

LA POÉTICA DE LO FANTÁSTICO Y SU MODULACIÓN EN *PÁJAROS EN LA BOCA* DE SAMANTA SCHWEBLIN

THE FANTASTIC POETICS AND ITS MODULATION IN SAMANTA
SCHWEBLIN'S *PÁJAROS EN LA BOCA*

Julia LIVELLARA ABRILE

Universitat de Barcelona

Resumen: A partir de lo que Jean-Marie Schaeffer en su teoría sobre lógicas genéricas llama *modulación*, este artículo busca estudiar el particular caso de Samanta Schweblin, en el que las modulaciones del género fantástico han adquirido gran complejidad interpretativa y, no obstante, no dejan de señalar la presencia de unos antecedentes heredados. Se trata pues de abordar un corpus muy actual sin perder de vista que reconociendo el funcionamiento del género fantástico en sus instancias anteriores es más fácil identificar un riguroso programa de creación que juega a desestabilizar la arquitectura suprimiendo elementos constitutivos que han sido alguna vez fundamentales para la estabilidad de la estructura y hoy ya no lo son, pero han quedado de alguna manera latiendo en la ausencia. En definitiva se trata de corroborar si las huellas de esta tradición genérica perduran en el presente de la realidad literaria y, más precisamente, si es posible hablar de la actualidad del género fantástico.

Palabras claves: lógica genérica; literatura fantástica; Samanta Scwheblin; tradición literaria; literatura argentina

Abstract: Starting from what Jean-Marie Schaeffer in his theory on generic logics calls modulation, this article seeks to study the particular case of Samanta Schweblin in which these modulations of the fantastic genre have acquired great interpretative complexity and, nevertheless, do not fail to point out the presence of inherited antecedents. It is a way of approaching to a very current corpus without losing sight of the fact that recognizing the functioning of the fantastic genre in its previous instances is easier to identify a rigorous creation program that plays to destabilize the architecture by suppressing constituent elements that have been fundamental for the stability of the structure and today they are not; but they have been somehow beating in the absence. The objective is

to corroborate whether the traces of this generic tradition remain in the present of literary reality and, more precisely, whether it is possible to speak of the actuality of the fantastic genre.

Key words: generic logics; fantastic literature; Samanta Schweblin; literary tradition; argentinian literature

TROPELIÁS

Los relatos reunidos en *Pájaros en la boca y otros cuentos*¹, de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), constituyen una propuesta original y provocadora que invita a repensar, una vez más, qué hace que un texto literario sea considerado fantástico, así como los paradigmas teórico-críticos desde los que se formula el interrogante y, por supuesto, se intenta producir respuestas. A sabiendas de que la literatura fantástica es en el Río de la Plata incluso anterior a la república, resulta operativo no obstante tomar como fecha emblemática para pensar el género en la Argentina el 1940, año en que Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges publican la primera *Antología de literatura fantástica* del país, conformando un hito en el desarrollo del género, cuyas manifestaciones desde entonces resultan tanto más próximas a las producciones contemporáneas. Se trata sin duda de una larga tradición literaria que en su devenir temporal ha comportado transformaciones, evoluciones, innovaciones, variaciones, modulaciones, etc. y es y seguirá siendo referente ineludible para los autores de hoy, así como la herramienta clave para observar y distinguir aquellos rasgos que continúan necesariamente vigentes.

Con el propósito de evidenciar de la mejor manera la pervivencia de las huellas y los lazos hipertextuales entre la narrativa de Schweblin y la tradición literaria que la antecede es pertinente desplegar el diálogo a partir del planteamiento teórico elaborado por Jean-Marie Schaeffer sobre la lógica genérica de tipo genealógico. Esta propuesta además invita a reflexionar desde qué esquemas organizativos es posible —y oportuno— asociar ciertos textos y, en cambio, disolver ciertas identidades genéricas históricamente establecidas entre otros.

Y como se trata aquí de reconocer las pervivencias de una tradición textual en una autora actual, la perspectiva idónea es aquella que se sitúa en el nivel autorial (o de la creación) porque existe una motivación evidente por parte de Samanta Schweblin de establecer una determinada suma de afinidades con textos anteriores no para *pertenecer* al género sino para *participar* de él. Como explica Schaeffer, la cuestión de la intencionalidad autorial si bien ofrece la posibilidad de encarar el estudio del género no como clase textual a la que deba necesariamente circunscribirse un texto (como lo haría un régimen puramente clasificatorio), sino desde la «genericidad como elemento de producción de obras» (2006: 103), esta función no puede considerarse como un absoluto porque como todo acto comunicativo depende de la intención pero también del contexto. La genericidad autorial es constante, a diferencia de la lectorial entendida como reflexión metatextual sincrónica, porque depende de manera excluyente para su concreción de la estabilidad de algunas especificidades genéricas a lo largo del tiempo. El completo (re)conocimiento de estas especificidades o *estructura de necesidades*² por parte

¹ S. Schweblin, *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House, 2017. Se trata de veinte relatos ya publicados en ediciones anteriores de sus libros de cuentos y en ediciones internacionales, más dos relatos inéditos: «Olingiris» y «Un gran esfuerzo».

² Michael Glowinski denominó *estructura de necesidades* a «todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que lo distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria» (1993: 99).

del autor es requisito indispensable para la práctica creadora si lo que se persigue es la «modulación»³ del género: no hay modulación posible sin la existencia de una tradición textual anterior que motive la participación del texto nuevo de un género determinado. Sin embargo, hay que diferenciar estabilidad de estaticidad de los rasgos genéricos, pues, como se ha dicho, la situación comunicativa es relevante tanto como lo es la intención moduladora del autor, y por ello resulta indispensable la recontextualización y refuncionalización de la estructura de necesidades para que la labor no arroje un resultado puramente imitativo y, si cabe decirlo en términos de funcionalidad, obsoleto.

