

Coeditoras: Alicia Itatí Palermo y Ana María Pérez

Nuevos protagonistas en el contexto de América Latina y el Caribe



Nuevos protagonistas en el contexto de América Latina y el Caribe : I Congreso de la AAS / Marcelo Arnold Cathalifaud ... [et al.] ; compilado por Alicia Itati Palermo ; Ana María Pérez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CEFIS-AAS, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-46176-0-6

1. Ciencias Sociales y Humanidades. I. Arnold Cathalifaud, Marcelo
II. Palermo, Alicia Itati, comp. III. Pérez, Ana María , comp.
CDD 301



1° Congreso de la
Asociación Argentina de Sociología

**“Nuevos protagonistas
en el contexto de América
y el Caribe”**

PRE ALAS Chaco,
Encuentro Preparatorio
Congreso ALAS COSTA RICA 2015

29, 30 y 31 de Octubre de 2014. Resistencia (Chaco).

EDITORAS

Alicia Itatí Palermo
Ana María Pérez

COORDINADORAS

Marina Campusano
Cynthia Nuñez

COLABORADOR

Francisco Nicolás Favieri

MESA 23 – PONENCIA 1



“Lo fantástico como práctica cultural en la narrativa argentina”

Laura Aguirre¹ y Maia Bradford²

Literatura y realidad

Todo texto literario, en tanto producción de sentido de determinada coyuntura histórica, propone al sujeto que lee la reflexión sobre su mundo, desde los postulados del mundo ficcional que presenta. Nos sitúa frente a una paradoja, puesto que presenta un mundo ficcional –imaginado y creado por un autor– que, sin referir a lo que entendemos como lo verdaderamente real, nos remite a ello, a ese mundo de “verdades”, a sus formas, a los acuerdos que lo sustentan. Por ello, el discurso literario interpela nociones como las de realidad o verdad, evidencia el carácter situacional de esos conceptos.

¿Qué es literatura?, ¿cuáles son los criterios que determinan que un texto sea literario?, ¿existe una esencia de lo literario? Es evidente que es posible pensar que el propio texto contenga aquello que lo define como tal, resulta necesario, en cambio, entender la literatura como aquel conjunto de textos que un grupo social, en un momento dado, decide leer como literatura. Categorías como lo estético, lo bello, lo verosímil, varían según las coordenadas espacio-temporales desde las cuales se las piensa, de este modo, si lo literario se interpreta desde esas nociones, su definición dependerá de ellas.

Sostenemos que la noción de literatura se determina en correlación con su marco de recepción, el contexto en que se la lee. Esto quiere decir que se entiende como expresión de un lugar y un momento determinados y que es por ello posible encontrar sus huellas en el discurso; discurso que, a su vez, surge sólo dentro de

1. UNNE. Correo electrónico: laura_rcia@hotmail.com

2. UNNE. Correo electrónico: maia_bfd@hotmail.com

esas coordenadas históricas y culturales.

De acuerdo con Lotman, cada cultura crea sus propias formas de representación valorizando ciertas formas sobre otras. Así, mientras ha sido costumbre diferenciar los géneros referenciales (testimonios, biografías, etc.) de los autorreferenciales (dentro del que se enmarcaban todos los "subgéneros" de la literatura), hoy se suele afirmar que las obras literarias están conectadas con la realidad de la misma manera que cualquier otro discurso. Como afirma Mignolo "el problema de la clasificación de discursos comienza a formularse fuera del restringido ámbito de la literatura para acabar la esfera total de las interacciones semióticas" (1987).

Existen numerosos textos que no han sido escritos con una intención literaria y sin embargo han sido leídos como tales con el correr del tiempo, como el caso de las crónicas de Cristóbal Colón, por ejemplo. En su origen, se trataba de un texto con fines prácticos que refería al mundo real, no una creación ficcional. ¿De qué manera se produce este pasaje? Podemos pensar que se deba a que se desprende de sus fines pragmáticos o que elementos que se consideraban dentro del orden de lo posible en ese entonces, dejaron de serlo. Pero, ¿es la ficción un componente definitorio de lo literario?, ¿cómo se determina lo ficcional?, ¿qué relación establece con lo real? Según Pozuelo Yvancos:

