

PAUL QUINN

TERRITORIOS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Leer obras de ficción, según una famosa frase de Coleridge, significa suspender voluntariamente nuestra incredulidad, aceptando lo que sucede en el texto como real. ¿Pero es lo mismo aceptar la “realidad” (siempre entre comillas, según Nabokov) de don Quijote o de Madame Bovary que la de Drácula? ¿Se puede entonces tenerle fe a quien relata un encuentro con un vampiro? ¿Y si quien narra la historia es el vampiro mismo? ¿No constituye acaso la palabra, de por sí, una trampa? ¿Cómo consiguen algunos textos poner en tela de juicio la consistencia de lo real sin tener que recurrir a procedimientos “fantásticos” tales como fantasmas, estatuas vengativas, desdoblamientos del yo, inversiones temporales, rupturas espaciales o prolongaciones del sueño en la vigilia? Y, sobre todo, ¿cómo es posible que el lector acepte la invitación – o el desafío – de compartir un mundo cuyas reglas no se correspondan con las empíricas que rigen el suyo?

Tales son los interrogantes planteados y examinados por Rosalba Campra en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (Sevilla, Renacimiento, 2008), interrogantes que la autora proyecta sobre un territorio mucho más vasto: el de la naturaleza y poder de la ficción literaria. Para llevar a cabo dicha empresa, reconoce que se dejó seducir por el “demonio de la clasificación” de los temas fantásticos a través de ejemplos, sobre todo hispanoamericanos, y en concreto del siglo XX, sin excluir la consideración de textos de otros ámbitos, de otras épocas.

En el primer capítulo, “Un territorio inestable”, Campra pasa revista a las distintas teorías que se han esbozado para definir el escurridizo fenómeno literario de “lo fantástico”. De acuerdo con las definiciones de numerosos diccionarios, lo fantástico se concibe en términos negativos, o mejor dicho, “diferenciales”: “es aquello que no es”. Campra deconstruye provechosamente la falacia de tales razonamientos al insistir en el carácter histórico e individual del concepto ambiguo y cambiante de “lo real”.

En cambio, los ensayos y comentarios de Borges, Todorov, Vax y Barrenechea ofrecen otro enfoque. A partir de las conclusiones de Ana María Barrenechea sobre el cuestionamiento epistemológico que comporta la semántica global del texto, Campra se va acercando a una visión de “lo fantástico” como violación de un orden, superpo-

¹ Rosalba Campra, nacida en Córdoba, Argentina, catedrática de Literatura Hispanoamericana en “La Sapienza” de Roma, ha publicado numerosos estudios sobre teoría literaria junto con la novela *Los años del arcángel* (1998) y varias colecciones de relatos y poemas. La primera versión del estudio que comentamos se editó en italiano en el año 2000, *Territori della finzione. Il fantastico*.

sición o entrecruzamiento de dos o más niveles que, inevitablemente, constituye una transgresión absoluta, escándalo racional. Ya no interesa, en primera instancia, la relación entre el texto y la “realidad” extra-textual y sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como lo real. Sin embargo, esta primera entrada en el universo fantástico no significa el rechazo de interpretaciones simbólico-alegóricas o incluso ideológicas, y las lecturas que Campra hace de los ejemplos analizados son buena prueba de ello. La puerta sigue abierta.

En “Fantasmas y afines. Una clasificación más”, Rosalba Campra articula una agrupación de los temas fantásticos según dos clases de categorías: las sustantivas y las predicativas. El primer grupo se establece a partir de la situación enunciativa – “el yo, el aquí, el ahora” – en el que el sujeto padece desdoblamientos, inversiones, usurpaciones; los espacios se bifurcan, y los juegos temporales duplican los juegos de la identidad. De estos enunciados sustantivos se deriva una multiplicidad de cualidades irreductibles o predicados organizados en tres ejes opositivos fundamentales: concreto / no concreto; animado / inanimado; humano / no humano. Por concreto, se entiende todo aquello que se atiene a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad, mientras que lo no concreto nos remite a los recuerdos, la imaginación, el sueño y la alucinación como en “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu o *La peregrinación hacia el oeste* (1991) de Wu Chêng'en. En cuanto a la oposición animado / no animado, el primer término se refiere a lo dotado de movimiento, voluntad, tendencia, y en última instancia, de vida. La materia inerte, ya sea debido a su condición intrínseca (una estatua, un cuadro) o a una interrupción (la muerte), constituye el otro polo. Surgen formulaciones como la abolición o suspensión de las fronteras entre la vida y la muerte ante los motivos de la representación: las posibilidades que ofrecen las imágenes creadas por el hombre que, cuando cobran vida, irrumpen peligrosamente en el mundo que las ha plasmado – pensemos en “Metzengerstein” (1832) de Poe. Abundan ejemplos de tales hemorragias ontológicas surgidas de la escultura, la pintura, la fotografía, el cine o la propia literatura – como en “Continuidad de los parques” (Julio Cortázar, 1956). Por último, el tercer eje opositivo – humano / no humano – abarca los casos de humanización o personificación de casas y animales – “Los caballos de Abdera” (1906) de Lugones o “Juan Darién” (1924) de Horacio Quiroga, o a la inversa, la transformación de los personajes en árboles o animales, como en el caso de “Hombre planta” (1987) de Martín Sosa.

