

DE LO FANTÁSTICO (Y NEOFANTÁSTICO): SUS COMPONENTES

Claudio Cifuentes Aldunate

Syddansk Universitet

Resulta difícil hacer status quo de la problemática del relato fantástico toda vez que existe una no desdeñable cantidad de ensayos que se proponen definir lo fantástico bajo diferentes criterios y —por otro lado— en el mismo decir de estos autores que están definiendo lo fantástico, nos percatamos, de que no todos están definiendo el mismo objeto, o más exactamente, no todos comprenden lo mismo bajo la designación de «fantástico».¹

El problema, tal vez, sea definir un género que por esencia es de orden transgresivo.² ¿Cómo definir el contenido de una entidad —en este caso un género específico— cuya esencia consiste en mover constantemente sus fronteras? (Se comprende por qué muchos críticos presentan esta tipología de escritura como la esencia de lo literario).

Cuando el género tiene como meta la ambigüedad y programa en la práctica literaria sus contenidos para que éstos queden en un vaho de indefinición, resulta complicado —por decir lo menos— definir, pues definir es delimitar. De manera tal que ya nos percatamos que todo intento de definición de este género debe ser lo suficientemente amplio para dar cabida a los movimientos de límites que el género sufre (y el escritor goza) constantemente en su práctica.³

Tenemos, pues, que escoger primero que nada, de todo ese universo de intentos de definiciones, una propuesta manejable y operativa.

Tal vez el problema provenga de que la manifestación de lo fantástico no «se presenta» concretamente sino que «se asoma», «se deja entrever»,

¹ Nos referimos a diferentes ensayos de diferentes autores, escuelas de pensamiento y épocas en que se ha tratado de definir el género, entre los cuales, Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastiques* (1965), Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique* (1966), Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Botton Burlà, Flora, *Los juegos Fantásticos* (1983), Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico* (1976). De Toro, Alfonso, *Reflexiones sobre el subgénero «fantástico»* (2006), etcétera.

² «Lo fantástico vive de las continuas transgresiones de los conceptos de realidad y de la agresión de las experiencias cotidianas del receptor» (De Toro, 2006:5).

³ Transgresión y placer: son numerosos los estudios, de orden psicoanalítico y semiótico, que ligan estos dos conceptos en una relación de causa y efecto respectivamente.

«adivinar», «intuir», «husmear» por lo cual estamos en un ámbito de lo especulativo, aunque motivado. Este concepto de lo «especulativo motivado» aparece en casi todo texto de corte fantástico/neofantástico. La motivación: se ve/se oye/se presiente lo indecible y, por su misma calidad de indecible/innombrable/inclasificable, se especula, es decir se presenta lo que podríamos llamar el momento conjetural (como sucede en los relatos de Julio Cortázar: «Casa tomada» (1946), «Pesadillas» (1983) etcétera). O, al revés, se especula sobre un objeto/persona/espacio determinado y aquello sucede. («Axolotl» (1956), «Lejana» (1951), etcétera, en el mismo Cortázar). Belevan en su libro *Teoría de lo fantástico* (1976: 20) habla de que ese «algo—de—lo—fantástico» se presenta, más que como aparición como una *comparición*, «una suerte de comunicación anterior a la comunicación misma», donde yo diría que lo que adviene en lo fantástico (pues no logro llenar de contenido esa palabra «comparición» a la que alude Belevan), es una intuición o imaginación. El objeto no está, pero se deja intuir, se deja imaginar y se produce una reacción en el personaje —o en el lector— «por aquello que no está» sino sugerido por el ruido, por la luz, por la vaguedad de una neblina, en fin, por el ambiente, en el caso del personaje, o por las palabras, en el caso del lector.

Lo fantástico basa su efecto en «lo percibible» y en lo «perceptible». Creo que es importante guardar esa diferencia de este doble adjetivo que nos ofrece nuestra lengua: «lo percibible» que es más atingente al objeto que se percibe/ se siente/ se presiente un objeto se hace percibible para un sujeto, (capacidad del objeto de hacerse visible, audible, palpable, intuible, etcétera) y, por otro lado, «lo perceptible»: la capacidad del sujeto de percibir: un objeto es perceptible o imperceptible «por un sujeto». (Es la capacidad del sujeto de ver, sentir, aquello).

