

CAPÍTULO II: UN LENGUAJE VISIONARIO

II.1. Una nueva postulación de la realidad: la naturaleza contestataria de lo neofantástico

Por medio del capítulo anterior pudimos identificar algunos puntos medulares para abordar el género fantástico: en primer lugar está su propósito, durante el siglo XIX y los primeros decenios del XX, de provocar *miedo* en el espectador por medio de la refutación de los paradigmas positivistas y científicistas.

De ahí, y gracias a los estudios de Carilla y Alazraki, nos fue posible distinguir un evidente cambio de época y, por consiguiente, un cambio en los *propósitos y formas de expresión* del género: ya no es el miedo lo que interesa sino la *curiosidad*, despertar el *afán de conocimiento* sobre un cosmos abismal e inabarcable al menos lingüísticamente hablando, por lo cual ahora es necesario valerse de un lenguaje *ambiguo*, que más que afirmar, sea capaz de *sugerir* las posibilidades que todas esas regiones no exploradas de la realidad pueden reservar a la experiencia humana. En otras palabras, el discurso de lo fantástico se ha convertido en *un nuevo recurso para el conocimiento a través del arte*, es decir, se atreve a manifestarse como un medio para mejor comprender el universo, que puede exigir tanto respeto como la ciencia y la razón aun cuando no siga estrictamente, o incluso se aparte de sus métodos.

Es éste el punto de partida desde el cual podemos comenzar a definir los alcances de lo neofantástico. Alazraki, en su libro *En busca del unicornio*, resume esta nueva directriz del género cuando afirma que: “el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* [esto es, lo insólito, lo que supera la rutina y lo cotidiano] emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico [tradicional]” (28).

Pasemos ahora a estudiar con detalle las implicaciones de estas condiciones. En primer lugar no perdamos de vista que Alazraki hace una distinción muy clara entre “fantástico” y

“neofantástico”, refiriéndose con el primer término a esa tendencia narrativa que hemos visto definida en las teorías de Todorov, Caillois y Vax, es decir, esa literatura fantástica cuyo propósito es, fundamentalmente, provocar miedo en el lector. Por el contrario, al hablar de lo neofantástico se refiere, como ya se ha esbozado en el capítulo anterior y en las primeras líneas del presente, a una nueva tendencia que busca más bien resaltar la belleza de lo incierto y lo indefinido.

Precisamente a partir de instancias como éstas es que Alazraki comienza su planteamiento de la poética más reciente del discurso fantástico. Hay un rechazo a las leyes y paradigmas que conforman una visión con pretensiones de “univocidad” de la realidad y, por consiguiente y al menos en el ámbito de las artes, da inicio una búsqueda de nuevas imágenes y visiones que, aunque no ofrezcan conceptos definidos y concretos, sí están más *cercanas a la experiencia humana*. Puede concebirse, no obstante, que estas nuevas visiones también respondan a otro conjunto de normas o leyes, pero en el momento en que apenas son advertidas no son todavía claras, es decir, son *inciertas y ambiguas*. De esta manera, Alazraki nos conduce a comprender que el propósito de lo neofantástico se vincula con “una nueva postulación de la realidad, [...] una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y [sus] propósitos” (*En busca del unicornio* 28).

Para ilustrar con más profundidad esta instancia, Alazraki nos remite al concepto de la *obra abierta* de Umberto Eco (*En busca* 30), por medio de la cual se destaca la importancia que ha adquirido, tanto a nivel científico como filosófico, la noción de las *posibilidades*,¹ lo cual ha conducido a un paulatino abandono de visiones estáticas y silogísticas sobre el cosmos y su devenir, así como la apertura en cuanto a los horizontes de las *decisiones personales* y al

¹ Esta situación en particular, y especialmente en nuestros días, puede comprobarse a través del vertiginoso desarrollo que ha tenido la física cuántica, cuyo objeto de estudio son, precisamente, las *posibilidades*.

reconocimiento de los *límites* que caracterizan a los valores en razón de las circunstancias y la historia, tal y como lo hemos visto también gracias a Carilla.