El repertorio de textos conocidos y consagrados a una tradición genérica —en este caso sería la del fantástico en general y la del fantástico argentino-rioplatense a partir de los años 40 en particular— va a actuar como modelo referencial en una clase genérica de tipo genealógico corroborando una relación causal por la cual unos textos no existirían sin los otros. Esos modelos referenciales funcionan como hipertextos para las relaciones hipertextuales en las que se basa esta clase genérica. A estas relaciones Schaeffer busca otorgarles un sentido más amplio que el propuesto por Gerard Genette⁴ y afirma lo siguiente:

Definimos como relación genérica hipertextual toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o *índices* diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos. (2006: 118)

En la lógica genealógica el régimen modulador debe valerse de unas convenciones específicas que son en este caso tradicionales, pues se establece en esta lógica una especie de diálogo con la tradición genérica que legitima, como todo diálogo, ciertas libertades creativas. El ejercicio de tales libertades va a depender de la intención del autor, que conoce bien los rasgos propios del género y puede entonces modificarlos y manipularlos según su voluntad estética. En este sentido puede decirse que la originalidad del hipertexto va a estar íntimamente relacionada con el tipo de maniobra dialógica que efectúa el autor sobre las especificidades que la tradición textual ha puesto a disposición.

Ahora bien, para acercarnos a una delimitación del género fantástico, comenzaremos por aquellas zonas más luminosas sobre las que la crítica ha llegado a un (siempre relativo) acuerdo. De alguna manera esto autoriza el recorrido ulterior por senderos más sombríos. Pareciera existir cierta unanimidad en considerar que para definir, delimitar o caracterizar lo fantástico primero debe concretarse qué se entiende por realidad, pues ambos conceptos mantienen una clara relación dialéctica. Rosalba Campra por su parte sostiene que «el concepto de “fantástico” se define solamente en negativo: es aquello que no es» y añade que «lo fantástico presupone empíricamente el concepto de realidad» (2001: 154). En definitiva, fantástico es algo que excede de alguna manera la capacidad humana de razonarlo pues no encuentra posibilidad de funcionamiento lógico dentro de una

³ Schaeffer usa el término modulación para referirse al régimen en el cual «el texto individual no ejemplifica simplemente unas propiedades fijadas por el nombre de género, sino que modula su comprensión, es decir, instituye y modifica las propiedades pertinentes» (2006: 114).

⁴ Véase «Hipertextualidad» en Genette, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

maquinaria organizada según determinadas leyes naturales en las que confiamos porque *justifican* la existencia del mundo «real» y garantizan su invariabilidad.

El asunto es que en el enunciado anterior hay al menos tres conceptos conflictivos: razón, leyes naturales, mundo «real». Su conflictividad radica en que son estatutos móviles, pues dependen del momento histórico y de los paradigmas de pensamiento científicos y filosóficos que no son estáticos, por el contrario, evolucionan junto con la cultura. Se trata, como los géneros, de convenciones y acuerdos colectivos de larga duración. Habrá matices, tantos como individuos, pero dentro de unos «límites interpretativos» considerados universales. Quien quiera formar parte del mundo de los cuerdos, entonces, tendrá que aceptar las reglas del juego, pues en el cotidiano la libertad para transgredir los límites establecidos —aquellos que dotan a la realidad de su «cualidad objetiva»— es restringida.

Pero la noción de realidad no solo sirve para definir por contraste al fantástico como aquello que no es real, pues en ese pequeño punto de intersección que hace que uno sea lo que lo otro no es, está la clave para comprender no solo lo que lo define sino la lógica interna del género. Esta lógica, que empieza en un punto de contacto difuso, es la que organiza todos los elementos de la ficción fantástica. David Roas sugiere que hay que examinar qué idea de la realidad se está manejando para poder comprender las implicaciones de la confrontación entre lo real y lo imposible —lo no real— (2011: 15). Porque lo fantástico va a depender siempre de lo que consideremos como real. Como explica Javier Rodríguez Pequeño, definir lo fantástico como aquello que no es real resulta cómodo en términos generales pero en el ámbito literario conviene hilar más fino, pues ficción también se define como aquello que no es real. Es preciso entonces recordar que si bien ambos términos sirven para nombrar todo aquello que carece de existencia empírica «lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo» (Rodríguez Pequeño, 1991:147).

Para que haya transgresión tienen que haber dos partes pues «lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas excluyentes» (Reisz, 2001: 194). Así, la narrativa fantástica debe construir en la ficción una realidad de semejanza absoluta con el referente externo —el mundo real— y los órdenes dominantes que lo rigen. Como ha dicho Tzvetan Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica* «en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (1994: 24). Gracias a la incuestionable estabilidad y objetividad con la que se organiza ese mundo que nos es familiar, la irrupción de la otra parte —el acontecimiento fantástico— resulta desconcertante e incómoda. El mundo ficcional debe garantizar al lector una justa credibilidad para que el elemento fantástico pueda entonces también ser aceptado como verdadero dentro del universo del relato, o al menos pueda ser cuestionada su posibilidad de verificación. Por este motivo nos adherimos a Campra cuando dice que paradójicamente lo fantástico resulta el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud y también cuando luego aclara que la verosimilitud no es sino un tipo de consenso a veces percibido como tal, a veces no, pero de todos modos sujeto a la mutabilidad

histórica. Dentro de un género, la convención deriva del corpus preexistente, o sea que se constituye como resultado de los horizontes de expectativa ya actuados en ese género (Campra, 2008: 68-69).

El fenómeno de la irrupción sobrenatural termina sin ser explicado o racionalizado, poniendo en tela de juicio el estatuto de realidad en el que confiamos. La inquietud y el malestar que ocasiona un testimonio de lo imposible tienen que ver con la incapacidad de asumir que no controlamos todo y con la sospecha de que la idea del mundo real que conocemos puede no ser absoluta. La realidad es una construcción sólida cuya superficie es absolutamente porosa y la literatura fantástica utiliza esa porosidad para filtrar por allí segmentos desconocidos que la razón no consigue explicar. Esta operación, entre otras cosas, logra insinuar que hay una distancia compleja entre el ser humano y lo «real». Irène Bessièrre dice que «convertir esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente es, a la vez, plantear que la norma cotidiana se nos ha hecho extraña y, en consecuencia, reconocer nuestra dependencia» (2001: 98).

Lo inexplicable logra trastornar la realidad, pues desestabiliza los principios y leyes fundamentales que sostienen al mundo conocido. Antes, para ello, prepara el terreno mediante meticulosas técnicas miméticas y así consigue la estabilidad que se verá comprometida al entrar en contacto con lo sobrenatural. El éxito del efecto fantástico tendrá mucho que ver con la manera en que el texto recrea el referente externo en la ficción. La verosimilitud en la recreación contextual es en definitiva un artificio procedimental que vehicula el efecto perseguido por el fantástico.

