

LO FANTÁSTICO Y LAS NORMAS SOCIOCULTURALES

ANA MARKOVIĆ

UNIVERZITET U KRAGUJEVCU

Introducción

A pesar de la abundancia de trabajos teóricos sobre la narrativa fantástica, todavía hay discrepancias sobre el sentido mismo del término, sus límites y aun la posibilidad de hablar sobre un género definido, discrepancias que a veces parecen irreconciliables. Está claro, por otro lado, que cada teorización sobre los límites y el sentido de esta literatura debe partir de las consideraciones sobre la definición y el sentido de lo real, puesto que cada texto fantástico se configura a partir de alguna noción de lo real implícita en él. Lo real funciona como una especie de norma que el texto debe, de un modo u otro, transgredir para que podamos hablar de lo fantástico. Trataremos de abordar el problema de la constitución de esa norma poniendo especial atención en la importancia normativa de los modelos socioculturales, que no siempre es tan visible para un lector corriente, y que, sin embargo, es, a nuestro entender, un elemento clave para entender lo fantástico moderno.

La realidad textual

Hablando de literatura fantástica, los críticos muchas veces mencionan la confrontación de dos órdenes irreconciliables, o la subversión de un orden o norma de tipo racional o natural.

Pero con alusiones a la naturalidad o la racionalidad se enmascara la convencionalidad del orden realista codificado a través de un estilo literario. “La realidad” de un texto literario es indudablemente una construcción convencional. Un lector, claro, tiene su propia intuición sobre lo que es la realidad, de acuerdo con su propia experiencia y percepción del mundo, y una literatura de tipo realista pretende que las referencias del texto estén de acuerdo con la experiencia y la percepción de lector común. Pero incluso en una literatura que pretende crear ilusión de lo real en un grado mayor posible se utilizan estereotipos socioculturales, y esos estereotipos llegan a ser casi imperceptibles para el lector. Es más, cada modalidad literaria crea sus propios estereotipos en cuanto a la conducta humana y así también la literatura realista. Lo real es, además, tanto en el mundo de nuestra experiencia, como en la literatura, una categoría variable. Obviamente, nuestra noción de realidad va más allá de patrones de conducta humana—que, aunque variables, siempre son, en alguna medida probables— e incluye fenómenos y procesos naturales, cuya percepción cambia de acuerdo con el desarrollo de la ciencia. Por ejemplo, hoy estamos de acuerdo, por lo menos en Occidente, de que los hombres no se transforman en animales o de que no existen vampiros. Y cuando se trata de las transformaciones y los poderes sobrenaturales que figuran en una parte de lo fantástico moderno —como un hombre que vomita conejitos en el famoso cuento de Cortázar— vemos que no corresponden ni siquiera a un sistema de creencias conocido, sino que tienen raíz en una imaginación surrealista. Hay críticos que postulan que precisamente esta noción de la realidad, que es compartida por todos, es el único criterio indudable de que el texto presenta un orden de lo real. ¿Pero, es necesario que en un texto aparezca un acontecimiento absolutamente improbable para que podamos hablar de lo fantástico? ¿Y es suficiente? Trataremos de demostrar que eso

no es ni necesario ni suficiente y que en un texto literario, no hay hechos fantásticos y reales de por sí.