Es de esta manera que adviene lo que alude Belevan, cuando añade que «lo fantástico, como síntoma, jamás alcanza una metafísica de su logos, jamás suprime la distancia permanente entre su esencia —su como síntoma— y su condición de esencia o síntoma» (Belevan, 1976: 20). Lo fantástico aparece así más que como un signo, como una señal. Se hace así posible un estudio de una

señalética, dice Belevan, citando a Barthes, pues lo fantástico sólo irradia «señales» o «síntomas» (op.cit: 25) Es decir su manera de hacerse perceptible.⁴

Al ser de carácter más connotativo que el signo, señal y síntoma —añade— se prestarían a lecturas polisémicas. Es por esta polisemia —no específica del relato fantástico— pero condicionante de su constitución, que podríamos postular una caracterología de un lenguaje fantástico, tan negado por no pocos críticos. Un lenguaje donde se produce un desliz significativo, no sólo a nivel de la palabra, como propone Belevan, sino un desliz mucho más amplio que afecta todo el universo significativo, incluida su significancia resultante.

Desliz es una designación muy satisfactoria, más que la ya recurrida polisemia, (término más general) pues allí donde esta última permite la co—presencia de significados complementarios, con el concepto de desliz tenemos un constante resbalar de un sentido a otro en relación paradójica, sin que casi se pueda reposar en una topología semántica de estos sentidos. Desliz y ambigüedad, otra característica señalada en los intentos de definición del género, son términos que se siguen y complementan, pues lo ambiguo es indefinible y es indefinible por un desliz que puede ser de orden lingüístico, de orden perceptivo, secuencial o de orden lógico, entre otros, y que casi siempre se modaliza en forma de transgresión, lo cual produce la consecuente movilidad o deslizamiento en el proceso de la significación. Este hecho es también leíble como una transgresión semántica, en tanto afecta la «seguridad» del sistema de comunicación dejándonos en una suerte de desamparo.

Los deslices a que aludimos aquí afectan tanto el relato fantástico «clásico» como el relato neo—fantástico. Si pensamos en el relato «El miserere», de Gustavo Adolfo Bécquer (1862), tenemos al forastero que busca un objeto sublime para inspirarse y poder componer el miserere más hermoso jamás escuchado, en vistas de hacerse perdonar sus pecados. En dicho relato, el momento del prodigio se desliza de un modo natural desde la percepción de lo natural hacia la percepción de lo sobrenatural. El forastero espera el prodigio en

⁴ En muchos casos, como por ejemplo el universo de los infra-sonidos, se hacen perceptibles para algunos, sin embargo son imperceptibles para una gran mayoría.

la ruina del castillo—abadía y los ruidos naturales de la tormenta y de los animales, de a poco, van construyendo el acorde musical inicial del prodigioso miserere que continúa en un pasaje de sonoridad de lo uno —lo natural— a lo otro: lo aparentemente sobrenatural de una pieza de música celestial, de belleza inconcebible. Ese rasgo de inconcebible es lo que hace que se vuelva irre recuperable en la memoria. Finalmente queda como huella incompleta en el pentagrama, por la enajenación a que fue llevado su transcriptor en el esfuerzo inútil de recordarla.

El miserere se vuelve así la huella de una supuesta experiencia mística, transcripción truncada por algo que... ¿Se escuchó...? ¿O que se creyó escuchar? Nunca lo sabremos y tenemos razones para dudar, cuando sabemos que su compositor terminó sus días en la locura.

Estamos ante un lenguaje cuyo material se centra —en sus núcleos— en el fenómeno de la percepción ambigua. El lenguaje se llena de «creí ver», «creí escuchar», «creyó ver», «creí sentir», etcétera, que muchas veces evoluciona narrativamente desde el creer al vi, sentí, oí, etcétera. Es verdad que no podemos decir que sea un lenguaje privativo del relato fantástico, sin embargo el género *ne peut pas s'en passer*.

