

TEORIZACIONES SOBRE **LO FANTASTICO** DESDE
LA LITERATURA ARGENTINA

Leonor Arias Saravia

La crítica se ha ocupado reiteradamente de señalar como rango peculiarizador de la literatura argentina la significación de la producción fantástica entre nuestros creadores. Se han intentado incluso hipótesis para justificar o explicar el porqué del fenómeno (1).

El tema en sí no es, pues, nuevo. Pero creo que aún no se ha explorado lo suficiente en la cantera de las concepciones de lo fantástico o el fantástico —como actualmente también se lo denomina— que apuntalan esa riquísima producción, y que en el caso de algunos de nuestros autores más representativos es sumamente fecunda y esclarecedora.

Hubo también algunos críticos hispanoamericanos y europeos que intentaron espigar una "teoría de lo fantástico", particularmente en Borges (2). Con todo, pienso que caben otros acercamientos, incluso contrastivos e integradores (3) a las poéticas explícitas o deducibles de las teorizaciones de nuestros principales representantes del género fantástico.

Evidentemente, el filón fundamental e insoslayable lo provee el siempre omnipresente Borges; pero pretendemos confrontar y aquilatar sus categóricas y explícitas tomas de posición con las uticantes confesiones cortazarianas y las más equidistantes consideraciones de Bioy Casares.

En rigor, las conferencias, ensayos o textos misceláneos de los dos primeros autores ponen de manifiesto una auténtica postura asumida frente a la creación literaria, y frente al tratamiento y significación de lo fantástico en particular. Postura que permite acceder, con mayor fundamento, a esa modalidad, en nada sospechosa de gratuidad evasiva, de lo fantástico contemporáneo.

Estamos precisando ya, intencionadamente, el campo significativo del fenómeno de lo fantástico que nos interesa en esta oportunidad; hablamos de una modalidad contemporánea que, desde hace tiempo, viene exigiendo a los estudiosos del tema, puntualizaciones discriminatorias y hasta nuevos rótulos y denominaciones (4).

Cada momento, dentro de esta lógica evolución del género, puso un acento particular sobre determinados rasgos de la modalidad fantástica, y la crítica que acompañaba esas manifestaciones creadoras, fue perfeccionando modelos teóricos en consecuencia. Así, durante todo el siglo XIX y buena parte del nuestro, era natural encuadrarlo fantástico dentro de determinados temas (5) -reiterados hasta configurar previsibles catálogos- considerados los responsables de proyectar esa atmósfera de horror y pesadilla, tradicionalmente tipificadora del efecto adjudicable a la literatura fantástica.

Más modernamente, y en consonancia con el auge de las corrientes formalistas, empezó a hacerse mayor hincapié en la incidencia y significación decisivas de los procedimientos, del cómo discursivo estructurador de los textos fantásticos, para su encuadre y caracterización.

Y si seguimos por este camino, tendríamos que decir que no se detiene en los fenómenos ni en los niveles constructivos el enfoque crítico sobre el género, sino que nuevas creaciones y nuevas indagaciones críticas van acechando y registrando sugestivas fisuras con alcance de heterodoxias metafísicas en el ámbito de la ficción, sospechos "vacíos" o "elipsis" en la sintaxis, que se corresponden con los intencionados escamoteos de información; escamoteo que no representa meramente un pase mágico, sino la real ausencia de cánones o paradigmas que nos depara la incursión en zonas imprevisibles e inmanejables para el propio narrador o creador (6).

Todos estos planos y ángulos de enfoque, que se han tenido en cuenta a través del tiempo, para definir y caracterizar la manifestación de lo fantástico en literatura, pueden ser rastreados en los textos teóricos de nuestros creadores de ficciones, a los que pretendemos echar mano en esta oportunidad.

Nos remitimos, en primer lugar, a uno de los más antiguos cronológicamente (dejando de lado por el momento el precursor ensayo de Borges "El arte narrativo y la magia", de 1932), es decir el "Prólogo" a la Antología de la literatura fantástica preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y publicada en 1940. De este Prólogo, perteneciente a Bioy -y que Emir Rodríguez Monegal califica de "muy caótico

e idiosincrático" (1976, 183) nos interesan en particular algunas puntualizaciones diseminadas por el autor, y que dan cuenta de la flexibilidad y el dinamismo que le reconoce al género.