La cuestión de la ficción literaria puede comenzar a entenderse cuando nos resistimos a la tradicional o ingenua contraposición de literatura/realidad como dos esferas independientes y en la que la literatura supusiera una versión más o menos cercana de lo real, los hechos, la historia. (1993:15)

(...) cuando la ficción crea modelos de realidad, sea ajustados o sea alejados de la dimensión de lo histórico-factual, lo hace en el seno de una cultura, que alberga en su misma capacidad de conceptualización posibilidades y límites para la noción misma de lo real, y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o representado. (19)

En este sentido, podemos pensar que el arte posibilita la interpretación de la cultura que lo contiene; sin embargo las causas de las formas que adopta el dis-

curso literario no pueden explicarse desde la linealidad causa-efecto sino desde las múltiples dimensiones que configuran el espacio social del que los lectores participan y desde cuyo marcos de referencia leen los textos literarios. Dimensiones, a su vez, con las que interactúa y que son objeto de interpretación.

De esta manera, postulamos una interpretación desde la consideración de lo literario como una entidad de la cultura en permanente diálogo con otros códigos textuales y metatextuales de una época.

Lo fantástico y lo real

Como mencionamos antes, la literatura, en general, bordea los límites de lo real al proponer como uno de sus elementos constituyentes a la ficción. Pero es la literatura fantástica, más que ninguna otra forma literaria, la que nos enfrenta con el ejercicio ineludible de visitar y redefinir esos límites.

Lo fantástico se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando la historia narrada nos enfrenta con lo imposible: un evento improbable interviene la realidad y produce una vacilación: "Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales y que se enfrenta a un acontecimiento en apariencia sobrenatural" (Todorov 1972). De manera que la determinación de si aquello que se presenta en el relato pertenece o no al mundo de lo natural, de lo posible, recae en el lector.

Si bien la presencia del evento sobrenatural no determina en sí misma al texto como fantástico, sí resulta un elemento fundamental:

para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (Roas 2001:8)

De acuerdo con Rosalba Campra, el centro está puesto en la *transgresión*:

Como preliminar de lo fantástico, pues, aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad (...), la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite. (2008:29)

Se transgreden las leyes físicas que sustentan las explicaciones sobre lo real. Ningún otro género contrapone nuestro mundo habitual frente a lo imposible; no se reproduce nuestro entorno en las historias narradas. Lo fantástico supone incompreensión, duda, tanto para los personajes como para el lector. Duda que, entonces, lo desestabiliza y le propone la redefinición de lo real.

Es necesario aclarar que no toda literatura que presente un evento sobrenatural puede ser considerada fantástica. La ciencia ficción, por ejemplo, puede presentarlo pero se trata de fenómenos que pueden ser explicados por premisas científicas o tecnológicas que se suponen desarrolladas en un futuro poco o muy lejano. Sin embargo, la literatura fantástica es el único género que no puede funcionar sin ese evento que rompa con las leyes que organizan el mundo de lo real. Pero tal evento sólo podrá hacerse evidente en su carácter en la medida en que contraste con un espacio en el que suceden los hechos que se asimile al mundo que habita el lector, a su "normalidad". Aquello que se considere "normal" o posible se determina colectivamente, según los códigos culturales de un momento determinado. Así, la lectura desde lo *fantástico* tendrá sentido en su relación con la *cultura*, esto es, con el conjunto de bienes simbólicos o *memoria* común (Lotman 1996:157) al que hacen referencia.³

Como propone David Roas, la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico:

el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo

3. Para Lotman "cultura" es: "memoria no hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones"; "es un fenómeno social que no excluye lo individual, pero ello resulta secundario en el plano histórico"; se relaciona necesariamente con la experiencia histórica pasada. "En el momento de su aparición, por tato, no puede ser constatada una cultura como tal: se adquiere conciencia de ella post factum". Así, Lotman realiza una distinción entre cultura y programa: en tanto la primera mira hacia el pasado, en miras de la realización del comportamiento presente; el segundo funciona al revés, planifica el futuro desde el punto de vista de su elaborador. El texto de cultura funciona como cultura y/o programa, de acuerdo a la función que cumpla en un determinado contexto: o transmite una experiencia inmediata y/o comunica lo que se volverá memoria (y en este último caso "solamente el futuro será el único capaz de demostrar la legitimidad de dicha conjetura") (1979:71).

imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible. (2006: 104)