En este punto puedo permitirme exponer un complemento de la situación que señala el piemontés, aunque más relacionada con las circunstancias sociohistóricas que con las estéticas en sí aunque, si recordamos que las segundas dependen fuertemente de los derroteros de las primeras, dicho complemento abarca por igual ambas instancias. En concreto, dicho complemento tiene que ver con una suerte de *cíclico rechazo, a nivel social, a las pretensiones de inamovilidad y perpetuidad de los paradigmas impuestos por la esfera de control y poder.*

Esto es posible de deducir si comparamos ese interés de las ciencias contemporáneas por el concepto de posibilidades que resalta Eco, con el concepto del *carnaval* de Mijail Bajtin:

[Los ritos carnavalescos] ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado [...] El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa [...] El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes.² El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. [Es una] visión opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad. (11-16)

² Esto último nos remite a lo que Carilla destacaba al hablar de la *fantasía exaltada*: un mundo muy personal que el autor experimenta pero apenas consigue aprehender por medio del lenguaje.

Como podemos ver, las únicas diferencias que hay entre el carnaval y lo neofantástico son puramente *formales*: en el primero, las expresiones tienden a lo burlesco, a lo paródico y a lo grotesco, y el enemigo de las burlas es, generalmente, la Iglesia y la religión. En lo neofantástico el lenguaje es ambiguo y se refiere a acontecimientos insólitos que rompen con la rutina diaria, y su enemigo es la ciencia y el racionalismo.

Sin embargo, pese a las diferencias en sus modos de expresión y a las banderas que ostenta cada uno de sus respectivos enemigos, ambos géneros se unifican en su trasfondo y su propósito: la pretensión de eliminar un discurso y una serie de esquemas y visiones del mundo que aspiran a ser inamovibles, a regir el pensamiento de las sociedades sin admitir derecho de réplica y crítica. En otras palabras, el enemigo común del carnaval y lo neofantástico es el *despotismo*, la *imposición*, la *tiranía del pensamiento*. Así podemos ver, ahora con más claridad, que la cuestión de las épocas posee poca importancia al realizar una comparación entre estas dos formas de expresión, ya que su verdadero antagonista también parece haber trascendido, *para mal*, los límites cronológicos, convirtiéndose en un rival común: la voluntad de imponer formas de pensamiento y visiones del mundo parece ser un vicio al que la naturaleza humana, especialmente la occidental, está fatalmente anclada a lo largo de todas las épocas.

Con lo dicho en los párrafos anteriores no pretendo, reitero, llevar a la falsa impresión de que el carnaval y lo neofantástico son una misma cosa, al menos en cuestiones formales. De ninguna manera, pues cada uno de ellos tiene su propio camino, sus propios recursos, y ha descubierto sus propias armas para constituir una identidad propia y bastante clara. Tan sólo pretendía ejemplificar cómo, por encima de las épocas, siempre aparece en el ámbito estético una forma particular de expresión que busca romper con las pretensiones de perpetuidad del poder, aunque sea en el ámbito del discurso y sus retorcidas intelectuales concebidas, como lo vimos con Schulte-Sasse, para *alienar y enajenar*. Para los fines de nuestro estudio, por

ende, no hay ninguna necesidad de remitirnos al parecido entre lo neofantástico y lo carnavalesco como no sea por su *naturaleza contestataria*.

Por eso mismo no debe sorprendernos cuando Alazraki afirma que “‘lo natural, lo real, lo normal’ es tal solamente en relación con una situación histórico-cultural determinada y que su desafío o rechazo es un rasgo inherente no sólo al arte fantástico, sino a todo arte contemporáneo [...] que busca [...] una poética que responda a [un] orden nuevo” (*En busca* 31). Esto también nos hace recordar lo que estudiábamos con Carilla en el capítulo anterior, donde al igual que Alazraki, nos comentaba acerca de las fronteras entre lo fantástico y lo demostrable, y cómo dichos límites únicamente parecen “eternos” en función de *máscaras*, ya que en realidad están sujetos a la acción de los tiempos.

Con lo ya dicho, Alazraki enseguida aborda el *funcionamiento* de lo neofantástico, enfatizando reiteradamente en la eliminación del *miedo* como su propósito de fondo. Aunque la *transgresión de la rutina de la vida diaria* (fenómenos insólitos o sobrenaturales) permanece como recurso, ahora es “parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender” (*En busca* 35), característica que también Carilla resalta si recordamos su comparación entre lo fantástico y la literatura mística. Pasando ahora a la cuestión del *lenguaje* con que se busca lograr tal propósito, nuevamente encontramos coincidencias entre Carilla y Alazraki cuando señalan los *sentidos figurados* como el medio específico. Aquí es, en definitiva, donde toman su lugar la *metáfora* y la *alegoría* como complementos del discurso fantástico, refutando por completo la negación de Todorov.