Verosimilitud sociocultural

Como ya hemos dicho, nos parece importante identificar el modelo de construcción de la realidad del texto y su dependencia de determinados códigos, que son, a la vez, de tipo sociocultural y literario. Este modelo se explica a través del concepto de verosimilitud, que ya Aristóteles reconocía como una convención genérica y cuyo análisis puede descubrir la arbitrariedad del signo literario, muchas veces enmascarado bajo una ilusión realista. Hablando de la verosimilitud, Rosalba Campra dice que “no responde a lo real de la vida, sino a lo real de los textos”, destacando también su naturaleza convencional y variable (2001:175). Los tipos de verosimilitud se pueden clasificar con varios criterios. Campra (2001:173-180) distingue, según el nivel de análisis de un texto, verosimilitud semántica y verosimilitud sintáctica. En el primer tipo incluye todos los procedimientos que tienden a afirmar la referencialidad del texto. Se trata de secuencias descriptivas, de las unidades narrativas que Barthes llama indicios y que generalmente no influyen en el desarrollo de la acción, sino que, según él, remiten “a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de ‘átmosferas’, etcétera” (: 75). En el segundo tipo Campra incluye los elementos estructurales de la narración, analizando especialmente la motivación. En su análisis, utiliza el modelo propuesto por Genette (1969:71-99), aunque en un sentido un poco más amplio. Mientras Genette define la motivación como la explicación psicológica de las acciones voluntarias de los personajes, sociológica y culturalmente codificada, Campra se refiere más vagamente a “los procesos que se ponen

en marcha" (:177), aunque éstos no tengan nada que ver con las acciones de los personajes, o por lo menos con su voluntad (por ejemplo, habla sobre la transformación del sueño en realidad y sobre la razón desconocida de la muerte de un personaje). Según Genette, podemos distinguir entre tres tipos de relatos, dependiendo del modelo de motivación que está en su base: verosímil, motivado y arbitrario. En el primer tipo la motivación es implícita e intuible, puesto que corresponde con nuestra noción intuitiva de lo real. En el segundo, la motivación es explícita. En el tercero, no hay explicación de una acción no intuible del personaje.

Lo interesante aquí es que el primer y el tercer tipo son formalmente idénticos, y la única diferencia entre ellos reside en un juicio extratextual, de tipo psicológico y sociológico y, por ende, variable. Por eso Genette revisa su propia clasificación y propone distinguir solo dos tipos de relatos: motivados y no motivados. Desde un punto de vista que toma principalmente en cuenta la economía de la narración, esto es justificable. Pero, para el análisis del cuento fantástico, esta diferencia es de una importancia clave.¹ Campra sostiene que en un texto donde no hay transgresión en el nivel semántico, por lo menos no marcada, "basta la ausencia de toda motivación para crear por si sola las condiciones de lo fantástico" (: 179). En nuestra opinión, textos de este tipo se aproximan más a lo absurdo, puesto que en ellos se generaliza el comportamiento extraño e inexplicable de los personajes, desrealizando por completo el mundo ficcional. Además, en un texto fantástico el hecho o fenómeno sobrenatural (o, como veremos, socioculturalmente inverosímil) tiene que ser el núcleo de la acción y tiene que ser de carácter excepcional, ubicado en un mundo ficcional básicamente realista. Así que no toda falta de motivación tiene la misma importancia. Habría que destacar también

1 Ana María Barrenechea destaca la importancia del extratexto, afirmando "que la correlación con ciertas áreas del código socioculturales indispensable para la constitución del género" (1980:18).

que la simple falta de motivación muchas veces no es suficiente para crear un efecto fantástico, y por eso suele darse de manera confusa, contradictoria en sí y sirve más para confundir al lector que para darle algunas explicaciones convincentes.

Ahora bien, para nuestro propósito, resulta más útil el enfoque que propone Genette, puesto que la motivación así entendida se corresponde con la verosimilitud sociocultural, mientras que Camppra trata también los casos de transgresión de orden natural, como además los de toda lógica narrativa. Por eso, enfocaremos nuestro análisis en la motivación tanto de la acción que sirve de núcleo funcional, especialmente cuando este núcleo consiste en acciones voluntarias de los personajes, como de las reacciones de otros personajes ante esta acción. Trataremos también de demostrar la importancia que tienen las reacciones de testigos en la definición y el sentido ideológico del género. Por otro lado, la noción de verosimilitud semántica ayuda a entender el realismo de la escena de los cuentos fantásticos, el realismo general de ambiente y personajes, que suele ser “de una agobiante normalidad” (1998:116), en palabras de Mery Erdal Jordan. Pero ese realismo indicial, en vez de servir como un modo más de motivar el núcleo funcional, tiene un papel inverso —confundir, crear una expectativa falsa, para que el lector perciba los hechos extraordinarios como fantásticos. Su análisis nos puede ayudar a entender el sentido de la subversión fantástica. “What could be termed a ‘bourgeois’ category of the real is under attack. It is this negative relationality which constitutes the meaning of the modern fantastic” (Jackson: 26).

