

que pone el énfasis en la esfera de lo íntimo, siempre conectándola con la esfera macropolítica y social y señalándola como otra área merecedora de investigación más profunda. Si bien trabajos como los del historiador Steve Stern se han preguntado por cómo la memoria individual interactúa con los guiones de la memoria que circulan masivamente en el Chile post-Pinochet, casi no hay libros que privilegian tanto a lo íntimo como una esfera digna de investigación. El libro de Blanco, en ese sentido, sigue en la línea establecida por un texto como *El espacio biográfico* (2002), de la crítica argentina Leonor Arfuch, añadiendo nuevas reflexiones, sobre todo desde el género y los estudios *queer*, que permiten comprender la explotación de lo íntimo bajo el régimen neoliberal.

Admiro el texto de Fernando Blanco no sólo por las novedosas contribuciones intelectuales que hace, sino también por la ética que porta. Al igual que los artistas que estudia, Blanco nos afirma la necesidad de pensar más allá de las circunstancias presentes y nos insta a creer en otra vida posible, más libre y con un goce ciudadano más auténtico —más memoriado— para los seres humanos.

Michael J. Lazgara

University of California, Davis

Cynthia Duncan. *Unraveling the Real. The Fantastic in Spanish-American Ficciones.* Philadelphia: Temple University Press, 2010. 264 pp.

La abundante bibliografía sobre la producción fantástica hispanoamericana se compone principalmente de artículos y ensayos breves acerca de autores particulares, de una buena cantidad de antologías, bien nacionales, continentales o epocales (Hahn, Flesca, Cócaro, Jaime, Morales, Belevan, López Martín, Phillips-López) y de una interesante serie de actas de cursos y congresos de alcance transatlántico (Morales y Sardiñas, Pont, Fernández Ariza). Como contraste, las monografías suelen ser menos numerosas y en nada proporcionales a la magnitud cualitativa y cuantitativa de ese corpus. Esta es una de las razones para dar la bienvenida al trabajo de Cynthia Duncan, que se suma al sagaz aunque cronológicamente limitado estudio de Irmud König y al más reciente de Jesús Rodero, con cuyo planteamiento y postulados generales coincide parcialmente. Una de las principales diferencias con éste, y que el lector seguramente va a agradecer, es la inclusión de un capítulo dedicado al cine fantástico hispanoamericano, prácticamente ausente en las demás monografías y volúmenes colectivos. Esta inclusión es un acierto porque invita a contrastar estas dos variantes del discurso fantástico en función del medio que las transmite, y también porque la mayoría de los estudios en este sentido casi siempre acaban

teniendo como referencia de contraste los productos de Hollywood.

De forma inevitable, el punto de partida en *Unraveling*, como en prácticamente todas las monografías y estudios análogos, es la revisión de la bibliografía teórica sobre el tema y la toma de postura frente a la definición de lo fantástico. Como se sabe, este término es uno de los más ambiguos y disputados, quizá ya hasta el punto de irresolución. Por un lado la crítica anglosajona sigue identificándolo con todo tipo de literatura antimimética e irrealista; por otro, y con las necesarias matizaciones, la crítica europea y latinoamericana prefiere verlo como un subgénero o modo narrativo aparte, en función de la propuesta inicial de Todorov y sus posteriores revisiones. Combinando las dos perspectivas y en términos generales, lo fantástico puro de europeos y latinoamericanos vendría a corresponder a lo que anglosajones y estadounidenses prefieren llamar “low-fantasy”. En la literatura hispanoamericana, además, este panorama se complicaría con la presencia del realismo mágico o lo real maravilloso, que no siempre se ha considerado diferente de lo propiamente fantástico. En todo este debate, Duncan repasa gran parte de la bibliografía al respecto, y presta una atención especial a las propuestas de Caillois, Todorov, Jackson, Belevan, Barrenechea y Cortázar. Concluye separando el realismo mágico de lo fantástico, y definiendo a éste como un género subversivo que desafía la cosmovisión del lector y que promueve la idea de que nuestro entendimiento del mundo no puede apoyarse en la

referencia a ese mundo real. Como otros teóricos, Duncan recuerda que lo fantástico también debe ser entendido como un artificio literario ya que, al constituirse en parte a base de vacíos referenciales, las posibilidades creativas o manipuladoras del lenguaje adquieren un especial protagonismo.

Además de esa introducción teórica y el capítulo dedicado al cine, el libro se compone de otros seis capítulos más y unas conclusiones finales. Este apartado final resulta un poco desorientador, pues aunque lleva el título de “Conclusion...”, se trata más bien de un comentario de los relatos que componen *Inquieta compañía*, la colección de Carlos Fuentes publicada en 2004, y unas sugerencias muy generales sobre las posibilidades de futuro que encierra el género fantástico. Por ello, al final, se acaba echando de menos la sistematización de las variadas propuestas desarrolladas y ampliamente ejemplificadas en cada uno de los capítulos previos.