Alazraki nos ilustra enseguida cómo actúan dichas figuras retóricas cuando comenta: “Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (*En busca* 35). A partir de lo anterior nuevamente podemos recordar a Carilla y su idea de *fantasía exaltada*, que es justamente la idea de una realidad o una esfera del universo que el autor experimenta

de forma muy personal y única, y de la que apenas puede evocar tenues destellos mediante la palabra escrita.

Como ejemplo del funcionamiento de las metáforas en lo neofantástico, Alazraki se remite a *La metamorfosis* de Kafka: hace la observación de cómo el relato se centra en la *condición* de Gregor Samsa de tal manera que “la define sin definirla, [expresándola] a partir de una imagen que trasciende la lógica de la causalidad para instituir una lógica de la ambigüedad y la indefinición. Pero esa ambigüedad es una forma de definición, es un signo desde el cual la condición de Gregorio se percibe con menor claridad, sí, pero [...] a la vez con mayor claridad también” (*En busca* 35-36). De esto el propio Kafka, como recordaremos, también comentó en su momento cuando explica cómo su obra está iluminada por el “gran día”, y son los propios humanos los que cierran los ojos para no ver la imagen completa, y para después deformarla con retorcidas pseudo-intelectuales.

Alazraki destaca posteriormente la cuestión de la *incomprensibilidad* como el motor principal kafkiano: en el caso de Gregor Samsa, el hecho de *no comprender* las *causas* de su transformación es justamente lo que refuerza el interés de la obra (*En busca* 37). En otras palabras, aunque podemos observar los *resultados* o las *consecuencias* de la transformación, jamás llegamos a un punto en el que podamos considerar, de manera incontrovertible y firme, que “sabemos” la razón o la causa que la originó. Como también lo señala Alazraki, las interrogantes abundan y en su mayoría pueden considerarse válidas, pero las respuestas y las explicaciones no se agotan (*En busca* 37).

En su siguiente apunte podemos de nuevo ligar a Alazraki con Carilla en lo que respecta al concepto de *imaginación productiva*: “[la indefinición y la ambigüedad] de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio” (*En busca* 38). Lo anterior queda más claro si recordamos que, al hablar de imaginación productiva, nos referimos a la

combinación libre de datos sensibles externos, y no simplemente a su reproducción en las formas como generalmente ocurren en nuestro entorno. Al combinar en una obra artística lo natural y lo sobrenatural sin atender a las *aparentes* fronteras que los separan, evidentemente hemos observado un caso de dicha combinación libre.³

Para explicar de forma más concreta el sentido y el funcionamiento de la alegoría en lo neofantástico, Alazraki se vale de las categorías de I. A. Richards aplicándolas al ejemplo de *La metamorfosis*: un componente, al que se conoce como *tenor*, consiste en “la parte de la imagen que se busca definir o describir” (*En busca* 39), y que en el caso de Kafka es la condición inusual de Gregor Samsa. El segundo componente de la metáfora es el *vehículo*, es decir, “la parte de la imagen que define o describe, por comparación, al sujeto o tenor de la metáfora” (*En busca* 39), que en el ejemplo es el propio fenómeno de la metamorfosis. La comparación eventualmente constituye una relación entre tenor y vehículo, y a ésta se le conoce como *base*, que en el caso particular de *La metamorfosis*, posee un número *ilimitado de posibilidades de interpretación*.⁴ En los estudios y análisis de Gérard Genette, más recientes que los de Richards, este tipo particular de metáfora o alegoría puede inscribirse en el concepto que él denomina *comparación motivada sin comparado*: existe un *comparante* o imagen con respecto de la cual se compara el trasfondo, es decir el *mensaje oculto* en la metáfora, pero este último en particular, en otras palabras el *comparado*, jamás aparece explícitamente en la expresión (33).

Si recordamos lo dicho por Beristáin podemos deducir que el comparante, considerado en sí mismo, encarna el sentido *literal* de la metáfora que, aunque pueda tener coherencia, termina por desecharse. De esta manera, su presencia sólo tiene efectividad mediante la

³ Alazraki utiliza predominantemente el término *metáfora* para referirse a este lenguaje figurado. Sin embargo, también da a entender que la alegoría, concebida como un conjunto de metáforas, cumple igualmente el propósito contestatario que hemos analizado.

⁴ Angus Fletcher considera anticuada la nomenclatura de Richards, ya que reconoce que los términos “tenor” y “vehículo” sólo funcionan como simples etiquetas, pero son muy limitados para abarcar todo el funcionamiento de la alegoría (20).

relación de *analogía* que establece con el comparado, es decir, gracias al *sentido figurado* que se crea mediante una relación *imaginativa* establecida entre ambos. Lo anterior viene a confirmarnos, de nuevo, la importancia de la imaginación productiva para la configuración de una metáfora.