El tercer capítulo (“En busca de pruebas”) se centra en la problemática de lo verosímil, el “efecto de lo real” y la fiabilidad de los testimonios, e introduce cuestiones relacionadas con la recepción del texto y el horizonte de expectativas del lector.

Al crear un mundo de significados, regido por determinadas leyes que le son propias, el texto somete a los lectores a las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los géneros solicitando su credulidad o complicidad, para hacer posible la lectura: así, por ejemplo, en las fábulas aceptamos que los animales hablen. Si el lector no es capaz de identificar qué actitud exige el texto de él, la realidad construida puede desmoronarse a cada línea. Sólo lo verdadero puede permitirse el lujo de la inverosimilitud. Por convención generalizada, tal acepción de “verdad” se extiende a toda ficción “realista”: el mundo que ésta ofrece a la lectura no necesita ser probado a cada paso. Lo fantástico, en cambio, a través de la afirmación de dos órdenes previamente definidos como inconciliables (el sueño que invade la vigilia; los muertos que aparecen en el mundo de los vivos) no puede contar con esa aceptación sin condiciones. Por otra parte, lo fantástico no deja de ser, por definición, inverosímil, de ahí que, para ser aceptado como verdadero dentro del mundo del relato, debe encontrar formas de convalidación, garantías de lo que propone como su realidad.

Una de estas “formas de convalidación” radica en lo que Roland Barthes denomina “el efecto de lo real” relacionado con la extratextualidad y la intertextualidad. En el primer caso, se incorporan tanto las referencias espaciales – nombres de lugares, calles etc. – como las personas “históricas” o “reales”. Respecto al segundo, se articula la prueba de la verdad del texto mediante su referencia a otro texto. No obstante, estas referencias intertextuales pueden resultar apócrifas, como en las novelas de Lovecraft o, peor todavía, pueden confundirse unas citas auténticas con otras inventadas como las trampas tendidas por “la diabólica coquetería cultural de Borges”. Al fin y al cabo, señala Rosalba Campra, la convalidación que prometen los textos fantásticos es ilusoria, ya que tiene como envés la ficcionalización. Los seres, objetos y espacios de la realidad extratextual que figuran en el relato fantástico han sido ficcionalizados del mismo modo que sucede en la literatura “realista”.

Junto al “efecto de lo real” hay ciertos tipos de testimonio, totalmente internos respecto a lo narrado, que se prestan menos a la erosión o sospecha en torno a la convalidación. Es lo que ocurre cuando la garantía de verdad se encarna en un testigo no implicado en la trasgresión fantástica, pero que forma parte del mundo en el que la trasgresión se produce. Campra trae a colación los ejemplos cortazarianos de “Las armas secretas” (1959), “La isla a mediodía” (1966) y “La noche boca arriba” (1956). Precisamente, a través de su análisis de este último, la autora introduce el tema del siguiente capítulo, “El arte de narrar”.

Cuando se manifiesta la trasgresión fantástica, o “desfasaje en la definición de la realidad”, el lector puede dudar si su realización debe ser atribuida a un verdadero trastocamiento del orden natural, o más bien a la percepción distorsionada de quien es su protagonista o testigo, duda que nos remite inevitablemente a la “vacilación” que forma la base de lo fantástico según Todorov. Para Rosalba Campra, constituye el problema, por lo tanto, no sólo en quien duda, sino en quien afirma: el personaje, el narrador (coincidente o no con el personaje), el lector.

El esquema que crea el más alto nivel de problematización es el que afirma lo fantástico a partir del personaje, cuya verdad, por ejemplo, puede explicarse en términos de una alucinación, variedad “clásica” de lo fantástico. La segunda posibilidad radica en que sea el narrador el que sostiene lo fantástico de los acontecimientos, mientras que tanto el personaje como el lector están en condiciones de reconstruir la “legibilidad de lo real”. El horizonte resultante es más bien el del extrañamiento. En tercer lugar, tenemos la situación hipotética en la que solamente el lector reconoce el evento fantástico como verdad. De modo irónico, Rosalba Campra evoca “un público de fantasmas o vampiros que se regodean ante el imprudente escepticismo de sus víctimas...”