Por lo anterior, hay que reconocer que se trata de un género de estrecha relación contextual porque precisamente el contexto sociocultural va a establecer los códigos implícitos que rigen la realidad según «modelos culturales ideales» (Roas, 2011: 29). Aquí asoma quizás uno de los motivos que vuelve al fantástico un género muy susceptible de sufrir transformaciones y dar origen a un sinfín de posibles modulaciones, pues su vitalidad pragmática va a estar siempre en relación con el paradigma de realidad entendiéndolo como constructo artificioso del discurso hegemónico en un tiempo concreto. Como afirma Roas «el fantástico subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud» (2011: 14).

Entrando ya en la producción de Samanta Schweblin, encontramos por ejemplo el breve relato «Mariposas», donde lo extraño tiene lugar en la puerta de un colegio mientras los padres aguardan la salida de sus hijos que, como insinúa el final del cuento, terminan apareciendo convertidos en mariposas. Antes una mariposa ha salido a posarse en la mano de Calderón, un padre que intenta retenerla para cuando su hija salga pero le rompe un ala y acaba pisándola por piedad. «No alcanza a apartar el pie cuando advierte que algo extraño sucede. Mira hacia las puertas y, como si un viento repentino hubiese violado las cerraduras, estas se abren y cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan». Así se produce la intrusión de lo extraordinario en lo que parecía una escena de lo más cotidiana.

Cuando Calderón «advierte que algo extraño sucede», el lector se encuentra con la alternativa de pensar que la mariposa muerta puede haber sido su hija. Si bien, no está nada claro qué es lo que

ocurrió ni si lo que se cuenta es efectivamente un hecho imposible —la transformación del humano en lepidóptero— o si inmediatamente después de las mariposas aparecieron los niños por las puertas del colegio sin que el lector vaya a saberlo jamás, la inquietud y la extrañeza ya se han instalado. Porque la sola insinuación en este caso supone el conflicto entre uno y otro orden, el de lo posible y lo imposible. Los personajes perciben la transgresión del orden al manifestar que «algo extraño» está teniendo lugar repentinamente; y esto importa porque como recuerda Bellemin-Noël «no existe percepción de lo fantástico en el texto si la “fantasticidad” no está subrayada por el propio discurso, puesto que es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal» (2001: 134).

Al poner en cuestión la manera en que percibimos el mundo, la literatura fantástica abre dentro y fuera de la ficción un nuevo espacio de posibilidad en el que al parecer no todo funciona como es esperable. No solo se trata de perturbar la calma para conseguir la *evasión* del lector, sino que propone una interpretación alternativa donde la realidad se torna problemática. Nos indica que hay también vericuetos, pliegues, sinuosidades en la aparente homogeneidad de lo real que desconocemos, que no dominamos. La elucidación no está en el texto; queda abierto un interrogante o un espacio hermenéutico que permite varias interpretaciones.

Sea como sea, el significante se aleja del referente extratextual e insinúa que hay algo inaccesible para la razón en la lógica de ese mundo ficcional. La voluntad subversiva atribuida por la crítica a la literatura fantástica tiene que ver con la exploración de las posibilidades de ese espacio «otro», el incomprendible, para deconstruir el referente y la red de complejidades que lo sostiene. Da cuenta de la fragilidad de las interacciones que los individuos mantenemos con lo externo, aquello objetivo que está allí para no ser cuestionado. El cambio en el tratamiento de la noción de realidad dentro del mundo ficcional que tiene lugar en la transición de la modalidad fantástica gótica al fantástico tradicional inaugurado por los románticos, trae aparejado también un agotamiento de los temas y los tópicos tradicionales que van poco a poco perdiendo la capacidad de sorprender al lector. La reiterada aparición de vampiros, hombres lobo, fantasmas y engendros monstruosos en entornos además muy poco verosímiles o muy diferentes de los del lector termina por automatizar tanto los motivos como los procedimientos implicados en la creación; las tramas resultan predecibles y pierden eficacia estética. Y no olvidemos lo sugerido por David Roas al respecto: «la historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor este tipo de historias.» (2011: 93)

Frente a este panorama, los autores buscan la revitalización del género mediante la incorporación de temáticas menos espectaculares pero más novedosas. Así, por ejemplo, las innovaciones científicas, la proliferación de nuevos sistemas filosóficos, y el interés cada vez mayor en las complejidades de la mente humana (con la locura siempre al frente de guerra), empiezan a ser materia literaria muy bien predispuesta para «lo imposible». Se abre un horizonte para el género que cuenta ahora con un arca de fantasías posibles muy poco exploradas por la tradición hasta entonces. Y exige a los escritores la actualización de los procedimientos narrativos y retóricos para su tratamiento.

Un muy buen ejemplo de esta actualización del género mediante el reciclaje ya sea de contenidos anteriores como provenientes de otras disciplinas, es el tema de la ciencia. Ciertos postulados científicos dominantes en la época han sido tomados en préstamo por la literatura fantástica que los traslada a su terreno y los hace trabajar según su lógica de funcionamiento. Si llevamos el mismo material a otro territorio genérico como el de la ciencia-ficción, su función en la organización del relato va a variar considerablemente. Esto se debe a que en la literatura fantástica la innovación científica va a ser recibida con asombro, inquietud, incluso horror, pues está cumpliendo la función de elemento sobrenatural y ya sabemos que la clave del género reside en la imposibilidad de convivencia entre dos realidades. Lo sobrenatural aquí nunca se naturaliza, se razona ni se acepta; es sencillamente inexplicable. Mientras que en la ciencia-ficción, la innovación científica no solo es naturalizada sino que no tendría por qué llamarnos la atención, siempre teniendo en cuenta que la verosimilitud en este ámbito genérico depende en gran medida del momento de enunciación.

Samanta Schweblin en «Conservas» recupera en cierto modo material científico pero le da un tratamiento particular. El relato presenta a una pareja que ante un embarazo que se «adelantó» en sus planes, busca postergarlo sin perjudicar a la criatura. Después de consultar con una comadrona, «obstetras, curanderos y hasta con un chamán» dan con el doctor Weisman quien asegura poder solucionar el contratiempo con un método que él mismo ha desarrollado y que «incluye cambios en la alimentación, el sueño, ejercicios de respiración, medicamentos», etc. Las indicaciones son seguidas al pie de la letra por la pareja y lo que va ocurriendo es un proceso inverso al de un embarazo convencional que concluye con la expulsión del embrión por la boca de la mujer. Acto seguido, es colocado en un frasco en el que permanecerá «en conserva» hasta que el momento sea el deseado.