El primero de esos capítulos se refiere a la literatura fantástica del Modernismo, que se entiende principalmente como un contradiscurso del positivismo decimonónico y se ilustra con los cuentos “Verónica”, de Rubén Darío, “Yzur” y “Viola Acherontia”, de Lugones, y “El almohadón de plumas” y “El vampiro”, de Quiroga. El segundo capítulo, titulado “The Fantastic as an Interrogation of Literary Practices”, trata de explicar cómo la escritura de un relato fantástico establece una relación entre autor-narrador, texto y lector que difiere de varias maneras a la generada por

un texto realista, bien sea por imponer un significado al vacío referencial o por obligar al lector a leer o representar lo ilegible. Estas ideas se analizan a través de dos narraciones de Borges (“Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), una de Julio Cortázar (“Continuidad de los parques”) y otra de José Emilio Pacheco (“La fiesta brava”). El tercer capítulo comenta las formas en que lo fantástico se cruza con el discurso histórico para, en último término, postular una deconstrucción o relectura de la Historia. Así, los cuentos analizados en este capítulo (“El sur” de Borges, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, “La noche boca arriba” de Julio Cortázar y “Chac Mool” de Carlos Fuentes) mostrarían cómo lo fantástico comunica de forma original, pero también dialógica y contestataria, la identidad nacional o la estabilidad social.

El capítulo cuarto lleva por título “Psychoanalytic Readings of the Fantastic”, y sus postulados se deducen a partir de “La casa de azúcar”, de Silvina Ocampo, “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares, y “Casa tomada”, de Julio Cortázar. Estos relatos revelarían cómo la necesidad de los narradores y personajes masculinos de posicionarse identitariamente en función de un Otro femenino. El capítulo quinto sigue en una línea análoga, pues trata de mostrar las conexiones entre el género gótico y lo fantástico y cómo esto se refleja en la problematización del cuerpo y deseo femeninos. *La última niebla*, de María Luisa Bombal, y lógicamente, *Aura*, de Carlos Fuentes,

son las obras empleadas para mostrar esas hipótesis. Finalmente, el capítulo sexto se centra en las peculiaridades de lo fantástico tal como ha sido desempeñado por mujeres escritoras, especificidad de la que también se han ocupado los estudios de Jiménez Corretjier y otros. De acuerdo con Duncan, el quicio argumentativo en este caso descansaría sobre la obligación de las autoras de elegir una voz narrativa que no siempre es femenina y que a veces puede ser un remanente de la tradición patriarcal, que ha hecho ver esa voz como la voz neutra. La elección de una voz narrativa femenina, por el contrario, invertiría totalmente esa trayectoria y, por ello, ampliaría la modulación y el alcance de lo fantástico de manera realmente significativa. Los textos elegidos aquí han sido “Su demonio privado” de Elvira Orphee, “El robo de Tiztla” de Elena Garro y “El cuaderno”, “El goce y la penitencia” y “El vestido de terciopelo” de Silvina Ocampo.

Como puede verse, el trabajo de Duncan es una conveniente reivindicación y puesta al día de lo fantástico a la luz de las hermenéuticas de la postmodernidad, como pueden serlo el feminismo, la deconstrucción, la lectura postcolonial, el cuestionamiento de las identidades estables y sin referencia al Otro, etc. En este sentido, su monografía, como también la de Jesús Rodero, se convierte en una referencia obligada para los interesados en las posibilidades y variaciones del discurso fantástico. Igualmente contribuye también a hacer justicia bibliográfica a ese

corpus que no ha recibido la atención crítica que merece a nivel global simplemente por pertenecer a un área marginal al centro geocultural contemporáneo.

De todas formas sí me parece también que tanto el planteamiento general de este trabajo, así como algunas de sus conclusiones o su metodología, merecen al menos ciertas apostillas y matizaciones. Una de ellas es la que llega desde hermenéuticas posteóricas como los estudios transatlánticos, las cuales revelarían el oxímoron de fondo de esas teorías que, queriendo huir de esencialismos y absolutismos, acaban sustituyéndolos por nuevos dogmas y nuevas jerarquías. Realmente, llevar a cabo cualquier tarea interpretativa con un lenguaje que no posee ningún contenido estable, es decir, asumiendo la postmoderna invalidez del logocentrismo, es una contradicción *in terminis*, pues todas las propuestas que se hagan o todas las hipótesis que se planteen estarán viciadas desde su inicio. Y en el caso del discurso fantástico esto es especialmente significativo, porque lo propio de esos relatos es la alternancia de una imperiosa referencialidad junto con el también imperioso simulacro que supone el empleo de vocablos sin referencias miméticas. Por lo tanto, las reflexiones que se hagan sobre el mismo han de confrontar la referencialidad del lenguaje de forma más agresiva, pues sobre ello descansa la propia validez de esas formulaciones.

