

Literatura fantástica y mundos posibles

*Aldo Oscar Valesini**

RESUMEN

El artículo analiza el concepto de literatura fantástica en el marco de una perspectiva estructural. Entendemos que no es suficiente la asignación temática para definir la obra, sino se requiere la presencia de un componente formal. El concepto de mundo posible aportado por Juri Lotman permite, a nuestro juicio, definir el juego dialéctico entre el mundo verosímil y el imposible o fantástico. Las perspectivas pragmáticas y cognitivas de Hans – Georg Gadamer y de la Semiótica hacen posible afirmar que el hecho fantástico no ocurre solo en el objeto mismo, sino en la apropiación que una sociedad hace del mismo.

PALABRAS CLAVE: Mundo posible; Literatura fantástica; Discurso literario

RESUMO

O artigo discute o conceito de literatura fantástica a partir de uma perspectiva estrutural. Entendemos que o mapeamento temático não é suficiente para definir a obra, o que torna necessária a presença de um componente formal. O conceito de mundo possível de Yuri Lotman permite, a nosso ver, definir o jogo dialéctico entre o mundo verossímil e o impossível ou fantástico. As perspectivas pragmáticas e cognitivas de Hans-Georg Gadamer e da Semiótica possibilitam afirmar que o acontecimento fantástico não ocorre apenas no objeto em si, mas na apropriação que uma sociedade faz dele.

PALAVRAS-CHAVE: Mundo possível; Literatura fantástica; Discurso literário

* Doctor en Literatura. Profesor Titular de Teoría Literaria. Universidad Nacional del Nordeste – UNNE – Resistencia, Chaco, Argentina. aldovalesini@gmail.com

Cuando leemos *The Turn of the Screw* encontramos un relato que reconstruye un cuadro realista con pinceladas que, sin exagerar la verosimilitud a través de procedimientos específicos, distribuye los elementos del mundo según un conjunto de presupuestos que pasan inadvertidos por el hecho mismo de ser asimilables naturalmente a nuestra concepción del mundo. Precisamente esta actitud de lectura proviene de que ese mundo procede a través de un sistema de convenciones idénticas al que utilizamos para la vida cotidiana. Por lo tanto, la internalización de tales normas, esas referencias, hace que quede excluido el proceso constructivo del mundo posible como una actividad adosada al hecho mismo de carácter cognitivo que es la aprehensión de las circunstancias que le son propias en el discurso.

Según Juri Lotman (1996), siguiendo a la lógica modal, el mundo posible representa una modalidad uniforme y cerrada coincidente con la totalidad de la construcción discursiva. No solo los conceptos son compartidos por el lector, sino también las reglas de organización entre los mismos: relaciones espacio-tiempo, causa-consecuencia, identidad-diferencia. Ello permite una recreación natural hecha por el lector a través de la comprensión, dado que está supuesto en el mismo texto a través del mundo posible contenido. La factibilidad se convierte en un soporte que alienta la formulación de hipótesis interpretativas, más allá del grado de cumplimiento o de las características de su resolución. El narrador adopta entonces la perspectiva (TACCA, 2000) concordante con el sistema propuesto por la verosimilitud que regula el relato de acuerdo con las proposiciones naturalizadas en la cultura. Las aberraciones que introduce Jonathan Swift en *Gulliver's Travels* emergen con legitimidad en el mundo irlandés del siglo XVIII, a partir de sus tensiones sociales, económicas y políticas con Inglaterra. Las transiciones entre vida y mundo posible están atravesadas por la época, por los sistemas ideológicos y filosóficos vigentes, por la condición de sus seres discursivos. Más allá de la autonomía conceptual del relato, siempre su reconocimiento implica un grado de “creencia” en su verdad, incluso cuando el texto, como los cuentos tradicionales, contenga duendes, hadas y fantasmas. Aquí la verdad es su propia imposibilidad de asimilarse al mundo exterior, el del lector y por lo tanto esta cancelación define el “modus” sobre el cual éste desarrollará un conjunto de estrategias interpretativas.

Sin embargo repentinamente se rompe la hegemonía modal del mundo posible a partir de la irrupción de seres o situaciones que no pertenecen al mundo presentado

como ámbito narrativo propio de la “realidad” o situaciones que de este modo se convierte en el marco en el que acontecen hechos inadmisibles no en el relato, donde todo puede ser, sino en la confrontación que el lector hace respecto de su episteme.