Aunque en el relato la presencia científica es la que justifica el proceso, no cabrá duda de que un resultado así no puede ser: es imposible hoy y probablemente lo sea siempre. Lo que se explicita sobre el método, además, parece muy racional, un tratamiento que podría ajustarse a casi cualquier padecimiento físico. Sin embargo, no es suficiente para que el lector acepte el resultado —un embarazo revertido— con naturalidad. Lo sobrenatural, en «Conservas» tiene una explicación científica (es un médico quien lo instruye según sus investigaciones), pero que no es válida bajo los códigos que rigen el estatuto de realidad mimética que ha presentado la ficción.

El siglo XX, por otra parte, va a desafiar la capacidad de supervivencia del género fantástico, que termina por demostrar que sus posibilidades no están agotadas todavía sino, por el contrario, dispuestas a complejizarse en sintonía con la complejidad que adquiere la noción de realidad. La aparición de la teoría de la relatividad de Einstein significó el inicio de un nuevo cambio de paradigma científico y filosófico pues «abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos en forma idéntica por todos los individuos: pasaron a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y el movimiento del observador» (Roas, 2011: 21). Ahora que la realidad deja de ser una entidad ontológicamente estable y única, ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos y que ya no puede concebirse en un nivel absoluto, como un criterio definitivo o

infalible. Gracias a este cambio de paradigma se desbordan los límites de la exploración creativa y se enriquecen los procedimientos narrativos.

El género comienza a ser modulado por una muy vasta proliferación de textos que participan de él por un lado adscribiéndose a una tradición literaria que reconocen y validan, por el otro incorporando los materiales que esta nueva manera constructivista y subjetiva de pensar la realidad deja a su disposición. Los textos que participan de una determinada tradición genérica no necesariamente presentan identidad entre todas sus partes pero esto no quiere decir que el material no deba siempre ajustarse a una lógica de funcionamiento concreta que implica una estructura de necesidades bastante delimitada. Existe un espacio abierto para la imaginación y la creatividad del artista cuando no se trata de perseguir la reduplicación genérica o la identidad total entre las partes que configuran el texto, sino de modularlo adhiriendo a ciertos requisitos genéricos ineludibles pero transformando otros. Siguiendo el recorrido del género sobre el siglo XX, Jaime Alazraki plantea que después de la evolución del fantástico desde sus realizaciones en la novela gótica al fantástico tradicional de Hoffmann, Poe, Maupassant, y compañía, ocurre la multiplicación de «un nuevo tipo de ficciones en busca de su género» que difiere radicalmente de la concepción del fantástico del XIX. Se trata de narraciones que «contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con ningún tipo de terror» (2001: 272). Alazraki llama a esta nueva poética «neofantástico» porque «a pesar de pivotar [sic] alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*» (2001: 276). Y ubica dentro de esta variación del género a autores como Kafka, Borges y Cortázar.

Según Alazraki lo neofantástico difiere por su «visión» del fantástico tradicional porque este último concibe la realidad como una entidad sólida e inmutable organizada por leyes universales. Y aunque busca violentar la solidez del mundo real imponiéndole un hecho que contradiga sus leyes, no llega a cuestionar el origen de la idea de realidad que recrea. Mientras que, en cambio, lo neofantástico se sirve entre otras cosas del movimiento en el paradigma que representó la teoría de la relatividad, para asumir el mundo real ya no como una existencia sólida y homogénea sino «como una máscara, un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (2001: 276). Es decir, la solidez reconoce su estatuto de convención y de ese reconocimiento se infiere que hay algo «otro» que las convenciones colectivas no contemplan. Sin embargo, la situación marginal o preterconvencional de lo otro no es motivo suficiente para impugnar su existencia. El neofantástico se ocupa de los «intersticios de sinrazón» en la arquitectura del mundo, de los «momentos de insomnio del sueño de la razón» (Alazraki, 2001: 277).

A partir del cuento de Schweblin «Papá Noel duerme en casa» podremos comprender mejor cómo se comporta la transformación en la visión, en tanto que postula una realidad dependiente del observador, condicionada por el punto de vista, teniendo en cuenta que decir «punto de vista» implica considerarlo en un sentido global pues involucra todo aquello que constituye a la entidad que observa y que lo diferencia de cualquier otro. Los hechos en «Papá Noel duerme en casa» son narrados por un niño. La interpretación de esos hechos es, por consiguiente, subjetiva y además limitada porque el niño

no tiene las herramientas experienciales para evaluarlos completamente. Una madre con depresión, un padre agobiado por el estado de su mujer, una vecina que colabora en las tareas domésticas y en el cuidado del niño, y, finalmente un hombre —Papá Noel— que llega la noche de Navidad para terminar de desencadenar el conflicto, son observados por el niño cuya preocupación es el coche a control remoto que pidió de regalo.

El narrador habla de los otros personajes de acuerdo con su percepción del vínculo que mantienen con él. Pero, justamente, el vínculo entre los personajes más allá del niño y el origen de las angustias que padecen, son informaciones indeterminadas que el lector debe reconstruir trasladando los hechos a un planteamiento adulto. Así, cuando el narrador cuenta que «Marcela [la vecina] y papá se hicieron muy amigos, y algunas noches papá se quedaba con ella en la casa de al lado, jugando al póquer, y a mamá y a mí nos costaba dormirnos sin él en la casa», está exponiendo los hechos tal y como él los percibe; el lector, no obstante, sospechará que la relación que el padre mantiene con la vecina es, cuando menos, inusual. Finalmente el lector va a descubrir que el hombre que toca la puerta la noche de Navidad no es, como piensa el niño, Papá Noel, sino el amante de la madre, y la imposibilidad de estar juntos el motivo de su depresión.

Lo normal sería preguntarse dónde está el elemento sobrenatural que nos permite considerar «Papá Noel duerme en casa» como relato fantástico. La respuesta no es del todo evidente. Podría decirse que lo sobrenatural aquí es la imaginación transformadora de una mirada infantil sobre una situación problemática entre adultos. En el mundo del niño el hombre que tocó el timbre es Papá Noel y no el amante de la madre. Es decir, que la historia trabaja con dos niveles paralelos de realidad: el del niño y el de los adultos (que también se espera sea el del lector), ambos perfectamente compatibles. El imposible —que sería la llegada de Papá Noel en el plano de realidad de los adultos— queda en el relato circunscrito a unas reglas y códigos que organizan y determinan lo que es real siempre desde la interpretación y observación del niño. La ingenuidad de la infancia no le permite al narrador acceder al conflicto entre sus padres, pero permite garantizarles a los hechos una condición de realidad que es legítima en tanto depende de quien la observa.

