

Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D.F., 2015. ISBN: 978-607-7798-88-0.

El escritor y académico mexicano Omar Nieto, autor de la novela *Las mujeres matan mejor* (2013), finalista del Premio Letras Nuevas 2012, y profesor en el Instituto Tecnológico de Monterrey, se ha propuesto en su último libro, *Teoría general de lo fantástico* (2015), solucionar la dispersión teórica que, en su opinión, ha caracterizado el ámbito de los estudios de lo fantástico, mediante la elaboración de una teoría unificada. Según Nieto, las teorías sobre lo fantástico han divergido hasta el presente «porque hacían referencia a *corpus* diferentes» (22). Este es un hecho que él mismo dice haber podido comprobar cuando trató de realizar un estudio de la obra de Garibay, Cortázar, Bioy Casares y Borges, y se encontró con que ninguna de las teorías clásicas de lo fantástico le permitía estudiar la obra de estos cuatro autores, por la sencilla razón de que cada una de ellas nacía y se ocupaba de un conjunto muy determinado de manifestaciones literarias que pertenecían normalmente a una misma época, corriente o mecanismo de creación de lo fantástico.

Así, tras una exposición inicial de la clásica distinción entre lo fantástico y lo maravilloso (25-29), el autor muestra las carencias de las principales teorías acerca de lo fantástico. Sin embargo, estas críticas no implican un rechazo total de dichas teorías, ya que, como dijimos, su intención es articularlas o sintetizarlas en una teoría general o unificada de lo fantástico. En todo caso, el autor empieza criticando el acercamiento que propuso Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, donde se comete esa especie de pecado original teórico consistente en tratar de definir de forma temática el fenómeno de lo fantástico. Tras una útil exposición de las categorizaciones temáticas de Roger Caillois (32), Louis Vax (33-34), Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Borges (34-35), Roger Caillois (35), Emilio Carrila (37-39), Jaime Alazraki (39-40) y Rosemary Jackson (40-41), el autor postula el «desgaste del modelo temático» (41-42), basándose en la idea de que después de la *Metamorfosis* (1915) de Kafka, lo fantástico ya no puede ser

definido por el tema, sino, en todo caso, por la estrategia textual. Citando *El concepto de ficción*, de Juan José Saer, lo fantástico sería «un tratamiento específico del mundo» (*apud.* 43), donde el motivo importaría menos que la manera en que se lo produce o utiliza (cfr. Irène Bessière). Prueba de ello sería la posibilidad de una lectura irónica o incluso paródica de una obra fantástica como *El horla* de Maupassant, tal y como sucede en los estudios de Georges Demeusles (46-47). Una vez demostrada la impertinencia de la caracterización temática de la literatura fantástica, el autor añadirá una segunda razón para considerar que las teorías de Roger Callois, Louis Vax, P. G. Castex y Tzvetan Todorov son obsoletas: «sus propuestas no se pueden aplicar más que a la literatura fantástica del siglo XIX» (53).

Es necesaria, pues, una «teoría unificada», que, en su caso, va a adoptar la forma de un «sistema de lo fantástico». Al parecer, Rosemary Jackson (*Fantasy, the literature of subversion*), Antón Risco (*El relato fantástico, historia y sistema*) y Harry Belevan (*Teoría de lo fantástico*) habrían intuido esta teoría según la cual no existe un «género» o «subgénero» fantástico, como Todorov propuso, sino «un sistema de lo fantástico» (55-59). Omar Nieto propondrá, según sus palabras, una «definición

definitiva» de «sistema de lo fantástico», que caracterizará como «una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno.» (54) Tras enumerar las principales definiciones del hecho fantástico en tanto que la tensión entre la cotidianidad y lo extraño (59-65), se abunda en el hecho de que «el sistema de lo fantástico» se define «por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla.» (65) Lo cierto es que a pesar de que el autor coteja su definición con la de otros muchos estudiosos (65-75), no acaba de verse la novedad de su propuesta, que se propone como «teoría reemplazante» (75-82), ni la necesidad de seguir multiplicando los términos.

En el siguiente capítulo, Omar Nieto realiza unas interesantes consideraciones teóricas e históricas acerca de la noción de «paradigma de lo fantástico» (85-89 y 90-101), que van a servir de introducción a la exposición de los tres paradigmas fundamentales de lo fantástico: el paradigma de lo fantástico clásico (103-129), el paradigma de lo fantástico moderno (131-200) y el paradigma de lo fantástico posmoderno (201-278).

El paradigma de lo fantástico clásico estaría «definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir, por una irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato.» (103) A modo de ilustración, se estudia *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Dicha obra será considerada como el primer relato que prefigura el paradigma clásico de lo fantástico (109-117), por inaugurar la escenificación explícita de la oposición entre «el mundo maravilloso, proveniente del romance medieval, y el racionalismo tan en boga en el Siglo de las Luces» (109). Esta tensión amenazante entre lo real y lo sobrenatural culminará en una novela como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, donde lo fantástico se consolidará como transgresión y amenaza (117-124, cfr. también David Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*). Cierra este apartado un análisis de la obra del escritor mexicano Ricardo Garibay (124-129), que se presenta como la prueba de que el paradigma de lo fantástico clásico «funciona de manera independiente de su contexto histórico de origen» (125). En efecto,

en la narrativa fantástica de Garibay, el elemento extraño que invade la realidad no es una encarnación del mal, esto es, un monstruo, vampiro, zombie o súcubo, «sino una fuerza externa del bien, aunque transgresora a final de cuentas, materializada en ángeles.» (125)

