

## «OTRA MANERA DE MIRAR». GÉNERO FANTÁSTICO Y LITERATURA DEL ABSURDO: HACIA UNA IMPUGNACIÓN DEL ORDEN DE LO REAL

GERARD TORRES RABASSA  
Universitat de Barcelona  
gtorresrabassa@gmail.com

Recibido: 13-01-2015  
Aceptado: 06-05-2015



### Resumen

El presente artículo se propone llamar la atención sobre las similitudes que unen la literatura del absurdo y el género fantástico, planteando la posibilidad de que exista una colindancia entre ambos. Tal colindancia estaría determinada, entre otros aspectos, por su análoga impugnación de la idea establecida de realidad; por su problematización del lenguaje en cuanto medio capaz de designar el mundo; por su *intentio* de generar sobre el lector un efecto concreto (inquietud, angustia, «miedo metafísico»); y por una remarcable coincidencia semántica. Desde este ángulo crítico se interrogarán, entre otros, algunos textos de Kafka, Cortázar, Beckett y Boris Vian.

**PALABRAS CLAVE:** géneros literarios, literatura del absurdo, fantástico.

### ABSTRACT

This paper aims to draw attention to the similarities between literature of the absurd and the fantasy genre, and raises the possibility that there is a common ground between the two. This would be determined mainly by (i) the way in which they similarly challenge an established idea of reality (ii) the problematization of language as a medium capable of designating the world (iii) their *intentio* to provoke a certain effect on the reader, such as restlessness, anguish or «metaphysical fear», and (iv) a remarkable semantic coincidence. From this critical point of view I will interrogate some texts by Kafka, Cortázar, Beckett and Boris Vian, among others.

**KEYWORDS:** literary genres, literature of the absurd, fantastic genre.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cualquier ejercicio crítico que aborde, frontal o tangencialmente, el complejo problema de los géneros literarios deberá tomar en cuenta un presupuesto principal: cuando se trata de poner en relación los rasgos específicos de un texto con un conjunto de textos, o lo que es lo mismo, cuando pretendemos determinar la genericidad específica de un artefacto literario, ya no podemos hablar de su pertenencia estricta a un género concreto, sino que debemos sustituir la tradicional noción de «identidad genérica» por la idea más apropiada de «participación genérica» (Schaeffer, 1989: 45-58). La historia de la teoría de los géneros literarios hasta el siglo xx fue, en palabras de Garrido Gallardo (1988: 9-27), poco más que «una vasta paráfrasis de Aristóteles». Como lo muestra Schaeffer en la primera parte de *¿Qué es un género literario?*, no solo no se han rebasado los descubrimientos de la *Poética*, sino que, al contrario, se ha incurrido una y otra vez en errores de naturaleza esencialista y positivista (Schaeffer, 1989: 5-45). Según Schaeffer, es necesario abandonar el tradicional intento de hallar topografías genéricas estables en las cuales incluir un número cerrado y finito de textos: «toda clasificación será una entre otras posibles» (1989: 52), es decir, en cuanto artefacto semiótico complejo, la obra literaria participa de una multiplicidad de géneros, y en ningún caso posee una única identidad genérica inmutable, estable y cerrada.

La multiplicidad de niveles textuales que constituyen la obra literaria y su forma de ser histórica –señalada, desde Gadamer, por toda la tradición hermenéutica– imposibilitan enteramente seguir concibiendo los géneros literarios como entidades dotadas de una sustancia única que abastece un conjunto finito de textos. Toda obra literaria juega con los códigos literarios heredados, crea expectativas y posteriormente las destripa, flirtea con géneros y tradiciones excluyentes, parodia o satiriza el legado estético automatizado... Exige, a fin de cuentas, ser leída de diversas formas y participa, por lo tanto, de una multiplicidad de codificaciones genéricas distintas. Ya no es posible abstraer los rasgos invariables y definitorios de un género concreto para enumerar los textos que entran en tal clasificación. Esa lógica genérica, a la cual Schaeffer denomina «lógica clasificatoria» (1989: 107-126), es insuficiente. La teoría literaria contemporánea debe atender a la naturaleza poliédrica del artefacto literario y plantearse nuevas formulaciones críticas capaces de rendir cuenta de su complejidad. En consecuencia, la genericidad de un texto «está en todas partes y en ninguna al mismo tiempo [...] es el lugar imposible de una identidad fantasmal. [...] La problemática genérica sólo puede ser aborda-

da con alguna posibilidad de éxito cuando se relativiza la noción de identidad textual» (1989: 106).

A la luz de las aportaciones de Schaeffer, ¿tiene sentido seguir intentando llevar a cabo una abstracción paradigmática del supuesto conjunto de rasgos específicos que constituyen un género como el fantástico? ¿Continúa siendo posible señalar las invariantes definitorias de la literatura fantástica? Más bien, y aunque ello nos aboque a un espacio de incertidumbre incómodo para la crítica, debemos plantear la posibilidad de que los diferentes géneros literarios sean inestables, porosos, cambiantes, permeables a las propiedades de géneros ajenos, y de que sus fronteras identitarias se difuminen irremediablemente. Así las cosas, resulta verosímil postular la posible complicidad de dos géneros colindantes: lo absurdo y lo fantástico. En el presente artículo pondremos en diálogo algunos textos de Franz Kafka, Julio Cortázar, Boris Vian y Samuel Beckett. El motivo de esta elección es sencillo: Vian y Beckett son dos de los más destacados representantes de la literatura del absurdo;<sup>1</sup> Cortázar, por su parte, ha sido señalado como baluarte e iniciador de una nueva forma de entender el género fantástico, y sus célebres «Carta a una señorita en París» o «Axolotl» nos servirán como referencia de los nuevos caminos que toma lo fantástico en la contemporaneidad; por último, el de Kafka es un caso de sumo interés, no solo por la controversia que despierta su posible filiación al género fantástico, sino también porque a menudo ha sido leído como un escritor del absurdo, y esta propiedad ambivalente y polisémica de sus textos puede ser decisiva a la hora de delimitar las similitudes y diferencias entre ambos géneros.