Es recurrente el uso del narrador infantil para organizar el relato en una dirección fantástica⁵, pues permite prescindir de cualquier fenómeno sobrenatural para concentrar la atención, en cambio, en el desfase entre los acontecimientos «objetivos» y la forma en que han sido lingüísticamente elaborados por el punto de vista. El discurso es articulado por una entidad narrativa cuya percepción del mundo resulta antes que limitada, *desprejuiciada*. El narrador infantil suele ver los hechos con más precisión que el adulto porque no está preocupándose por establecer las interacciones causales que los motivan ni calculando las consecuencias de lo que observa. De manera que como técnica es increíblemente eficaz porque el relato del niño al hacer un registro pormenorizado de los detalles de los acontecimientos más que de los acontecimientos en sí —sin ningún tipo de «filtro» convencional—, permite al lector construir —a partir de los parámetros que rigen el «punto de vista adulto»— la red de acciones, intenciones y significaciones ausentes del discurso. Esa carencia de prejuicios

⁵ En la cuentística de Silvina Ocampo se puede hallar ejemplos muy interesantes de esta operación.

epistemológicos puede significar para el lector una mayor complejidad inicial que, de quedar manifiesto en el texto que la voz narrante es infantil, disminuye pero a la vez todo lo anterior debe ser resignificado desde la nueva perspectiva. En la comprobación de las diferencias perceptuales e interpretativas entre una y otra visión, puede ocurrir la inquietud propia de lo neofantástico.

En lo que respecta a la «intención», Alazraki comenta que lo neofantástico busca generar perplejidad e inquietud por lo insólito de las situaciones planteadas, pero con la idea de que los textos sean «metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que va a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario» (2001: 277). Rosalba Campra se adhiere a lo expuesto al entrever una dimensión simbólica más allá de lo dicho (o lo no dicho) en un relato neofantástico. «Lo que se muestra es apariencia (¿símbolo?) de otra cosa, que el lector se siente estimulado (tal vez obligado) a descubrir» (2008: 135). A esta dimensión simbólica se la define como «metáfora epistemológica»: aquello que alude a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. El trabajo hermenéutico, por tanto, va a depender en gran medida de las competencias de cada lector pues hay una opacidad y una deliberada ambigüedad en algunas de las metáforas que es preciso significar.

En este punto nos aproximamos al planteo del fenomenólogo polaco Roman Ingarden, principal precursor de la Estética de la Recepción, pues plantea que hay en toda obra literaria *puntos de indeterminación* que exigen del lector una participación activa en la construcción del sentido. Esos vacíos o puntos de indeterminación deberán ser *concretizados* a partir de las objetividades inherentes al texto pero también, y esto será indispensable, desde la subjetividad particular de cada lector. Lo que en el fondo viene a demostrar este enfoque fenomenológico es que ninguna interpretación es el resultado objetivo de un gesto neutro con el que se hace emerger el sentido único de una obra, sino una especie de negociación entre lo que la obra ofrece y lo que el lector aporta. Si cada lector o espectador de arte rellena la indeterminación a su manera, a partir de su competencia (literaria o artística), y de sus experiencias vivenciales, y de sus prejuicios culturales, etc., se entiende que, en términos de Mukarovsky, un mismo *artefacto* sea convertido en distintos *objetos estéticos*. Pero el texto neofantástico nos quita la seguridad de rellenar a partir de sí mismo los lugares de indeterminación.

Al último de los indicadores de la transición del fantástico tradicional al neofantástico, Alazraki lo identifica como «*modus operandi*» o mecánica de la narración. El neofantástico «prescinde de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final» que lleva a cabo el fantástico tradicional con la penetración repentina de lo extraordinario (Alazraki, 2001: 279). Lo sobrenatural se inmiscuye en el mundo ficcional sin violencia, sin un impacto desestabilizador del orden. Esto hay que vincularlo con el asunto de la sintaxis de lo fantástico que Campra sintetiza así: «Agotada, o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo y desasosiego del tema fantástico, la transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos.» (2008: 136)

Lo expuesto conduce a considerar que la retórica de lo neofantástico se vale menos de temas inquietantes que de las ausencias de nexos lógicos y causales, de las lagunas de información, del desfasaje de significantes y referentes, de la ambigüedad en el nivel proposicional, de los puntos de indeterminación, etc. Lo sobrenatural en muchos casos no se hace presente semánticamente en el texto, sino que emerge hacia el final cuando el lector percibe la imposibilidad de comprender el significado global. Como sugiere Campra, «su manifestación puede rastrearse fundamentalmente en el nivel sintáctico: la aparición del fantasma ha sido sustituida con la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad» (2008: 136). Se trata de provocar la inquietud poniendo en cuestión la destreza interpretativa del receptor que debe ir «más allá» a la vez que cuenta con la libertad de concretizar los vacíos según su experiencia y su competencia. La perturbación radica en lo inaccesible del significado.

«El cavador» es un relato que hace bandera a la indeterminación. La información elidida supera ampliamente a la disponible de tal modo que el lector, para reconstruir el significado, necesariamente tendrá que sacar a escena su propia imaginación. Un narrador autodiegético comienza el relato diciendo que «necesitaba descansar, así que alquil[ó] una casona en un pueblo de la costa, lejos de la ciudad». Al llegar, se encuentra con un hombre que cava un pozo en la propiedad. El cavador se muestra solícito, como si trabajase para él. El narrador opta por seguirle la corriente al cavador que se muestra muy comprometido con el trabajo, y de quien, al parecer, se ha convertido en empleador desde el momento en que llegó a la casa. El trabajo en el agujero pareciera ser parte de un plan que el narrador debería conocer pero, al igual que el lector, desconoce; el incumplimiento del plan o «cualquier cosa que pase», dice el cavador, será «terrible». Empezamos a reconocer que los otros personajes parecen comprender la lógica de la realidad montada por la ficción. Una realidad que por algún motivo presupone la necesidad de que cada cual tenga su cavador trabajando en un agujero con una finalidad que resulta obvia para todos, salvo para el narrador forastero que desconoce la lógica de los hechos tanto como el lector. Sin embargo, el narrador, se pliega al juego y comienza a participar de esa lógica.

