

## La poética de lo fantástico

*Aldo Oscar Valesini* \*

### RESUMEN

El artículo trata sobre la construcción de un concepto de literatura fantástica a partir de la noción de “poética de lo fantástico”.

Una primera condición reside en el carácter pragmático de la obra. El lector, en el proceso de comprensión e interpretación es quien atribuye la característica al texto a partir de su confrontación con los esquemas de mundo que posee.

Esta proposición parte de la identificación de dos mundos posibles yuxtapuestos como condición primaria del hecho fantástico. La diferencia sustancial entre ambos está en la modalidad que los rige, que en un caso es equivalente a la de la experiencia racional mientras que en el otro los parámetros están alterados, invertidos o cancelados. La traducción de la experiencia al texto sufre en este caso una doble operación respecto del mundo fantástico, dado que implica un mundo concebido a partir de uno anterior, que es el de la experiencia empírica convencional.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura fantástica; Mundos posibles; Modalidades narrativas; Pragmática literaria

### RESUMO

O artigo trata sobre a construção do conceito de literatura fantástica a partir da noção de “poética do fantástico”. Neste caso, a condição fundamental reside no carácter pragmático da obra.

O leitor, no processo de compreensão e interpretação, é quem atribui a característica ao texto a partir da sua confrontação com os esquemas de mundo que lhes são próprios.

Essa proposição parte da identificação de dois mundos possíveis justapostos como condição primária do feito fantástico. A diferença substancial entre ambos está na modalidade que os rege que, em um caso, é equivalente à da experiência racional, enquanto que no outro os parâmetros estão alterados, invertidos ou suprimidos. A tradução da experiência para o texto sofre, neste caso, uma dupla operação com relação ao mundo fantástico, dado que implica um mundo concebido a partir de outro anterior, que é o da experiência empírica convencional.

**PALAVRAS CHAVE:** Literatura fantástica; Mundos possíveis; Modalidades narrativas; Pragmática literária.

---

\* Profesor Titular de Teoría Literaria. Universidad Nacional del Nordeste – UNNE. Resistencia, Chaco, Argentina. [aldovalesini@gmail.com](mailto:aldovalesini@gmail.com)

Desde distintas ópticas a lo largo del tiempo y específicamente desde comienzos del siglo XX se ha intentado esclarecer la reflexión sobre las obras literarias consideradas fantásticas, denominación amplia emparentada con la ciencia ficción, la novela gótica, los cuentos de hadas, los relatos acerca de lo sobrenatural, entre muchos otros. Para ello se ha pretendido definir un criterio demarcatorio que permitiera identificar y catalogar las obras. Ciertamente han surgido numerosos dando cuenta de su inserción temporal a través de su pertenencia a determinados paradigmas. El conjunto de supuestos que lo delimitan se afirma colectivamente en la visión de mundo, la cual determina tanto los interrogantes que el hombre puede formular frente a la realidad como los medios (instrumentos) considerados legítimos para responderlos. En orden a esta dinámica propia del conocer han surgido diferentes nociones sobre el concepto y su entorno y por lo tanto clasificaciones y esquemas a veces divergentes entre sí, con respecto a las subcategorías incluidas ya sea en un nivel jerárquico inferior o en una relación distributiva equivalente.

Los distintos sistemas teóricos centraron su interés descriptivo y explicativo en las formas (BARONIAN, Jean Baptiste: 1978), los efectos (CORNELL, Neil: 1990; BESSIÈRE, Irene: 1974) o las interpretaciones (JACKSON, Rosemary: 1981) que, al tiempo que han aportado dimensiones y propiedades específicas de los conceptos, abrieron zonas difusas respecto de su operacionalización o criterios “ad hoc” que dejaron afuera otros textos que también pueden ser considerados fantásticos. Así, el énfasis en la tematización como principio reproduce las preocupaciones sustancialistas de la crítica de extracción romántica; la proposición del carácter sistemático del texto proveniente del estructuralismo o los abordajes desde la perspectiva psicoanalítica que introducen los conceptos de mundo reprimido o del otro como categorías primarias del hecho fantástico, entre otras. Por lo tanto ha sido una tarea infructuosa determinar un criterio único para caracterizar y definir la literatura fantástica, debido a la profunda relación que mantiene con los significados que operan fuera del texto. Las definiciones siempre abarcan sólo un corpus de obras.