La literatura fantástica propone un choque entre lo posible y lo imposible en el orden de lo real –que, como mencionamos antes, es una percepción personal y subjetiva pero refrendada por lo colectivo–. Allí reside la inquietud que lo fantástico genera. Según Reisz,

el relato fantástico descansa sobre la problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también el cuestionamiento de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto. (Citado en Roas 2006: 106)

Lo fantástico exige que el fenómeno que se describe sea contrastado con la lógica construida en el texto y con la lógica extratextual. Es por ello que, como sostiene Roas (2006: 105), el concepto de lo fantástico no es estático sino que evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Por ello, está en estrecha relación con las creencias y teorías del conocimiento de cada época, con lo que se considera que es valioso y, por lo tanto, significativo para una cultura (siguiendo la obra de Lotman).

Por ello es que, el discurso fantástico funciona también como una forma de oposición social subversiva, "que se opone a la ideología dominante del período histórico en que se manifiesta" (Jackson, citada en Ceserani 1999:93). Lo fantástico se muestra, entonces, como una respuesta estética a ciertos interrogantes y tensiones que surgen en cada proceso histórico y social. Así, no es casual que situemos el surgimiento de lo fantástico en el siglo XVIII, en la época romántica "como reacción espiritual e irónica frente al absolutismo de la razón crítica y la visión positivista y desmiraculizada del mundo" (Herrero Cecilia 2000:51).

Es posible pensar que lo fantástico en Occidente aparece desde la antigüedad: las transformaciones, las apariciones, imágenes de ultratumba, los milagros. No obstante, desde las teorías de lo fantástico (Roas, Herrero Cecilia, Todorov, entre otros) siempre se prepondera el inicio de esta literatura en el siglo XVIII, conforme

se hace visible el choque de las visiones contrapuestas (natural/sobrenatural) en sus dos niveles de análisis: *discursivo y narrativo*; e *ideológico y antropológico* (Herrero Cecilia 2000:17).

Conforme el transcurso del tiempo y la sucesión de variados cambios paradigmáticos, las formas de la cultura tienden a ser reemplazados pues los interrogantes de la sociedad del siglo XX se modifican, y entonces aparecen en convivencia otros modos de configuración del hecho fantástico: las metamorfosis, las migraciones, los enajenamientos, como lo muestran Kafka o Borges. En tales formas de configuración de lo fantástico, lo convencional es intencionalmente quebrado por elementos desestabilizadores que confunden las fronteras entre sujeto, objeto y lenguaje, con una amplia gama de implicaciones sociales, políticas, psicoanalíticas, etc. En todos los casos, entonces se hace patente la necesidad de considerarlo a partir de los marcos de conocimiento aceptados por la sociedad, y consecuentemente, de los interrogantes que esa cultura formula en torno de lo que visualiza en el horizonte de lo posible, aunque carezca de los medios para dar cuenta de ello a través de las herramientas epistemológicas y metodológicas de que dispone.

Contexto contemporáneo

La sanción de lo fantástico pasa por un acuerdo colectivo a partir de los efectos que la recepción del texto literario produce en una cultura determinada. La nuestra, en los últimos decenios, adquiere nuevos elementos epistemológicos.

El siglo XX ha sido escenario de un cambio de paradigma científico definitorio para nuestra concepción de lo real. La teoría de la relatividad de Einstein acabó con la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos. Más adelante y por su parte, la mecánica cuántica ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental innegable (Díaz 2009). A partir de allí, la naturaleza se vuelve indeterminada e impredecible y frente a esta realidad cambiante, la intervención del sujeto, a su vez, modifica la naturaleza de lo que observa. De esta manera, la realidad no es estable y única, es entendida como una construcción, como una convención y cada época concibe la realidad de acuerdo con los paradigmas en ese momento vigentes. Ciencias como la física cuántica o la biología, la tecnología y filosofía han demostrado que nuestra concepción de lo real es arbitraria a la vez que compartida. Como advierte David Deutsch:

Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que éstas mejoran. [...] No sólo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables. (2002:94)

En este contexto, cobra mayor relevancia el estudio de cualquier objeto (sea o no artístico) bajo los parámetros de la cultura en la que está situado. Por consiguiente, lo fantástico, más allá de sus características formales, dependerá en gran medida del contenido cultural e ideológico al que hace referencia su autor; así también, en la comunicación de un texto fantástico, el lector es la frontera que determina los límites de lo posible y de lo imposible; sin perder de vista que también todo sujeto lee de acuerdo con los saberes y vivencias que recupera de la cultura que habita.