En el caso de las alegorías medievales, como lo explicaba Fletcher, y de las neoclásicas que mencionaba Hillman, el *comparado* era fácilmente identificable para el público como simple consecuencia de la repetición, aun cuando tampoco apareciera explícitamente. En el caso del neofantástico la situación es exactamente lo opuesto: el comparado no sólo no aparece en el discurso, sino que el comparante está conformado de tal manera, que tiene la capacidad de evocar una cantidad *infinita* de posibilidades (“bases”, si nos mantenemos en la nomenclatura de Richards) acerca de su comparado. Más aún: el propio comparante también contiene elementos que dan *indicios* acerca de cierta cualidad o cualidades particulares del comparado que, aunque limitan el número de posibilidades, evitan de cualquier modo que cualquiera de ellas se acepte como definitiva. Esto es lo que, de acuerdo con Genette, se conoce como el *motivo* (33).

Retornando a los términos de Alazraki tenemos entonces que, mientras que en las metáforas más sencillas es fácil identificar el *elemento común* que relaciona al comparante con el comparado, o al vehículo con el tenor, con las metáforas y alegorías de lo neofantástico esto no es posible. La razón para ello es que, precisamente por la complejidad del comparante, además de que no se puede señalar un “definitivo” comparado, por lo mismo tampoco es posible encontrar el elemento común que une a ambas imágenes (*En busca* 40). Dicho de otro modo: si no hay un comparado en concreto al que la metáfora aluda, el elemento común queda igualmente ambiguo e incierto.

Dentro de su propio análisis Alazraki se permite la utilización de la analogía para concretizar la función más trascendental de la figura alegórica en lo neofantástico: la compara

con el proceso de crecimiento de una semilla que, eventualmente, se convierte en un organismo mucho más complejo. La metáfora neofantástica, de modo similar, puede tener un origen bastante simple y definido, pero al final adquiere una *dimensión ontológica* que trasciende el plano de la ficción para envolver al lector en una experiencia propia (*En busca* 40).⁵ En otras palabras, la metáfora y la alegoría en lo neofantástico no solamente buscan replantear el orden del universo, sino que dicha reformulación se constituya en una *experiencia integral* para el lector, y no un mero ejercicio intelectual. En definitiva, hablamos de una experiencia que convierte al lector en un *protagonista* más de la ficción que ha contemplado: aun cuando no constituya un elemento más dentro del argumento o la trama en sí, esta última finalmente lo integra en su universo, sus resonancias influyen en todos los niveles de su experiencia, superando así las implicaciones lineales de la simple relación lector-texto.

Alazraki cierra de este modo su explicación sobre el funcionamiento de lo neofantástico para centrarse, enseguida, en sus *propósitos*: desde un primer momento es claro al señalar que los nuevos derroteros del género fantástico han dejado de lado a los seres y acontecimientos insólitos para centrarse en un objeto muy particular: *el ser humano* (*En busca* 41). Esto nos devuelve una vez más a Carilla, concretamente a sus apuntes acerca del potencial del género fantástico para abordar las problemáticas más profundas e intemporales de la naturaleza humana, incluso mejor que un lineal realismo documentalista. Alazraki pretende, a partir de esta sucinta introducción, describir por qué la literatura de lo neofantástico requiere de imágenes fantásticas compuestas por alegorías tan ambiguas para abordar la esfera profunda de lo humano.

⁵ Esto nos recuerda la referencia que Carilla hace de Bergson y su análisis sobre el sueño como fuente de creación artística: el sueño, en los términos de la analogía de Alazraki, vendría a ser una semilla que, a través del proceso creativo, deja de ser un sueño para volverse algo más complejo.

Para empezar, el teórico argentino aborda ahora otra instancia histórica de la metáfora, deslindando el sentido que a ésta le otorgó la perspectiva aristotélica del de la nietzscheana (*En busca* 42-43). El primero de ellos parte de esquemas que podríamos definir como “proto-positivistas” en razón de que suponen categorías y conceptos *unívocos* e *inmutables* para describir el mundo. A partir de ellos, la metáfora no pasa de ser un recurso retórico que designa las cosas con el nombre de otras, siendo fácilmente identificable el elemento común que las une, y gracias al cual se comprende la comparación.