Ahondando en la segunda posibilidad, que atañe al narrador, Campra distingue entre lo que ella denomina la “narración personal” (el “yo” o primera persona) y la “narración impersonal”. Huelga decir que el primer caso es el que más duda arroja sobre el estatus ontológico de los acontecimientos: “La primera persona es siempre sospechosa porque nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado”. No obstante, la supuesta objetividad de la llamada voz impersonal también puede verse minada.

Pero las posibilidades se acumulan de forma vertiginosa: en otras formulaciones más elaboradas, la duda surge en virtud de los testimonios de la multiplicidad de voces narrativas. Rosalba Campra cita el caso cervantino de *Plan de evasión* (1945) de Bioy Casares, cuya estructura epistolar y especular despliega “un velo de incertidumbre” sobre la totalidad de la historia y sobre cada acontecimiento particular.

En definitiva, el pacto narrativo que se establece entre autor y lector a través del texto puede ser burlado o hasta violado.

A la movilización de lo fantástico a partir de la emanación del acto narrativo, se opone otro peligro epistemológico: el del silencio. Al intentar reconstruir el mundo diegético, el lector acaba convirtiéndose en detective hermenéutico, obligado a recorrer un camino de descodificaciones y “desambiguaciones” sucesivas. A veces, el resultado no es otro que la frustración del horizonte de expectativas del lector, del “no saber”: de ahí el inicio de *Aura* (1961) de Carlos Fuentes.

Surgen, pues, silencios incolmables, a menudo tematizados en sueños – *El manuscrito encontrado en Zaragoza* –, oscuridades – como las que encontramos en *Aura* o “Cuello de gatito negro” (1974) de Cortázar –, enigmas sin resolver – “Las armas secretas” (1959) del mismo autor –, desequilibrios reestablecidos – “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (José Luis Borges, 1944) o la “poética del final trunco o incompleto”. Aquí entra en juego uno de los pilares de la lógica positivista empírica: el de la causalidad, y es, precisamente, la “carencia de paradigma”, impregnada de “las resquebrajaduras de la realidad”, una fuente enorme de terror fantástico como la que fluye en “La puerta condenada” (1956) del autor de *Rayuela*. En última instancia, la ausencia paradigmática y sintagmática de la causalidad desemboca en lo que Jaime Alzaraki ha designado como el “neofantástico”: “[...] el lector se plantea cierto tipo de problemas que no encontramos en lo fantástico tradicional [...] el problema de ‘qué quiere decir’.” Basándose en “Casa tomada” (1951) de Cortázar, esta pregunta “[...] sobreentiende en el cuento una perversa voluntad de escamoteo: lo que muestra es apariencia (¿símbolo?) de otra cosa, que el lector se siente estimulado (tal vez obligado) a descubrir [...] La pregunta fundamental se desliza pues, de ‘qué quiere decir lo dicho’ a ‘qué es lo que se dice a través de lo no dicho’. Mediante estos precipicios, grietas, resquicios textuales, en el seno del texto se va abriendo el abismo de la no significación, fuerza y potencia de la literatura fantástica moderna y posmoderna.

¿Pero qué sucede si el que rompe el silencio es un vampiro o un fantasma? En el sexto capítulo, “Que hablen los vampiros”, Rosalba Campra articula una meditación sobre la otredad, en la que los fantasmas carecen de voz de la misma manera que los vencidos del colonialismo. En cambio, la literatura fantástica contemporánea – en textos tales como “El espectro” (1924) de Horacio Quiroga o *Blood Is Not Enough* (1989) de Ellen Datlow – ostenta ciertos matices ideológicos al “dar la palabra a las criaturas del otro lado” cuyo silencio ha sido tradicionalmente “atronador”. Desde su exilio, los fantasmas, vampiros y seres sobrenaturales sienten nostalgia, culpa, inocencia – como la narradora de “Portobello Road” (Muriel Spark 1960) –: “[...] si nos es dado escuchar al otro, es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros”.

El estudio de Rosalba Campra se cierra magistralmente con “Una palabra en forma de trampa”, capítulo en el que examina algunas de las vertientes minimalistas y lingüísticas de lo fantástico. La brevedad, la denotación, la “adjetivación impropia”, el oxímoron, la silepsis, los deícticos, los palíndromos. En suma, los significantes como portadores de significados perturbadores. Plenamente afincada en la poética de la transgresión, “[...] la literatura fantástica insiste en demostrar que dar nombre a las cosas no es una actividad paradisíaca, sino apocalíptica”.