Bioy destaca de modo especial la sorpresa y la creación de una determinada atmósfera como algunos de los rasgos caracterizadores de lo fantástico. Dice a propósito de la primera:

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. (1980,8)

Consideración clave en cuanto al relieve que da al papel del lector (elemento fundamental en la definición de lo fantástico) y a la perspectiva que abre en relación a la evolución del género.

Al referirse al otro rasgo que rescatamos, el de la atmósfera, apunta específicamente algunas modalidades y tendencias en esa evolución de lo fantástico:

Los primeros argumentos eran simples... y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo. Crear una "atmósfera", todavía es ocupación de muchos escritores...

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un sólo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (...). Pero con el tiempo las escenas de calma, de felicidad, los proyectos para después de las crisis en las vidas de los personajes, son claros anuncios de las peores calamidades; y así, el contraste que se había creído conseguir, la sorpresa, desaparecen. (1980,8-9) (Subrayado nuestro)

Y a propósito de la última constatación -que conjuga el juego dinámico entre el ámbito propio de la literatura

fantástica y el efecto que lo acompaña-acota que la **sorpresa** "más que ninguno" de los efectos literarios "sufre por el tiempo" (1980,9); es decir se desgasta, como acaba de ejemplificarlo.

El efecto ha sido justamente el ingrediente que, podríamos decir, nunca ha faltado en las definiciones de lo fantástico, al modo de consecuencia o contracara de otros, considerados sucesiva o alternativamente claves. Cuando el imperio de "los temas" como elemento fundamental, se descontaba -o destacaba- el efecto que éstos producían en el lector (entonces entendido sólo en un nivel pragmático). Actualmente, al menos desde Vax, Robert Caillois y sobre todo Todorov, el efecto y consecuentemente las estrategias de lectura son el corolario axial que se desprende de esa convivencia conflictiva y contradictoria entre dos órdenes de realidades contrapuestas, que puede configurar la definición más generalmente aceptada de lo fantástico hasta el momento.

Bioy lo identificó, según acabamos de ver, como efecto de "sorpresa", Louis Vax, en su clásico estudio de 1960 (7), como "zozobra", Roger Caillois prefiere hablar de "extrañeza", Todorov de "vacilación", Ana María Barrenechea de "problematización" (1972), Rosalba Campra de "vagas zonas de interpretabilidad" (1985).

Más adelante, al intentar una "enumeración de argumentos fantásticos", aporta Bioy otro dato de interés en relación al tema que nos ocupa: la constatación del hecho de que parecíamos estar en presencia de un nuevo género, a partir de la literatura fantástica de Borges. Dice al respecto:

Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo **elemento humano**, patético o sentimental, y destinado a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (1980,13) (Subrayado nuestro)

Afirmación categórica y fundamental, a la que **Borges** corresponderá acuñando una afortunada denominación para cali-

ficar la modalidad del fantástico del propio Bioy, cuando prologa su inicial Invencción de Morel, el mismo año del Prólogo antes considerado, 1940.

Borges habla de obras de "imaginación razonada" en relación a esta novela y advierte que ella "traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo" (1977, 24). Veintiún años después insiste, con significativa fidelidad, en utilizar el mismo rótulo en otro Prólogo, al referirse a la obra de Santiago Dabove, a quien ya había mencionado con Lugones en la ocasión anterior, al aludir a esta modalidad tan peculiar de lo fantástico, entre nosotros. En el Prólogo de 1940, hace incluso algunas precisiones esclarecedoras sobre lo fantástico, distinguiéndolo de las ficciones de índole policial -"que refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable"- y de las que optan por el postulado de lo sobrenatural, mientras que los "prodigios (de la creación de Bioy)... no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra un solo postulado fantástico pero no sobrenatural" (1977, 23). (Posteriormente Borges hará hincapie en la idea de "imposible, pero no sobrenatural", para referirse a lo fantástico). (8)

Creemos que esta denominación, literatura de "imaginación razonada" le cabe mejor a la obra de Borges que a la del propio Bioy, que fuera quien la suscitara, pero cuyas creaciones, si bien participan de esta modalidad, pueden bastante cómodamente encuadrarse dentro de la "ciencia-ficción", como lo ha considerado reiteradamente la crítica.

