemigos de un solo golpe, con lo cual con poco esfuerzo podríamos decir que toda ficción, por el hecho de serlo, es de algún modo fantástica), dos extremos que intentaremos no pisar aquí.

En lo que respecta a la relación con el realismo, la objeción es la misma: si bien es cierto que el auge del realismo se prestó para un florecimiento nunca antes visto del modo fantástico, esto se debió más a la rigidez de las reglas de representación en las que se basó, que las tornó especialmente sensibles a la duplicidad básica necesaria en una secuencia fantástica, y a cierta predisposición cultural cuyos motivos debemos buscarlos en otra parte: en el auge de una representación pseudocientífica de la realidad por medio de normas estrictas que encorsetaron el verosímil hasta el límite, el fantástico representaba una vía de escape para la angustia de un mundo tecnocrático, que podía tomar sus propias herramientas de representación para confrontarlas con la amenaza del caos que intentaba desterrar de su seno. Lo cual de ningún modo quiere decir que el fantástico haya nacido con el realismo, sino apenas, repito, que las condiciones históricas eran ideales para su desarrollo.

En lo que respecta a la supuesta empatía entre el lector implícito y el personaje, si bien es frecuente no puede resultar un rasgo determinante: piénsese por ejemplo en la muy habitual demora del protagonista de un relato fantástico para caer en la cuenta de que se encuentra envuelto en un proceso sobrenatural frente a la inmediata certeza que otorga, sí, un género histórico pautado con reglas muy claras (entre los que requieren de la pauta compositiva fantástica, tenemos como ejemplos claros el film de terror y la novela gótica) que hace entender rápido al lector/espectador implícito que lo que sea que está ocurriendo responde a la más temible de las causalidades posibles. Muchas veces, para mal de la teoría del fantástico de Todorov, y aún de la versión matizada de Jackson, tanto el personaje como el lector implícito tienen bastantes certezas acerca de cuál es la explicación

de lo que está ocurriendo, y muy a menudo esas certezas se oponen entre sí.

Podría proponerse, en cambio, retomar dos conceptos útiles a la hora de pensar el fantástico, que mencioné apenas más arriba: por una parte, el de secuencia, y por otra el de mimesis. El primer concepto (que lo tomo prestado a la lingüística) podría relacionarse con la concepción de Northrop Frye de lo que es un modo literario: la dominante de un texto sólo está marcada por la predominancia de una clase de secuencia sobre las otras, que normalmente también se dejan ver. Así, de la misma forma que una secuencia descriptiva no le resta carácter narrativo a una novela de Balzac, ni el *comic relief* de Mercuccio le resta tragicidad a *Romeo y Julieta*, el desenlace disonante de un texto en modo fantástico no llega a cambiar el hecho de que lo fantástico sea predominante en el resto del texto: un modo, al igual que un tipo textual y a diferencia de los géneros entendidos en sentido estricto, no es sino un compuesto de elementos, de secuencias que, como los colores en una pantalla RGB, se confunden en el conjunto para dar un resultado que, salvo que el texto quiera llamar a propósito la atención sobre su carácter mixto, tiende a esconder su composición bajo una apariencia cerrada, muchas veces si delimitada por pautas genéricas más precisas, aunque esto no sea estrictamente necesario: un texto puede inaugurar un género nuevo con relativa facilidad, pero inaugurar un modo es, por lo menos, complicado.

Para encontrar lo particular de la secuencia fantástica es que debemos volver al segundo de los conceptos, el de mimesis. Nuestra larga lejanía del realismo y del naturalismo como movimientos artísticos históricos debería dejarnos ya no relacionar la mimesis con una imitación codificada de la Realidad, sino como la configuración de un universo narrativo coherente, que se sostenga como una realidad posible: ni siquiera en el País de las Maravillas la narración puede sostenerse sin una lógica interna del relato que, por ejemplo, establece límites basados en relaciones de poder y algunas normas de funcionamiento de la realidad cotidiana: si hay una reina, es porque alguien la obedece y porque hay un aparato de represión más o menos bien formado. Si el Sombrero y la Liebre de Marzo son dos delirantes que toman el té todo el tiempo sin preocuparse demasiado por nada, las tazas se acumulan arriba de la mesa. El universo del relato, entonces, es mimético en la medida en que mantiene una coherencia interna que hace esperable, natural, una determinada lógica de causalidad. Esta lógica de causalidad es aquella a la que suscribe el narrador (mediante la administración de modalizadores y de explicaciones, por ejemplo), y normalmente suele ser compartida por la mayor parte de los personajes.