¿Es posible postular que la literatura del absurdo y el género fantástico comparten algunos presupuestos literarios, que persiguen una misma finalidad? ¿Se proponen ambos géneros el objetivo de desestabilizar la imagen tradicional de realidad? ¿Comparten un uso especial del lenguaje literario, caracterizado por el descrédito hacia su capacidad representativa? Estos y otros interrogantes son los que desarrollará el presente artículo, que pretende no

---

1 Entendemos que la elección de dos autores tan dispares como Beckett y Boris Vian puede parecer problemática. Sin embargo, estudiosos del absurdo literario como Martin Esslin (1961) los consideran pertenecientes a una misma tradición. Así y todo, cabe recordar que Krysinski sostiene que «Esslin élabore une grille de lecture intéressante et saisit un phénomène incontestablement valable, mais il extrapole et généralise un peu trop» (Krysinski, 2003: 116). También Jacquart considera que la ubicación de Vian respecto al teatro del absurdo es «plus o moins en marge du “mouvement”» (1974: 18). En cualquier caso, no pretendemos negar las sustanciales diferencias que separan a Beckett y Vian, sino sostener la viabilidad de una lectura conjunta de ambos textos, puesto que consideramos que comparten –como sucede también con la literatura fantástica– una análoga impugnación de la idea establecida de realidad.

solo reseñar las similitudes entre literatura fantástica y literatura del absurdo, sino también llamar la atención sobre sus diferencias y trazar, si es posible, los límites que marcan su separación.

## 2. AFINIDADES INADVERTIDAS: LO ABSURDO, LO FANTÁSTICO Y LA IMPUGNACIÓN DE LA REALIDAD

Hombre Misterioso: Nos conocemos, ¿verdad?

Fred: Yo diría que no. ¿Dónde cree usted que nos conocimos?

Hombre Misterioso: En tu casa, ¿no te acuerdas?

Fred: No, no lo recuerdo. ¿Estás seguro?

Hombre Misterioso: Por supuesto. De hecho, es más, ahora mismo estoy allí.

Fred: ¿Qué quiere decir? ¿Dónde está ahora?

Hombre Misterioso: En tu casa.

Fred: Esto es absurdo.

La escena citada, que pertenece a la película de David Lynch *Lost Highway* (1997), es tomada por David Roas como ejemplo paradigmático de la formulación posmoderna de la estética fantástica (2011: 149). En ella tiene lugar un suceso sobrenatural, el cual irrumpe en el mundo ordinario creando un efecto fantástico que se cierne al mismo tiempo sobre el lector y sobre el personaje. La reacción de este último es significativa: «Esto es absurdo». Al socavar el tejido de la realidad, la aparición de lo fantástico convoca al absurdo, su correlato inequívoco, que aparece cuando el mundo confiesa su pecado original: la falta de un sentido inmanente y de una lógica causal, la existencia de fisuras que desfiguran la idea tradicional de realidad. ¿Acaso ambas categorías, lo fantástico y lo absurdo, no constituyen el reverso de una misma problemática? ¿Acaso las fronteras que los separan no devienen lábiles y borrosas?

Una primera respuesta a estos interrogantes la podemos hallar comparando las definiciones que nos proporcionan los diccionarios. Es lo que hace Martin Esslin en su ya clásico estudio sobre el teatro del absurdo: «Absurdo significa, originalmente, en un contexto musical, ‘sin armonía’. De aquí su definición según el Diccionario: ‘sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, ilógico’» (1961: 15). La misma tarea emprende Rosalba Campa, en este caso a propósito del término fantástico: «Imaginario. No real. Producto de la fantasía. Mera apariencia. Un rápido, pero no sistemático sondeo en los diccionarios arroja este resultado constante: fantástico es lo que no tiene realidad» (2008: 17). Matteo de Beni ha dedicado un exhaustivo estudio a la historia de la palabra «fantástico», en el cual señala acepciones como «imaginario»,

«quimérico», «falso», «preternatural», o «irreal» (2010: 47-49). Un acercamiento a las definiciones de ambos términos revela, en primera instancia, una innegable cercanía. Lo absurdo es ajeno a la razón, lo fantástico es producto de la apariencia; lo absurdo es ilógico, lo fantástico imaginario; lo absurdo no es razonable, lo fantástico no es real.

A esta primera coincidencia, de orden descriptivo, podemos añadir otra complicidad evidente: como señalan Roas (2011: 15; 2001: 20), Campra (2008: 17) o Reis (1980: 6), el discurso de lo fantástico se configura en su relación intertextual con el discurso de lo real, es decir, lo fantástico presupone empíricamente la noción de realidad. Y lo mismo sucede con la literatura del absurdo, la cual solo puede configurarse como confrontación y en oposición a este orden de la realidad. Fantástico y absurdo dependen de lo real en la medida en que descubren su inconsistencia y se proponen impugnarlo estéticamente. Puesto que comparten una relación dialéctica con la idea de realidad, y ya que sus definiciones comulgan de forma innegable, ¿es posible postular que la finalidad textual de lo fantástico y de lo absurdo, en cuanto codificaciones estéticas, sea asimismo correlativa? Esta es precisamente la hipótesis de la que parte el presente artículo.

Como sostiene Roas, «el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo [...]. Conduce [...] a la duda acerca de nuestra propia existencia» (2001: 9). Rosie Jackson, por su parte, ha desvelado la dimensión subversiva de los textos fantásticos, que «erosionan los sostenes del logocentrismo, el idealismo y el teologismo, andamios de la economía política y subjetiva» (1981: 147). Pues bien, es este precisamente el objetivo de la literatura del absurdo: impugnar el orden de la realidad, instaurar en su seno la trágica duda acerca de su validez. Así lo sostiene Wellwarth, el cual postula que el teatro del absurdo plantea el tema de la protesta mediante el cultivo de la paradoja (1964: 12). Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido. Tematizan la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo. Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda. Es en este sentido que Esslin habla, a propósito de la literatura del absurdo, de una búsqueda de lo que hay detrás de la razón, de un intento por rebasar los límites del pensamiento conceptual (1961: 66). Análo-

gamente, Emmanuel Jacquart sostiene que el teatro del absurdo «sait précisément que dans la vie les limites entre l'apparence et la 'réalité' sont également floues. Peut-être se confondent-elles, peut-être n'existent-elles pas toujours» (1974: 103).

A la luz de estos argumentos, lo absurdo y lo fantástico comulgarían en su esfuerzo por ir más allá de lo real, por representar las fisuras que horadan la idea tradicional de verdad. Ambos plantean la posibilidad de otras formas de existencia, de otras lógicas conceptuales: desarrollan una crítica epistemológica a la noción establecida de realidad. Son dos casos de literatura-límite, que habita cómodamente en los márgenes y se opone a la ideología hegemónica y a su definición reductiva del mundo. En una entrevista concedida en el Instituto Cervantes de Dublín, David Roas, respondiendo en calidad de escritor de literatura fantástica, revela –de forma posiblemente involuntaria– la colindancia y coincidencia teleológica que une a lo fantástico y lo absurdo: «lo fantástico es una manera de potenciar lo que yo considero que es la realidad, que es un *absurdo* incomprendible. Lo fantástico me sirve para explorar límites, explorar formas de evidenciar el *absurdo*».

