



Para una nueva definición de la fantasía

Lauro Marauda | Profesor de Literatura. Investigador. Crítico literario. Coordinador de Talleres Literarios.

Algunas dificultades asoman a la hora de una definición de lo fantástico.

Palabra elusiva, de contornos difuminados y evanescentes, parece concitar la ausencia de unanimidad y la lejanía sistémica, como pocas en literatura.

Por un lado encontramos definiciones que engloban a lo fantástico (con su etimología vinculada a lo fantasmal) dentro del realismo, del que no sería más que una manifestación parcial. Si toda fantasía representa una realidad subjetiva, o interior, toda literatura será realista en último término, de acuerdo a estas visiones.

Al decir aforístico de Franz Kafka¹, «*toda literatura fantástica es testimonio*». Indudablemente, este tipo de literatura registra un momento de la Historia de la humanidad, un “*air du temps*” particular y hasta un estado de lengua. De acuerdo a esta concepción, lo fantástico está incluido y no es incluyente.

En el otro extremo hay quienes afirman que toda literatura, hasta la más realista, forma parte de lo fantástico. Si en un sentido psicológico, la fantasía es *todo producto de la imaginación*, indudablemente el autor selecciona algunos hechos y omite otros. Además, normalmente evoca hechos ya acontecidos y

no los está viviendo al momento de su plasmación literaria. Hasta Gustave Flaubert² podría ser considerado un escritor fantástico en este sentido, o cualquier maestro del realismo ruso. En este caso, lo fantástico es englobante y no englobado.

Tanta amplitud, tanta pretensión de absoluto no dejan de confundir más de lo que aclaran.

Justifican la humorística observación de Julio Cortázar cuando afirmaba que lo fantástico «*es aquello que queda afuera después de definir la fantasía*» (apud Alazraki, 1983).

De este modo, el gran escritor argentino ponía énfasis en la indeterminación y en la imposibilidad de parcelar en forma medianamente satisfactoria el fenómeno.

Toda literatura puede tildarse entonces de realista (pues refleja realidades exteriores o interiores del individuo) o de fantástica (como producto de la imaginación).

A estos inconvenientes debe agregarse la utilización durante mucho tiempo de conceptos “opacos” (de significados impenetrables) como *inquietante, increíble, extraordinario, insólito o chocante*, instaurando una subjetividad radical en la delimitación de lo fantástico.

De este modo se minimizaban las recurrencias de las categorías aplicables a partir del

¹ Franz Kafka, checoslovaco (1883-1924). Uno de los más grandes narradores de comienzos del siglo xx.

² Gustave Flaubert, francés (1883-1924). El máximo exponente del realismo de su país en el siglo xix.



nivel lógico-semántico del texto. La estructura del texto quedaría librada, en el mejor de los casos, a la reacción que provoca en las personas, pudiéndose tildar de fantástico a un artículo periodístico, o una noticia, si provocaba determinados efectos en el lector.

Por otra parte, las nociones mismas de natural o sobrenatural, que sobrevuelan todas las definiciones referidas a lo fantástico, dependen del código cultural en que se hallen inscriptas, esencialmente cambiantes según el lugar y la época. Durante la era ptolomeica, en la que se creía en la centralidad universal de la Tierra, hubiera resultado maravilloso o inconcebible un relato donde nuestro planeta trazara una elipse en torno al Sol. Sin embargo, las manifestaciones satánicas propias de las historias prodigiosas de los siglos XVI y XVII no ponían en juego su condición de veracidad, por lo que no pueden ser consideradas fantásticas en modo alguno.

La gente creía en ellas. Nada alteraba su estatuto de veracidad ni se ponían en juego dos tipos de interpretaciones.

Cristóbal Colón vio una sirena, según reza en su cuaderno de bitácora, y Cortés y sus hombres eran seres sobrenaturales para sus anfitriones aztecas. Como se ve, la noción de sobrenaturalidad varía con las épocas y las diferentes culturas. Dicho de otro modo, cada comunidad, momento histórico y lugar considera los acontecimientos naturales o sobrenaturales de acuerdo

a sus propias coordenadas, lo que también delimitará sus modalidades fantásticas.

La dialéctica real-irreal, que opone lo verosímil cotidiano a lo desconcertante o imposible, se puede complementar con otro relativismo insoslayable.