Centrándonos en Borges, ha quedado señalada su predilección por un género de carácter intelectual, predilección que habría que hacer extensiva a la narrativa de vicisitudes, frente a la morosa novela de caracteres. El caso es que, a partir de los Prólogos mencionados y de algunos ensayos y conferencias del autor, podemos delinear una clara poética de lo fantástico, concebida a partir de una -como anticipáramos- categórica toma de posición frente a la ficción narrativa y frente a la literatura en general.

Borges descrece del realismo -y de la realidad, por supuesto- y de la novela psicológica, desde el ensayo inicial al que ya aludimos: "El arte narrativo y la magia" (9). Allí

afirma:

... el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es imprócedente, (...) Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia. (1964, 88) (Subrayado nuestro)

Y es en su concepción de "la magia" donde encontraremos el sesgo peculiar de su teoría y su praxis de lo fantástico (quizá la única verdaderamente disidente -o al menos diferente- con respecto a los enfoques en vigencia).

...la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción (1964, 89).

En el Prólogo a la segunda edición de la Antología de la literatura fantástica, de 1965, Bioy intenta una suerte de justificación frente a la vindicación excesiva que en su momento hiciera de la narrativa que privilegia la trama por sobre la novela psicológica, argumentando que por los días de la primera edición, sus autores (aquí el testimonio involucra a los tres antologistas) creían advertir una grave debilidad en la construcción novelística de los narradores argentinos, que parecían haber olvidado "el propósito primordial de la profesión: contar cuentos". Había procedido, en consecuencia, con "bien intencionado ardor sectario" (1980,16)

Pero de todos modos esta aclaración no invalida la significativa complacencia borgeana por este tipo de narraciones que, justamente, pueden pergeñarse en base a un diseño intelectual.

En sus ensayos y conferencias posteriores, particularmente en "La flor de Coleridge" y "El sueño de Coleridge", "Magias parciales del Quijote", "Nathaniel Hawthorne" y "Sobre Chesterton", de Otras Inquisiciones, y en conferencias del año 1949 (10), y más recientemente en la referida al cuento

policial, recogida en Borges, oral, nuestro autor fue precisando y consolidando sus "verificaciones" iniciales, como él mismo las denominara.

En esta última, la referida al cuento policial, hace afirmaciones sumamente sugestivas en relación al rol del lector, clave como quedara dicho en la configuración y el estudio del género fantástico. Dice Borges al respecto: "La novela policial ha creado un tipo especial de lector" (1979, 67). Y más todavía: "nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe" (1979, 75). Si bien está hablando de la novela policial, nos interesa su concepción de un tipo de lectura exigido desde una modalidad narrativa. (Se trataría de una forma de postular la "teoría de la recepción" avant la lettre"). Por otra parte, y en esa misma disertación, Borges acerca explícitamente el género policial al fantástico:

Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un genero fantástico, si ustedes quieren... (1979, 73)
(Subrayado nuestro)

A través de todos estos textos y de las ficciones que fueron justificando sus intuiciones, elucidaciones, anatemas y confesas afinidades, Borges permaneció fiel en privilegiar el entramado de las situaciones sobre los argumentos de tipo psicológico y en destacar el carácter intelectual de la ficción fantástica.

Teoría unilateral, si queremos, pero agudamente fundamentada y llevada a la práctica por su sostenedor. Teoría y praxis que dan cuenta, como lo anticipara Bioy Casares -a la recíproca- de la presencia de un "nuevo género literario" o, al menos, de una nueva modalidad de lo fantástico, la de la imaginación razonada (11).

Pero, según ya adelantáramos, su desencuentro con la realidad que lo lleva a extremar los juegos de la imaginación, no nos permite adjudicarle gratuidad a su trato con la literatura. Diríamos más bien que ese trato supone un consciente, y lúdico e irónico también, ejercicio de heterodoxia frente a concepciones filosóficas y estéticas largamente

vigentes.