Según Todorov, la dimensión subversiva de la literatura fantástica radicaba en su función social: fue el género que daba cabida a las pulsiones reprimidas por el sujeto y permitía poner en boca de cualquier ser sobrenatural los miedos y pasiones inconfesadas que merodean en las profundidades de la consciencia humana (1970: 187-8). Pero la función social de lo fantástico pierde su razón de ser en el siglo xx, cuando se produce la abolición de la censura que lo convertía en necesario (1970: 190).<sup>2</sup> En consecuencia, el teórico búlgaro postula que la literatura fantástica es un género en vías de extinción, condenado a ser reemplazado por el psicoanálisis. Además, afirma que la imposibilidad que se asume en el siglo xx de creer en una realidad estable elimina toda posibilidad de transgredir ese orden de lo real, relativizado hasta su desfiguración por la filosofía posmoderna.

Todorov halla en Kafka la materialización del extravío definitivo de lo fantástico, pues su literatura invierte la lógica tradicional del género: ya no nos ubica en un mundo cotidiano con el fin de subvertir posteriormente esa ordenación aparente, sino que lo fantástico abdica de su excepcionalidad y se convierte en norma, en el principio que rige el mundo. La ausencia de vacila-

---

2 Creemos que Roberto Reis acierta al afirmar que la censura en ningún caso ha desaparecido en el siglo xx: no solo sigue vigente, sino que, al mismo tiempo que se ha enmascarado e invisibilizado, ha devenido más férrea. En el siglo xx, según Reis, lo fantástico no desaparece, sino que se ve obligado a radicalizar su dimensión subversiva (1980: 6-7).

ción y asombro en los personajes de Kafka, que conviven indistintamente con lo ordinario y lo sobrenatural, confirmaría esta tesis todoroviana, compartida por otros teóricos de la época, como Vax, Finné, Callois o Ryan (cfr. Alazraki, 1983: 24-26; Roas, 2011: 147). Pero en realidad lo que sucede es que lo fantástico, como todo género literario, se había automatizado. En el preciso instante en que el lector habitual de literatura fantástica se familiarizó con los vampiros, fantasmas y demás criaturas corrientes en lo fantástico clásico, su efecto de fantasticidad se desvaneció irremediabilmente. Como supo ver Rosalba Campra, una vez han entrado en el horizonte de expectativas del lector, esas criaturas devienen mucho menos aterradoras que la simple falta de causalidad de los elementos de la realidad, que la simple evocación del vacío, de la falta de significación (1991: 57). Lo fantástico no desaparece en el siglo xx, como anunció Todorov, sino que evoluciona y rehúye la automatización. Jaime Alazraki vio en esta mutación el acceso a lo «neofantástico», denominación que pretende designar los textos de Cortázar, Borges, Kafka y todos los escritores que desde principios del siglo pasado se enfrascaron en la peliaguda tarea de renovar el género fantástico. La principal diferencia que lo neofantástico presenta respecto a lo fantástico tradicional sería que ya no busca simplemente provocar miedo en el lector, sino que se reviste de resonancias metafísicas y pretende postular una nueva visión de la realidad (Alazraki, 1983: 28).

El relato «Axolotl», de Julio Cortázar (1956), narra con asombrosa naturalidad la pérdida de identidad de un niño que termina por convertirse en aquello que contemplaba: un exótico tipo de pez del *Jardin des plantes* de París. Al final del relato, la conciencia que acaba de transformarse en axolotl está contemplando al niño que antes era él mismo, y piensa: «me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl» (1956: 110). Es decir, que el narrador del relato era el mismo niño, que creía imaginar una historia al tiempo que la contaba; pero, si el relato es en primera persona, ¿significa eso que el narrador, convertido en axolotl, sigue siendo el niño que mira, y a la vez la voz que cuenta? ¿Cómo es posible que una conciencia se divida en tres formas de existencia, todas ellas conectadas, y colmadas en una irreductible ambigüedad? Este complejo entramado narrativo –ilegible, inconcebible, incomprensible– dispone un inquietante silencio, que es la única conclusión a la que podemos llegar como lectores. La inquietud que provoca esta falta de significación, este vacío en la trama del texto, provoca nuestra duda acerca de la trama de la realidad y acerca de nuestra propia identidad.

Y es que, como explica Campra, la filiación al género fantástico de autores contemporáneos como Cortázar se debe a que elaboran una transgresión de lo real basada en los silencios del texto, en los vacíos de significado. Sus textos se estructuran alrededor de «silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector [...]. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado» (Campra, 1991: 52). Por la forma en que escamotea el proceso semiótico de comunicación entre un texto y su lector, este «silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad» (1991: 52). En esa sugerencia, en esa problematización de la trama de la realidad, radica el efecto inquietante («miedo metafísico», diría David Roas [2011: 96]) que atesora lo fantástico contemporáneo.

Como en el caso de Kafka, lo que conduce a algunos críticos a observar con recelo la posible inclusión de los cuentos de Cortázar en el género fantástico es la absoluta falta de sorpresa con que el narrador presenta unos hechos descabellados, la naturalidad con la que sus personajes asumen lo imposible. Las coordenadas de lo real del texto parecen divergir de lo real extratextual. Lo vemos cuando, a propósito de su transformación, el narrador de «Axolotl» afirma: «No hay nada de extraño en esto, porque desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados...» (Cortázar, 1956: 105). Y más adelante insiste: «Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir» (1956: 109). Mediante esta falta radical de extrañamiento, lo fantástico contemporáneo sorprende doblemente al lector: por el acontecimiento sobrenatural en sí mismo, y por la naturalidad con que este es asumido por el orden textual.

En esta nueva forma de presentar lo imposible, lo fantástico contemporáneo se acerca decididamente a la literatura del absurdo, cuyo principal rasgo definitorio es precisamente el presentar sin rodeos ni aspavientos retóricos una estructura de lo real que se desmorona ante la aparición de lo no racional. De este modo, la literatura del absurdo pone en tela de juicio el supuesto sentido inmanente del que presume la realidad, así como la causalidad de sus acontecimientos, el significado pleno de sus elementos y, en última instancia, la razón de ser de lo humano. En este sentido, Michel Pruner ha mostrado que el teatro del absurdo ya no concibe el microcosmos teatral como representación simbólica de un sentido unitario de la realidad, sino que recusa la existencia de una significación plena y refleja la incoherencia de un mundo que no ofrece ningún crédito a la razón (2003: 22).