Lo fantástico y la cultura argentina

Retomando el planteo previo de la relación entre literatura y realidad, el valor estético de un objeto artístico se encuentra determinado por la cultura que comparte un grupo social en un determinado espacio.⁴ Siguiendo a Lotman, todo texto es una expresión del sistema cultural y, a su vez, la cultura en sí es representada como un conjunto de textos. Así, considera que texto de la realidad es, entonces, todo signo que circula en una determinada región y transmite una cierta cantidad de información a un grupo social; en tanto que texto literario se vincula con todas las variadas formas en que esa cultura es representada. Particularmente el texto artístico

transforma el ruido en información y hace su estructura más compleja en correlación con la estructura exterior que, lejos de destruir los elementos semánticos viejos al ingresar al sistema, los en-

4. Conjugamos esta noción de "cultura" de Lotman con la de "geoespacio" proveniente de la teoría de Kusch (2000). Este autor aporta la idea del espacio geocultural para desechar la arbitrariedad de poner límites físicos a una cultura. Al contrario, los bienes simbólicos de una cultura toman cuerpo en las diversas prácticas sociales que construyen su identidad. Así, cada individualidad desarrolla su relato y su propio modo de acceder a esa memoria o imaginario. En este sentido, el espacio geocultural se conforma a partir de una dinámica entre: la memoria –o el imaginario simbólico– que se desarrolla y narra de diversas maneras y las prácticas –relatos– que activan dicha memoria rescatando algunos aspectos de esta y/o reinterpretando otros.

riquece y forma con ellos nuevos significados (una estatua tirada en un basurero hace surgir un nuevo efecto artístico, si el observador encuentra que es una nueva fuente de información artística e ingresa a su concepto cultural de arte). (Arán & Barei 2006:72)

Por consiguiente, el análisis de lo fantástico en textos literarios implica necesariamente el estudio de la *cultura* en que estos circulan. Este enfoque aprueba el hecho de que un relato posea en su estética y en su pragmática dos subsistemas de reglas semióticas con lógicas propias y contrarias entre sí. Lo fantástico, entonces, estaría constituido por un fenómeno que hace evidente el *encuentro* entre lo que cada uno de estos subsistemas considera *(dis)valioso*.

Un fenómeno puede convertirse en portador de un significado (signo) sólo a condición de que entre a formar parte de un sistema y, por tanto, establezca una relación con un no-signo o con otro signo. La primera relación –de sustitución– genera el significado semántico, y la otra –de conjunción– el sintagmático. (Lotman 1979:42)

En el caso de lo fantástico, la relación de tensión que se establece entre el mundo natural y el sobrenatural (como subsistemas diferentes) sería, a nivel semántico, la de *sustitución*, dado que sus significados no pueden coexistir. Lo que desestabiliza al lector es que los dos conviven en el relato, se *conjugan*, produciéndose (a nivel pragmático, en la lectura) una fuerte dinámica de valores.

Este funcionamiento de lo fantástico se ha manifestado en la literatura argentina (de acuerdo con la doble perspectiva de análisis que mencionamos) en el siglo XX, con un auge y desarrollo cada vez mayor. Representativas han sido –a través de su reconocimiento por la crítica, por su difusión editorial, circulación en general– en una primera etapa las obras de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga, Bioy Casares, Macedonio Fernández, Marco Denevi, Mempo Giardinelli. En una segunda generación, encontramos las invenciones de Angélica Gorodischer, Abelardo Castillo, Ricardo Piglia, Samanta Schweblin, entre otros, y aumentan las producciones artísticas provenientes de las distintas regiones del país: Miguel Ángel Molfino, Cristina Civalé, Guillermo Martínez, Laura Fava, José Gabriel Ceballos, Laura Szperling, Gustavo Nielsen, María Malusardi, Walter Centurión, entre muchos otros.

