

## TEORÍAS SOBRE EL GÉNERO FANTÁSTICO

[www.tumbaabierta.com](http://www.tumbaabierta.com)

El género literario de lo fantástico corresponde a un tipo de narración particular, que suele confundirse con otros géneros vecinos, como la ciencia-ficción o el terror. De hecho, la palabra "fantástico" se ha utilizado en contextos tan variados, que ha perdido gran parte de su significado intrínseco. Abundan las antologías de textos fantásticos, tanto en Europa como en América, y se han multiplicado las publicaciones y los congresos dedicados al género.

Pero lejos de progresar hacia una definición funcional de la narración fantástica, las diversas tendencias críticas que han examinado este fenómeno literario, no han sino complicado el asunto, y resulta prácticamente imposible sintetizar estos análisis, muchas veces contradictorios, para llegar a una visión adecuada del género fantástico.

Uno de los ejemplos más representativos de estas exageraciones críticas se encuentra en la obra del francés **Marcel Schneider** y en la del americano **Eric S. Rabkin**. Tras su investigación, ambos críticos concluyen que casi todo tipo de ficción no-realista es fantástico.

**Rabkin** asimila el género policíaco, encabezado por **Agatha Christie**, y el de ciencia-ficción, representado por **Julio Verne**, a lo fantástico, lo cual es inaceptable cuando pensamos en las diferencias evidentes que pueden existir entre una narración pseudo-lógica, como puede ser una historia de detectives o un relato de ciencia-ficción, y un cuento fantástico que reivindica la irracionalidad y lo inexplicable.

### 1. 1. TEORÍA DE LO FANTÁSTICO DE TZVETAN TODOROV

A pesar de esta aparente confusión, siguen en pie las distinciones generativas elaboradas por **Tzvetan Todorov**, en su estudio. **Todorov** diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración.

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en *Los crímenes de la Calle Morgue* de **Edgar Allan Poe**, estamos en el género de "lo insólito". Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchas de las narraciones policíacas.

Por otro lado, si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante "lo maravilloso". Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Para **Todorov**, el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que "el tiempo de una incertidumbre", hasta que el lector opte por una solución u otra.

Pero esta teoría de **Todorov** no se puede decir que sea totalmente original. El escritor francés **Guy de Maupassant** ya la percibió un siglo antes, en su crónica titulada *Lo fantástico*. Sin embargo, **Maupassant** no dejó clara la diferencia entre lo fantástico y lo insólito, mientras que sí diferencia lo maravilloso de lo fantástico. Según él, el hombre de finales del siglo XIX ya no puede

creer en las leyendas antiguas y su percepción de lo sobrenatural ha cambiado para siempre, achacando este cambio a los progresos técnicos que han influido fuertemente en el ser humano y en su visión del mundo. El lector ya no es tan crédulo y las supersticiones y leyendas ya no le asustan. Por ello, el autor debe mostrar más sutileza para provocar el escalofrío de inquietud y duda propio del género fantástico.

En los cuentos fantásticos de **Maupassant** podemos encontrar una perfecta ilustración de esta teoría, demostrando el autor que "sólo se tiene miedo de lo que no se entiende". Lo que distingue un relato fantástico de un cuento de hadas es la oportunidad que da al lector la narración fantástica de identificar el universo representado como el suyo propio y de intentar racionalizar los elementos sobrenaturales que rompen con las leyes naturales del mundo y con la posibilidad de conocimiento racional de la realidad.

De forma perspicaz, adelantándose a **H.P. Lovecraft**, **Maupassant** insiste mucho sobre el "miedo" que ha de provocar un relato fantástico, que no se corresponde con la anticipación de circunstancias negativas, proyectadas racionalmente, sino a un terror, según **Daniel F. Ferreras**, "al límite de lo indecible", cuya causa es la falta de explicación natural ante un determinado fenómeno, inexplicable.

Debemos mencionar dos cuentos de **Maupassant**, aunque no se consideren relatos fantásticos. Ambos se titulan *El miedo* y se basan en un miedo "sobrenatural". Aunque los protagonistas no corran peligro en ninguno de estos cuentos, sienten este miedo debido a circunstancias extrañas. En *El miedo* de 1882, uno de los personajes, cuya apariencia es la de un viajero y un aventurero, diferencia entre simplemente tener miedo y ser presa del espanto que produce lo desconocido; y confiesa haber sido condenado a muerte y haber arriesgado su vida en varias ocasiones, pero sólo haber sentido realmente miedo un par de veces, cuando precisamente no corría ningún peligro.