Si tomamos un relato asignado a lo neofantástico y centrados siempre en ese desliz de significación, en lo que respecta a la percepción de lo audible, «Casa tomada», de Julio Cortázar, posee —en el mismo momento de la percepción de la toma de la casa por «lo otro»— varios tipos de deslices perceptivos, lógico—secuenciales, etc. que se repiten. El desliz perceptivo inicial viene envuelto en una comparación: el hermano ha ido a la cocina a preparar un mate y —como en el relato anterior— no escucha claramente, pues dice:

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tire contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le

dije a Irene:

— Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. •Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

— ¿Estás seguro?

Asentí.

— Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado (Cortázar, [1946], (1981).

Este momento en que «algo» habita la casa en el lado que los hermanos no ocupan, viene presentado con una duda de lo percibido, y, además, con una comparación excluyente, es decir una comparación donde el elemento comparante se excluye con el elemento comparado. Si es verdad que comparto mi sistema de códigos perceptivos con el narrador, ¿qué tiene que ver —desde el punto de vista sonoro, «un volcarse de silla sobre la alfombra» y lo que pretende compararse como sinónimo: «un ahogado susurro de conversación»? Allí surge la sospecha de que la idea de la toma es simplemente un pretexto y que el hermano, más que retener, quiere perder la casa. Inventa pretextos, «cosas oídas» primero, para clausurar la mitad de la casa —quedándose en un espacio más reducido con su hermana— para más tarde, «lograr» perder la totalidad de la casa.

A ese desliz de orden lingüístico le sigue un doble desliz lógico secuencial: el hermano no corre con gran alarma a avisarle a su hermana lo que ha pasado, no sigue los pasos lógicos de una codificación cultural de las reacciones. Algo o alguien ha tomado una parte de la casa y él se va primero a la cocina a preparar el mate. Y es sólo cuando lleva el mate a su hermana, que le comunica a ésta lo sucedido. Su hermana sigue en esa misma línea de «anti—reacciones»:

— Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado (pp. cit.).

Los hermanos viven una situación anómala de «matrimonio de hermanos», como dice el texto: con una casa que no los dejó casarse. Allí no sabemos si ese «se» de casarse debe leerse pasivo o reflejo. La lectura se desliza

desde una comprensión «ingenua»: 1) La casa era tan grande y daba tanto que hacer que no tuvieron tiempo para encontrarse novios/as, y 2) La otra comprensión posible: La casa (su simbología social y psicoanalítica de ley y moral de los abuelos, una suerte de «super—yo») les impidió casarse entre ellos. Ambas lecturas son posibles y propician la vacilación de la significancia que en este caso no atiende a la vasculación propuesta por Todorov, (1970) cuya reflexión va más bien a una vasculación en el orden fenomenológico de si un determinado hecho «tuvo o no tuvo lugar». Aquí la vasculación se desliza desde una comprensión ingenua a una comprensión sexuada del sintagma descriptivo.

Como se puede ver, también (y digo «también» pues seguramente el relato fantástico no será el único que contenga este fenómeno) es parte del lenguaje del relato fantástico una polisemia sobrepuesta, «polisemia integrativa» (significa lo uno «Y» lo otro) y «exclusiva» (puede significar lo uno «O» lo otro)

Lo que comenzamos aquí es un intento de sistematización de estos deslices lingüístico—semánticos.

La «polisemia integrativa» no tiene problemas de orden lógico en su acoplar un sentido «y» el otro. Cuando Jorge Luis Borges escribe «El inmortal» (1949), su personaje central, El centurión romano en África, Marco Ruffo Flamigio, se lamenta de no haber tenido notoriedad en las guerras de expansión bajo Diocleziano, donde —lo dice metafóricamente— «no vio la sombra de Marte», significando con ello su carencia de Gloria, lo cual, en el sentido figurado del término, nos transmite la carencia del sujeto: la inmortalidad comprendida en su sentido figurado. Es envuelto en esa disforia que adviene la posibilidad de poseer una inmortalidad «real», cuando un jinete moribundo venido de las tierras del Ganges le cuenta de la fuente que da la vida eterna y de la ciudad de los inmortales la cual Marco Ruffo decide encontrar y conquistar para sí. Lo hace y el relato pasa de una idealización de la inmortalidad a una visión de la inmortalidad como sufrimiento. El relato transita desde una comprensión eufórica a una comprensión disfórica del término: con la inmortalidad todo pierde su sentido, lo único que queda es —