Es necesario, como tarea previa a los desarrollos específicos sobre el tema, producir un movimiento metacomprendido respecto del encuadre epistemológico que regula los saberes en la enunciación. Sus coordenadas permiten visualizar lo que Alvin Gouldner (1999) refiere como “percepción significativa”, un sesgo inevitable que

filtrará los modos de organización del tema, sus indicadores (textuales o extratextuales) y asimismo – en el plano del análisis propiamente dicho – los procesos legítimos para acceder a su estudio así como su validación y justificación. En este sentido, las perspectivas hermenéutica, semiótica y del análisis del discurso proporcionan el marco para las siguientes reflexiones.

La literatura fantástica constituye un dispositivo del esquema general de la estructura dialógica del texto y por lo tanto es necesario atender tanto a los componentes materiales de la obra como a las definiciones que la sociedad produce en relación con ella.

## **1. Literatura fantástica**

Una propiedad de lo fantástico se localiza en el carácter transversal de los distintos códigos o lenguajes de la cultura: una zona conformada en el nivel de lo pragmático que se reconoce en las diversas formas de la conciencia colectiva y el arte (pintura, escultura, literatura, música).

El tema – en el nivel semántico – tampoco permite agotar las posibilidades de su presencia. Aunque hay un repertorio de asuntos –tópicos– atribuidos a lo fantástico: hadas, espíritus, seres fabulosos, etc. ello no agota los márgenes de manifestación de tal formulación y tampoco se constituye en una condición suficiente. Tales elementos seguramente anuncian su presencia en el texto, aunque en muchos otros casos el rasgo se materializa dentro de los límites imperceptibles de la normalidad cotidiana. Sin embargo contiene un valor relativo que frecuentemente resulta decisivo. Ante la pregunta ¿por qué es tan difícil definir la literatura fantástica en los mismos términos que definimos la novela policial por ejemplo? En este caso el valor perlocutivo dado por la variable social del hecho fantástico es determinante. Lo que sí es evidente es que en toda literatura fantástica existe un hecho que contradice lo posible. Si entendemos toda ficción como un mundo posible, la inclusión de lo imposible en dicho mundo es tal porque conflictúa con el mundo creado en la misma obra, o porque conflictúa con el mundo real del lector. El conflicto es interno o externo, pero se origina por un hecho que nos suena dudoso o poco posible.

Frente a la concepción sustancialista, enraizada en el paradigma positivista de fines del siglo XIX, que definía a la literatura como un objeto fijo determinado por el

lenguaje (tropos) o por la temática, la hermenéutica provee un conjunto de herramientas y nociones vinculadas con la comprensión, centradas en el mecanismo del diálogo entre texto y lector. Este nuevo espacio comprende tanto a la obra como al conjunto de hechos y circunstancias extratextuales en lo que se denomina la situación comunicativa.

Surgen entonces un conjunto de enfoques que ponen el énfasis en la construcción histórica del texto a partir de los juicios de valor que una sociedad genera o defiende a partir de las matrices históricas que atraviesa. Por lo tanto se cuestiona a la literatura como categoría objetiva que reside definitivamente en la obra. En un sentido consecuente se desarrollan las contribuciones de Harold Bloom o de Eric Auerbach.

Acordamos que la literatura es una construcción conceptual de un mundo provista por el texto (mundo posible) y consecuentemente que no reside totalmente en el lenguaje, sino que es a través del lenguaje como expande su efecto pragmático. El texto, entonces, es una conciencia que habla (Gadamer) pero el hecho literario es el mundo que el lector produce a partir de la conformación de un esquema de preguntas y respuestas orientadas por el acontecer histórico.