Ya nos alertó, con lúcida certeza, Ana María Barrenechea sobre la propensión borgeana a erigir irrealdades para desacreditar al mundo real, haciendo pie principalmente en el idealismo berkeleyano. Pero Borges hizo algo más. No sólo desmitificó el concepto de creador y creación literaria, y la idea de la originalidad en el arte; no sólo redujo a la filosofía y a la teología a la condición de ejercicios estéticos, sino como lo observara la ya mencionada Elsa Dehennin Gall, hasta subvirtió el idealismo que profesara. Lo puso de manifiesto al proponer: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealdades que confirmen ese carácter" (1984, 64), en típico alarde oximorónico.

Borges conjura, a través de sus ensayos y ficciones -y sobre todo de esa especie de ficción que le es más cara y connatural, la ficción fantástica- el desorden y el sinsentido del mundo, de la realidad, oponiéndole otros esquemas, otros códigos, minuciosos, exactos, arquetípicos, pero capaces por su mismo rigor, de generar la pesadilla. De allí el efecto de "ambigüedad" que emana de las ficciones borgeanas, ambigüedad que podría agregarse a la enumeración de los efectos de lo fantástico que recogimos bastante al comienzo de estas reflexiones.

Acotemos no obstante que esa ambigüedad no nos impide percibir, en una como veta soterránea, la apetencia de absoluto que creemos cifrada en la recurrencia ritualmente fiel a paradigmas de intemporales ancestros para sustener sus ficciones. Del mismo modo que la caracterización de la escritura borgeana como ejercicio lúdico -que el propio autor se encargó de confirmar en artículos y entrevistas- no invalida la constatación de las sobrecogedoras acechanzas que se ciernen constantemente sobre su escéptica y descreída "weltanschauung": el infinito y la temporalidad.

El ya citado Saúl Yurkievich apunta que el arte, desde la concepción y la praxis borgeana, en virtud de ese "anacronismo protector", "presupone una antropología inmutable, una semántica eterna". (Rev. Iberoamericana, 160)

También en Cortázar, teorizador y creador fundamentalmente de ficciones narrativas de tipo fantástico, hay un cuestionamiento revulsivo de la realidad objetiva, pero no desde un encuadre filosófico, como en el caso de Borges. Su propuesta apunta más directamente a los resortes psicológicos y sociológicos de los lectores, sin que ello implique ignorar sus resonancias filosóficas. Anticipándonos, en nuestro acercamiento a este autor, a la determinación de los alcances y sustentos de su teoría de lo fantástico, nos animaríamos a calificar su relación con el hecho creador de "mediúmnica". Pero preferimos que sea el propio Cortázar el que nos dé los fundamentos de estas apreciaciones.

En su caso, no son demasiados los textos en que se refiere específicamente al tema de lo fantástico. Podemos apoyarnos fundamentalmente en dos. "Del sentimiento de lo fantástico", incluido en La vuelta al día en ochenta mundos y el más frecuentado "Del cuento breve y sus alrededores", perteneciente a Ultimo round (12).

Este último, concluye con una "Breve coda sobre los cuentos fantásticos" y se refiere la mayor parte del tiempo a lo que ahora llamaríamos el nivel pragmático de la creación literaria en relación al cuento breve en general; pero es evidente que los rasgos que va desprendiendo de su personal experiencia de cuentista, se ajustan preferentemente al "cuento fantástico", que es por otra parte su modalidad más caracterizadora.

Quizá la afirmación básica, que de algún modo justifica las demás es la condición de "productos neuróticos" que Cortázar adjudica a "todo cuento breve plenamente logrado, y en especial (a) los cuentos fantásticos" (1969, 37). Esta condición explicaría la necesidad del autor de desprenderlos de sí mismo, al modo de un "exorcismo", como quien se "arranca" una "alimaña" o un "coágulo abominable" "a tirones de palabras" (1969, 38,41). Explicaría la "atmósfera" peculiar que se genera a partir del "estado de trance" suscitado en el momento en que un cuento o un embrión de cuento invade al escritor. Esta atmósfera de exorcismo determina además "la tensión interna de la trama narrativa", y la posterior independencia que adquiere la alimaña convertida en cuento, inde-

pendencia que la llevará a establecer una relación muy peculiar con el lector, que de algún modo repetirá la circunstancia de "extrañamiento" vivida por el autor. Cortázar describe así ese proceso:

Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa (...) Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. Ellos respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables..." (1969, 42)

Es claro que se trata del cuento vivido primero como "posesión" y expulsado luego en el ritual de una escritura que encarna el "rechazo catártico", lo que no tiene nada que ver con la "cocina literaria", ni con la "mera técnica narrativa" (1969, 37-38).