La primera fue cuando, viajando por el desierto, su compañero se cayó de su montura, debido a una insolación, justo en el momento en que empezaban a sonar los llamados "bongos del desierto". Así, mientras el protagonista asiste a su amigo, oyendo esos tambores misteriosos, siente el miedo a lo desconocido. Luego averiguará, al mismo tiempo que el lector, que el sonido provenía del ruido producido por el viento del desierto sobre las hierbas secas. El segundo recuerdo del viajero se refería a las dunas de arena que se habían convertido en un paisaje nevado de montaña, y el espacio abierto del desierto en la cabaña del guarda forestal, donde el narrador y su guía se refugian durante la noche.

Desde el principio, vemos que el guarda forestal y su familia están en alerta, por una razón insólita: el guarda asesinó a un hombre hace exactamente un año y espera que vuelva esta noche. El narrador nota que todos están preparados con rifles para luchar con el espíritu del hombre. La tensión va aumentando en la cabaña cuando el perro empieza a aullar, produciendo un sobresalto general. Para no tener que soportar ese siniestro aullido, la familia acaba echando al perro de la cabaña, y vuelve a reanudarse la insólita espera.

Al rato se oyen pasos y entonces surge una cara monstruosa pegada al cristal de la ventana. Uno de los hijos dispara y rápidamente tapa el agujero con algunas tablas. Al amanecer, se descubrirá que la cara deforme era la del perro que yace muerto en la ventana. El narrador concluye que volvería a pasar todos los peligros racionales que corrió en su vida, con tal de no tener que volver vivir aquel instante de terror incontrolable.

Este cuento, tanto como su homónimo, *El miedo* de 1884, se podría clasificar dentro de lo insólito o lo extraño, pues no contiene ningún elemento sobrenatural en la acción. Sin embargo, contiene en su esencia los fundamentos de una teoría de lo fantástico funcional y precisa. Su contenido y su estructura, nos ayudan a comprender el efecto fantástico.

Por otra parte, **Todorov** afirma que el género fantástico tiene que ser considerado como un producto de finales del siglo XVIII, que llega a alcanzar su apoteosis en el siguiente siglo para morir con el nacimiento del siglo XX. **Todorov** se basa en la aparición del psicoanálisis para explicar esta supuesta desaparición del género. Si aceptamos que lo fantástico expresa de una forma figurada las angustias y pulsiones del subconsciente, la llegada del psicoanálisis lógicamente va a liquidar racionalmente este género basado en lo irracional. Pero, sin embargo, no ocurre así pues estudiando la producción literaria fantástica de la segunda mitad de nuestro siglo, vemos que lo fantástico triunfa en muchas esferas de la creación artística.

Caben dudas sobre la eficacia de la teoría psicoanalítica en lo que se refiere a su explicación de la obra de arte. Pero no se puede dudar que lo fantástico puede corresponderse con las pulsiones inconscientes del escritor y su lector. No obstante, la identificación de estas pulsiones no basta para explicar el efecto fantástico, ni se puede reducir cualquier relato fantástico a una serie de conceptos psicoanalíticos. La existencia de un **Julio Cortázar**, de un **Stephen King** o de un **Clive Barker** corrobora que el limitar el género fantástico al siglo XIX es un error.

Un error parecido comete el crítico norteamericano **Tobin Siebers** en su estudio *The Romantic Fantastic* cuando establece una relación entre lo romántico y lo fantástico. Para él, lo fantástico es el producto de la mente romántica, y alude a las obras de **Poe** y de **Nerval**, para demostrar su hipótesis. Pero si consideramos a escritores que pertenecen a este género sin lugar a dudas, como **Maupassant**, **Merimée** o **Lovecraft**, vemos que lo fantástico, más que romántico, es post-romántico y pertenece más bien a una tendencia realista y racional.

Lo fantástico sobrevive al movimiento romántico tanto como al psicoanálisis, y si hoy en día es imposible hablar de escritores románticos contemporáneos, en un sentido estricto, no lo es en el caso de autores fantásticos.