Se trata de la flexibilidad interpretativa inicial, tomando como punto de vista la pragmática del lector.

Para que la abolición del contrato realista se produzca, debe haber un intérprete histórico dispuesto a admitirla, un completador-cómplice de la obra. El elemento extranatural, o que se supone fracturante de la normalidad narrativa, deriva de la plasmación del artista, pero también de quien decodifica, traduce culturalmente, indaga las ideas implícitas y confronta su propio mundo con el literario. Algo tan simple como el relieve de la situación comunicativa adquiere importancia recién en las últimas teorías literarias, tal vez al influjo de los avances de la semiótica en su abordaje de los códigos y la producción de signos. Como el pacto escritor-lector cambia con las condiciones y los condicionamientos históricos, también la especificidad de la fantasía se desplaza, depende de la manera de leer. Consiste en lo que se “lea” en una unidad cultural determinada, diferente hoy del siglo XIX, cuando escritores como Poe³ y Hoffmann⁴ incluían explicaciones científicas apócrifas en sus relatos, para justificar la inverosimilitud de sus argumentos. Detrás de un referente borroneado, los lectores solo hallaban delirio o locura; no había simbolismos laicos ni interpretación psicoanalítica de los sueños.

Recién a partir de mediados del siglo XX, el realismo europeo decimonónico entra en crisis, pero más como movimiento literario histórico que como concepto global. Contar lo que pasó, o conjeturar sobre lo que pudo haber ocurrido es una actitud tan humana como fantasear o viajar a mundos desconocidos.

Realizadas las salvedades principales, diremos que nuestro campo semántico dará lugar a una descripción operativa, no a una definición fija e inmutable.

³ Edgar Allan Poe, estadounidense, autor de *El misterio de la casa Usher*, *El caso del señor Waldemar* y *La máscara de la muerte roja*, entre otros cuentos fantásticos.

⁴ E. T. A. Hoffmann, alemán, autor de *El hombre de arena*, por ejemplo, que dio lugar a una importante teoría de Freud sobre “*das Unheimliche*”, lo siniestro, lo no familiar, lo que no debe mostrarse, o no puede decirse... como lo fantástico.

Primeras exploraciones

Lo fantástico en sentido restringido

Por **texto fantástico** entendemos **aquel donde uno o más elementos sobrenaturales irrumpen o insinúan hacerlo en un medio cotidiano**. Por medio cotidiano entendemos aquel donde operan las leyes naturales.

Nuestra descripción operativa se acerca mucho a la de Vax (1974): «*Hombres en el mundo real ante lo inexplicable*», a la de Roger Caillois⁵: «*una irrupción de lo desconocido en la legalidad cotidiana*», y a la de una ruptura en la trama de la realidad cotidiana. Difiere de ellas en que también admite la **inminencia** de la irrupción.

En cuanto a Barrenechea (1972), la diferencia con la gran teórica argentina se da solo por la dicotomía “normal-anormal” y por su exigencia de la “problematización”.

En primer lugar aclaremos que lo fantástico ocurre en todo discurso secuencial, trátase de cuento, relato, guión de historietas, de cine, texto dramático o poema narrativo, al estilo de *El golem*⁶, de Jorge L. Borges, o *La mujer*⁷, de Juceca.

La irrupción de elementos sobrenaturales, o su amague, no encuentra explicación. Como dijimos, la situación comunicativa determina la naturaleza de los eventos, variable de acuerdo a la época, al lugar y a la comunidad donde se establezca la comunicación.

El hecho de que se establezca también un criterio de eventualidad o condicionalidad (irrumpen o amagan hacerlo) permite que ingresen en esta definición cuentos como *Verano* o *Casa tomada*, de Cortázar, o *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández⁸, donde no hay propiamente una aparición o intrusión de elementos no naturales en un entorno cotidiano, pero sí su insinuación.

Por otra parte hay que deslindar el concepto de “normalidad”, un promedio de comportamientos humanos esperables, del concepto de “naturalidad”, mutable pero vinculado a leyes históricamente verificables. La primera acepción

podría aplicarse a los cuentos extraños, y no ingresaríamos específicamente en lo fantástico. Por ejemplo: una mujer puede desnudarse en una avenida y aunque el hecho es insólito, inusual o no representa la actitud “normal” de las paseantes de la ciudad, no podemos hablar en este caso de aparición de lo fantástico.