No obstante, en la "Breve coda sobre los cuentos fantásticos", se permite dos observaciones, de las cuales, la segunda apunta algunas prescripciones técnicas:

... lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. (...) Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias. (1969, 44)

Norma fielmente cumplida por la ficción narrativa del propio Cortázar, de la que se desprende esta otra advertencia:

la peor literatura de este género es... la que opta por el procedimiento inverso... por una especie de "full-time" de lo fantástico. (1969, 44-45)

En otro momento de este texto, Cortázar afirma que "el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un "mensaje" (1969, 42). Sin embargo, aunque no podamos adjudicárselos a todos y cada uno de sus

cuentos -y sobre esto me quedan dudas- percibimos claramente que, desde el conjunto de éstos, y desde la totalidad de la ficción cortazariana, se opera un sacudimiento, nada inocente, de cánones narrativos y existenciales.

En la primera de las "observaciones" de la misma "Breve coda...", Cortázar postula "lo fantástico como nostalgia", en cuanto "obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre". La "hora" de lo fantástico -explica poéticamente- es aquella

en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio. (1969, 44)

Y en "Del sentimiento de lo fantástico" apunta, al modo de una confidencia, la circunstancia de que, en su vida, ese sentimiento no le fue dado por una predisposición natural, venida de la infancia, sino "por un acto de voluntad, una elección" (1986, 70). A partir de ellos se fue generando su receptividad y hasta su "provocación" de lo fantástico, posibles sin embargo de mediar una condición necesaria:

... no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser. Lo fantástico fuerza una costra apariencial...; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. (1986, 74-75)

Contra lo que Cortázar -o su literatura- se rebelan es contra el orden establecido, contra esa ostentosa suficiencia del mundo cotidiano, pertrechado en cánones y sistemas sin aparentes intersticios. Diríamos que su literatura, y su concepción de la literatura -que es lo que en esta oportunidad nos ocupa preferentemente- ensayan el manotazo desenmascarador.

Borges y Cortázar, dos teorías y dos realizaciones de lo fantástico, igual y distintamente trastrocadoras de lo fantástico tradicional. ¿Qué alcance tiene esta afirmación y las que fuimos espigando, de boca de los propios autores convocados en esta oportunidad?

Lo que parece evidente es el reconocimiento de un hito dentro de la evolución de lo fantástico -teoría y praxis- hito, entre nosotros, categórico a partir de Borges y Cortázar, a partir de Felisberto Hernández, para los uruguayos, de Kafka, para los europeos... Lo que no se vislumbra tan claramente son los deslindes que exige ese fantástico nuevo en sus diversas manifestaciones, que no son nada unívocas. Ya puntualizamos diferencias entre Borges y Cortázar, ¿qué, si incluimos la ficción científica de Bioy y, abriendo el espectro, las manifestaciones que se proyectan más específicamente hacia el resto de Hispanoamérica, como el "realismo mágico"?

Ya Vax, Roger Caillois, en cierto modo el mismo Todorov, adhirieron a la tesis sustentada en esta aparente verdad de Perogrullo: "Cada nueva modalidad, o versión de lo fantástico va generando la desaparición de la anterior". Con distintos matices, y particularmente los dos primeros, suscriben esta ecuación: Desde lo maravilloso tradicional se pasaría a lo fantástico del siglo XIX y parte del XX, y de éste, a la ciencia-ficción. Pero la realidad de la producción literaria, al menos la de nuestra ficción fantástica, ¿admite una cronología tan drástica? No sería más acorde con ella, y también más prudente -en cuanto a la posibilidad de no desbaratar ciertas sistematizaciones básicas todavía vigentes- considerarlas como vetas diferenciadas dentro del fenómeno de lo fantástico global; si preferimos, de la "ficción fantástico-científico-maravillosa"? Aún así cada una de estas vetas -entre las que la del "realismo mágico" seguiría ocupando un lugar ambiguo, y propio, por otra parte (13)- va marcando su evolución inexorable y, eventualmente, su desaparición.