Pensemos en otro cuento de Cortázar: «La flor amarilla» (1956). Como en «Axolotl», la conclusión a la que llega el texto es un vacío de significado profundamente inquietante, puesto que no sabemos si la razón la tiene el personaje que cuenta su historia o el narrador, y consecuentemente ni siquiera estamos en condiciones de afirmar si lo que se ha contado ha sucedido realmente. Igual que «Axolotl», este cuento trata el tema de la desaparición del sujeto, de la crisis de la identidad, de la imposibilidad del yo de permanecer intacto e invariable ante el orden caótico de una realidad agonizante. Estructurado alrededor del tema del doble, en este relato un personaje cuenta cómo descubrió que se había reencarnado, antes de morir, en un niño que era no idéntico, pero sí análogo a él. Esta revelación le aboca a una puesta en abismo del significado –característica de lo fantástico– que Alazraki consideraría una «metáfora epistemológica» (1990: 278): si todos los hombres nos reencarnamos constantemente en miembros de la próxima generación, ello significa que no poseemos una verdadera substancia individualizadora, que no somos autónomos, ni independientes, ni irrepetibles. Al contrario: víctimas de un determinismo radical, repetimos siempre la misma forma de existencia, aunque esta se ve transformada por el determinismo extremo que la historia ejerce sobre lo humano:

Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, y él no lo sabe [...], pero si de alguna manera llegara a darse cuenta de esa verdad, podría comprender que ha repetido y que está repitiendo a Napoleón [...] y que acabará también vencido, también rodeado por el agua de la soledad, también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas (Cortázar, 1956: 57-58).

Los protagonistas de «Axolotl» y «La flor amarilla» asisten a la devastadora e irremisible pérdida de su identidad, viéndose arrojados a la nada. Pues bien, ¿cuál es, si no esta misma problemática, el centro estructural que organiza la gran mayoría de relatos de Beckett? «Primer amor», «El expulsado», «El final» o «Inmóvil»: en ellos hallamos siempre a un individuo desprovisto de todos sus atributos, que no puede seguir pensándose a sí mismo como sujeto. De esos seres humanos solo restan los despojos: no hay rastro de forma alguna de voluntad, no hay identidad, no quedan atisbos de razón o de estados anímicos. Se podrá alegar que en estos relatos no tiene lugar ningún hecho sobrenatural, y sin duda ello imposibilita clasificar drásticamente los relatos de Beckett como fantásticos. Pero quizás, como ha mostrado Schaeffer, *participan* de lo fantástico. De hecho, en su *Historie de la littérature fantastique en Fran-*

ce (1964), Marcel Schneider incluye a Beckett en la nómina de autores fantásticos. Afirma Rosalba Campra que la falta de causalidad en sí misma puede determinar que un texto sea fantástico (1991: 55) y, sin duda, obras como «Primer amor» desmienten que el mundo y las relaciones humanas estén regidos por una lógica causal. El problema de la desintegración del lenguaje, que según David Roas es uno de los más explotados por el fantástico contemporáneo,<sup>3</sup> y el de la pérdida de la identidad, que hemos visto tematizado en Cortázar y que Campra señala como uno de los grandes temas de lo fantástico (2008: 33), están constantemente presentes en los cuentos beckettianos.<sup>4</sup>

Según Esslin, la literatura de Beckett nos enfrenta a las ansiedades más profundas de nuestro subconsciente (1961: 54), y en ese sentido existe una coincidencia con la naturaleza de la literatura fantástica tal y como la entienden, desde Todorov, la mayoría de sus estudiosos. Los relatos de Beckett y los textos fantásticos comparten una misma finalidad: poner en duda la supuesta coherencia que organiza el tejido de lo real. Hallamos en ellos una indagación crítica en las fallas de la razón, una enfatización de los intersticios de sinrazón y sin-sentido que habitan en una realidad pretendidamente razonable y ordenada.

No obstante, nos parece que en los relatos de Beckett encontramos más una coincidencia teleológica y semántica con lo fantástico que propiamente una participación en esta lógica genérica. Los elementos sobrenaturales están ausentes, y además esos relatos no pretenden provocar una duda, inquietud o angustia en el lector, sino simplemente revelar la imposibilidad del sujeto de seguir concibiéndose y existiendo como tal. A diferencia de su prosa, el teatro de Beckett sí se acerca ostensiblemente a la literatura fantástica, hasta el punto que resulta posible, e incluso iluminador, leer algunas de sus obras desde la perspectiva fantástica. Pensemos, por ejemplo, en *Días felices*. El texto es habitualmente leído en cuanto partícipe del teatro del absurdo y, sin duda, su importancia dentro de este género es indiscutible. No obstante, ¿acaso no participa también del género fantástico? ¿Acaso no es posible angular la lectura desde el eje genérico de la literatura fantástica?

3 Roas otorga tal importancia a la problematización del lenguaje que la señala como uno de los cuatro aspectos fundamentales que definen lo fantástico (2011: 109-133). Rosalba Campra también remarca la centralidad que posee el problema del lenguaje en lo fantástico contemporáneo al afirmar que se ha pasado de una «fantástico semántico» a un «fantástico del discurso» (2008: 187).

4 Hemos seleccionado dos fragmentos que lo ilustran. El primero habla de la crisis de identidad, el segundo, de la desintegración del lenguaje: 1) «...era la supinación cerebral, el adormecimiento de la idea de yo y de la idea de ese pequeño residuo de bagatelas venenosas a las que llaman no-yo. [...] Ya no se es uno mismo, en tales condiciones, y es desagradable no ser uno mismo, todavía más desgraciado que serlo» (1957: 15). 2) «De vez en cuando se me escapaban, por la boca, una serie de frases impecables desde el punto de vista gramatical pero enteramente desprovistas, no diré de significado, porque bien examinadas sí tenían alguno, y a veces varios, pero de fundamento» (1957: 25).