Sostenemos que la insistencia en recurrir a esta forma del lenguaje en la litera-

tura argentina se debe a la conformación de su cultura, a su manera particular de hacer memoria, a los procesos históricos que ha sufrido. Mempo Giardinelli explica esta singular insistencia del fantástico argentino:

Gente de entre 30 y 50 años, algunos de ellos sufrieron años de cárcel o vivieron exilios durante la última dictadura, y que sin embargo en estos años crearon mundos propios y originales que superan holgadamente la circunstancia de la represión. Ninguno hizo de la tortura y el horror padecidos su obra creativa, y al contrario, todos cultivan variantes de lo fantástico y lo experimental. En ellos se siente esa rara virtud señalada por Torri del "horror por las explicaciones y amplificaciones", y en muchas de sus tramas es posible advertir sutilmente -la frase es de Lugones, dice Borges- "el miedo de lo demasiado tarde". (1998)

Previamente mencionábamos que los relatos fantásticos confrontan o hacen entrar en interacción distintos subsistemas de la cultura, variadas formas de comprender la realidad. Eso nos lleva a sostener que la frecuencia de lo fantástico en los textos artísticos de nuestro país, sugiere la idea de que los valores poseen un fuerte dinamismo en nuestra cultura.

Lo fantástico traduce la diversidad de valores de la cultura argentina y de cada uno de nuestros espacios geoculturales. La expresión de Kusch "No hay otra universalidad que esta condición de estar caídos en el suelo" nos dirige a pensar que cada texto artístico argentino comunica la cultura desde su propio hábitat; o bien, desde Lotman, que cada texto es una pequeña semiosfera que puede dar una idea del todo.

De acuerdo con el curso de esta reflexión, consideramos que la interpretación de la narrativa fantástica de cuentistas argentinos -siempre desde la doble perspectiva ideológica y narrativa a la que adherimos- necesariamente debe tener en cuenta el estudio de los signos o huellas del discurso que transmiten el choque ideológico de lo fantástico. Por cuestiones de extensión, a continuación desarrollaremos un análisis de la estética y pragmática de lo fantástico en las producciones de dos escritores argentinos contemporáneos: Samanta Schweblin y Miguel Ángel Molfino.

Lo fantástico en Versiones y per-versiones de Miguel Ángel Molfino

Miguel Ángel Molfino, nacido en 1949 en Saladillo (Buenos Aires), ha vivido muchos años en la ciudad de Resistencia. Su vida, como la de muchos artistas com-

prometidos durante los años de represión, estuvo marcada por la militancia, la tortura y el exilio. Su producción inevitablemente representa ciertos aspectos del momento histórico que le tocó vivir –sin victimizarse, como ha recalcado Guillermo Saccomano en *Página/12* (2010)–: *Versiones y per-versiones* (1986), su primer libro, reúne crónicas que por momentos pierden al lector con recursos como el sarcasmo, la exageración, anacronismos, y, además, elementos sobrenaturales.

Lo sobrenatural, que es lo que aquí nos interesa, en los relatos de *Versiones* se muestra en a través de sueños, personajes que conviven entre la ficción y la realidad, descripciones de ciertas situaciones que provocan vacilación en los personajes, o terror en ciertos casos.

En "Cielos en el polvo" el narrador fusiona a su personaje con Joseph K. de "El Proceso" de Kafka; tal es así que lo termina nombrando igual: "Supe que este inesperado Joseph K...". Con esta frase introduce la historia del joven, cuya vida se vio interrumpida por el proceso de la dictadura del 76: año en que su mujer lo abandona, en que "de repente, se descubrió solo, sus amigos se tornaron inencontrables" (20). Este joven Joseh K., un teórico de desencanto, afirma que es en ese momento en que comienza a sentir que

el infierno era táctil y cercano, que se sentía anestesiado en una ciudad y un país curiosamente inmóvil (...) y que soñaba con basurales, con lentas quemas y tiros que sonaban a mucha distancia y con ojitos de ratas, opacos y negros, observándolo, "me miraba al espejo cada mañana, mientras me afeitaba, desconociéndome, tenía miedo, loco, miedo de estar volviéndome esquizofrénico". (20)

Cielos en el polvo es el sueño del Joseph K. metamorfoseándose en su antítesis durante la represión infernal del 76.