El paradigma de lo fantástico moderno supondrá una ruptura con el paradigma de lo fantástico clásico, ya que, a pesar de compartir la estrategia básica de escenificar tensión amenazante entre lo real y lo sobrenatural, esta se estructura de otra manera, tanto en lo que respecta al modo de combinar los elementos del sistema (naturalización de lo fantástico), como en lo que respecta a la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico (autoconciencia de género) (131). Según Nieto, Maupassant sería el puente entre lo fantástico clásico del *Drácula* de Stoker y lo fantástico moderno de los escritos de Kafka, que inauguran el nacimiento de lo «fantástico interior» (141-152), ya que «ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente la oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico.» (139) Tal sería el caso, por ejemplo, de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson o de *La metamorfosis* de Kafka. Una segunda especificidad de lo fantástico

moderno sería la autoconciencia de género. Mientras lo maravilloso antes del siglo XVIII no es un género literario, sino más bien la expresión de una forma de ver la vida, tras el desencantamiento, secularización o racionalización del mundo, operado por el racionalismo y el cientificismo modernos, y el giro subjetivista romántico, lo «maravilloso» se transforma en una literatura o en una estética (153). A este giro, que podríamos llamar romántico, de lo fantástico moderno, le seguirá el surgimiento de una estética onírica (158-175) y el uso que el surrealismo hará de lo maravilloso, en cuanto ejercicio estético, exploración psicoanalítica y proyecto psicagógico (155-158). Tal sería el caso del «Primer manifiesto surrealista» de André Breton, punto de inflexión que dará lugar a una entonación surrealista de lo fantástico moderno (175-181). Heredero de lo fantástico moderno de Edgar Allan Poe –cuyos relatos tradujo– y de lo fantástico surrealista de Felisberto Hernández (y contemporáneo de esa reedición libertaria del surrealismo que fue el situacionismo), Julio Cortázar elaborará su teoría y, sobre todo, su práctica del «sentimiento de lo fantástico» (181-190).

El capítulo dedicado al «paradigma de lo fantástico posmoderno» se inicia con una excelente síntesis de lo que Lyotard dio en llamar

«la condición posmoderna» (201-278). A continuación, el autor realiza toda una serie de consideraciones epistemológicas sobre el escepticismo posmoderno (223-225), así como sobre las relaciones entre la realidad, el lenguaje y la fantasía en el seno de la posmodernidad (226-234). Todos estos aspectos son, ciertamente, fundamentales para comprender la narrativa fantástica posmoderna, que se caracteriza por relativizar «los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza.» (235) El autor paradigmático de lo fantástico posmoderno sería Jorge Luis Borges, en cuyos textos nos encontramos con los cuatro rasgos esenciales de lo fantástico posmoderno: lo lúdico, la hibridación, el simulacro y el homenaje. Desde el momento en que en sus obras no solo se niegan el tiempo y el espacio (249-258), sino también la posibilidad de crear algo nuevo desde el punto de vista filosófico o literario (258-271), la narración se ve reducida a la metatextualidad –«la escritura se convierte en el personaje principal del texto» (244)–, y lo fantástico, a lo metafantástico (272-278).

En resumen, esta *Teoría general de lo fantástico* cumple con su intención de «ordenar y revisar la gama de estudios acerca de la naturaleza fantástica que parecían inconexos entre sí» (279), así como con la

de evidenciar la necesidad de superar el modelo inaugurado por Todorov, que, según el autor, solo serviría para definir lo fantástico clásico. No estoy tan seguro de que el autor logre definir una «teoría unitaria», basándose en el concepto –un tanto nebuloso– de «sistema de lo fantástico». Quizás podría haberle sido útil para aclarar este y otros muchos aspectos un estudio, ya clásico, como *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (Páginas de Espuma, 2011), de David Roas. En todo caso, estas y otras desatenciones no desmerecen totalmente el libro de Omar Nieto. Al fin y al cabo, la mismísima *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov, mereció críticas como las de Omar Nieto, por ejemplo, o las de Julio Cortázar, quien dijo: «he leído el libro y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico.» (Cortázar, en entrevista con Sara Castro-Klaren, *apud.* 82) Llegados a este punto, parece inevitable recordar el inicio de la célebre conferencia de Julio Cortázar titulada «El sentimiento de lo fantástico»: «Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la

poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía, creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico.» Lo fantástico, como la anguila, se escapa de nuestras manos tanto más fácilmente cuanto más fuertemente apretamos las manos.

Resignados, pues, a la incognoscibilidad de lo fantástico, cabe señalar la relevancia de un libro como *Teoría general de lo fantástico*, tanto por la excelente panorámica que ofrece de las teorías de lo fantástico, como por las profundas consideraciones sobre el modo en que lo fantástico «se alimenta de los marcos epistemológicos de las sociedades» en cuanto «producto y al mismo tiempo modelador de los diferentes paradigmas del conocimiento y el lenguaje en los que se ha movido desde su concepción, en tanto es un sistema que lleva al límite las posibilidades de esas categorías.» (284)

BERNAT CASTANY PRADO
 Universidad de Barcelona
 bcastany@ub.edu