Si pensamos en las características que Roas, Campra o Alazraki atribuyen a lo fantástico contemporáneo, resulta verosímil postular la participación de *Días felices* en dicho género. Winnie se encuentra cubierta por un montículo de tierra. A medida que la obra avanza, aparece cada vez más cubierta de arena: primero hasta la cintura; después apenas sobresale la parte superior del tronco; y, en última instancia, solo la cabeza emerge del vacío. La propia naturaleza de la situación física en que se halla Winnie, causa innegable del carácter cada vez más desesperado y fragmentario de su discurso, responde a un acontecimiento que no es posible explicar mediante los cánones de la razón. La obra es un nítido ejemplo de cómo la literatura del absurdo se sirve de lo sobrenatural, rasgo inequívocamente constitutivo de lo fantástico, con el fin de instaurar la duda sobre el sentido del mundo y la actividad humana. De este modo lo absurdo pretende, como lo fantástico, socavar la idea tradicional de verdad poniendo en crisis sus postulados racionales. Cuando Borges y Cortázar definían su literatura como fantástica, «usaban el término en un sentido lato para contraponerlo al realismo literario y para distinguir así dos modos de percepción y dos estilos de configuración [...]. Fantástico era todo relato que transgrediera el canon realista» (Alazraki, 1983: 9). Pues bien, *Días felices* desarrolla ese mismo intento de transgredir la literatura realista y la epistemología conservadora que ella vehicula.<sup>5</sup> Representa, con este fin, a un sujeto que es desechado por el mundo hasta convertirse en un cúmulo de escombros; y el mismo mundo, asimismo, es señalado como una topografía incierta e inestable, imprevisible, ilegible, abominable, caótica y desordenada, a diferencia de lo que solíamos creer. La imposible peripecia de Winnie es asumida por el texto sin sorpresa ni asombro, con aquella misma naturalidad que Kafka o Cortázar izaron como bandera de la nueva formulación de la estética fantástica. Del mismo modo que en *La metamorfosis* o en «Carta a una señorita en París», el lector se ve sometido a un doble estado de asombro por parte del texto: pasmado observa la aparición de lo sobrenatural en el mundo textual, y ese pasmo se acrecienta aún más cuando percibe que dicho mundo se relaciona orgánicamente, sin atisbos de sorpresa o extrañamiento, con el fenómeno sobrenatural que ha puesto en duda su cosmovisión. Pensemos en la reacción final del lector: ¿no es también en Beckett, como en lo fantástico contemporáneo, una reacción de asombro, inquietud, vacío, desconocimien-

---

5 Otras obras pertenecientes al teatro del absurdo también podrían servirnos para ilustrar tal impugnación del realismo literario y la epistemología que vehicula. Pensamos, por ejemplo, en *El rinoceronte* (1959) y en *Amadeo o cómo salir del paso* (1953) de Eugène Ionesco, o en *La grande y la pequeña maniobra* (1950) de Arthur Adamov.

to, angustia y, recurriendo de nuevo a la expresión de David Roas, «miedo metafísico»?

En el Acto III de *Eleutheria*, la primera obra de Beckett, un espectador se levanta súbitamente de su silla y se dirige directamente a los personajes, deteniendo el curso de la historia. Del mismo modo que en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», tiene lugar una suspensión de la lógica habitual que mantenía el mundo de la ficción y el mundo de lo empírico drásticamente separados. Al poner en duda la autonomía de la realidad textual, se problematizan asimismo la autonomía y la estabilidad del mundo del lector. El espectador que se entromete en el mundo ficcional representado en *Eleutheria* trae consigo a un torturador chino que, amenazando al protagonista Víctor con arrancarle las uñas con unos alicates, consigue que explique por qué ha elegido su forma de vida. De este modo, la imposible confrontación del mundo real con el mundo representado es el mecanismo narrativo que conduce la obra a su conclusión. Una vez más, en el texto beckettiano se ve realizada una de las propuestas de Campra respecto a lo fantástico contemporáneo. Según Campra, en el siglo xx se abandona el orden tradicional de lo fantástico semántico y se ingresa en lo fantástico del discurso, que se manifiesta principalmente como constante autocuestionamiento y mediante «todas las formas que pueda asumir la reflexión metaliteraria, y que suponen el trabajo sobre el significante como único modo de acercarse al significado» (2008: 187). Sin duda esta forma autorreferencial de tratar de desestabilizar el tejido de la realidad y su supuesta autonomía es un rasgo compartido por el género fantástico y la literatura del absurdo. Además de en Borges o Beckett, lo encontramos también en *Seis personajes en busca de un autor*, pieza teatral que anticipa inequívocamente el teatro del absurdo y en la cual Pirandello recurre a esta misma disolución de las fronteras que separaban lo real de lo ficticio con el fin de problematizar la idea asentada de realidad.

De hecho, ¿qué es la realidad sino una construcción arbitraria (y por lo tanto subjetiva), elaborada e institucionalizada por una comunidad? En términos lacanianos, diríamos que lo real no es más que un conjunto de simbolizaciones de naturaleza lingüística que el niño aprende junto con el lenguaje en su pasaje del Orden Imaginario al Orden Simbólico (Lacan, 1949: 110-111). Trabajos como «O fantástico do poder e o poder do fantástico» (1980), de Roberto Reis, muestran que estas cuestiones deben ser tomadas en consideración en el estudio de la literatura fantástica, precisamente porque todo texto fantástico nace de una transgresión de la idea de realidad. Es la cultura, recuerda Reis, lo que determina nuestra simbolización de lo real, y en consecuencia

todo fenómeno cultural tendrá un carácter ideológico. Reis, que utiliza como sinónimos los conceptos de fantástico y absurdo, observa cómo en Kafka y Cortázar «diante do sobrenatural, narrador, personagem e narratário [...] “silenciam”, não captando o absurdo como tal. Eles leem o fantástico de forma literal» (Reis, 1980: 77). La lectura «literal» de los sucesos fantásticos o absurdos por parte de los personajes de lo fantástico contemporáneo, como ya hemos comentado, acerca el género fantástico a la literatura del absurdo. ¿Podemos descartar, entonces, con tanta convicción como es habitual (cfr. Roas, 2011: 67-78) la participación de algunos textos absurdos, como los de Boris Vian, en la literatura fantástica?

Tomemos, por ejemplo, *La espuma de los días* (1947): es cierto que el mundo representado no es el mismo mundo que el de nuestra vida cotidiana, y por lo tanto no nos ubica en nuestra misma realidad para subvertirla posteriormente. No obstante, es evidente que el mundo representado es más cercano al nuestro que el de Beckett, y que tampoco podemos contentarnos con definir *La espuma de los días* como literatura maravillosa. Y es que la definición de género maravilloso, en la que existe acuerdo entre los críticos, es la siguiente: se representa un mundo que está regido por sus propias leyes, en el que todo es posible, y que en ningún caso deviene problemático, o sea, no entra en confrontación con nuestro mundo ni lo amenaza. En cambio, el mundo representado en *La espuma de los días* se constituye como trasunto o reverso de nuestro propio mundo. Lejos de relatar un conjunto de sucesos que tienen lugar en una realidad que nos es ajena, lo que se sustrae a la lógica racional son los mismos elementos de la realidad, dispuestos ahora de una forma nueva, desprovistos de sentido y causalidad. No es un mundo habitado por criaturas maravillosas y seres imposibles, sino un mundo en el que un nenúfar se puede instalar en tu pulmón y arrebatarte lentamente la vida hasta matarte. Un mundo en el que Chick está condenado a la pobreza por ser ingeniero, a diferencia de los obreros, que viven holgadamente. Existe otra lógica, pero una lógica inquietantemente humana, que trasciende a los personajes, los empuja y los arrasa inexorablemente hasta la nada.