El sentido nietzscheano, por el contrario, parte del supuesto de que la esencia más profunda de los seres continúa siendo un enigma y los géneros, especies y categorías con que se las designa son *metáforas humanas*, y nos los seres en sí mismos (*En busca* 42). Nietzsche da con esto otro golpe devastador al monólogo de la cultura occidental que, como bien se observa en su obra, nuestro filósofo tan puntualmente desenmascaró en sus más absurdas contradicciones e hipocresías. Esta concepción de la metáfora nos remite a la situación *real* del discurso occidental planteada por Carilla, Freud y Cavallaro en el capítulo anterior, y que en el actual hemos visto también a través de Bajtin.

Esta situación es la *mascarada* que Occidente ha montado con el afán de imponer y perpetuar una visión unívoca del mundo que se vuelva “inmune” a los cambios hasta en el plano abstracto. Asimismo, el recurso con el que se busca preservar dicha *enajenación* (recordando a Schulte-Sasse), y más debido a su efectividad *retórica* que de su “veraz” referencia a la realidad, es el racionalismo y el cientificismo. Sin embargo toda esta maquinaria no se basa en otra cosa, como lo hemos visto en la frase precedente, que en la *coherencia de la retórica*, es decir, de un discurso armado con pulcritud y detalle aunque sea una mentira. La única condición inapelable que debe reunir es *ser convincente*. Sin embargo, Freud, Carilla y Nietzsche aciertan al señalar que todo eso no tiene otro fundamento que la

represión, la distorsión de las apariencias y, lo cual se vincula más directamente con la metáfora y la alegoría, la sustitución de nombres.

De lo anterior, Nietzsche considera que el artista viene a encarnar una especie de “cura” o “paliativo” para la extrema enajenación producida por estos discursos positivistas:

el artista continuamente confunde las jerarquías y las celdas de los conceptos para instaurar nuevas transposiciones, metáforas, metonimias; continuamente expresa su deseo de dar a este mundo presente del hombre despierto, tan confusamente irregular, tan incoherente, una forma llena de encanto y eternamente nueva, como lo es el mundo del sueño [...] Gracias al arte y al mito que levantan prohibiciones, todo deviene posible: la naturaleza lejos de ser reducida a cenizas, es magnífica: es arte [...] arma y desarma mundos [...] Este gusto por la mistificación es inherente al instinto metafórico, y se revela allí donde el hombre se siente muy seguro de sí mismo, o cuando no tiene nada que temer de la transgresión. (Sarah Kofman cit. en *En busca* 43-44)

Sin conocer el término, Nietzsche prácticamente define *a priori* la esencia de lo neofantástico con esta explicación de la metáfora y sus propósitos. Prácticamente vemos contenidos en ella *todos* los conceptos que hemos estudiado desde el primer capítulo hasta este momento: en primer lugar, la metáfora y la alegoría desde esta perspectiva buscan romper con una serie de paradigmas que aspiran a ser “eternos” (como explica Bajtin), cuando en realidad son sujetos del tiempo y de las circunstancias. Al romper con dichas ideas que intentan reducir al mundo a una rutina predecible y rígida, se libera el potencial de la imaginación productiva que, tal y como dice el filósofo alemán, es capaz de “armar y desarmar mundos”. A partir de esto último podemos deducir cuál podría considerarse, en una instancia muy filosófica, la *única eternidad* sana que existe: el *dinamismo*, el *perpetuo*

cambio, una idea que fue esbozada por uno de los principales pensadores de la cultura que, paradójicamente, sacralizó la inmovilidad: Heráclito.

Eventualmente, comprendemos así cómo el *artista* es el personaje ideal para cumplir con este propósito transgresor: por su naturaleza no se cierra a categorizaciones o esquemas rígidos, sino que admite la infinita variedad de *posibilidades* que pueden surgir, al menos dentro de su ámbito, para describir el mundo mediante un lenguaje alegórico. El paso que hay desde este punto a la experiencia mística que nos describe Carilla es muy breve, y el propio Nietzsche lo reconoce por igual. La experiencia del mito (una forma particular de la alegoría) que, como hemos visto, se identifica con el arte, permite así trascender las prohibiciones y rigideces de los esquemas de enajenación, y ello en definitiva permite que el ser humano alcance una experiencia plena de sí mismo, como lo describía Bajtin.