Evolución de lo fantástico

Tomando estas observaciones en cuenta, nos parece necesario distinguir entre dos fases del desarrollo de la literatura fantástica o, mejor dicho, dos modalidades suyas: lo fantástico tradicional

y lo fantástico moderno. La verosimilitud realista de lo fantástico tradicional es más estrecha en cuanto a la variabilidad de acciones justificables según un juicio sociocultural. El hecho de que el campo de lo real se amplíe en un texto realista moderno ha llevado a los críticos a pronosticar la muerte de lo fantástico. Como en el mundo del siglo XX y en su narrativa hay ya muy pocas cosas inesperables e inadmisibles, casi todo puede formar parte de la construcción sociocultural y literaria de lo real. David Roas habla de la visión posmoderna de la realidad, pero sostiene también que todavía existe una noción de límite entre lo real e irreal, puesto que “nuestra experiencia de la realidad nos sigue diciendo que los seres humanos no se transforman en insectos ni vomitan conejitos” (: 36-37). Elsa Dehennin distingue entre un realismo verosímil y humanista y un realismo expresivo y abhumanista que caracteriza, por ejemplo, a la novela del boom hispanoamericano (: 35-37). “¿Será posible saber dónde termina el realismo expresivo y dónde empieza el fantástico? Quizás no. Ambos se completan. Pero esto no debe desanimarnos en búsqueda de algunos criterios que permitan diferenciar los dos registros...” (Dehennin: 41). Pero si el desarrollo de lo fantástico sigue de algún modo al desarrollo del realismo, ampliando el campo de verosimilitud sociocultural, el texto mismo puede todavía establecer y hacer claro su propio verosímil, a través, por ejemplo, de la trivialización del ambiente, de una psicología general más o menos tradicionalista en los personajes e incluso de la parodia del realismo decimonónico. Veamos ahora las diferencias entre lo fantástico tradicional y moderno.

El realismo fantástico del siglo XIX

En el realismo fantástico tradicional el ambiente es realista y en general se corresponde con lo que el lector reconoce como parte de su mundo, más o menos cotidiano. El núcleo argumental suele

consistir en un hecho al parecer sobrenatural—es frecuente alguna aparición de otro mundo o animación de lo inanimado— ante el cual el protagonista reacciona con vacilación, e intenta ofrecer una explicación al fenómeno que no entiende, de un modo racional y conforme a su experiencia previa del mundo. El lector se identifica fácilmente con el protagonista: la motivación de su conducta respecto al fenómeno extraordinario es verosímil, su reacción es esperada, normal. Nos parece importante destacar que el personaje no sólo reacciona con la vacilación, sino también con toda la gama de emociones que el lector espera en tales ocasiones, sean literarias o reales. En cuanto a la vacilación, ella revela el deseo de explicar, de interpretar, de dar sentido tranquilizador a lo no común entendible» Cuando se trata de la motivación de la conducta del protagonista —que es, a la vez, el testigo de lo sobrenatural—lo fantástico tradicional es realista, no hay transgresión a nivel sociocultural. En resumen, tanto el ambiente como la motivación de la conducta del protagonista son realistas y normales, y tan sólo la acción principal es, o sugiere ser, de naturaleza sobrenatural. Pero no es sólo la realidad del ambiente lo que comprueba la existencia de un orden normativo —la misma función tiene, o a lo mejor es más importante, la vacilación y la intención del protagonista de explicar los hechos que no entiende, con lo cual se muestra decisivamente que esos hechos subvierten el orden normativo del mundo ficcional.