Las tesis sobre lo fantástico de Reis nos permiten leer la novela de Vian desde un nuevo prisma hermenéutico. Según Reis, lo fantástico del siglo xx descubre que lo real es una construcción cultural, y, por lo tanto, ideológica: «qualquer noção de realidade é precária, se decorrente de uma escolha, que rechaça outras possibilidades igualmente viáveis. A barra separadora está inscrita pela cultura e pela ideologia» (1980: 6). Se propone, entonces, mostrar la fragilidad de esa realidad impuesta y tratar de descubrir lo censurado, lo

reprimido, la totalidad que se esconde detrás de la idea reduccionista de realidad que ha sido impuesta. Lo fantástico intenta practicar una apertura sobre la realidad, redescubrir las infinitas posibilidades que han sido rechazadas, excluidas, y escondidas tras los muros ideológicos que rigen nuestra existencia. ¿Acaso no es posible leer en estos términos *La espuma de los días*? Lo fantástico del siglo xx postula la posibilidad de otros mundos completamente distintos con el fin de problematizar la ideología impuesta y poner en duda la lectura reduccionista de la realidad que el discurso hegemónico hace prevalecer. Según Reis, los mundos alternativos que Kafka (y nosotros añadimos: Vian) presenta sin asombro ni sorpresa se proponen impugnar la reducción ideológica de lo real que el poder impone inexorablemente al sujeto. David Roas nos recuerda que la literatura posmoderna ya no se remite a la realidad, sino que se refugia en su propia ficcionalidad (2011: 30); de este modo, su denuncia de la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real y su revelación de la extrañeza del mundo se realizan en la creación de mundos alternativos que cuestionan la vigencia de la noción de realidad (2011: 155). Los mundos textuales de Cortázar o Kafka son el reverso de nuestro mundo, como también los de Vian, Beckett y otros representantes de la literatura del absurdo. La realidad es problematizada mediante la creación de un mundo que es trisunto y desfiguración del nuestro, que es distinto e idéntico al mismo tiempo, viejo y nuevo, ordinario e imposible. En ese sentido, lo absurdo y lo fantástico contemporáneo comparten su subversión de la realidad mediante la creación de realidades alternativas.

Posiblemente, una de las características que define la nueva literatura fantástica del siglo xx es su acercamiento a la literatura del absurdo. La representación de fenómenos imposibles y carentes de toda causalidad, presentados sin sorpresa ni asombro, es quizás el punto común que hace más visible este acercamiento entre ambos géneros. En esta encrucijada, Kafka desempeña un papel crucial y sugerente. ¿Cómo clasificar la literatura kafkiana? De ella se ha dicho que debe ser leída literalmente (Benjamin), que expresa una forma de resistencia a la reificación del sujeto ante la propaganda de la industria cultural (Adorno), o que se nutre de una temática esencialmente talmúdica (Max Brod). Pero lo fundamental, en el marco del presente artículo, es que ha sido leída en repetidas ocasiones como perteneciente al género fantástico, y en otras, como culminación de la literatura del absurdo. ¿Cómo explicar esta dualidad hermenéutica? La obra de Kafka está plagada de elementos que exigen ser leídos en diálogo con la literatura del absurdo, y asimismo de innumerables aspectos que parecen acercarla a la literatura fantástica. Si ello es posible,

se debe a la colindancia y cercanía que une a ambos géneros desde las primeras décadas del siglo xx. Que un texto pueda participar, al mismo tiempo, de lo fantástico y de lo absurdo, demuestra la posibilidad de pensar ambos géneros de forma conjunta. A la luz de la obra de Kafka, el estudio de las relaciones entre el género fantástico y la literatura del absurdo deviene un imperativo impostergradable.

La propiedad más característica de la literatura kafkiana es sin duda el imperativo constante a la relectura. Sus textos evitan entregar una conclusión, proporcionarnos un sentido, y nos obligan a regresar al punto de partida con el fin de tratar de comprender. Lejos de cerrarse, el círculo hermenéutico se abre hasta desfigurarse, y toda posibilidad de sentido se quedará inevitablemente en el terreno de la hipótesis, del intento, de lo provisorio e incompleto. De este modo, Kafka casa plenamente con la definición que Campra proporciona de lo fantástico contemporáneo. Sus textos callan más de lo que dicen, nos abocan al silencio, atestiguan el destierro de toda significación plena, condenan al lector a la inquietud del que no conoce, del que no halla respuestas. Pues bien: la «falta de desenlace» (Camus, 1942: 159) es también el aspecto textual del que se sirve Albert Camus para leer a Kafka desde la literatura del absurdo. La necesidad constante de «releer la historia con un nuevo enfoque» (1942: 159) y su «ambigüedad fundamental» (1942: 162) convertirían a Kafka en un escritor del absurdo, que genera constantemente una tensión entre «lo trágico y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico» (1942: 162). El mismo argumento que Campra esgrime para calificar a Kafka de fantástico es argüido por Camus para incluirlo en la literatura del absurdo. Esa paradoja, ¿acaso no constituye una invitación a la lectura comparativa y conjunta de los géneros fantástico y absurdo?

Anna Bocutti (2012) ha mostrado que en Cortázar y Dino Buzzati, como también en Kafka, lo fantástico y lo absurdo se entremezclan y devienen cómplices merced a los vacíos que sus textos dejan sin rellenar. En «Carta de una señorita en París», de Cortázar, se hallan realizadas ambas posibilidades: el texto juega con los silencios, con lo no dicho, con lo interdicto; y las categorías de lo fantástico y de lo absurdo se entremezclan, difuminan y funden en una sola. Lo fantástico y lo absurdo van de la mano porque son puestos al servicio de un mismo fin: problematizar el orden de lo real, poner en duda la idea asentada de realidad. A diferencia de un vampiro, un fantasma u otras criaturas propias del fantástico clásico, la presencia de un hombre que vomita conejos con toda naturalidad es tan fantástica como absurda. Es decir, al desechar por automatizados los monstruos habituales de lo fantástico tradicional, lo

fantástico del siglo xx se ve obligado a poner en duda la realidad con nuevos elementos, que a menudo rayan en lo absurdo o incluso provienen de lo absurdo. ¿Acaso el hombre que vomita conejos es más fantástico que la mujer que muere porque un nenúfar habita en su pulmón? ¿Acaso podríamos afirmar con toda certeza que las costumbres incomprensibles que rigen la vida en la aldea de *El castillo* son solamente absurdas, o solamente fantásticas? Lo fantástico necesita de lo absurdo para rehuir la automatización instaurada en su tradición genérica, y a su vez, la literatura del absurdo necesita muy a menudo de lo fantástico para señalar la ausencia de sentido en nuestra vida cotidiana. Sin pretender disolver, ni mucho menos, las fronteras que separan ambos géneros, sí es necesario postular su complicidad y cercanía. La introducción sin sorpresa ni aspavientos de un fenómeno sobrenatural en el mundo del texto constituye uno de los rasgos epicéntricos de ambos géneros, mientras que su forma subversiva de provocar un escándalo racional y su análoga enfatización de los silencios del texto son pruebas suficientes de su colindancia.