Alazraki resume todas estas observaciones en una expresión concreta: “Si el mundo, como escribe Nietzsche, ‘es una invención, una magra suma de observaciones’, lo neofantástico es un intento de reinventarlo a partir de un lenguaje nuevo, a partir de la transgresión de los nombres de las cosas” (*En busca* 44). Con lo anterior nos queda bastante definido el *sentido* que busca transmitir lo neofantástico y la *estructura* que sigue para conseguirlo, entendiendo que se trata de un *género artístico* concreto y no simplemente una postura existencial: se trata de desenmascarar el hecho de que los paradigmas con que se mide la realidad no dejan de ser *otras perspectivas, otras formas* con que se describe la realidad, pero *no son la realidad*. El recurso para develar esta situación es, precisamente, jugar con los nombres de las cosas, jugar con su *designación lingüística* de tal manera que, aunque en primera instancia no se correspondan con el objeto que *convencionalmente* se les ha asociado, a través de medios que resultan ambiguos en apariencia finalmente es posible *intuir* tal reminiscencia.

Hemos criticado reiteradamente, desde el primer capítulo hasta el momento, la tendencia a la rigidez y a la imposición de esa contemporánea visión positivista o científicista del mundo.

Sin embargo, conviene que ahora nos detengamos un poco para saber cuáles son algunos de los defectos esenciales que fundamentan dichas críticas. Alazraki aborda el punto definiendo que la cultura occidental no es sino una *ficción* (*En busca* 44) a la que injusta e imprecisamente se le ha otorgado una falaz cualidad de “universal”, ya que su origen se remonta a los griegos, es decir, a *una* cultura en particular. “El eje de esa cultura es la razón” (*En busca* 44), la cual intentaba explicar la fenomenología cósmica mediante la *lógica*. Sin embargo, un primer defecto que podemos identificar fue la presuposición miope de que sólo existía una *única* lógica, que concretamente operaba bajo el supuesto de que, aunque pueden considerarse varias posibilidades para explicar los fenómenos, sólo *una* es la “correcta” y la “verdadera”, de tal manera que “no puede existir” otra forma de interpretar el curso de los acontecimientos del mundo.

Sin embargo y como sucede con respecto de cualquier concepción producto de la naturaleza humana, esta concepción racionalista también se vio pronto objeto de réplicas y refutaciones, situación de suficiente peso para nulificar sus pretendidas cualidades de omnipotencia. De cualquier forma, esas primeras refutaciones eran todavía incipientes y carecían de argumentos debidamente formulados para que lograran poner al descubierto los vacíos de la concepción racionalista. Ejemplo de ello es San Agustín (cit. en *En busca* 45), quien cuestiona la sobrevaloración que a ésta se le ha brindado, pero intenta refutarla con una ingenua y pueril reivindicación de la *fe*, lo que da lugar a un sermón de gran poder emocional, pero de nula utilidad para identificar los defectos propios de la razón.

Una vez más habrá que esperar a que Nietzsche, en su papel de desengañador de las principales utopías occidentales, ayude a clarificar algunos de los principales vacíos de que adolece la perspectiva racionalista. En *El nacimiento de la tragedia*, como señala Alazraki (*En busca* 45), el filósofo alemán devela que el poderío de la razón sobre el curso del pensamiento humano no es más que una nueva *fe*: un nuevo conjunto de *creencias* y no de

hechos incontrovertibles que, aunque hubiera sustituido los crucifijos y los sacerdotes por los microscopios y los eruditos de pelo canoso y gafas, en última instancia sólo constituía una *construcción abstracta* del mundo, y no el mundo real. En otras palabras, sólo era *otra más* de las interpretaciones que, desde su propia y limitada consciencia, el ser humano buscaba consolidar como la “esencia” de la realidad, cuando entre aquél y esta última seguía habiendo un abismo infranqueable. Aquí nos topamos con una paradoja que, para no desentonar con las ideas de Nietzsche, podemos perfectamente definir como *trágica*: el ser humano, en su *irracional y visceral* afán de superar sus inherentes temores hacia la naturaleza impredecible del mundo, a su flujo *independiente* de la voluntad humana, de manera igualmente *irracional* pretendía sacralizar los potenciales de la *razón*, soslayando los defectos de ésta como si fuera “imposible” que los tuviera.

Comenta Alazraki que, con estas ideas, Nietzsche desmitifica la omnipotencia de la lógica, la idea de que todo puede conocerse racionalmente, las nociones de causalidad propias de la ciencia y, en definitiva, “su ilusa premisa de que la existencia es comprensible” (*En busca* 45). Describiendo estas conclusiones con otra expresión nietzscheana, al *derrumbar este ídolo* en que se ha constituido la razón, Nietzsche rescata el poder de la *intuición* como medio para el conocimiento. Llevando la idea al ámbito artístico, para el filósofo alemán el recurso intuitivo por excelencia es la *tragedia griega*, que es capaz de expresar el *espíritu dionisiaco*. Dicho espíritu constituye, según lo resume Alazraki, la “unidad ontológica de la vida, la unidad originaria de todos los seres” (*En busca* 46). Por medio de él se restablecen los vínculos entre el ser humano y el universo y, por extensión, entre los propios humanos, como nos lo exponía Bajtin: se destruyen las enajenaciones y los paradigmas con pretensiones de “eternidad”, y de este modo es posible lograr una auténtica experiencia de conocimiento y *unidad* con el entorno, una noción que nos remite con bastante proximidad a los fundamentos de la filosofía neoplatónica, concretamente en su concepto del *Uno*.