La condición de legibilidad del mundo posible del texto está dada siempre en función de las macroestructuras provenientes del mundo empírico del lector. Narrador y lector comulgan en los principios básicos relacionados con el sentido común, el conjunto de valores y las proposiciones filosóficas y metafísicas que sostienen su relación con el entorno. Las diferencias propias del texto residen en la categoría de grado y no de naturaleza respecto de las del mundo real. Los principios de causalidad, de tercero excluido, de sucesión cronológica se mantienen intactos. Las nociones de “hombre”, “casa”, “pájaro”, etc. son también las mismas construidas como presupuestos básicos de la lectura. Este modo es el que permite la libertad de recrear el contenido del texto y adjudicarle un valor en el sistema de creencias del individuo.

Sin embargo, hay un tipo especial de textos que parcialmente desconoce las leyes físicas o filosóficas del mundo extratextual: desaparece el nexo entre espacio y tiempo con la ocurrencia simultánea de hechos y de objetos, un ser ya muerto en el texto aparece en la forma de un fantasma o una encarnación, una persona se aleja de un lugar atravesando la pared, entre otros muchos casos. En cada uno de estos casos el discurso plantea la suspensión de las modalidades clásicas: posibilidad, imposibilidad y necesidad, propias de su vida y transferidas al texto a partir de sus hipótesis de interpretación. Los formalistas hacían gala del procedimiento de la ostranenie como

medio para lograr que el hombre percibiera los objetos del mundo como si fuera por primera vez. En este caso no está presente esa pretensión estética, sino la verbalización de una posibilidad del mundo que, a través de la imaginación es capaz de alterar la organización lógico-causal de los objetos. Naturalmente, da cuenta de una cualidad primaria de la literatura: la contingencia. El arte opera con los elementos provistos por el mundo pero no está obligado a obedecerles.

Toda obra literaria es fantástica. Opera metafóricamente respecto del mundo y recibe las respuestas y la consideración propias de éste, cuando en realidad su materia es tan solo un vocabulario con un sistema de reglas de organización. La posibilidad de significar de cada palabra es un efecto fantástico que, con el uso reiterado y colectivo perdió, con el tiempo, esa cualidad, tal como lo afirma Nietzsche (1998). La arbitrariedad del lenguaje no obsta para admitir la verdad de sus enunciados y consecuentemente otorgarle una realidad ficticia. Para el autor alemán el lenguaje impone una violencia radical consistente en la sustitución hipotética del mundo; esta sustitución de orden cualitativo es considerada el primer grado de significado y por tanto, de función del lenguaje. Entonces cualquier acto de construir mundo a través del lenguaje en un relato o una novela es un hecho fantástico, una transfiguración del mundo, una construcción ficticia cuya naturaleza misma no tiene nada que ver con aquello que elabora simultáneamente como correlato. La noción de verosimilitud permitió domesticar, asimilar la “normalidad” de esta sustitución.

Sin embargo, en el contexto de las relaciones entre lenguaje y mundo, las obras denominadas fantásticas constituyen un segmento que desde la antigüedad ha ampliado sus márgenes y sus connotaciones. Ciertamente, hay textos en los que aparecen seres extraordinarios, misteriosos o efectos mágicos que ignoran las reglas de la realidad. Sin embargo, algunos de esos textos no fueron considerados fantásticos por los lectores de su época. En nuestro contexto, los cuentos de Horacio Quiroga introducen un conjunto de situaciones que se tornan inexplicables para nuestro entendimiento, pero que resultan naturales para un sujeto formado en la cosmovisión guaraníca.

La denominada literatura fantástica se constituye, entonces en una configuración textual productora de sentidos en relación con una cultura, presente en un lector particular. Es evidente que la cultura es un producto social (LOTMAN, 1996), un sistema modelizador del mundo que una sociedad legitima a partir de sus tradiciones, sus creencias y sus necesidades. En ese sentido, se producen las naturalizaciones de

formas y procesos que no son objeto de cuestionamiento por cuanto constituyen la reiteración de discursos que fundan el sistema de interpretación del mundo. El horizonte conformado por la cultura es el que sostiene el universo del lenguaje, entendido como el conjunto último de vocablos que designan las unidades significativas de la realidad.