Junto con esta prevención general se me ocurren algunas más puntuales, que se apoyan en mi particular concepción de lo fantástico

y la cual no siempre coincide con la de Duncan. Una de ellas sería la escasa atención que se presta en el trabajo a la sintaxis narratológica de este tipo de relatos, que, como han mostrado Morales, Lord y otros, es lo suficientemente fija y recurrente como para permitir la postulación de un formato narrativo propio y exclusivo, formato que tendría en la categoría de lo *innarrable* de Prince uno de sus elementos estructurales claves y que serviría muy bien para una definición más firme de este subgénero. De la misma manera, creo que la monografía de Hume y algunas contribuciones de Roas sobre la conexión entre realismo y fantasía son un buen punto de partida para tratar una de las más difíciles cuestiones al respecto, como es el modo de articulación de lo mimético y lo fantástico en estas narraciones, es decir, de cómo la construcción de lo fantástico necesita no sólo del realismo, sino incluso del hiperrealismo. Analizar cómo esa necesidad narratológica puede acabar reivindicando la metafísica aristotélica es otra de las tareas más acuciantes.

También podría cuestionarse la omisión en *Unraveling* del análisis de piezas fantásticas del siglo XIX, no sólo por su mérito intrínseco o historiográfico (“Lanchitas”, de Roa Bárcena), sino por su acomodación a los postulados de cada capítulo. Así presentado, da la impresión de que, al margen de sus calidades estéticas, lo fantástico decimonónico apenas posee utilidad hermenéutica, lo cual me parece también desorientador. Como ejemplos de esto, pienso que “La ondina del lago”, de Gertrudis

Gómez de Avellaneda, podría haber ilustrado muy bien la capacidad de la voz femenina para convertirse en voz autorial. De la misma forma, “Gaspar Blondín”, de Juan Montalvo, habría sido una buena referencia para formular la adaptación del género gótico por el imaginario hispanoamericano y “La vencidura”, de Javier de Viana, para mostrar cómo la figura del subalterno puede acabar ocupando el lugar central en un mundo regido por parámetros diferentes. Igualmente, “La fiebre amarilla” de Justo Sierra, habría servido para llevar a cabo una interesante lectura postcolonial y “El canto de la Sirena”, de Miguel Cané, para mostrar las prevalencias patriarcales en la sociedad premoderna. Por su lado “El ruiseñor y el artista”, de Luis E. Holmberg, ilustraría muy bien la capacidad del lenguaje para crear varias secuencias de vacíos referenciales y “El número 111”, de Eduardo Blanco, para confirmar la necesidad del Otro femenino en la configuración de personajes y voces narrativas masculinas.

Finalmente, otro grupo de reservas tiene que ver con algunos empleos conceptuales o interpretaciones que se hacen en el estudio. Aquí cabría, por ejemplo, la fusión o confusión del “lector implícito” con el “lector representado” cuando —como yo lo entiendo— el primero es una construcción del autor (no del narrador) y una entidad abstracta, y el segundo una realidad intratextual y mediatizada necesariamente por el narrador. Otra reserva podría ser la catalogación de fantásticos —y no como extraños o inverosímiles— de relatos

como “Yzur”, “El almohadón de plumas” o “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, relatos todos ellos en los que la anécdota discurre en un solo plano ontológico y la diégesis interna no presenta ninguna discontinuidad narratológica ni problematiza la ruptura de ninguna ley natural o metafísica. De la misma manera, me parece forzada la interpretación de “Verónica”, de Rubén Darío. Se olvida en este caso la creencia católica del autor en la presencia real de Jesucristo en la hostia consagrada que el protagonista utiliza para sus experimentos; sin ella es prácticamente imposible entender el final que recibe la historia. O que, sin salir del Modernismo, no se haya mencionado la singular narrativa fantástica de Amado Nervo, que en muchos casos es más postmoderna que la de Darío o Lugones. Igualmente algunos de los cuentos de Clemente Palma, como “La granja blanca”, remiten al género gótico de manera prioritaria y especialmente interesante.

A pesar de todos estos reparos, el estudio deja claro que lo fantástico se convierte de forma casi natural en un sustrato con entidad propia y fácilmente maleable, que puede modelarse en función de los cambios y vaivenes sociales e históricos de cada época y en función de la cosmovisión de cada autor. Y eso, que es una de las notas más permanentes y características del discurso fantástico, queda bien mostrado y actualizado en el trabajo de Duncan, en sus ejemplos y en sus interpretaciones.

José María Martínez

The U. of Texas-Pan American