La tensión de la incertidumbre, hacia el final alcanza el punto álgido. Es que pareciera que en esta cuestión de los pozos y los cavadores hay leyes y reglas que indican que el dueño del pozo no puede cavar y posiblemente existan otras. Sucede que como lectores no sabemos cuál es el objetivo del plan, entonces la poca información que brinda el relato puede ser dirigida hacia múltiples hipótesis. Al final no entendemos quién es el narrador, ni por qué le sigue el juego al cavador. Desconocemos quién es el cavador, por qué cava el pozo, y por qué no puede dejar cavar al dueño del pozo. Se produce entonces el «vértigo de la no significación». El lector hará un esfuerzo por comprender, por volver atrás y verificar si dejó escapar algún detalle que explique la causalidad de los hechos. Pero el detalle no está. La ilación causal ha adoptado la forma del silencio o la elipsis. «En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta [...] se impone en la escritura lo no dicho» (Ceserani, 1999: 109). Las secuencias tienen lugar pero desconocemos el vínculo de continuidad que las motiva y, como sugiere Bessière, «el silencio del relato nutre la proliferación de preguntas» (en

Ceserani, 1999: 109): este es el efecto del procedimiento de elipsis. Justamente en las indeterminaciones originadas en el nivel sintáctico, está la perturbación; el temor ante lo absurdo, ante un acceso restringido a la verdad.

Además de la recurrencia en esta modulación genérica de procedimientos narrativos que, como vimos, sitúan la «fantasticidad» en el nivel formal, hay también un tipo de recurrencia semántica que termina por convertirse en marca personal de la autora a la vez que complejiza la dimensión pragmática de la poética. En muchas de las historias de Samanta Schweblin el tópico de la violencia está presente de modo más o menos patente según el caso. Ejemplo inevitable es «La pesada valija de Benavides», un cuento en el que se le da a la violencia, además de protagonismo absoluto, un tratamiento muy especial. La autora va a conciliar la brutalidad con el arte, y ya veremos por qué esta maniobra no es completamente original. El relato comienza así:

Regresa al cuarto con una valija. Resistente, forrada en cuero marrón, se apoya sobre cuatro ruedas y ofrece con elegancia su manija a la altura de las rodillas. Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán las razones. Por eso opta por el siguiente plan: evitar que la sangre chorree envolviendo el cuerpo en bolsas de residuos, abrir la valija junto a la cama y, con el trabajo que implica doblar el cuerpo de una mujer muerta tras veintinueve años de vida matrimonial, empujarlo hacia el piso para que caiga sobre la valija. Oprimir sin cariño, dentro de los espacios libres, la masa sobrante, hasta terminar de encastrar el cuerpo en la base.

El relato cuenta que Benavides ha asesinado a puñaladas a su mujer, la ha encajado en una valija y ante la desesperación decide acudir a su médico. Ocurre que la reacción del doctor Corrales al ver el contenido de la maleta da un giro inesperado a la historia, aunque muy propio de la poética de Schweblin, pues lo que ve le parece maravilloso: «Los ojos llenos de lágrimas vuelven al fin su mirada a Benavides. —Benavides...Esto es fuerte. Es...Es...maravilloso». Enseguida Corrales llama a Donorio, un curador de arte, que frente a la valija piensa: «qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora». Aborto en la contemplación sigue: «la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores». Doctor y curador van a procurar aclimatarlo todo como si fuese una sala de exposiciones y llegado el día de la inauguración, Benavides y «la obra», es decir el cadáver de la mujer pudriéndose en la maleta, van a ser aplaudidos por un público frenético y *snoob* que busca «escapa[r] a los sentimientos superfluos del arte común» como demuestra el siguiente pasaje:

La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Excitación. Conmoción. Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor. El artista está todavía muy cerca de la valija. Demasiado expuesto [...] Cuando entienden quién es él lo alzan y lo pasan de mano en mano. Corrales grita: «¡El artista!», y algunos hombres de azul abandonan la barrera humana para rescatar a Benavides [...] Hay gritos, empujones, gente que pelea por la mejor perspectiva de un punto nada claro. Entonces Benavides siente crecer un abismo.

Es fácil que el lector recuerde aquí el ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas De Quincey, quien es a la vez uno de los escritores favoritos de Borges, referencia ya sabemos clave en la tradición que educa a Schweblin. De Quincey dice que si quitamos a un

asesinato su dimensión moral es posible hallar en él un valor estético que puede incluso unirse con el arte. Es decir, que si nos quedamos solo con la valoración estética algunos asesinatos deberían ser considerados auténticas «obras de arte» y los asesinos verdaderos «artistas». En el relato la inauguración de la exposición ha sido un éxito. La línea final del cuento termina de convertirlo todo en un simulacro absurdo porque, con la ambigüedad propia de esta autora, queda sugerida la posibilidad de que Benavides haya sido arrestado y que el arresto haya sido siempre parte del programa: «por la puerta principal se retira un Benavides finalmente sujetado por la custodia», aunque también cabe pensar que los hombres de azul siguen protegiéndolo del fervor del público. Otra vez más la resolución es ambigua y esta interpretación, en definitiva, queda en manos del lector. En cuanto al funcionamiento general de la lógica en el relato, se imponen otras leyes: otro funcionamiento de la realidad en el que lo insólito, lo absurdo, lo fantástico, lo humorístico se combinan. La lógica genealógica sirve para ir reconociendo estas categorías y sus respectivos lugares en la tradición del género; funciona como referente con el que dialogar para hacer combinaciones nuevas y originales sin necesidad de que la obra resultante sea clasificada como literatura del absurdo, o fantástica, o insólita: es todo eso a la vez porque participa de todo eso y, en cualquier caso, en cada cuento domina una de esas tendencias.

Esto que se ha detectado a raíz del funcionamiento de la violencia en esta lógica de lo fantástico en la narrativa de Schweblin merece traer a colación una polémica de vieja data que tocó también a algunos autores de la herencia que nos convoca. En los años cincuenta, los intelectuales de la revista *Contorno* tenían muy presente que la realidad política de la Argentina había cambiado —fundamentalmente por la transformación socioeconómica puesta en marcha por el peronismo— y pensaban que más allá de la filiación política, el peronismo era un fenómeno al que el intelectual tenía que atender porque por primera vez las masas obreras entraban en la escena. Por tanto era tarea de todo intelectual comprometido contribuir en la formación cultural del sector proletario; el escritor estaba «obligado» a poner en acción las ideas y la toma de conciencia llevándolas a la praxis literaria. La crítica a los escritores agrupados en *Sur* tenía que ver principalmente con la tendencia a cultivar literaturas de evasión, herméticas y de lenguaje espiritualista —propias, decían, de la cultura de clase burguesa— evitando la tematización de la política y por ende, el trabajo activo en la transformación de la realidad social.