Lo fantástico moderno

La narrativa fantástica moderna es mucho más compleja y presenta más variantes, no sólo en cuanto a temas, sino también en lo que se refiere a procedimientos. El ambiente es todavía realista e incluso más marcadamente trivial y cotidiano —en general, lo fantástico ya no se contextualiza en espacios privilegiados y si el fenómeno sobrenatural se adscribe a un espacio concreto, éste

suele ser muy común: una casa cualquiera de pequeña burguesía, un autobús, una estación de metro. El elemento sobrenatural puede representarse en el texto, pero hay también muchos en los cuales no se sugiere una ruptura del orden natural, aunque todavía se perciben como fantásticos. Analizaremos primero los casos de la representación de elementos sobrenaturales.

Si en el texto se representa un hecho sobrenatural, en general se da al principio del cuento, como algo indiscutible y claro cuya existencia reconocen y aceptan los personajes.² Otra diferencia respecto a los textos de lo fantástico tradicional es que lo sobrenatural se localiza en el protagonista. Ocurre así que un hecho indiscutiblemente inverosímil dentro de los códigos realistas, es, para sorpresa del lector, asumido como normal por parte de los personajes. Es más, el protagonista que lo padece ni siquiera se sorprende, ni intenta explicarlo. Esta ausencia de sorpresa por parte de los personajes llega a ser un elemento constitutivo de lo fantástico moderno. Y no se trata sólo de ausencia de sorpresa, sino también de vacilación, de intento de explicación, del miedo, de la preocupación o de cualquiera de las reacciones que encajan en nuestra idea de una reacción normal. Cabe destacar aquí otra vez que nuestro juicio sobre la normalidad de la reacción depende de los códigos de verosimilitud realista, que dependen, a su vez, de la tradición literaria que refleja algunas nociones socioculturales que constituyen el orden normativo en cuanto a la motivación de las acciones de los personajes. Se trata, en el caso de las reacciones descritas, de ausencia de motivación allí donde esa motivación no es intuible ni esperada. Obviamente, como se trata de la reacción al hecho clave de la diégesis, esa ausencia llama más la atención y provoca un efecto mayor en el lector. En eso, creemos, radica la principal diferencia de lo fantástico moderno:

2 Mery Erdal Jordan explica que en esta modalidad de lo fantástico moderno el fenómeno sobrenatural es plenamente representado y eso a través de un sintagma semánticamente incongruente. (: 112-113)

en la ausencia de motivación, la llamativa y ostentosa ausencia de reacción esperada, la ausencia anormal que presenta una chocante transgresión sociocultural.

La representación de elementos sobrenaturales, por otra parte, aproxima este tipo de literatura a lo maravilloso, pero la cotidianidad marcada, a veces hiperrealista, del ambiente de estos cuentos; los procedimientos realistas en la descripción de personajes, el carácter de excepción del fenómeno sobrenatural y la ausencia de paradigma que explicarla la aceptación tan fácil de lo sobrenatural por los personajes, hacen que la narrativa de este tipo se adscriba, indudablemente, al género fantástico.

“La metamorfosis” de Kafka presenta un paradigma del género. En él, la transformación del personaje se da en el inicio del cuento y los pocos signos de perplejidad ante un hecho tan raro desaparecen gradualmente hacia el final. A propósito de eso, Todorov dice que hay un proceso de naturalización progresiva, del elemento sobrenatural (: 132). Pero queremos destacar que si hay naturalización progresiva en cuanto a la metamorfosis del protagonista, la reacción de otros personajes se desverosimiliza a medida que progresa el relato, puesto que los pocos indicios de sorpresa, o mejor dicho de preocupación que parecen normales desaparecen completamente hasta el final. Creemos, a diferencia de Todorov,³ que no se trata de un mundo completamente inverosímil o anormal; anormal es únicamente la reacción frente a la metamorfosis. Nos parece también que esa anormalidad de la reacción tiene más impacto fantástico que la transgresión de una ley natural presentada en el acto de metamorfosis. Susana Reisz de Rivarola acentúa en su análisis del relato de Kafka precisamente la importancia de la reacción anormal: “Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el

3 “En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación, pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo” (Todorov: 133).