En *El castillo*, lo absurdo y lo fantástico se entremezclan generando una atmósfera textual inquietante y cercana a lo fantástico, en la que cualquier cosa parece poder suceder. Pero, al mismo tiempo, el lector se reconoce siempre en el mundo del texto, se reconoce en el Agrimensor K. y en su intento de alcanzar la organicidad con la vida de la aldea. No faltan las conversaciones absolutamente desprendidas de sentido, no falta la revelación de que la realidad ha perdido todo propósito y causalidad inherentes; no falta, pues, la representación del sinsentido tal y como lo desarrollará la literatura del absurdo a lo largo de las décadas posteriores. Pero tampoco falta la atmósfera fantástica que se ciñe sobre toda la vida aldeana, en la que los acontecimientos no están regidos por ninguna causalidad, en la que nada posee un sentido pleno, en la que el lector no es capaz de interpretar ninguno de los hechos narrados, sino que se ve eternamente abocado al silencio de la relectura, remitido de nuevo al inicio de un círculo hermenéutico que jamás se cierra. Cuando le envían a sus dos ayudantes, el Agrimensor K. entabla la siguiente conversación –de tintes tan fantásticos como absurdos– con un funcionario del Castillo: «Los ayudantes se llaman Ártur y Jeremías’. ‘Estos son los ayudantes nuevos’, dijo K. ‘No; son los viejos’. ‘Son los nuevos; en cambio, yo soy el viejo que acaba de llegar hoy siguiendo al señor agrimensor’. ‘¡No!’ [...] ‘¿Y quién soy entonces?’ [...] ‘Tú eres el ayudante viejo’» (Kafka, 1971: 30).

Tiene lugar una pérdida de la subjetividad, una desaparición de la personalidad que nos remite a la literatura beckettiana y a los cuentos ya citados de Cortázar, «La flor amarilla» y «Axolotl». La arbitrariedad de los hechos



narrados, que se someten a la innegable importancia que asume la forma en la novela, se ubica en un primer plano. Los sujetos se encuentran sumergidos en un estado magmático e inhumano, en el que no es posible la individuación. Adorno señala la presencia de una «subjetividad absoluta [que] carece de sujeto. La mismidad no vive sino en la exteriorización» (1962: 174). En cualquier caso, el texto se organiza en todo momento en torno a una dialéctica establecida entre lo absurdo, lo fantástico y lo cotidiano. Esta tensión dialéctica es irresoluble, permanece mucho más allá de los personajes o las acciones, sobrepasa incluso todo intento de interpretación, sobrevive a todo y nos mantiene inquietos, extrañados, subyugados a la lógica imposible que esta tríada dialéctica impone al lector.

### 3. «OTRA MANERA DE MIRAR». CONCLUSIONES

Según Rosalba Campra, lo que convierte a lo fantástico en un tipo particular de texto literario es que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la transgresión (2008: 192). El término «isotopía» proviene de Greimas, y hace referencia a la cohesión semántica de un texto. Pero lo fantástico no solo transgrede la constitución isotópica del artefacto literario a nivel semántico, sino también a nivel de expresión, lingüístico y sintáctico. Campra invoca, como se habrá notado, los tres niveles clásicos de la narratología (semántico, sintáctico, discursivo) y postula que lo fantástico puede llevar a cabo una transgresión de cualquiera de estos niveles, simultáneamente o de forma autónoma.

La conclusión a la que llega Campra es que lo fantástico pervivirá siempre porque rebasa la condición de mero género literario y se presenta como una actitud de lectura (2008: 195), configurándose como una pregunta que el texto arroja sobre el lector, como un vacío o silencio textual que se convierte en su conclusión. Esta definición, caracterizada por cierta laxitud, nos plantea un interrogante: ¿cómo distinguir, entonces, el género fantástico de un vasto conjunto de manifestaciones literarias del siglo xx que se basan también en una isotopía de la transgresión del orden de lo real, en una transgresión de la coherencia semántica y sintáctica que se le presupone a todo texto? Uno de estos géneros colindantes es, sin duda, el de la literatura del absurdo. De hecho, la misma Campra lo hizo notar en más de una ocasión, al afirmar que fantástico y absurdo tienen muchos puntos en común (1991: 56; 2008: 133).

No obstante, cuando se propone delimitar las fronteras que separan ambos géneros, escribe: «Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y

de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad» (2008: 133). Este argumento parece problemático. Como hemos demostrado, numerosos textos de autores contemporáneos como Cortázar o Kafka, sobre los cuales Campra ha cimentado su propia definición de la literatura fantástica, no presentan una súbita irrupción de lo imposible en nuestro mundo cotidiano, sino que representan desde el inicio un mundo extraño, trasunto y reflejo del nuestro, pero al mismo tiempo ajeno y desconocido.<sup>6</sup> Al esgrimir este argumento, Campra repite el gesto crítico mediante el cual Todorov, Vax o Finée negaban la fantasmaticidad de los textos de Kafka alegando la falta de sorpresa con la que presenta unos hechos sobrenaturales. Esa naturalidad en el trato con lo fantástico, que acerca al género a la literatura del absurdo, no solo no se opone a la naturaleza de lo fantástico, sino que constituye una nueva forma de provocar inquietud y asombro en el lector.

La otra diferencia entre lo absurdo y lo fantástico que propone Campra es la «dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación del todo individual» (2008: 133). Este segundo argumento se encuentra rebatido en diversos textos de estudiosos de lo fantástico. Por ejemplo, David Roas ha remarcado la dimensión universal de lo fantástico, que exorciza miedos colectivos, obsesiones, perversiones y temores aposentados en la conciencia humana (2011: 83). Yendo aún más lejos, Alazraki ha señalado la constitución metafórica de lo neofantástico (1990: 277), que postula la existencia de una realidad segunda. Los textos fantásticos contemporáneos serían «metáforas epistemológicas» (2008: 178) cuya naturaleza dista mucho de la del fantástico decimonónico porque, mientras que este estaba impregnado del cuestionamiento romántico de la razón burguesa, lo neofantástico se deja influir por los discursos psicoanalíticos, existencialistas y antimetafísicos que relucen en el acceso al siglo xx.