## 2. 2. TEORÍA DE ROSALBA CAMPRA

**Campra** desarrolla toda una teoría del género fantástico basándose en lo que ella denomina los "silencios". Estos "silencios" van a presentarse en las narraciones fantásticas de las siguientes maneras:

### 1. Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla.

El acto comunicativo está formado por palabras y por silencios. Según **Campra**, estamos acostumbrados a presuponer, a inferir, a sustituir unas palabras por otras; desciframiento basado en nuestro conocimiento del mundo y de nuestra experiencia. Pero el trabajo que realiza el lector en un contexto de comunicación inmodificable como el de la palabra escrita es aún más paradójico. No es posible aclarar, corregir, sino recurriendo al propio texto. Y si ese texto pertenece al género de la ficción "el acto comunicativo, más que una paradoja, es casi un milagro". Las posibilidades de referencia carecen de una codificación a la que el lector pueda remitirse inmediatamente.

### 2. Apariciones, inversiones temporales, superposiciones espaciales, materializaciones e intercambios de identidad no agotan el universo fantástico.

Estas transgresiones no se basan en elementos temáticos, sino que con las posibilidades que ofrece la situación comunicativa, es decir, con los desequilibrios entre la palabra y el silencio. Los silencios que se introducen en un texto pueden tener una resolución posible y necesaria. Así, por

ejemplo, en el cuento policíaco, la identidad del asesino y las motivaciones del crimen encuentran su solución por medio de las deducciones del investigador. Otros silencios no suponen ningún tipo de indagación, sino que acaban solucionándose solos.

Sin embargo, también existen silencios imposibles de solucionar, los que encontramos en la narración fantástica: "un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado". La narración crea sus propios contenidos, pues depende de lo que el narrador quiera mostrar. Y el lector puede suponer, pero nunca tener la certeza de saber, el resto de la historia. En muchas ocasiones este silencio aparece representado como oscuridad.

Por ejemplo, podemos citar la oscuridad de *Cuello de gatito negro* (1974) de **Julio Cortázar**, en donde el romperse la lámpara del cuarto en que los protagonistas están haciendo el amor provoca una presencia feroz que quiere destruir al amante a zarpazos. Al cerrar éste la puerta para escapar, quedará adentro, en la oscuridad, esa incógnita presencia. Pero el silencio también puede expresarse subrayando la falta de palabras para explicar los acontecimientos.

En *Cuello de gatito negro*, las lagunas del discurso no establecen un final y los puntos cierran abruptamente frases que no se han cerrado gramaticalmente: "*No, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así. Pero hay días en que. Sí, días. Y noches*".

También se puede construir el sentido del texto por medio de una interrupción en su desarrollo, como es el caso de los finales incompletos. Así, por ejemplo, en *Las armas secretas* (1959) de **Cortázar**, el protagonista, *Pierre*, va siendo invadido por una identidad ajena. Poco a poco, el lector descubre que esa identidad es la de un soldado alemán que violó a la muchacha de la que el protagonista está enamorado. La última secuencia parece llevar a la disolución de la identidad de *Pierre* y la repetición de la escena de violencia, pero la historia tiene su punto final antes de que concluyan los hechos.

### **3. Hay cuentos en los que no aparecen fantasmas, o en los que las secuencias presentan un desarrollo completo, y sin embargo no dudamos en catalogarlos como "fantásticos".**

Estos silencios se encuentran en el plano de la causalidad, la garantía del orden y la existencia del mundo. Los relatos en los que "objetos mágicos, misteriosas pociones, fórmulas cabalísticas alteran la realidad" son más tranquilizadores que aquellos en que aparecen elementos de la realidad cotidiana sin ser transformados, pero no existe razón alguna para su presencia, ya que, como ha formulado **Borges** claramente en *El arte narrativo y la magia*: "...la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción". Estos objetos mágicos, aunque sean increíbles, representan la negación del absurdo, dando a todo una explicación.

Por otra parte, un fenómeno caracterizado como hiperbólico no tiene por qué implicar una tensión fantástica, pero si resulta imposible conocer la causa, la intención, la finalidad que los determinan, surge inevitablemente esa tensión. Así, un texto como *Verano* (1974) de **Cortázar** demuestra cómo la falta de la causa de un fenómeno puede ser razón suficiente de lo fantástico, mientras que el carácter hiperbólico no representa más que una acentuación.