no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (: 218). El mismo Todorov admite la importancia de esa reacción extraña, cuando cita las palabras de Camus: “Nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro” (: 131). Puesto que el fenómeno sobrenatural se acepta tan fácilmente, hay que preguntarse también en qué consiste la diferencia respecto a lo maravilloso. Reisz de Rivarola sostiene que la realidad del texto, o mejor dicho, la realidad de la metamorfosis se cuestiona a través de alusiones fragmentarias a reacciones más o menos normales de los personajes. En nuestra opinión, esto no es necesario y la diferencia clave reside en que en los cuentos maravillosos la motivación de las acciones inverosímiles es implícita, de carácter simbólico y codificado por un sistema de creencias. La ausencia de motivación en un cuento fantástico no responde a ningún código, o mejor dicho se trata de un código antirrealista, una subversión de lo real, tanto más cuando se trata de reacciones, puesto que la metamorfosis, por ejemplo, se podría leer en una clave poética-simbólica. Y si las reacciones de los personajes cumplen una función inversa a la que nos presentan los textos fantásticos tradicionales, queda todavía el ambiente realista y la descripción general de los personajes. En opinión de Mery Erdal Jordan, el carácter excepcional del fenómeno sobrenatural se acentúa con su transitoriedad, que muchas veces se demuestra con la muerte del personaje (: 115).

Pero en la literatura fantástica moderna se hallan también ejemplos donde ni siquiera hay alusión explícita a hechos sobrenaturales ni a la causalidad mágica de los acontecimientos. La mayoría de los críticos ha reconocido que en un texto fantástico no es obligatorio el elemento sobrenatural Ana María Barrenechea admite la posibilidad de lo fantástico cuando “todo lo narrado entra en el orden de lo natural” y dice que en tal caso se pueden utilizar varios procedimientos para conseguir el efecto

fantástico (1978:94). Pero no sistematiza de un modo claro estos procedimientos. Como el ambiente sigue siendo realista, es necesario entonces que la acción principal sea culturalmente inverosímil y que no encaje en los modelos del realismo ampliamente entendido. Pero esta inverosimilitud, nos parece, no basta para crear el efecto fantástico. El lector naturalmente tiende a encontrar una explicación a las acciones incomprensibles de los personajes, a adjudicarles motivos comprensibles. Pero los personajes no lo hacen. Obviamente, como en lo fantástico moderno de representación sobrenatural, el lector no se identifica con el protagonista, o más exactamente con la conducta del protagonista en una situación dada. El elemento fantástico clave es la reacción del protagonista ante el hecho inverosímil, y el que queda sorprendido es de nuevo el lector. El efecto fantástico se produce con la incongruencia de la acción principal y la reacción del protagonista y otros personajes.

Daremos un ejemplo de lo fantástico de este tipo. En "Voz en el teléfono" de Silvina Ocampo un personaje narra por teléfono un acontecimiento de su niñez a otra persona cuya voz no se nos presenta directamente, pero cuyas preguntas y constataciones a veces repite el narrador de historia. El narrador describe su infancia, las relaciones, humanas en su casa y su extraña obsesión con los fósforos que el cocinero le daba para apagarlos soplando y que la madre le prohibía, lo que despertaba su interés por ellos, un interés exagerado, una pasión. La casa en la que vivía era enorme, al parecer típica de ricos burgueses, llena de sirvientes, espacios y objetos cuya finalidad confundía al niño. Ya con esto se acentúa la incomprensión del mundo de los adultos por el protagonista. El núcleo argumental lo representa la fiesta del cuarto cumpleaños del niño, a la que llegan muchos niños con sus niñeras, madres y abuelas. Las madres se encierran en un cuarto y el chico las espía. El narrador describe sus conversaciones marcadamente triviales. Cuando la madre lo ve, lo lleva a la habitación

donde están los demás niños, con los cuales el protagonista se aburre, y los percibe como impostores. Los niños juegan con los fósforos y un niño propone que enciendan a su niñera. Pero el protagonista dice que sería mejor que quemaran a sus madres. En seguida, los niños pasan a hacerlo, las encierran con llave y provocan un incendio y todas las madres se queman.