La secuencia fantástica está marcada, entonces, por la tensión entre dos lógicas de causalidad diferentes en conflicto, por una tensión fuerte en la mimesis del relato: se introduce por lo menos un elemento que, al menos en apariencia, no puede ser explicado con las normas habituales del universo narrado, y que necesita de una explicación más extensa de otro tipo. Esta explicación no necesariamente debe estar expresada el relato: no se trata de las explicaciones que el relato pueda dar, sino de las que necesita para disminuir un grado de tensión que tiende a detener a los personajes en la resolución de una situación

narrativamente trabada: si hay ruidos en el piso de arriba en un relato que en su constitución mimética no admite la existencia de espíritus ni de monstruos, se produce una tensión que hace que los personajes se alteren, que a menudo investiguen, que la narración desvíe hacia eso. Así, por ejemplo, tanto en la película *The Ring* como en *Carmilla* de Sheridan Le Fanu la trama pasa del desconcierto a la búsqueda de entender la lógica causal a la que responde aquello que produce conflicto, para entender la forma de neutralizar su peligro, en ambos casos el que produce el contacto de un ser sobrenatural con un menor solitario particularmente receptivo.

En otro contexto, con otras normas miméticas, esto puede pasar como un detalle de color, y ser retomado en algún otro momento con perfecta naturalidad: en la primera visita de Harry Potter a The Burrow, la casa de la familia Weasley (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*), un ruido semejante es explicado y naturalizado enseguida: es sólo el demonio del ático, un ser un poco peligroso pero conocido y manejable, al que de hecho la familia llega a usar con fines prácticos (darle una poción para que se transfigure un poco y parezca un mago seriamente enfermo) cuando es menester.

El hecho de que el patrón mimético de una narración configure un universo con leyes sustancialmente distintas a las aceptadas en su contexto de producción y de lectura (la marca del *romance* y del mito [3], lo que Todorov y Jackson llamaron “maravilloso”) no invalida la posibilidad de que aparezcan secuencias fantásticas, aunque sí es cierto que difícilmente el modo resultante sea fantástico y el momento de tensión no pase de eso, un momento. Por ejemplo, en *The Lord of the Rings* basta muy a menudo con explicar que algo fue fabricado por elfos para que no haya sorpresas si tiene propiedades mágicas: para el narrador, la magia forma parte de la naturaleza, y está naturalmente relacionada con especies particulares. Ahora, para las dos apariciones de espíritus que ocurren (la primera, en los túmulos funerarios, y la segunda, dentro de la montaña donde un ejército fantasma todavía le debe lealtad al rey de Gondor) son necesarias exhaustivas explicaciones *ad hoc*, fuera de la lógica normal del universo narrado: son sucesos percibidos como sobrenaturales, anómalos, parte de otra lógica de causalidad que necesita ser repuesta, aun en un universo que admite la magia como un elemento cotidiano.

Otra combinación usualmente problemática es aquello que dio en llamarse “fantástico explicado”, que, si siguiéramos a Todorov, quedaría excluido del fantástico, o al menos lo abandonaría definitivamente: los casos en los que la narración presenta una tensión fantástica entre dos sistemas causales diferentes, pero esa tensión se resuelve hacia el final, asimilando los sucesos fuera de norma a una explicación natural, acorde a la pauta de normalidad que el narrador sostuvo desde el comienzo. Es el caso, por ejemplo, de *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, en donde todos los ruidos fantasmagóricos son explicados como producidos por delincuentes de diversa índole (primero ladrones, luego contrabandistas) [4]. O el de *El Gabinete del Dr. Caligari*, en donde la última vuelta de guión termina por adjudicar todo lo ocurrido al delirio de un interno en un

manicomio. También es el caso del esquema narrativo habitual de la serie animada *Scooby Doo* (al menos, en su primera época), en donde todos los espectros eran explicados siempre como delincuentes disfrazados con más o menos arte, y con fines más o menos tontos. Cabe destacar de este último caso que en el universo narrado de *Scooby Doo* la lógica interna del relato hace que los perros Scooby y Scrappy sean capaces de articular lenguaje sin que sea necesario explicar eso: pertenece a la naturaleza del sistema de causalidades de la serie que eso ocurra.