Por ello es imperioso admitir que abordar este tipo de textos requiere ineludiblemente la consideración de dos mundos: el textual fáctico susceptible de una semántica narrativa equivalente al sistema modal del lector, y el textual fantástico, que transgrede las restricciones globales impuestas al curso de las acciones narradas, cada uno de los cuales se define por una modalidad narrativa (DOLEŽEL, 1999, pp. 87-120). La presencia de un segmento narrativo donde el lector no pueda reconocer la validez de sus hipótesis de posibilidad en relación con los acontecimientos relatados, es suficiente para transformar el texto en su conjunto. El rasgo común de los textos denominados fantásticos consiste en que plantean, en el nivel semántico, la transgresión de las reglas del mundo real. Dicho en otros términos, subvierte la verosimilitud. Esto ocurre precisamente porque estas obras adoptan un grado extremo de verosimilitud en uno de los mundos que la componen. Esta es la única manera de que se produzca un conflicto frente a lo imposible en su interior. De hecho, es común que las dudas frente al hecho fantástico sean explícitas, por ejemplo el miedo o asombro de los personajes, la alusión por parte del narrador de los principios de la "normalidad" violados, etc. La verosimilitud es una condición obligada, y el conflicto no debe ser entendido como negación de los paradigmas normales, sino como una dualidad del mundo que habitamos. Sin embargo, al tiempo que rompe con un sistema que puede ofrecerles la consistencia y la admisibilidad necesaria, expone o sugiere la presencia de otro sistema, diferente del nuestro. En *Alice Through the Looking Glass* la protagonista no se encuentra en un mundo desconocido: son sus propios objetos cotidianos los que la rodean. Sin embargo la relación con los mismos se produce a través de una inversión de los principios elementales de la lógica: para alcanzar algo debe moverse en sentido contrario, por ejemplo.

Este rasgo de ruptura no es suficiente, aunque sí necesario. Para obtener un texto fantástico es necesario que el mismo contenga al menos dos mundos posibles: un mundo posible  $M_1$  constituido en marco, en el cual rigen los principios de la verosimilitud y que consecuentemente permiten la familiaridad del texto con el mundo del lector, y un mundo posible  $M_2$  que muestra una incompatibilidad radical con el

primero. Esta coexistencia puede tener o no alguna relación intrínseca en el espacio, los objetos o los personajes (Borges, el personaje del cuento “El Aleph” es el mismo que aparece como protagonista del M<sub>1</sub> y posteriormente del M<sub>2</sub>). La yuxtaposición de esos dos mundos incompatibles radicalmente entre sí es la que revela la presencia de lo fantástico como una categoría discursiva. Ambos mundos se especifican a través de las mismas estrategias discursivas, aunque semánticamente se enfrentan a partir de matrices lógica y antológicamente incompatibles.

El contacto entre ambos mundos determina a su vez las distintas modalidades que adopta: El M<sub>1</sub> puede terminar subsumiendo al M<sub>2</sub>, como en el caso de la explicación del segundo por el sueño de un personaje, también pueden subsistir como realidades autónomas (“El Aleph”), o pueden hacerse evidentes las opciones de punto de vista necesarias para admitir uno u otro de acuerdo con el horizonte de mundo que implican.

### 1. La poética de lo fantástico

La literatura representa una configuración de los distintos registros de la conciencia colectiva de una sociedad (BAJTIN, Mijail: 1989). En el nivel lingüístico se constituye en un escenario donde asumen su voz los distintos estratos de la cultura. Por lo tanto, el discurso incluye la afirmación tanto del yo (sujeto) como del otro en una categoría objetiva que ocupa su lugar en el texto y despliega la semiosis.