después del primer entusiasmo— vegetar en la pasividad e inmovilidad como desquiciamiento. Los sentidos figurados y literarios de lo «inmortal» pasan de una comprensión figurada (la gloria) a una comprensión real (el no—morir). Lo que no se tuvo figuradamente se obtiene realmente y, cuando esto sucede, se vuelve indeseable. Conocemos a otros que viven el concepto de inmortalidad figurada y real, como Homero. Allí los sentidos figurado y real se complementan significando lo uno «y» lo otro. Nunca mejor dicho —en «El inmortal»— que «un hombre es todos los hombres» esa máxima metonímica borgesiana que recorre casi toda su obra se basa en la potencialidad de los sujetos de ser una parte o trozo de un ser genérico mayor: el hombre. Desliz significativo ampliativo muchas veces es la causa de un deslizamiento significativo que rompe dicotomías aparentes (como aquella de *El traidor y el héroe* (1944), por citar uno de los numerosos ejemplos posibles de encontrar en Borges).

En Borges es muy frecuente que se trata de deslices terminológicos dentro de un género donde la parte enigmática o misteriosa no es sino un pretexto para presentar una nueva interpretación del hombre o del mundo. «El inmortal» es una invitación a la conjetura: más allá de que el anticuario Joseph Carthophilus del siglo XVIII haya sido el mismo Marco Flamigio Rufo del siglo III después de Cristo, que buscó desesperadamente la mortalidad después de haber probado el martirio de la inmortalidad, más que eso —digo— es importante esa nueva revelación de la inmortalidad como un mal catastrófico e indeseable. Se comprende así el peligro que hay en el paso de la comprensión figurada del vocablo «inmortal» a la vivencia real de ello.

De la misma manera tenemos en Borges deslices semánticos que pueden permitir la comprensión de vocablos semánticamente alejados entre sí como una comprensión sinonímica basada en una isotopía común un poco alejada, como ocurre en Borges con —por citar sólo algunos— los vocablos «desierto» o «biblioteca» y su relación sinonímica con la palabra «laberinto». Ese «desliz sinonímico» se da también con otros términos como el vocablo «casa» que puede establecer sinonimia también con «laberinto» (cuando su habitante es el minotauro / Asterión) y que también puede establecer sinonimia con el vocablo

«mundo» cuando el minotaruro dice: «mi casa es el mundo, todo lo cual transforma «o desliza» el significado de «Asterión—en—su—laberinto» a una metonimia de «el hombre—en—el mundo». De esta manera el sema común isotópico de los vocablos «laberinto», «biblioteca», «casa» y «mundo» resulta ser: «lugar para perderse».

Me encuentro así en la práctica lectoral del género fantástico que consiste en la conjeturación: atribución de significado(s) a un material polisémico que no permite el asentamiento o fijación del significado en ninguno de los significados posibles, sino en un posarse momentáneo y perpetuo en ellos.

El gesto pendiente de esta reflexión es, entonces, ir desde la problemática de la hipersemantización de los vocalos susceptibles de leerse de varias maneras, al problema de la densidad, su relación con la codificación y la función metalingüística jacobsoniana (Jakobson⁵, 1963). Se revela así que lo propio de este género fantástico, y del sub—género neofantástico, es de tener que escribirse así, para producir el enigma del desliz o vacilación del sentido. Se trata de una escritura de la «intensidad» más que de la «extensidad» lo que justifica que se haya fijado mayormente en el género corto, pues la brevedad, la intensidad y el enigma comparten el sema de lo fragmentario o discontinuo. Lo breve es lo corto, lo intenso, lo que no se extiende, pues es la cima de un continuum, y, el enigma —cuyo fin es dificultar la comprensión de su mensaje— si se extiende se explica, (puesto que el sentido etimológico de explicar es desplegar, por lo cual, en un gesto inverso, de repliegue, el enigma también queda circunscrito a lo fragmentario y discontinuo).