En el capítulo final de su Introducción a la literatura fantástica, Todorov anuncia que, a partir de Kafka, podemos marcar el cierre del ciclo de lo fantástico, y reconoce que toda la teorización que él ha esgrimido alcanza sólo para el siglo XIX y parte del XX. Para él la literatura fantástica

existió como "la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista" (1974, 199); es decir, como la contracara o la frontera de una realidad categóricamente delimitada. Pero, a partir del reconocimiento de una realidad en crisis, fisurada, rebelde a codificaciones nítidas, se ha generado "una nueva literatura... en cierto sentido, más "literatura" que cualquier otra" (Idem ant.), que para Todorov ya no cabe dentro del rótulo de fantástica. Literatura en la que se da la relación inversa con respecto a los parámetros de lo ordinario/extraordinario, natural/sobrenatural; porque en ella el punto de partida es precisamente lo que tradicionalmente era percibido como lo insólito, lo que provocaba zozobra y extrañeza, y que ahora es percibido como el trasfondo generalizado, como el ámbito propio para sustentar una nueva dimensión del hombre (14).

Yo preferiría no adscribir a ese cierre o a esa "muerte" —como la califica Todorov— de la literatura fantástica, y me inclinaría más bien por el reconocimiento de "nuevos modos" de lo fantástico (entendiéndolo, como proponemos, como manifestación diferenciada de los otros géneros aladaños), particularmente en Borges y Cortázar, entre nosotros —o si preferimos, a partir de ellos—. El propio Borges, como vimos, ideó una denominación que se aviene perfectamente con su renovadora modalidad fantástica. Jaime Alazraqui, por su parte, propuso a propósito de la obra de Cortázar (1983), un rótulo diferenciador para ese fantástico contemporáneo, que respondería a "una nueva postulación de la realidad" (1983, 29-31), a una "nueva alternativa gnoseológica" (1983, 42-49) y que él individualiza como lo neo-fantástico.

Este neo-fantástico sería equiparable, en lo científico, a la geometría no euclideana, y supondría una forma de acercamiento a la realidad que adscribiría a la propuesta nietzscheana de una aprehensión intuitiva, no científico-cognoscitiva del mundo.

Evidentemente hay un denominador común que subyace y condiciona la manifestación de lo fantástico post-40, que pareciera condensarse en una forma más o menos velada, más o menos revulsiva de cuestionamiento a la realidad objetiva, a códigos de conducta y sistemas de pensamiento paradigmáticos, durante la larga y próspera vigencia de la tradición racionalista occidental.

A partir de ese denominador común, hay visibles matices, que pueden oscilar desde la aparente prescindencia y la elegancia clásicas de un Borges hasta el trastrocamiento agresivo e irreverente de un Cortázar. Fantástico con apariencia de eternidad o tocada de urticante contemporaneidad, pero respuestas igualmente, desde ese supuesto limbo al que se había confinado a lo fantástico, a las urgencias y acosos de una realidad en crisis, a ese proteico y desafiante "horizonte de expectativa" de esta crucial segunda mitad del siglo XX.

NOTAS

(1) Enrique Luis Revol, por ejemplo, lo considera "consecuencia de una urgente necesidad sico-social", determinada fundamentalmente por dos circunstancias que nos aproximan a la literatura norteamericana -también con nombres cimeros en la producción fantástica-. Una de ellas, la sugestión que los ámbitos habituales de lo fantástico tradicional europeo adquirieron en estas tierras no familiarizadas con esos escenarios "trabajados por la historia". La otra, la necesidad -generalmente invocada como determinante de la literatura fantástica, y en particular por Roger Caillois- de compensar los excesos del racionalismo. Necesidad doblemente justificada en los países de esta América, cuyos procesos de organización nacional son en gran parte producto de la filosofía de la Ilustración, del enciclopedismo. Es más, el doctor Revol sostiene que el de lo fantástico es el único campo en el que el escritor argentino puede dar su máximo rendimiento, pues aquejada como está la vida nacional hasta cierto punto de irrealidad, y careciendo de un medio social con ricas y variadas características propias, no ofrece las condiciones para el surgimiento de una gran literatura realista. (1969, 429-430).