Con el cuento "El día después" sucede algo similar, usando también la intertextualidad como recurso: en este caso el personaje bíblico de Caín, cuyos desvaríos oníricos lo irán torturando con hechos históricos: "Hiroshima", "Auschwich" y "Margarita Belén". El relato comienza así:

La primera noche que siguió al crimen que cometiera contra su hermano, Caín quiso descansar y así lo hizo. (...) Soñó que volaba (...) Su mano poseía forma de piedra, quitóse entonces su mano y dejó

que cayera sobre los campos. Cuando su mano golpeó sobre la tierra, un gran resplandor borró el sol (...). Escuchó su voz pronunciando una palabra desconocida: "Hiroshima". Caín despertó sobresaltado y cubierto de sudor. (55)

En este relato, las fusiones de los planos sueño-realidad se dan de manera repentina y a través de una situación externa al personaje, que se le sale de control. Caín, o bien, el *crimen* como transgresión de las reglas del orden (divino, en este caso) acompañado por su consecuente, el caos, funciona como nexo de los peores genocidios de la historia del siglo XX, hasta terminar en la Masacre de Margarita Belén.

La configuración de lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin

Samanta Schweblin es considerada una de las narradoras argentinas actuales más talentosas. Sus cuentos sitúan al lector en la desolación, lo enfrentan con la terrible crueldad de la vida cotidiana. Allí y en una atmósfera de calma tensa, lo extraño se cuela en el acontecer de lo habitual. Se trata de relatos descarnados, de una prosa contundente que nos ofrece historias en las que impera lo insólito; donde, muchas veces, lo sobrenatural se instala en silencio y con una naturalidad desopilante.

¿Cómo se configura lo extraño en estas historias? ¿Bajo qué formas aparece? Un hombre que se mantiene físicamente siendo un hombre pero que poco a poco su interioridad va transformándose en la de un niño y con ello su forma de vida; un cavador empedernido que concentra sus esfuerzos en hacer un pozo del que se desconoce fin alguno; un pueblo donde el tiempo parece estar detenido; niñas y niños que sin explicación salen de la escuela convertidos en mariposas; una nena que al bajar del carrusel, cae, y se levanta convertida en una anciana que había visto mientras daba vueltas en el caballo; "Mi hermano Walter" nos presenta a un hombre que con su depresión se vuelve otro, alguien extraño para su familia, son algunas.

Sostenemos a lo largo de este trabajo que la configuración de lo fantástico pasa por los acuerdos tácitos de la comunidad en la que el texto surge y que tal atribución al evento que rompe la normalidad la asume el lector a partir de la lectura y en diálogo implícito con su marco de referencias socioculturales.

La narrativa de Samanta Schweblin aborda temas actuales, que caracterizan el tiempo que vivimos: la depresión; el mundo interior de un hombre hipersensible lastimado por la incomprensión de los otros, que responde con una violencia extrema; el deseo de concebir frente a la infertilidad, que hace que una pareja desate día a día una cacería en la estepa en su desesperación por ser padres; el espacio inabordable del mundo interior de un hermano que sufre y cuya tristeza lo transforma en alguien distinto, extraño; una mujer que con un riguroso tratamiento consigue hacer retroceder su embarazo hasta que su panza y el embrión desaparecen. También temas como la muerte de un ser fundamental en nuestra vida y el reflejo del vacío que queda en la nimiedad de los actos cotidianos. A veces, lo insólito y estremecedor aparece sin preámbulos: dos padres separados que deben enfrentarse al espeluznante hábito de la hija que tienen en común: alimentarse únicamente de pájaros vivos. En "El hombre sirena", una mujer irresuelta y agobiada por la superprotección de su hermano, se encamina al borde del río y encuentra allí sentado al amor de su vida: un ser mitad hombre y mitad pez. En estos relatos el elemento fantástico aparece en escena con toda naturalidad, como si de un elemento habitual de la realidad se tratara. Aquí lo extraño invade lo cotidiano, sin embargo el lector tiene la sensación de que aquello puede estar contando también su historia.

Como explica la propia autora (2010), se trata de historias que ponen en duda la normalidad, que intentan dejar en evidencia que la normalidad es simplemente un código. Por eso aparece el sentimiento de miedo frente a lo que está pasando pero desde la inseguridad de si lo que está pasando es eso u otra cosa. Son cuentos donde nada es lo que parece, como en la realidad. Desvela entonces la condición de lo real, donde lo que es responde a una construcción del que observa, refrendada por lo colectivo, que se desarrolla en el seno de una cultura (Lotman).