Tzvetan Todorov (1970) entre otros se refieren al corpus específico de textos asimilados a esta categoría como constituyentes del “género fantástico”. A nuestro criterio esta atribución no alcanza a ser justificada suficientemente por las propiedades específicas de los mismos, teniendo en cuenta que un género se define no tanto en el nivel semántico sino en el formal y pragmático<sup>1</sup>.

Si tendemos a pensar lo fantástico como un rasgo capaz de producir un ordenamiento general de la estructura del texto con correlaciones en el sistema literario se deberían obtener equivalencias con los indicadores que definen los géneros tradicionales: lírica, narrativa o drama.

---

<sup>1</sup> Michel Viegnes (2006 :13) sostiene: “*Il s’agit là d’une catégorie esthétique, et non d’un genre, comme on le dit encore.* »

La literatura fantástica presenta un rasgo decisivo, que se produce en el nivel formal del discurso: la presencia de al menos dos mundos posibles, de los cuales uno introduce un sistema de reglas de mundo que son incompatibles con las propias del lector y a la vez opuestas cualitativamente del otro mundo posible.

En primer lugar, es claro que esto implica una propiedad que no afecta el aspecto morfológico del texto, como sería propio de la conformación de un género específico. Las diferentes modalidades de presentación de un texto fantástico surgen como una particularidad de la materia narrativa en el orden de la comprensión: “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, “The turn of the Screw” de Henry James, “L’ Horla” de Guy de Maupassant o “The Fall of the house of Usher” de Edgar Allan Poe. La comprensión de un texto es el proceso natural que le otorga entidad (Eagleton, 1998), y a partir de ahí se produce la inserción del mismo en un sistema conceptual de presuposiciones y saberes.

En el caso de estos textos adquiere relevancia su nivel preformativo: las operaciones que suscita a partir de su lectura. El presupuesto fundamental del “pacto de lectura” descansa sobre la naturaleza mimética del mundo narrativo, impuesta como condición de comprensibilidad y, por lo tanto, de ser referencializada, y en estos textos el lector no encuentra asidero extratextual que contenga los hechos u objetos dados a través del lenguaje.

Ciertamente hay autores que se remiten a la actitud de un personaje narrativo que protagoniza o contempla estos acontecimientos y los consideran en algunos casos como lectores implícitos o, en el caso de Todorov, como un lector ideal. Entendemos que este elemento no es sino un componente más del corpus textual y que su función responde a las reglas internas del discurso antes que a la respuesta que habrá de producir el lector real frente al texto.

Por otra parte, los distintos autores no alcanzan a identificar los signos formales privativos que puedan ser asociados con la tipología fantástica. De hecho, las observaciones respecto de lo formal lo asimilan a las estructuras convencionales de distintos tipos textuales: relato enmarcado, narrador en primera persona, imparcialidad del narrador.

A nuestro parecer lo fantástico se impone como un problema del significado, equivalente en ese sentido a la literatura pastoril o la policial, y en ese sentido se orienta la expresión “poética de lo fantástico” entendida no como un “ars poetica” de carácter



normativo y metadiscursivo, sino como la producción de un tipo especial de efecto cultural.

El cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges se manifiesta con una abusiva mezquindad de procedimientos ajenos a las fórmulas convencionales: un narrador homodiegético que se esmera en relatar los pormenores de una relación amistosa con una familia, introduciendo incluso elementos extratextuales como agentes de la verosimilitud del mismo relato. No son solo el conjunto de reglas modales las que lo regulan, sino las referencias reales al mundo cotidiano. De pronto ese mundo se convierte en un escenario cuando Borges es invitado por Carlos Argentino Daneri a contemplar un objeto misterioso, el Aleph. Esa visión se constituye la sustancia fantástica, aunque ella misma no provee de elementos desconocidos, sino precisamente es un acopio enciclopédico de los hechos del universo, propios de una enciclopedia. La visión hace un corte en el discurso verosímil para dar lugar a una nueva modalidad, lógicamente imposible para el entendimiento de un lector, que en este momento acompaña al protagonista.