Obviamente, se trata de un hecho poco probable y moralmente escandaloso; Si analizamos la motivación de esa acción de los niños, vemos que en el cuento no aparecen otras causas para un acto tan monstruoso que la extraña obsesión de un niño con fósforos, causada por el hecho de que su utilización es un tabú. Hay también alusiones banales a lo que va a ocurrir, dadas por medio de clichés del lenguaje. Por ejemplo, hablando de sí misma, una mujer dice: "Es la época en que uno quiere quemarse..." (Ocampo: 273). Y una niñera dice de los niños: "Cada uno cuando esta solo es un diablo..." (:275). Una posible motivación se puede encontrar en la incomprensión que hay entre el niño protagonista y los adultos, pero en general el narrador califica favorablemente a su madre, diciendo que era "un pan de Dios" (: 274) o aceptando la sugestión de su interlocutor de que su madre lo quería. En fin, aunque un crimen de este tipo fuera teóricamente posible es algo sin duda escandaloso, y confusa y contradictoriamente motivado, aun trivializado, para que entre en un código realista. No hay una motivación explícita; ni siquiera *a posteriori*: el narrador no analiza su relación con la madre y sobre otros niños no se nos dice nada; Además, no muestra remordimiento; tan solo alude a una "tristeza" al principio del cuento. En lugar de una explicación, se nos ofrece un foco dislocado, donde el narrador adulto acentúa los hechos más triviales posibles, como el inmueble lujoso de la casa y el peligro de que se quemara. Se nos informa también que a todos los niños les interesaba mucho más el incendio que el destino de sus madres. Y en fin, lo que resulta aún más extraño: la persona que escucha al narrador también expresa más interés

en conocer los datos del mueble, que el destino de las madres. Se nos presenta, en síntesis, un caso de violencia incomprensible y escandalosa en un medio caricaturescamente trivial, que alcanza a las reacciones de adultos, cuya ausencia de interés por un crimen tan grave y extraño es incompatible con la noción de lo real y moral de un lector corriente. Lo que se cuestiona en este cuento son las relaciones entre niños y adultos, la noción de tabú, pero más marcadamente la trivialidad de la sociedad. La exageración resulta monstruosa. Incluso, a nuestro parecer, con este procedimiento se acentúa la trivialidad del realismo como estilo literario.

Analizaremos ahora un cuento de Cortázar que nos parece interesante porque utiliza un procedimiento opuesto al anteriormente descrito. El núcleo argumental lo constituye un hecho al parecer trivial, común, que nada tiene de extraño o inverosímil, pero la reacción de los personajes es excesiva, desmesurada y completamente incomprensible para el lector. Es lo que pasa en "Ómnibus". Una chica entra en un ómnibus y todos los pasajeros empiezan a mirarla con una insistencia insolente. La única diferencia que hay entre ellos y la chica consiste en que la chica no lleva flores ni va al cementerio. La tensión crece, aunque su verdadera causa se desconoce. Sin entrar en lo que las flores podrían simbolizar, o el viaje, que algunos críticos explican como una metáfora de viaje hacia la muerte, lo que más curioso para el lector es esa inmotivada reacción de los pasajeros. Luego entra un muchacho, que tampoco lleva flores ni va al cementerio y padece las mismas miradas insistentes. El lector se identifica con la pareja sin flores, su conducta le parece normal. La pareja trata de dar algún sentido a lo que pasa, de explicar las miradas y el extraño comportamiento hostil de los pasajeros. Se dice que la protagonista "había esperado un desenlace amable" (: 128) y vemos Como trata de convencerse a sí misma de que no hay nada tan curioso en lo que pasa. Ella dice: "Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, esté bien que la gente lleve y ramos

si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos" (: 128). Pero, luego, casi imperceptible, fatalmente, la pareja acepta una lógica de conducta humana que "desconoce y empiezan a seguir las reglas cuyo funcionamiento les parece absurdo, así que también compran las flores cuando, por fin, salen del ómnibus.