Conclusiones

No se propone el discurso de lo fantástico desde la concepción de un mundo estable, sino que el objetivo de esta literatura es problematizar nuestra percepción del mundo, hacernos caer en cuenta de que lo que experimentamos en relación con lo real es resultado de lo que nuestros sentidos imperfectos nos permiten alcanzar. La duda del mundo ficcional se traslada a la realidad, que ya no aparece sólo como marco de referencia de lo posible sino que se traslada al centro de la escena. La historia fantástica plantea la duda, y con esa duda el contexto, lo real, adquiere el carácter de posibilidad.

Entonces, lo fantástico deja de mostrarse como un simple elemento del texto,

separado de lo real, para mostrarse como una práctica diaria amenazante. Los miedos, las situaciones cotidianas que carecen de explicación racional, son formas de la cultura que si bien se escapan de las reglas de nuestra semiosis, se muestran y exigen que las pensemos. Como afirma Schweblin, "Cuanto más se acerca un texto a la realidad, más extraño se vuelve. El género fantástico ya no es Frankenstein. Ahora, es también la *posibilidad* de algo terrible" (2009).

Ahora bien, entendiendo que cada texto artístico funciona como un dispositivo "pensante" que transmite una heterogeneidad de valores culturales con sus particularidades espacio-temporales, es evidente en el análisis de los cuentos de Schweblin y Molino que lo fantástico problematiza contenidos particularmente diferentes.

Schweblin se empeña en que podamos percibir que lo extraño también es una forma de configuración de lo real y que la forma que adopte depende de los códigos culturales del siglo XXI, en el mundo que nos toca vivir hoy. Es destacable que el libro de la autora bonaerense, del cual se extrajeron los cuentos, *Pájaros en la boca*, se publica en el 2010. De acuerdo con su cultura, Samanta transmite en su texto los problemas que la gran ciudad acarrea: temas actuales que caracterizan el tiempo que vivimos: la depresión; el mundo interior de un hombre hipersensible lastimado por la incompreensión de los otros y que responde con una violencia extrema; el deseo de concebir frente a la infertilidad.

En cambio, *Versiones y per-versiones* de Molino, de 1986, en el contexto de una provincia del interior, trata del sufrimiento que nos ha dejado la dictadura del 76, de los distintos efectos de terror y desamparo que han dejado los años de tortura y represión.

En síntesis, lo fantástico es lo que experimenta el lector en ese continuo ir y venir del relato a la realidad, de lo textual a lo extratextual. La lectura del texto artístico, entonces, permite la lectura fuera de él, problematizando las reglas de comprensión de lo real. Los cuentos fantásticos no sólo nos muestran la heterogeneidad de nuestra cultura, sino que nos conduce a reconstruirla señalando los intersticios que requieren otra traducción.

Bibliografía

- 'Pájaros en la boca' de Samanta Schwelin" (2010). Canal-L Televisión [video] Extraído de: http://www.canal-l.com/index.php?id_video=189

- "Un mundo extraño y perturbador". Entrevista a Samanta Schwelin (2009). La Nación, 20/06/2009. Extraído de: <http://www.lanacion.com.ar/1139921-un-mundo-extrano-y-perturbador>
- Altamirano, C. & Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, España: Renacimiento.
- Díaz, E. (2010) *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. (2ª edic.) Buenos Aires: Biblos.
- Giardinelli, M. (1998). "El cuento como género literario en América Latina". Palabras en la Ceremonia de Premiación del Premio Centroamericano de Literatura "Rogelio Sinán" 1997-98, celebrada en el Auditorio de la Lotería Nacional de Beneficencia el día 24 de abril de 1998.
- Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. La Mancha: Universidad de Castilla.
- Kusch, R. (2000). *Geocultura del hombre americano*. Rosario: Fundación Ross.
- Lotman, I. (1979). "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX". En: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Mignolo, W. (1987) *Diálogo y conversación*. En Haverkate.
- Molfino, M. A. (1986). *Versiones y per-versiones*. Resistencia: Ediciones de la Montaña Mágica.
- Pozuelo Yvancos, J. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Roas, D. (2001) "La amenaza de lo fantástico". En: *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.
- Roas, David (2008) "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En: *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. (2008) Universidad Carlos III de Madrid.
- Saccomano, G. (2010). "Cosecha negra". En: *Suplementos Radar Libros*, en *Diario Página/12*, 17 de octubre de 2010. Extraído de: www.pagina12.com.ar
- Schwelin, S. (2010). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Lumen.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.