Lo fantástico no se constituye intrínsecamente en una organización formal determinada (*dispositio*) ni requiere la intervención de elementos narrativos de índole estructural pertenecientes a la *dispositio*, sino que se localiza en la *inventio*. De hecho, distintos autores han elaborado catálogos de temas propios de la literatura fantástica: Tzvetan Todorov, Louis Vax, Michel Viegnes, Enriqueta Morillas, entre otros. La *inventio* tiene una estrecha relación con la *elocutio*. La primera se constituye en un componente fundamental del texto por cuanto es el locus específico de lo fantástico. El procedimiento heurístico, por un lado determina el contenido propio del texto, y a la vez configura el discurso en relación con la sustancia narrativa que se pretende formular. La *elocutio* contribuye parcialmente a la conformación del texto, como lo veremos más adelante. Los elementos formales con los que se desarrolla el tema sin dudas incorporan discursivamente proposiciones que resultan decisivas en relación con el estatus de la obra.

La presencia de dos mundos posibles incongruentes entre sí, en cuanto pertenecientes a la *dispositio* implica la exclusión de aquellos textos que contienen un único régimen semiótico dado en el mundo posible, como es el caso, por ejemplo, de los cuentos de hadas. De modo que la obra en sí misma contiene dos versiones de mundo que necesitan de una operación extratextual que determine su admisibilidad. La frontera

que permite, según Lotman, la traducción de los objetos del mundo en unidades discursivas en estos textos se duplica, requiere de un doble proceso de decodificación por cuanto el sistema relacional que los determina conforma organizaciones autónomas aunque haya elementos que se mantienen en ambos, como por ejemplo un personaje o un lugar.

Frente a lo expuesto es apropiada la denominación “poética de lo fantástico” a la presencia de un signo asimilado a esta naturaleza perlocutiva en la obra. Ello produce una absorción de la naturaleza completa del texto, por cuanto pone en cuestión la unicidad del mundo textual. Poética de lo fantástico alude a la posibilidad de generar una alegoría de la creación que la separa de la ligazón referencial.

## **2. El acto receptivo**

La delimitación -y por lo tanto la conformación- del mundo ficcional opera siempre en la ejecución del texto a través de la lectura. Por lo tanto, la adjudicación de la categoría de fantástico o no a cada mundo posible es resultado de su confrontación con el mundo representado por el destinatario<sup>2</sup>. Ello, entonces, no es una calificación fija que dependa exclusivamente de las propiedades textuales, sino también de las posibilidades y competencias que una sociedad sostiene como límite de lo explicable. Más allá de la formalización que imponen el sentido común o la racionalidad, en una sociedad aparecen manifestaciones espontáneas conservadas como vestigios de las tradiciones, las creencias, los mitos, que funcionan al margen de las condiciones de posibilidad, las cuales sin embargo son incorporadas sin necesidad de objetivación.

Comprender un texto no consiste solamente en atribuir significado a los términos del lenguaje, sino ejecutar una serie de procesos relacionados con la reconstrucción del mundo como una representación mental (ECO, Umberto: 1979). Esa representación adquiere una forma específica en relación con un sistema de referencias (éticas imaginativas, experienciales, sensibles) del sujeto que la ejecuta. Al tiempo que su propia identidad será parte de la representación interpretativa, mucho de lo que se

---

<sup>2</sup> Admitimos que el mundo de cada sujeto -y parcialmente de cada cultura- es el resultado de complejos procesos de identificación y de comprensión del exterior. Para hacerlo suyo necesita un sistema de codificación particular que atribuya significado a los objetos y a los hechos. Ese sistema de codificación depende tanto de las estructuras ideológicas (religiosas, políticas, tradicionales) como científicas. Por tanto revisten un carácter sesgado tanto por el tiempo como por la posición neocultural del individuo.

ponga en juego proviene de las matrices que la cultura ha provisto a lo largo de su trayectoria. Al leer se comprende lo que se puede, en cuanto las restricciones y sesgos que la mirada impone sobre el mundo, detrás de una suposición de universal.