Por lo que respecta al discurso poético o artístico como medio de expresión para ello, Nietzsche asienta su valor y su importancia en el hecho de que “quiere ser cabalmente [...] la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado” (*El nacimiento de la tragedia* 81). Refiriéndose específicamente a lo fantástico y no tanto a la poesía o a la tragedia, Julio Cortázar también resalta el potencial del discurso literario, y en última instancia del *arte*, como camino para acceder a otras instancias del universo pero de manera más plena y totalizadora que por medio de la ciencia: “escribir [es mi] única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*” (cit. en “¿Qué es lo neofantástico?” 273).

Abordando cuestiones más formales, Nietzsche identifica al *mito* como la forma de expresión por medio de la cual la tragedia expresa, *simbólicamente*, la sabiduría dionisiaca a través de un código estético (*El nacimiento* 174). El mito trágico, de esta manera, construye un puente al corazón del mundo, hacia la realidad verdadera (164, 171). Podemos observar de nuevo una semejanza entre la descripción de Carilla sobre el autor místico y el uso de un lenguaje verbal sólo como *símbolo* de lo que ha conocido mediante la experiencia, pero nunca la *esencia misma* de los entes conocidos.

Todas las situaciones que hemos analizado en los párrafos anteriores pueden concretizarse en que no es la *razón* lo que ha fracasado, sino la *voluntad de “omnipotenciar” sus alcances*. La razón no deja de ser una herramienta de conocimiento útil y valiosa, pero sólo es *una* y no la *única* ni la “definitiva”. Como el propio Alazraki también destaca, ella sólo es una *fabricación histórica* del ser humano, un ser muy concreto y limitado (*En busca* 48), lo cual nuevamente nos confirma que, como decía Carilla, los límites entre lo “real” y lo “irreal” son arbitrarios y sujetos al tiempo. Alazraki incluso reconoce, tomando en cuenta a Freud, que la ciencia termina por ceder a la tentación de construir una nueva *mitología* (*En busca* 50), con lo cual traiciona de forma radical sus verdaderos y “objetivos” propósitos. En definitiva,

podemos concluir que el viejo adagio que reza “la ciencia tiene todas las respuestas, pero no tenemos toda la ciencia” es una falacia, ya que desde los mismos lineamientos de la lógica nos encontramos con que constituye una contradicción: ¿cómo puede concluirse que, si no se *tiene* toda la ciencia, ésta de cualquier modo sí posee “todas” las respuestas? Un razonamiento como éste finalmente no es distinto del que afirma que “Dios creó el mundo en siete días” o que “romper un espejo trae siete años de mala suerte”, ya que todos ellos se ven unidos en una cualidad: son pensamientos *supersticiosos*, son ideas e interpretaciones, pero no *hechos* consumados y observables.

II.2. Resumen: un segundo lenguaje para una segunda realidad

Analizados ya en detalle los rasgos que definen lo neofantástico, nos será útil cerrar este capítulo con un resumen sobre su función como discurso contestatario y el uso de un lenguaje ambiguo para cumplir su propósito. Cortázar ofrece precisos argumentos que comprenden los aspectos temáticos y formales del género. En primer lugar está el que establece cómo, habiéndose superado el propósito decimonónico de infundir *miedo*, “la irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad” (cit. en “¿Qué es...?” 273), y más adelante añade que “para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro” (entrevista con Ernesto González Bermejo cit. en “¿Qué es...?” 274).

Esto nos ayuda a comprender con más claridad cómo es que lo fantástico puede manifestarse, aunque sea en nuestro entorno cotidiano (y contrariamente a lo establecido por Caillois y Vax) sin llegar a desencadenar, al menos *dentro* de la historia, sorpresa o desconcierto. De ese modo es como Gregor Samsa quizá produzca repulsión una vez que se

convierte en bicho, pero nadie se cuestiona ni se pregunta la razón por la que llegó a ese estado. Es así como un tigre puede, en “Bestiario”, pasarse libremente por una casa habitada por una familia humana común, y aunque ésta deba calcular sus movimientos para evitar un encuentro con el animal, no resulte insólita semejante coexistencia.