En *Verano* se cuenta la presunta presencia de un caballo que una pareja entrevé por una ventana, mientras que la realidad en que viven los personajes implica la ausencia de caballos. Entonces, la mujer intenta dar una explicación a esa presencia: "*Quiere entrar -dijo Zulma pegada a la pared del fondo-. Pero no, qué tontería, se habrá escapado de alguna charca del valle y vino a la luz*". El mundo parece ser coherente, pero esta estructura se rompe por una presencia perfectamente normal, como es la de un caballo, que no se justifica en ese espacio. Esto crea la sospecha de que exista otro plano de realidad, el terror de los protagonistas y, consiguientemente, la inquietud del lector.

### **3. 3. La explotación de los silencios resulta un mecanismo sin sorpresa: el lector de narraciones fantásticas ha incluido en sus expectativas la falta de causalidad como un efecto recurrente del género.**

Según **Campra**, estamos en presencia de un uso particular del "extrañamiento", que deriva de una ignorancia del narrador que el lector no comparte, y el placer deriva de la superioridad que le concede su capacidad de desentrañar algo que al narrador se le escapa. En esto se basa el relato de **Cortázar** *Los buenos servicios* (1959), en el que una portera cuenta una historia de muerte y venganzas en un ambiente homosexual, sin llegar a identificar las razones, ni la apariencia de lo que sucede.

En lo fantástico, el extrañamiento es irreductible, en cuanto que no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad, ni deriva de una incapacidad del narrador, sino que resulta de un vacío en la realidad, que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad.

## **4. 4. ELEMENTOS DE LA NARRACIÓN FANTÁSTICA SEGÚN DANIEL F. FERRERAS**

**F. Ferreras** concluye que la definición del género fantástico se tiene que elaborar no sólo en el ámbito histórico, como "manifestación artística originada por el cambio de mentalidad que supone la revolución industrial", sino también en el ámbito estructural, como "conjunto de parámetros narrativos íntimamente ligados al buen funcionamiento de un relato fantástico". Así, se pueden aislar tres aspectos distintos de la narración fantástica que servirán de criterios selectivos, y se utilizarán como métodos de identificación del género:

### **1. Elemento sobrenatural inédito.**

Toda narración fantástica debe presentar algún elemento que no siga las leyes naturales, el cual no puede pertenecer a una mitología conocida, sino que tiene que estar fuera de toda tradición. Además, tiene que permanecer sin explicación en toda la narración. Si se le encuentra una solución racional al final de la narración, nos encontramos con el género de lo extraño y desde el punto de vista estructural, nos acercamos al género policíaco tradicional, que representa lo inexplicado para después insistir en una progresión lógica hacia una explicación que no dejará de satisfacer tanto al lector como a las reglas internas de un universo narrado que en ningún momento se aleja de las leyes naturales.

### **2. Universo identificable o "hiperrealidad"**

El universo en el que se desarrolla la narración fantástica tiende a ser una réplica del nuestro, y quizás es ésta la principal diferencia entre la narración fantástica y los cuentos maravillosos o de ciencia-ficción. Lo fantástico depende en gran medida de una representación realista del mundo para funcionar. Para que pueda provocar miedo, duda, el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es inaceptable en este mundo. Los protagonistas son personas comunes en un decorado cotidiano. Cabe hablar de la hiperrealidad, esto es, de la exageración de los aspectos más corrientes de la realidad; se trata de un realismo llevado al extremo, que parece representar un universo tan aburrido que no merece ni ser mencionado. Tanto es así que sin lo sobrenatural, la narración no tendría razón de ser, pues ni los personajes ni las circunstancias presentan alguna particularidad que justifique el texto.

### **3. Ruptura radical entre el protagonista y el universo.**

La narración fantástica tiende a oponer al protagonista, víctima del fenómeno fantástico, con sus estructuras sociales; oposición que se puede también analizar en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede definir como un choque entre dos códigos semióticos opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen el código de la realidad y el de lo irracional.

Estos tres parámetros reunidos forman las características estructurales del género fantástico. Obviamente, sería inútil intentar establecer categorías totalmente diferenciadas, pues muchos relatos fantásticos pueden presentar aspectos típicos del género extraño, maravilloso o incluso de ciencia ficción, y los relatos puramente fantásticos no son tan comunes como se tiende a considerar generalmente.

[http://www.tumbaabierta.com/literatura/1\\_1teorias.html](http://www.tumbaabierta.com/literatura/1_1teorias.html)