En consecuencia, la autenticación del mundo narrativo se da como confrontación entre la urdimbre de nociones provistas por el saber cotidiano –el sentido común- que admite un conjunto de hechos como verdades asumidas como inalterables y la configuración desarrollada en el texto. El valor de verdad que el lector puede adjudicar al mundo narrativo no depende solo de operaciones lógicas, sino de un sistema de valores que marcan la distancia entre lo admisible y lo no admisible<sup>3</sup>. La presencia de dos niños muertos en la casa donde vivieron, tal como lo plantea Henry James en *The turn of the screw* es de hecho imposible en el horizonte experiencial de una persona formada en un conjunto de principios occidentales. Sin embargo, ello sería un hecho natural para un integrante de una cosmovisión que admite la presencia de los muertos entre los vivos. Algo similar ocurre con el “pombero”<sup>4</sup>: la mirada cristiana occidental lo asimila a una manifestación de índole fantástica, mientras que en la cosmovisión guaraní, impregnada de los relatos y los mitos ancestrales, es una visión absolutamente natural.

La comprensión del texto constituida en un cruce entre el lenguaje y la historia resuelve su estatus en un acto de referencia que recupera en la conciencia colectiva las reglas que delimitan su aceptabilidad como estructura de mundo posible. La dimensión histórica alude no al registro de datos relativos a los acontecimientos de un espacio y un tiempo, sino a la sustancia que nutre la conciencia de los individuos a partir de la confluencia del legado transmitido por un pasado anónimo con las circunstancias vitales que ha protagonizado.

---

<sup>3</sup> David Roas: 2001, p. 16-30 plantea que uno de los factores determinantes para definir lo fantástico es el concepto de "realidad", entendiendo la realidad como una construcción social, que se hace presente a través del discurso y de las prácticas sociales. La idea de realidad vendría a ser como un patrón que opera inconscientemente en el sujeto (en el lector) y que establece los parámetros de valoración de los hechos. Si tenemos en cuenta esto, entendemos por qué una obra puede ser considerada fantástica por un grupo de lectores y por otros no, y esto es por que el principio de realidad varía de acuerdo a las coordenadas de espacio y tiempo.

<sup>4</sup> Personaje de la mitología guaraní, muy popular en Paraguay y en zonas aledañas.

En este sentido, la cultura impone límites en las posibilidades de ver y de comprender (VON WRIGHT, 1971), no percibidas como tales dado que el acto perceptivo mismo es el resultante de la posición histórica del sujeto.

### 3. Conclusiones

La poética de lo fantástico se produce en el círculo hermenéutico: el movimiento de lo particular a lo general y viceversa se cumple en distintos niveles: la lectura del texto hace evidente la movilización de una visión de mundo ya no solo para darle sentido, sino para evaluar la modalidad del texto en relación con lo verosímil. Las acciones posibles en el mundo tienen la carga de la cosmovisión y en función de las mismas el texto puede contener un elemento fantástico o no. También el círculo gadameriano se muestra en relación con la macroestructura textual. La presencia de un mundo posible en el que ocurran hechos fantásticos –inexplicables- es la condición para la consideración global del texto como tal. Lo fantástico entonces se traslada a una poética, un estatus de lectura en que los distintos elementos (personajes, acciones, objetos) son susceptibles de relaciones de distinto tipo, tanto verosímiles como inverosímiles. La literatura es entonces el lugar donde se hacen visibles las formas del pensar genuinas de una sociedad, en un momento dado. El carácter cronotópico del héroe se conforma a partir del sistema de posibilidades en las acciones del texto. Tanto lo posible como lo imposible están contenidos en los distintos imaginarios que comprende una sociedad.