Sin embargo, y debido a las razones que ya hemos estudiado, el propósito de narrar acontecimientos como éstos no tiene nada que ver con “suponer la solidez del mundo real para mejor devastarlo”, como nos decía Caillois. En otras palabras, no se trata de provocar miedo en el lector por el hecho de toparse con un tigre que deambula por una casa y con respecto del cual los habitantes no toman ninguna acción más allá de evitarlo. El propósito de una historia como ésta ya no es puramente referencial y literal, como mencionaba Todorov: no se busca transmitir un significado unívoco, concreto y fácilmente discernible a través de acontecimientos igualmente concretos y definidos.

Nuevamente Cortázar nos ayuda a comprender mejor el nuevo propósito del moderno discurso fantástico: enfrentarnos (*y no en un sentido bélico o violento*) a una realidad *maravillosa*,

maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. (entrevista con Margarita García Flores cit. en “¿Qué es...?” 275-76)

Con esta definición podemos ver perfectamente contenidos los análisis que hemos visto a través de Carilla, Freud, Bajtin, Cavallaro, el propio Alazraki y Kafka: el “mundo” que *creemos* conocer no es sino una *visión limitada* del mundo, que se vuelve una especie de

territorio conocido no debido a la profundidad con que es explorado, sino del *ingenio artificial* con el que es *construido* y *manipulado*. En otras palabras, sólo estamos ante una *ilusión* de la realidad que, hasta cierto punto, nos ofrece una *rutina tranquilizadora* en razón de las figuraciones abstractas con las cuales se ha construido. Como mencionaba Carilla, se sustituyen nombres, se reprimen temores y se inventan categorías pero todo eso es, reiterando, un *artificio* con el que pueril e irracionalmente (aunque uno de sus recursos sea, paradójicamente, la razón) se intenta *ocultar* el abismo que media entre la consciencia humana y el verdadero mundo, la verdadera realidad. En definitiva son las *alucinaciones deliberadas* que la mente humana, en su soberbia y cobardía, trata de imponer como la realidad para no encarar la incertidumbre que, de forma inherente, implica la experiencia de búsqueda del “gran día” kafkiano.

Eventualmente, el uso de imágenes metafóricas y alegóricas propias de lo específicamente neofantástico viene a convertirse en el recurso *tangible* de choque ante esa actitud cobarde y enajenante. Es el recurso por medio del cual el arte se encamina hacia esa incierta e impredecible exploración de la realidad segunda de Cortázar, y que justo por cualidades como éstas, su naturaleza no puede expresarse más que en sentidos figurados y parabólicos (“¿Qué es...?” 276). Como también mencionaba Alazraki, no existen aún o al menos *no son todavía visibles*, categorías o leyes que expliquen esa segunda realidad: en el momento mismo del conocimiento, no hay manera de asignar nombres y términos a una esfera nueva del entorno (ello necesariamente constituye una etapa posterior, y no siempre posible). En este punto podemos discernir también que, aunque el miedo haya sido superado en la escala de objetivos, Todorov puede aún sonreír en el sentido de que la *vacilación* no deja de ser un carácter esencial de lo fantástico: aunque no produzca estremecimientos, ni tampoco se limite a confirmar si los acontecimientos pertenecen a lo “maravilloso” o a lo “extraño”, la vacilación que surge de la experiencia de lo neofantástico cumple su cometido al despertar la *reflexión*

en el lector, es decir, en hacer surgir en su mente *preguntas o argumentos* que cuestionen la rutina a la que, hasta ese momento, creía estar anclado de forma irreversible y hasta con gusto, que más bien podría definirse como *comodidad*.

Podemos finalmente convenir en que, con harta precisión, el lenguaje de lo neofantástico reúne los caracteres adecuados para definirse como un *lenguaje visionario*, un lenguaje que, sin dar nombres ni definiciones es, no obstante, capaz de vislumbrar instancias que aguardan más allá de las interpretaciones cotidianas que damos a los acontecimientos del mundo. Recordando el breve comentario hecho sobre Gustav Meyrink en el capítulo anterior, lo neofantástico viene a constituirse como el sendero por medio del cual el arte se convierte en alternativa para que el ser humano *abra los ojos, para que despierte a la realidad auténtica*, y abandone su dependencia de ilusiones y delirios que, hay que reconocerlo, pueden ser dignos de valoración como *creaciones del ingenio*, pero no como paradigmas de vida.