Tenemos, pues, en el relato fantástico y neofantástico una escritura de la intensidad, como sucede en el género del micro—relato (Cifuentes, nota 6). Todos estos géneros son deudores del «enigma», (si se me permite considerar el enigma como un mini—género literario en contacto con lo sagrado, con lo mítico y con lo lírico).

La difícil penetrabilidad de su sentido, en estos géneros, vendría de una función del lenguaje soslayada en los esquemas de la comunicación que nos han presentado un Bühler (1934) o un Jakobson (1963). Esa función soslayada sería

⁵ La teoría de Roman Jakobson se expone en sus *Essais de linguistique générale*, París, 1963, capítulo XI.

la «función enigmática del lenguaje». El admitir de que existe mensajes que se producen conscientemente con una condensación significativa para que — precisamente— no sean comprendidos a la primera lectura. Mensajes crípticos cuya función es dificultar la comprensión. Por el hecho de que tanto lo fantástico como lo neofantástico —y sobre todo este último— suelen inscribirse en el género «cuento», y compartiendo la característica de la brevedad junto al micro—relato, se puede constatar que estos géneros están ligados a un «efecto inmediato» y a un «efecto mediato».

El «efecto inmediato» se da en la sorpresa de su resolución final, un quedarse boquiabiertos, una sensación de no haber comprendido del todo.

El «efecto mediato», en cambio, es muy importante: es la «comprensión diferida» en el tiempo entre la lectura y la comprensión, un quedarse horas, a veces días tratando de posicionar el o los sentidos «suelos», que hace de estos relatos objetos de difícil aprehensión. Es esa dilación de la comprensión que viene de esa «función enigmática» del lenguaje arriba postulada, y que, dicho sea de paso, está más allá de la presencia del enigma como parte de la estructura de este tipo de relatos. Insisto, es una función del lenguaje.⁶

El hecho de que haya mensajes que por su intensidad y concentración o densidad semántica, sumada a una brevedad casi sintética de sus sentidos, permite, sí, una lectura rápida del significante gráfico, pero el «efecto significativo», el definir la representación propuesta (si la hay y si es sólo una) implica una dilación en el tiempo como efecto mediato o diferido de lectura. Comprensión *après—coup*, obligación de releer, masticar el sentido escondido, dilatar el goce tras la brevedad, descubrir el misterio escondido «en» las palabras o «tras» las palabras, allí la «función enigmática del lenguaje» contenida en ese constructo —el relato fantástico/neofantástico— donde seguramente también han intervenido por igual la función poética y la función metalingüística, sin olvidar la función apelativa, pues ¿qué seducción hay más fuerte que un enigma?

⁶ A una reflexión parecida me ha llevado el subgénero del micro-relato (Cifuentes 2008).

BIBLIOGRAFÍA

- BELEVAN, Harry (1976) *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama.
- BECQUER, Gustavo Adolfo (1969) «El miserere» en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- BORGES, Jorge Luis (1974) «El inmortal», «La casa de Asterión» y «El tema del traidor y el héroe» en *Obras Completas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- BOTTON BURLÀ, Flora (1983) *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Autónoma de México.
- BÜHLER, Karl (1934) *Sprachtheorie*, Iena, Fischer.
- CAILLOIS, Roger (1965) *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2008) «Del micro-relato y sus componentes», (en publicación) en *Explicación de textos literarios*, Editorial California State University, Department of foreign languages.
- CORTÁZAR, Julio (1981) [1946] «Casa Tomada» y «Lejana» en *Bestiario*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.
- (1983) «Pesadillas» en *Deshoras* Buenos Aires / México, Editorial Nueva Imagen.
- (1964)/ [1956] «Axolotl» en *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DE TORO, Alfonso (2006) «Reflexiones sobre el subgénero fantástico», disponible en: <http://www.sololiteartura.com/bor/borreflexsobre.htm>
- JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale* (chap. XI), Paris, Minuit.
- TODOROV, Tzvetan (1970) *Introduction à la littératures fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAX, Louis (1965) *L'art et la littérature fantastique*, Paris, Presse Universitaires de France.