Esta pugna entre literatura comprometida y literatura de evasión —o más precisamente «experimental»— ya tenía su antecedente en territorio europeo. Recuérdese que Lukács defendió el realismo literario y rechazó a las vanguardias «por su negación de la realidad y su dedicación exclusiva a la experimentación formal» (Viñas Piquer, 2017: 419). Este rechazo al arte de vanguardia es lo que pone al teórico húngaro en conflicto con los intelectuales también marxistas de la escuela de Frankfurt, pues rechazaban el realismo en su conjunto y defendían la capacidad revolucionaria del arte de vanguardia. La «teoría del reflejo» debe ser para la Escuela de Frankfurt superada en pos de la *mediación* como técnica o maniobra que lleva a cabo el escritor para, mediante ciertos artificios, representar en la ficción alguna circunstancia compleja o problemática de la realidad social. Ya no se

trata de reflejar la realidad de manera objetiva, intentando descubrir y desentrañar el funcionamiento de cada elemento en la maquinaria, sino de representar su esencia simbolizada gracias a la *mediación* que suponen las exploraciones formales del arte moderno.

Si de algo no cabe duda es que cuando decimos literatura fantástica automáticamente se excluye que algo tenga que ver con la realista —en términos de periodización y en el sentido lato que define uno y otro concepto como antagónicos—, más allá de que se valga de las técnicas del realismo para construir un significativo verosímil que será luego destruido por la irrupción de lo inconcebible. Pero también sabemos que cuando lo fantástico se despegaba de lo gótico para modularse en lo fantástico tradicional, ya no busca exclusivamente el efecto de horror, temor, inquietud, etc. en el lector sino también pretende poner en cuestión el conocimiento «verdadero» que tenemos de la realidad. Y en el transcurso de la evolución, llegamos por fin a lo neofantástico y a las manifestaciones que lo consolidaron como modalidad, para localizarnos en un terreno de mayor complejidad —no necesariamente temática pero sí formal— en donde el escritor, como el artesano, trabaja el lenguaje para proyectar significados más allá de los límites ficcionales. En gran medida los relatos agrupados en *Pájaros en la boca y otros cuentos* alcanzan la perturbación como producto de una fantasmaticidad estrechamente vinculada con lo insólito, lo absurdo y lo grotesco, trasciende el relato para cuestionar la realidad del lector. Observemos de cerca otro cuento para revisar lo expuesto.

En «Mi hermano Walter» el narrador autodiegético cuenta que su hermano tiene depresión y que toda la familia —madre, tía, hermana, cuñados— vive muy pendiente de él: lo llaman cada día y hablan «como si se alimentara de estupideces», lo llevan a todo tipo de reuniones para distraerlo y Walter parece no interesarse en lo más mínimo. Ya en el principio se anuncia la sutil cuota de absurdo que vamos a emparentar con la fantasmaticidad cuando el narrador comenta que «Tía Claris, que siempre le busca el lado esotérico a las cosas más simples, dice que cuanto más deprimido está Walter más feliz se siente la gente que está a su alrededor» e inmediatamente después de esto el narrador aclara que a él le parece «una verdadera estupidez». Las líneas siguientes se ocupan de describir el ascenso vertiginoso de toda la familia hacia una vida mejor, más próspera y feliz. Las circunstancias de todos parecen mejorar —bodas, emprendimientos, embarazos, viajes, un cáncer curado— mientras que el sitio de Walter sigue siendo «una silla cerca de la parrilla» donde se instala y no se levanta cuando las celebraciones en la granja familiar tienen lugar cada semana. «Tratamos de mantenernos alrededor, para animarlo o hacerle compañía. Intentamos hablar de temas más o menos superficiales, siempre con optimismo» afirma el narrador.

Un buen día aparece un médico en la granja que conversa con Walter y dice tener fe en su recuperación. La familia lo acoge haciéndolo parte de las felices reuniones en la granja «para afianzar el tratamiento de Walter». El médico entonces pasa a ser también beneficiario de esa especie de «suerte» inversamente proporcional a la depresión de Walter. El optimismo es generalizado y a todos «alivia» que Walter esté con ellos, «verlo sentado en su silla, saber que está cerca». Los hombres de la familia emprenden el proyecto de una cerealera que resulta en un gran éxito y todos deben instalarse en la granja, de modo que la dicha compartida se vuelve cotidiana. Durante una de las celebraciones

«algo nuevo pasa»: un niño pequeño, hijo del narrador, enreda en la silla una guirnalda y Walter esta vez no se muestra indiferente como de costumbre sino que se inclina, toma la guirnalda y la mira con atención. La reacción del narrador es peculiar:

Su movimiento me resulta insólito, me impide moverme, o decir nada [...] por un momento todo me parece confuso. Gris. Paralizado. Es solo un momento, porque enseguida mi hijo se la quita y regresa corriendo hacia su madre. Aunque reconozco el alivio, las piernas me tiemblan. Casi siento que podríamos morir, todos, por alguna razón, y no puedo dejar de pensar en qué es lo que le pasa a Walter, en qué es lo que podría ser tan terrible.