De cualquier modo, tanto en *Scooby Doo* como en *Caligari* y en *Udolpho* es evidente que la explicación racional final no invalida el hecho de que los relatos están profundamente marcados por una tensión entre dos esquemas causales, que se convierte en principal motor de los relatos y no en un mero elemento accesorio: la resolución en otro tipo de secuencia al final no invalida la predominancia (cuantitativa y cualitativa) de las secuencias fantásticas en los relatos, que no dejan de pertenecer, entonces, al modo fantástico.

Puede ocurrir, también, que un relato presente una secuencia fantástica inicial que rápidamente se resuelva con la suplantación de un esquema de causalidad por el que motiva el que en un comienzo parecía disruptivo: lo real y lo normal pasa a ser lo que al comienzo del relato era considerado conflictivo, hasta el punto en el que el sistema de causas y efectos naturalizado al comienzo pasa a ser considerado como irreal, incompleto. A diferencia de lo que ocurre en *Carmilla* o en *The Ring*, el movimiento de la narración no es desde la aparición de una línea causal disruptiva a la búsqueda de su neutralización con vistas a volver a la “normalidad” inicial, sino la suplantación completa de un sistema mimético por otro, y en la renuncia a volver a regirse por las normas anteriores, que dejan de ser tranquilizadoras. Es el caso, por ejemplo, del comienzo de *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* de J. K. Rowling, o el de *The Lion, The Witch and The Wardrobe* de C. S. Lewis: en ambos casos los niños protagonistas sufren el choque entre dos sistemas causales conflictivos (en estos casos, uno bastante semejante al del lector implícito y otro radicalmente diferente) que es la señal de una secuencia narrativa fantástica. Pero esta secuencia termina relativamente rápido y se resuelve hacia el *romance*, un sistema en el que la regla de normalidad es la magia y no existen prácticamente posibilidades de fisura fantástica: los sistemas son tan flexibles que prácticamente todo es admisible. Por ende, el modo resultante, pese a la secuencia fantástica inicial, no es fantástico, porque las secuencias que predominan en la mayor parte del relato no lo son.

Este breve panorama acerca de la categoría teórica “fantástico” y la propuesta de retomar sus cabos sueltos no tuvo la intención de ser un estudio exhaustivo sobre un tema a priori puntual, sino más bien todo lo contrario: señalar, por una parte, la necesidad de categorías como la de lo fantástico para cubrir la base descriptiva mínima necesaria para poder emprender una lectura, categorías capaces de explicar de forma global las pautas generales de composición y lectura que entran en juego en un texto narrativo, categorías que utilizamos de forma en parte intuitiva, y en parte restringida por los primeros intentos tentativos (más o menos

fallidos) de describir su funcionamiento. Cabe aclarar que este artículo tampoco pretendió ser un estudio del acervo de combinaciones modales en juego en la narrativa desde una perspectiva transhistórica, sino más bien la declaración de que un trabajo por el estilo es algo que está lejos de haberse siquiera esbozado nunca, y que ello implica que deberíamos echarlo en falta.

## **Bibliografía**

Jackson, Rosemary. (1986). *Fantasy: Literatura y Subversión*. Buenos Aires, Catálogos.

Pavel, Thomas. (1986). *Fictional worlds*. Cambridge, Harvard University Press.

Todorov, Tzvetan. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., Coyoacán.

---

## **Notas**

[1] El que usa Emily Brontë en *Wuthering Heights*, por ejemplo

[2] Su estudio incluye una acalorada invectiva contra Tolkien por la representación de los orcos en *Lord of the Rings*.

[3] Mundos en los que las leyes de la naturaleza están ligeramente suspendidas (Frye, 1973: 33)

[4] Obsérvese de paso que la explicación es inverosímil si se la mide con los parámetros del mundo de sus lectores implícitos, que podían reírse, como lo hizo Jane Austen en *Northanger Abbey*, de las convenciones absurdas del gótico como género histórico.