El cuento se asemeja más bien a lo fantástico tradicional, aunque no se alude a acontecimientos sobrenaturales, por lo menos no explícitamente. El horror creciente, la necesidad de explicar lo incomprensible por los personajes y el lector, todo esto se da en lo fantástico tradicional. sólo que aquí aparece lo absurdo en vez de lo sobrenatural. Es decir, la atención del lector se centra en una lógica de conducta humana socioculturalmente incomprensible. El elemento fantástico lo representa la reacción inmotivada e incomprensible frente a un hecho común. Alazraki identifica como elemento fantástico a la pareja sin flores, porque ellos constituyen la excepción de un orden (: 204-205). Y el hecho de que el orden sea representado por una lógica absurda acerca este relato a lo absurdo como género. Pero hay también una realidad más o menos implícita, reforzada por la reacción normal de la pareja sin flores. Lo interesante es que una lógica arbitraria, una convención cultural claramente reconocible (que consiste en el hábito de llevar flores al cementerio) adquiere características de necesidad. Un juego con verosímiles realistas resalta su arbitrariedad e incluso el carácter represivo de las reglas convencionales en la vida social humana.

Palabras finales

Hemos intentado demostrar que el elemento clave de lo fantástico moderno, a diferencia de lo fantástico tradicional, reside en la reacción de los personajes frente a un hecho sobrenatural o socioculturalmente inverosímil. No se trata tanto de la ausencia de sorpresa, duda o terror, como de la ausencia de deseo de explicar

lo que no se entiende, de ver como motivado lo sucedido según un modelo conocido y por ende confortante. Hay una especie de pasividad y fatalidad en muchos personajes de los cuentos fantásticos modernos. Con este silencio se revela la arbitrariedad de las motivaciones realistas, y por medio de ello la arbitrariedad de las normas socioculturales y morales que subyacen en ellas, y que tienden a presentarse como naturales u obligatorias, tanto en la literatura como en la vida. Si lo fantástico realista es subversivo en cuanto al orden natural, lo fantástico moderno subvierte nuestras nociones de lo normal, de lo socioculturalmente esperable o aceptable.

Referencias

Alazraki, Jaime

1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.

Barrenechea, Ana María .

1978 "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." En su libro *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila. 87-103.

1980 "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género." En *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del XIX(Congreso, Pittsburgh, 27 de mayo-1 de junio de 1979. Eds. Keith McDuffie y Alfredo Roggiano. Madrid/Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 11-19.

Barthes, Roland

1977 "Introducción al análisis estructural de los relatos." Trad. Beatriz Dorriots. En *El análisis estructural*. Ed. Silvia Niccolini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 65-101.

Campra, Rosalba

2001 "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión." Trad. Luigi Giuliani. En *Teorías de lo fantástico*. Ed. D. Roas. Madrid: Arco / Libros. 153-191.

Cortázar, Julio

1999 "Omnibus." En su libro *Cuentos completos*. 1. Madrid: Alfaguara. 126-133.

Dehennin Elsa

- 1996 "En busca de una sistemática de la nueva novela hispanoamericana o De la problemática antinomia entre 'realismo' y 'fantástico'. "En su libro *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*. Genève: Droz. 17-60.
- Erdal Jordan, Mery
1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Genette, Gerard
1969 "Vraisemblable et motivation." En su libro *Figures II*. Paris: Seuil. 71-99.
- Jackson, Rosemary
1981 *Fantasy, the literature of subversion*. London / New York: Methuen.
- Ocampo, Silvina
1999 "Voz en el teléfono". En su libro: *Cuentos completos*. 1. Buenos Aires: Emecé. 271-276.
- Reisz de Rivarola, Susana
1989 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." En su libro: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette. 91-156.
- Roas, David
2001 "La amenaza de lo fantástico." En *Teorías de lo fantástico* Ed. D. Roas. Madrid: Arco / Libros. 7-44.
- Todorov, Tzvetan
1980 *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia.