La historia termina ahí y lo siguiente es pensar que se nos han presentado dos fenómenos sobrenaturales. Uno que impacta en el nivel extratextual, el otro en el intratextual. Ampliemos un poco esta idea. Si el breve repaso por la narración no ha podido dar cuenta de ello, es necesario recalcar que a partir de lo que dice tía Claris —que además el narrador tilda de esotérico siendo que es más bien, objetivamente si se quiere, psicopatológico— la historia se dedica exclusivamente a comprobar que esta mujer acierta. Las bonanzas se replican hasta el paroxismo, tanto así que incluso el cáncer de uno de los personajes se esfuma en cuanto se relaciona con Walter. Si tomamos la hipótesis de tía Claris como cierta, es decir que la depresión de Walter funciona como un talismán de buena suerte, nos encontramos de golpe con lo insólito, lo imposible. Esto que se plantea en la ficción no pareciera tener cabida en el orden del referente extratextual aunque dentro de la ficción permita explicar el fenómeno; dos planos de realidad de golpe se vuelven incompatibles para el lector. Ahora bien, como se dijo, hay otro fenómeno sobrenatural pero que tiene lugar exclusivamente dentro de la ficción —y funciona a la manera clásica del vampiro, el hombre lobo, el monstruo, o el Horla—. De hecho esto resulta evidente en el fragmento final por la manera en que la retórica se transforma cuando el narrador intenta describirlo. Este hecho sobrenatural es, en el mundo de la ficción, que Walter demuestre algún interés —ya sabemos que la depresión se caracteriza en términos coloquiales por una ausencia absoluta de motivación e interés— lo que indica algún tipo de mejoría. Cuando el narrador lo encuentra estudiando la guirnalda «con demasiada atención» experimenta el mismo horror e inquietud que cualquier narrador gótico: su mundo se tambalea por la sola posibilidad de que exista un mundo «otro» superpuesto al suyo en el que su hermano no tenga depresión, ergo que la dicha de todos de golpe peligró. Por un momento él es quien lo ve todo gris y se siente paralizado —igual que Walter en la silla a la sombra—, pero como buen ejemplo de narrador en literatura fantástica, este rápidamente descreo de lo que ha visto y se reubica con «alivio» en su mundo, ese que es lo suficientemente fantástico, falso y cruel como para que la buena fortuna de todos dependa del «infeliz sacrificio» de uno.

Si miramos con atención, aquí como en «La pesada valija de Benavides», «Cabezas sobre el asfalto» o «Irman», la hipérbole está teniendo un rol clave como herramienta de *mediación* según la entiende Adorno al decir que «el arte de vanguardia alude a la realidad social, pero no mediante técnicas de identificación, sino mediante el distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico (en Viñas Piquer, 2017: 420). Mediante la exageración, ridiculización y deformación de los hechos, los personajes y las reacciones de los personajes frente a los hechos, Schweblin consigue esconder bajo una máscara grotesca una realidad que en definitiva es muy próxima a la del lector. La

eficacia de la estratagema dependerá de la capacidad del lector para reconocer que detrás de la máscara puede encontrarse a él mismo. ¿O acaso alguien puede negar que en muchos casos la «desgracia ajena» funciona como parámetro para mirar con más cariño nuestra propia problemática? ¿Cuántas veces en momentos de dificultad hemos recibido de consuelo la terrible frase «siempre hay alguien que está peor»? Al final no somos tan diferentes de la familia de Walter y es esto quizás lo que la autora quiere que veamos. Que lo que distingue «nuestra» condición humana de la condición atribuida al sujeto ficcional, es una sutileza; es quizás ese mismo movimiento que en metafísica media el cambio del *ser potencia* al *ser acto*.

Ya decía Aristóteles que toda representación mimética parte de un caso singular y concreto para ascender hacia un planteamiento de alcance universal. La importancia de la representación imitativa radica entonces en esa proyección de las vivencias representadas literariamente desde lo particular a lo general, pues garantiza la unidad del procedimiento hermenéutico al poner en marcha la tercera fase, la de la *aplicación*, Tal procedimiento como lo concibió el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer en su obra *Verdad y método* está constituido por dos fases anteriores: la *comprensión* o inteligibilidad básica y la *interpretación* por la cual se otorga un sentido determinado al texto. La última es entonces la fase de *aplicación*, momento en el que el intérprete lleva el sentido del texto a su realidad presente, a sus circunstancias personales. Como señala Gadamer: «No sólo el comprender y el interpretar, sino también el aplicar, el comprenderse a sí mismo, forman parte del proceder hermenéutico.» (En Dutt, 1993: 25)

La literatura fantástica, al poner en cuestión las certezas que el lector tiene sobre sí mismo, está hablando necesariamente de la condición humana, se la está deconstruyendo y se está interpelando a sus partes. Dice David Roas al respecto:

Lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.

[...] no se niega la realidad, sino que se evidencia [...] que nuestra percepción de esta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión de nosotros mismos. Cuestionamos nuestro conocimiento. (2011:153)

Si el compromiso que pedimos es escarbar a fondo la sociedad en busca de sus detalles para construir una representación total y objetiva que refleje los conflictos económicos y sociales, indiscutiblemente no lo encontraremos en la literatura fantástica. Pero tampoco parece acertado decir que literatura fantástica es aquella que solo busca distraer o evadir al lector de su realidad, al contrario: hemos dicho que lo enfrenta con ella. A este enfrentamiento el neofantástico lo vehicula mediante la particularidad formal de su discurso, es decir, gracias a un minucioso trabajo en la disposición de los elementos sígnicos y en la organización de las relaciones que mantienen entre sí. El mensaje entonces no es directo ni se agota en sí mismo: desconcierta, sugiere, insinúa desde la propia articulación. Como señala Adorno «el hermetismo de la vanguardia, el recurso a formas deliberadamente difíciles, es una manera mucho más eficaz de protestar contra el orden social establecido que el recurso al mensaje

político directo» (en Viñas Piquer, 2017: 421). ¿Y qué otra cosa es, en definitiva, el género fantástico que una manera de protestar contra el orden social establecido? Afirmándolo, a estas alturas, no hacemos más que reiterarlo.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (1982): «Lukács y el equívoco del realismo», en AA. VV., *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 39-89.
- ALAZRAKI, J. (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 265-282.
- BELLEMIN-NOEL, J. (2001): «Notas sobre lo fantástico», en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 107-140.
- BESSIÈRE, I. (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 83-104.
- CAMPRA, R. (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 153-191.
- (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento.
- CESERANI, R. (1999): *Lo fantástico*. Madrid, Visor.
- DUTT, C., ed. (1993): *En conversación con Hans-Georg Gadamer*. Madrid, Tecnos.
- GLOWINSKI, M. (1993): «Los géneros literarios», en Marc ANGENOT *et al.*, coords., *Teoría literaria*. México, Siglo Veintiuno, pp. 93-109.
- INGARDEN, R. (1998): *La obra de arte literaria*. Madrid, Taurus.
- LUKÁCS, G. (1989): *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península.
- REISZ, S. (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 193-221.
- ROAS, D., comp. (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (1991): «Referencia fantástica y literatura de transgresión», *Tropelías. Revista de teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 145-156.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006): *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal.
- SCHWEBLIN, S. (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona, Penguin Random House.
- TODOROV, T. (1994): *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán.
- VIÑAS PIQUER, D. (2017): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.