Tal como lo entendemos, lo fantástico es una violación de la verosimilitud, una ruptura al interior del discurso, un desdoblamiento que produce un efecto de disloque a partir de una coordenada semántica. Un régimen discursivo constituido de una modalidad es sacudido por un sistema extraño. Esta extrañeza es de grado. El tipo de relación entre ambos mundos posibles determina a su vez las distintas tipologías del texto, a partir de las posibilidades de congruencia entre las modalidades de los mundos posibles detectados.

- a) ambivalencia: ambos órdenes ocurren simultáneamente de manera autónoma, sin cuestionamientos ni conflictos.

- b) Ruptura: Un mundo posible basa su existencia en un cuestionamiento del otro, plantea una crisis intradiscursiva que conduce a la resolución en el acto interpretativo en un sentido u otro.
- c) Diferimiento: los dos órdenes del mundo, diferidos a través de la afirmación/negación de un atributo o propiedad, no proporciona pautas para la resolución del conflicto.

De todos modos, la poética de lo fantástico no reproduce solo el artificio de un autor<sup>5</sup>, sino que explicita las diferentes modalidades de relación del hombre con el mundo a través del texto. Subvierte –supera, ignora o contradice- el sentido común, aunque no deja de tener una realidad, no una realidad fáctica aunque sí figurativa. La *dispositio* adopta entonces un valor histórico, mediante el cual el desarrollo de un juicio de valor pone en cuestión el orden convencional, lo descubre como tal y, en el nivel discursivo, lo contradice y paralelamente lo relativiza.

La distinción verosímil / inverosímil resulta de una ecuación cultural que depende de las representaciones –filosóficas, ideológicas, afectivas- de una sociedad. Es una atribución cultural. Así como el mundo contiene una infinita variedad de hechos a los que el paradigma científico no es capaz de explicar o que directamente los elude, la literatura los capta en un gesto propio de la imaginación: al representar los crea, les proporciona una entidad que puede ser preexistente a la gestación de la obra o, de lo contrario, su misma postulación como entidad real le confiere un espacio donde la ocurrencia fáctica puede ser posible. Nietzsche sostiene que la fuente original del lenguaje no está en la lógica sino la imaginación y sabemos que el lenguaje da forma al mundo.

La literatura fantástica es una textualización del otro en el discurso, no solo como una voz o como un tema sino como un dispositivo epistemológico que introduce una ampliación en el campo de registros del hombre y lo que lo rodea.

---

<sup>5</sup> Roger Caillois: 1965, adopta como criterio para delimitar la obra fantástica la condición de que la misma no haya sido producida deliberadamente con tal intención. Prefiere aquellas manifestaciones que, en el discurrir “natural” en el entorno de la cultura, involuntariamente se plasman formas y situaciones que, desde otro punto de vista, son inadmisibles.

## REFERENCIAS

- BAJTIN, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1989.
- BESSIERE, I. *Le récit fantastique*. La poétique de l'incertain. Larousse Université: Paris. 1974.
- CAILLOIS, R. *Au Cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Jose Corti: Paris, 1951.
- DOLEZEL, L. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Universidad de Murcia: Murcia, 1999.
- EAGLETON, T. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1998.
- ECO, U. *Obra Abierta*, Barcelona: Ariel. 1979.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1998.
- GOULDNER, A.W. *Social Theory: The Multicultural and Classic Reading*. 2nd. Edition. Charles Lemert: Westview Press, 1999.
- JACKSON, R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Nethuen & Co, 1981.
- LOTMAN, Y. *Semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto, Madrid, 1996Cátedra.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1998.
- ROAS, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en MORALES, A. M. y SARDIÑAS, J. M. (eds.). *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 39-56.
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil : Paris, 1970.
- VAX, L. *El arte y la literatura fantásticas*. Buenos Aires : Eudeba, 1965.
- VIEGNES, M. *Le fantastique*. Paris : Flammarion, 2006.
- VON WRIGHT, G. H. *Explanation and Understanding*. Cornell University Press. 1971.

Data de submissão: 27/05/2013

Data de aprovação: 01/07/2013