Saúl Yurkievich, por su parte, recoge las conjeturas del influjo de la pampa y de la amalgama etno-cultural como determinantes de esta modalidad de la ficción, a la que atribuye una "índole netamente cosmopolita" y capitalina. (Rev. Iberoamericana, 153).

(2) Particularmente Emir Rodríguez Monegal (1976) y Elsa Dehennin Gall (1984 y 1984b).

(3) El mismo Yurkievich, en el artículo aludido en la nota (1), hace una confrontación entre los "mundos y modos" de lo fantástico en Borges y Cortázar, pero en función de la ficción creadora específicamente.

(4) Sabido es que este género (mantenemos la categorización de "género" aceptada habitualmente por la crítica, pese a las salvedades y cuestionamientos que se han hecho al respecto), presente en la literatura universal desde todos los tiempos -entendiéndolo en sentido amplio-, ha

adquirido, en la literatura occidental, a partir del siglo XIX, y fundamentalmente desde la configuración del cuento literario como especie autónoma, una connotación particular, que lo distingue de la tradición anterior, más propiamente encasillada -de acuerdo a los actuales parámetros de acceso crítico- dentro de lo maravilloso. Pero, a su vez, ésta como canonización de lo fantástico decimonónico, extendible hasta bastante entrado este siglo -que derivó incluso en una cuasi identificación de esta modalidad con la especie narrativa breve, no justificable desde el principio teórico- empezó a verse resquebrajada con el advenimiento de una nueva manera, de imprevisibles alcances, de lo fantástico contemporáneo; es decir desde Kafka, Borges y Cortázar hacia adelante. Y este nuevo fantástico está exigiendo aún permanentes reformulaciones teóricas. Remito al respecto a mi trabajo "Estrategias y avatares del discurso fantástico", presentado en el IV Congreso Nacional de Lingüística, realizado en Bahía Blanca, en octubre de 1989 y publicado en el número dedicado a Lingüística de estos mismos Cuadernos de Humanidades.

- (5) Ya estudiados lúcida y detalladamente por Freud, en su ensayo de 1919 "Das Unheimliche", en el que cita como su precursor al médico-sicólogo E. Yentsch. (Traducido al español -en la edición que utilizamos- por "Lo ominoso" (1979), en la Bibliografía incluida).
- (6) Sobre aspectos específicos del discurso fantástico remito nuevamente al trabajo de mi autoría, indicado en Nota (4).
- (7) Recordemos que, con posterioridad, Vax publicó La séduction de l'étrange, París, Puf, 1965. (Desconozco si hay traducción al español), considerado por algunos críticos como más significativo que el texto al que aquí aludimos.
- (8) Sorrentino, Fernando; Siete conversaciones con J.L. Borges, Bs. As., 1973, p. 122. (Tomo la cita de Dehennin, Elsa, "Acercamiento a una narrativa de lo imposible", Separata de Homenaje a A.M. Barrenechea, Madrid: Castalia, 1984, p. 385. (No pude constatar la exactitud de cita). Y en la contratapa de El libro de arena, Buenos Aires: Emecé, 1979.

- (9) Emir Rodríguez Monegal, en el ya citado artículo de la Revista Iberoamericana (1976), llama la atención sobre este texto de Borges que considera básico y reconviene a los críticos hispanoamericanos el no haberlo tenido en cuenta, hasta que los estructuralistas franceses no lo pusieron en el tapete.
- (10) Una de ellas pronunciada en Montevideo, el 2 de setiembre de 1949, en Amigos del Arte, y parafraseada por Emir Rodríguez Monegal en el artículo aludido en la cita (2). Otra, en Tucumán, en octubre del mismo año. La menciona Emilio Carilla en El cuento fantástico. Buenos Aires: Nova, 1968.
- (11) La ya mencionada Elsa Dehennin Gall adhiere fervorosamente a esa afirmación y la sustenta de modo particular en los ensayos ya aludidos en la nota (2).
- (12) También de interés sobre el tema es el trabajo "Algunos aspectos del cuento", aparecido originariamente en la revista Casa de las Américas, de La Habana (Año 2, N° 15-16, nov. 1962-feb. 1963, pp. 3-14) e incluido después en el Cuaderno Sobre el cuento. Teoría literaria 1, publicado por el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, (s/fecha).
- (13) Elsa Dehennin Gall afirma ser "de los que opinan... sin duda... minoritarios aún, que literatura fantástica y realismo mágico se excluyen" (1984, 385). Ana María Barrenechea da cuenta de las vacilaciones entre lo fantástico y lo maravilloso, cuando se pretende encasillar el "realismo mágico" dentro de los patrones en uso. En el que creo es su último estudio sobre el tema de lo fantástico, apunta: "... en la transformación diacrónica del género se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos... Así se nota en muchos una subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica. Estas anuncian en Hispanoamérica una nueva redistribución genérica de lo fantástico y lo maravilloso (complicada en algunos por la corriente del absurdo), que tiende a concretarse en el llamado