El segundo concepto, ligado a las leyes naturales admitidas en determinado tiempo y lugar, resulta más objetivo y fácil de contraponer en una dicotomía útil a nuestro propósito. De allí que nos acerquemos más a la a-naturalidad o irrealidad de Barrenechea (1972), y no tanto a su concepto de normalidad. Tampoco la relación tiene por qué presentarse “en forma de problema”. Alcanza con que se enfrenten los dos mundos o posibilidades.

Sin embargo, acompañamos a la argentina cuando elimina el requisito de vacilación de Todorov (1970) de su definición. Recordemos que para este teórico, lo fantástico comportaba «*una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso*». Hoy en día, un público ya avezado y entrenado para lo fantástico no se pregunta sobre la verosimilitud de los hechos, sino que realiza la famosa *suspensión de la descreencia* y sigue adelante.

Se sobreentiende en nuestra definición que los personajes son humanos; y el medio, cotidiano. Lo inexplicable, al decir de Vax (1974), no es explicable racionalmente de acuerdo a los conocimientos científicos del momento. Lo desconocido puede conocerse en algún momento, pero esto variará el estatuto. Desaparecerá lo fantástico. Pasaremos de lo desconocido a lo reconocido, ingresando al realismo extraño.

Redondeando la descripción operativa diremos que entendemos por medio cotidiano, aquel donde operan las leyes naturales.

Lo fantástico en sentido amplio

En un sentido amplio, **todo acontecimiento que no simula lo real cotidiano, ni imita los hechos exteriores (amimetismo), puede tildarse de fantástico**.

Toda la narrativa del siglo xx ha manifestado una crisis del realismo decimonónico y un crecimiento de otras modalidades expresivas. Lo onírico, mágico e irracional ha llegado a predominar sobre el arte mimético.

⁵ Roger Caillois, escritor, sociólogo y crítico literario francés (1913-1978).

⁶ En J. L. Borges (1996): *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé).

⁷ En J. C. Castro JUCECA (1995): *Don Verídico. Antología* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental).

⁸ Felisberto Hernández, compositor, pianista y escritor uruguayo (1902-1964).



La amplitud obedece a que históricamente se han confundido las nociones de maravilloso, sobrenatural y fantástico. Nunca se ha definido con precisión el realismo mágico y hasta se ha hecho referencia a un “realismo fantástico” que, a simple vista, parece “oximorónico” (figura literaria que combina dos expresiones de significado opuesto en una misma estructura, con el objetivo de generar un tercer concepto con un nuevo sentido).

Aceptemos también la definición en sentido amplio pues no todas las definiciones provienen de la teoría literaria, sino del desarrollo histórico. Barrenechea (1972) misma ha reconocido que su definición de “teatro fantástico” nunca fue aceptada y sí la denominación de “teatro del absurdo”, como se lo conoce en todo el mundo.

Así, si se impone el rótulo de fantástico a diferentes modalidades, seamos abiertos y admitámoslo. Tal vez, como decía Fernández (1992), catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid, refiriéndose al realismo mágico, se trata «*de formas del pensamiento distintas de las gobernadas por la lógica y el racionalismo*». Y se ha encontrado cómodo llamar “fantástico” a las formas distintas de discurso correspondientes a nuevas maneras de pensar.

En este caso no se trata más que del mismo perro, con distinto collar. El significado y el sentido del fenómeno deben priorizarse sobre el significante. Más diáfananamente explicita Fernández (*ibid.*) su aprobación a una concepción de lo fantástico en sentido amplio: «*¿Por qué no entender simplemente que un relato puede ofrecer dificultades a la hora de explicar racionalmente lo narrado y que esto le otorga la condición de fantástico?*».

Desde este punto de vista, pues, la literatura fantástica es una clase de discurso correspondiente a nuevas formas de pensar.

Contra la complejización o especialización esterilizante del concepto, aceptemos esta posibilidad de delimitación general.

Internémonos entonces aún más en lo fantástico.

Amalgamando la concepción todoroviana con la de Campra (2008) y su útil teoría de la “transgresión”, y la de Barrenechea (1972) que entiende por literatura fantástica «*la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales*», no cabe duda de que lo fantástico irrumpe en un orden natural, o amenaza con hacerlo.

Es un estatuto donde uno o más factores operan, o insinúan operar, contra las leyes naturales.