Lo fantástico y la literatura del absurdo son dos géneros distintos, que exigen sin duda ser leídos y estudiados de forma plenamente autónoma. No obstante, una revisión de los intentos de delimitar su separación, como el elaborado por Campra, revela ángulos oscuros, puntos ciegos y argumentos discutibles. Parece, pues, que tal discernimiento no es tarea tan sencilla como pudiera pensarse. Quizás es sorprendente que Campra no se refiera al humor,

---

6 David Roas ha secundado el argumento esgrimido por Campra, haciéndolo extensible a la categoría de lo grotesco (2011: 72).

que está innegablemente presente en una absoluta mayoría de los textos que participan de la literatura del absurdo,<sup>7</sup> y en cambio no es tan habitual en la literatura fantástica. Como sostiene Roas, «es necesaria una distancia (emocional) entre el lector y el objeto humorístico para que la risa fluya libremente. Pero, de ese modo, desaparece la necesaria implicación del lector en lo narrado que exige lo fantástico» (2011: 71). También debemos tener en cuenta que, aunque la presencia de un fenómeno sobrenatural no implica en sí misma que un texto pertenezca al género fantástico, sí es necesaria para que podamos hablar de literatura fantástica, y en muchos textos absurdos esa transgresión de las leyes naturales no llega a suceder.

Tras lo expuesto, estamos en condiciones de plantear que la radical transformación a la que se ve sometida la literatura fantástica en la contemporaneidad la acerca, en cierto sentido, a la literatura del absurdo. Existen textos, como los de Beckett o Vian aquí comentados, que permiten ser leídos en clave fantástica, revelando esta lectura múltiples potencialidades hermenéuticas que permanecían ocultas. Solo el afán de la crítica por clasificar y encasillar los textos, ciñéndolos a una poética o a un género concreto, ha conseguido invisibilizar estas vías interpretativas.

Recordando las aportaciones de Schaeffer a la teoría de los géneros, es posible postular que la identidad genérica cerrada y definitiva de un texto es siempre una ficción crítica, más que una realidad literaria. Y que la complejidad constitutiva de la obra en cuanto artefacto semiótico complejo exige del crítico una lectura abierta, consciente de su falibilidad y de su naturaleza eternamente provisional. Al naturalizar lo imposible, diversos textos de Cortázar o Kafka se acercan a la forma de lidiar con la falta de sentido que define a la literatura del absurdo. Es posible leer a Kafka, como lo hiciera Camus, desde la literatura del absurdo; y también es posible leer de este modo a Cortázar, como ha mostrado A. Boccuti (2012). Estudiosos como Roberto Reis utilizan sinonímicamente los términos «absurdo» y «fantástico», sin duda porque ambos hacen referencia a una impugnación de las normas que rigen nuestra idea de realidad, a una suspensión de la lógica tradicional. Nuestra hipótesis no postula –insistamos– que lo fantástico y lo absurdo conformen un mismo género o una unidad poética, sino que llama simplemente la atención sobre cómo en ciertas manifestaciones textuales concretas ambos géneros se entrelazan, influyen, dialogan, confunden, colaboran y comparten diversas es-

---

7 Sobre el tipo de humor presente en la literatura del absurdo, cfr. Jacquart (1974: 92-106) y Glicksberg (1969: 217-249).

pecificidades en lo que se refiere a su función y a su *intentio* última. Las fronteras que los separan devienen lábiles e inciertas, y pasan entonces a participar de ambas codificaciones genéricas.

Ello es así, sin duda, debido a que persiguen fines análogos, a que relucen bajo el signo de la subversión de la ideología establecida. Esta *intentio* compartida por ambos géneros, que constituye además su principal característica, diluye las fronteras que los separan y determina su porosidad. La posibilidad de otro mundo, de otra lógica, de otra forma de razón y de otro orden de los pensamientos: en este mar de nuevas posibilidades epistemológicas reside el secreto de lo fantástico y de lo absurdo. Ante la irrupción del suceso imposible, el protagonista y narrador de «Axolotl» expresa esta idea con toda claridad; y sus palabras pueden ser tomadas como certero epítome que resume las dos formas literarias que hemos puesto en diálogo: «Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar».

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1988): *Teoría de los géneros literarios*, ed. a cargo de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Arco/Libros, Madrid.
- ADORNO, Th. W. (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona.
- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- \_\_\_\_ (1990) «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico* (intr., comp. y notas de David Roas), Arco/Libros, Madrid, 2001.
- BECKETT, Samuel (1957): *Relatos*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_ (2006): *Teatro reunido*, Tusquets, Barcelona.
- BOCCUTI, Anna (2012): «Vacíos fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar», *Les Ateliers du Sal*, núm. 1-2, pp. 75-92.
- CAMUS, Albert (1942): *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 2012.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- \_\_\_\_ (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1956): *Final del juego*, Punto de lectura, Buenos Aires, 2007.
- DE BENI, Matteo (2010): «Para una historia de la palabra 'fantástico' en España», *Iberoamérica Global*, v. 3, núm. 2, pp. 46-67.
- ESSLIN, Martín (1961): *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1964.
- GLICKSBERG, Charles I. (1969): *The ironic vision in modern literature*, Martinus Nijhoff, La Haya.
- <<http://dx.doi.org/10.1007/978-94-015-0977-0>>
- JACQUART, Emmanuel (1974): *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, París.

- JACKSON, Rosie (1981): «Lo 'oculto' de la cultura», en *Teorías de lo fantástico* (intr., comp. y notas de David Roas), Madrid, Arco/Libros, 2001.
- KAFKA, Franz (1950): *La condena*, Alianza, Madrid, 1972.
- \_\_\_\_ (1971): *El castillo*, Alianza, Madrid.
- \_\_\_\_ (2008): *Bestiario. Once relatos de animales* (ed. de Jordi Llovet), Anagrama, Barcelona.
- KRYSINSKI, Vladimir (2003): «Les paroxysmes de Ionesco», *Jeu: revue de Théâtre*, núm. 107 (2), pp. 115-119
- LACAN, Jaques (1949): «El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», *Escritos, Siglo XXI*, México, 1970.
- PRUNER, Michel (2003): *Les théâtres de l'absurde*, Nathan Université, París.
- REIS, Roberto (1980): «O fantástico do poder e o poder do fantástico», en *Ideologies and Literature*, 134, pp. 3-33. Disponible en: [http://www.ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals\\_v1\\_n13\\_02.pdf](http://www.ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n13_02.pdf). [06-05-2015]
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2001): «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico* (intr., comp. y notas de David Roas), Madrid, Arco/Libros. pp. 7-44.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.
- SCHNEIDER, Marcel (1964): *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, París, 1986.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- VIAN, Boris (1947): *La espuma de los días*, Alianza, Madrid, 2004.
- WELLWARTH, George E. (1964): *Teatro de protesta y paradoja*, Lumen, Barcelona, 1966.