realismo mágico o realismo maravilloso, con nombre y caracterización que ha favorecido las confusiones y no ha logrado aún una formulación totalmente convincente". (1985, 54).

Anderson Imbert, en su ya clásico ensayo "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana" (1976), había ubicado a esta modalidad de nuestro subcontinente dentro de **lo extraño**, por oposición, o diferenciándolo, de **lo maravilloso** -que en su tripartición incluye **lo fantástico**- y de **lo verosímil**.

- (14) Modalidad ya postulada en alguna medida por Sartre, a propósito de la obra de Kafka y Blanchot, en "Aminadab: lo fantástico considerado como un lenguaje", como lo reconoce el propio Todorov (1974, 205).

BIBLIOGRAFIA

Alazraqui, Jaime. En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una Poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos. 1983.

Anderson Imbert, Enrique. El realismo mágico y otros ensayos. Caracas: Monte Avila. 1976.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica", en Revista Iberoamericana, nº80, Pittsburgh. ILLI. 1972.

----- . El espacio crítico en el discurso literario. Buenos Aires: Kapelusz. 1985.

Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina y Borges, Jorge Luis. Antología de la Literatura Fantástica. Buenos Aires: Sudamericana (6° edic.). 1980.

Borges, Jorge Luis. Otras Inquisiciones. Buenos Aires: Emecé. 1960.

----- . Discusión. Buenos Aires: Emecé. 1964.

----- . Prólogos con un Prólogo de Prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero (2° edic.). 1977.

----- . Borges, oral. Buenos Aires: Emecé, Editorial de Belgrano. 1979.

Campra, Rosalba. "Fantástico y Sintaxis Narrativa", en Revista Río de la Plata. Culturas, Nº 1: "Lo imaginario y lo fantástico en (varios autores)", París: CELCIRP. 1985.

Carilla, Emilio. El Cuento Fantástico. Buenos Aires: Nova. 1968.

Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico" en La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI (4° edic.) 1968.

----- . "Del cuento breve y sus alrededores" en Ultimo Round. México: Siglo XXI. 1969.

Dehennin, Elsa. "Acercamiento a una narrativa de lo imposible", en Homenaje a Ana María Barrenechea. Madrid: Castalia. 1984.

----- "De lo fantástico y su estrategia narrativa", en Revista Iberoromanía. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. Nummer 19, Neue Folge. 1984b.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso" (1919) en Obras Completas, Buenos Aires: Amorrortu (Traduc. de José L. Etcheverry), tomo XVII. 1979.

Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina", en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 233. Madrid. 1969.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: Una teoría de la Literatura Fantástica", en Revista Iberoamericana, Pittsburgh: IILI, N° 95. 1976.

Serra, Edelweis. Tipología del Cuento Literario. Madrid: CUPSA. 1978.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972 (1° ed.), 1974 (2° ed.). 1974.

Varios. Revista Río de la Plata. Culturas, N° 1. "Lo Imaginario y lo Fantástico" en (Ya citada). 1985.

Vax, Louis. Arte y Literatura Fantásticas. Buenos Aires: Eudeba. 1965.

Yurkievich, Saúl. "Borges/Cortázar: Mundos y Modos de la Ficción Fantástica", en Revista Iberoamericana. Pittsburgh: IILI. (s/dato).