Y es importante señalar el carácter de estatuto, porque resalta el aspecto de provisorio e inestable. Un cuento puede comenzar en forma realista, aceptar un elemento fantástico y seguir en el estatuto fantástico. Pero puede incluir una explicación plausible racionalmente y transformarse en extraordinario o raro. Abandona de ese modo lo fantástico. Estas transgresiones valen para novelas como *Cien años de soledad*⁹ y *Como agua para chocolate*¹⁰, con sus elementos hiperbólicos e inverosímiles; pero también para uno de los cuentos más breves del mundo, el del guatemalteco Monterroso (1969) que dice así:

⁹ Gabriel García Márquez, colombiano (1927-2014).

¹⁰ Laura Esquivel, mexicana (1950-).

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»

Aquí, la transgresión de lo previsible en un orden natural implica difuminar el mundo onírico y el mundo “real”, o de la vigilia. En otros textos, la alteración del proceso natural, del orden lógico de los hechos, conocido, provoca el efecto fantástico.

«Se suicidó, tomó el revólver y se fue»

dice un cuento ultracorto de Ruben D'Alba¹¹; el cuento *Viaje a la semilla*, de Alejo Carpentier¹², **marcha en el mismo sentido inverso.**

Pero también en este plano, Fernández (1992) plantea argumentos coincidentes con nuestra postura. «*Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o*

desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) pueden poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo», según este autor.

Tal vez, un mundo seguro como el moderno, explicado totalmente por la ciencia y apaciguado, resultaba más propicio para narradores omniscientes, confiables y hasta didácticos. Por el contrario, una época en la que se duda hasta de los referentes exteriores más evidentes, parece proclive al narrador más inestable y “no confiable” de lo fantástico.

Recapitulando: como los conceptos de legalidad, naturalidad y hasta “literariedad” (condición de ser literaria de una obra) varían con las épocas, los lugares y las diferentes culturas, nada obsta para incluir a subsistemas afines a lo fantástico dentro de su territorio, en sentido amplio (cf. Chklovski, 1965). 

Sugerencia de cuentos clásicos y breves, dentro de lo fantástico¹³

- *El almohadón de plumas*, de Horacio Quiroga
- *Muebles El Canario*, de Felisberto Hernández
- *Rodríguez*, de Francisco Espínola
- *El puente romano*, de Héctor Galmés
- *Los desarraigados*, de Cristina Peri Rosi
- *Causa de buena muerte*, de Mario Delgado Aparain
- *La tararira y el farol*, de José María Obaldía
- *Lobizón muy desprolijo*, de Julio César Castro.

Bibliografía citada y consultada

AÍNSA, Fernando (1993): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo. Ed. Trilce.

ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.

BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en *Revista Iberoamericana*, N° 80 (julio-setiembre).

BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY CASARES, Adolfo (1977): “Prólogo” en *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: EDHASA-Sudamericana.

CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Ed. Renacimiento.

CARILLA, Emilio (1968): *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Ed. Nova. Colección Compendios Nova de Iniciación Cultural.

CHKLOVSKI, Viktor (1965): “L'art comme procédé” en T. Todorov: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, pp. 76-97. París: Ed. du Seuil.

COSSE, Rómulo (1989): *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo: Monte Sexto.

FERNÁNDEZ, Teodosio (1992): *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Fondo Taurus.

HARSS, Luis (1966): *Los nuestros*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

LAGO, Sylvia; FUMAGALLI, Laura; BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (1999): *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue Sepé Ediciones.

MARAUDA, Lauro (1993): “Nueva fantasía uruguaya” en *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 3 y 4.

MONTERROSO, Augusto (1969): *La Oveja Negra y demás fábulas*. Madrid: Santillana.

SPERATTI PIÑERO, Emma S. (1957): “Introducción” en A. M. Barrenechea; E. Speratti: *La literatura fantástica en Argentina*. México: Universidad Nacional Autónoma.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*. París: Ed. du Seuil.

VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: EUDEBA.

VERANI, Hugo J. (1996): *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Ed. Trilce.

¹¹ Ruben D'Alba, escritor uruguayo (1939-2007).

¹² Alejo Carpentier, novelista y ensayista cubano (1904-1980).

¹³ Estos cuentos están incluidos en: MARAUDA, Lauro (2010, reeditado en 2014): *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo Editorial.