El marco – frame – que contiene al mundo posible adquiere una verdad en sí mismo y por lo tanto introduce las condiciones de interpretación en el nivel pragmático. Cuando el mismo guarda una homogeneidad a lo largo de toda la obra, se deduce su imposibilidad de ser tomado en serio y por lo tanto se integra al plano ficcional. Sin embargo hay casos en que la presencia de un elemento – situación, personaje, narrador, etc.- que conserva las propiedades modales del mundo exterior, produciendo la ilusión narrativa, inmediatamente es incorporado a la presunción de verdad, y con él, el resto del relato. Entonces la dialéctica entre lo creíble y lo increíble se resuelve a favor de aquel relato, aunque escueto y fugaz, que afirma los parámetros de los que participa el lector.

Es esta brecha discursiva – y por lo tanto semiótica – la que introduce la presencia de lo fantástico. El “para sí” que regula la lectura no puede ser a la vez el adentro y el afuera. Lo fantástico exige una pertenencia, indaga sobre los presupuestos, las verdades del lector, que son siempre las verdades del horizonte temporal del que participa.

Nos proponemos abordar la relación entre literatura fantástica y mundos posibles, con el supuesto de que su configuración es consecuencia de una dialéctica entre dos mundos posibles, de los que el lector opera como un juez que determina lo justo y lo injusto, lo creíble y lo increíble, lo propio y lo ajeno. Esta disociación de los mundos posibles del relato surge entonces como propiedad necesaria para la configuración del relato fantástico.

1 Dinámica estructural

Juri Lotman (1996.) describe la semiósfera como el mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan. Los signos son representaciones que conforman un espacio delimitado con respecto del espacio que lo rodea, que sería el espacio extrasemiótico. Estos ámbitos se encuentran divididos por una frontera de puntos que pertenecen a ambos espacios, la cual actúa como filtro y como traductor. Esta traducción se articula dando sentido a la realidad extrasemiótica, es decir, otorgando sentido dentro de alguno de los sistemas semióticos.

Creemos que la literatura entendida como un objeto simbólico (BARTHES, 1972) o como un discurso plurisignificativo (WELLEK y WARREN, 1985) construye siempre un mundo posible susceptible de un doble régimen semiótico: el textual y el de la interpretación. Este doble régimen sustenta la especificidad de la significación del discurso literario, que se instala en una zona intermedia entre el lector y el texto. Tal desplazamiento configura un espacio exterior al texto. Un espacio que, sin desconocer el mundo posible configurado objetivamente, se aproxima a la matriz histórica que constituye su horizonte de lectura. Ya no es el lector propiamente dicho el que se instala como locus de lo literario. Es otro, figura pragmática que opera de acuerdo con los sistemas de regulación semiótica

Wayne Booth (1985) desarrolla exhaustivamente el análisis de la doble articulación del discurso irónico, en cuanto la operación pragmática de interpretación se concreta en la cancelación del mundo posible para sustituirlo por uno nuevo, opuesto al original. El decir en suspenso de la ironía requiere de la intervención consciente del lector, el tercero, quien desde afuera puede establecer las reglas que hacen posible la construcción del significado. De ese modo el texto, el discurso, se constituye en un dispositivo en el que se explicitan los argumentos que una cultura produce en relación con sus circunstancias. Según Hans Georg Gadamer (1977), y seguido por Hans Robert Jauss (1986), la obra responde las preguntas que un lector formula a su propia época. Por lo tanto la bisagra tiene una dimensión inacabada como consecuencia del presupuesto de que el texto literario no opera en el nivel literal o en otras palabras, no dice solamente lo que aparenta decir.

Roland Barthes entiende a la literatura como el discurso que entra en tensión con la Historia y la Tradición a través de la escritura. Precisamente estas dimensiones son las que integran el mundo posible literal de la obra, aunque su significado surge del horizonte que la contiene en un momento dado.

La literatura fantástica opera sobre una matriz (regular/uniforme) con esta mecánica. La praxis literaria impone siempre un juego que, estando en el lenguaje, trasciende la literalidad o, como afirma Paul De Man (1990), la cuestiona alegóricamente a través de la retórica y la gramática.

Más allá de las clasificaciones fundadas en las formaciones temáticas, el caso de lo fantástico se configura a través de una propiedad estructural específica. Semánticamente la conforman dos mundos posibles en cuando cada uno instala un modo (del inglés *modus*, construcción de sentido) que se organiza según las reglas de

mundo imposibles sustentables autónomamente pero imposibles de conciliar entre sí. Un rasgo significativo es que ambos mundos, en su convivencia, se influyen mutuamente o al menos se vinculan mediante la presencia de personajes, la generación de situaciones o correlaciones temporales o semánticas. Ello es lo que permite una articulación parcial y es el motivo de la discusión interpretativa.

La admisibilidad del mundo posible resulta del reconocimiento de la misma como una continuidad equivalente del mundo del lector. La contraparte es una realidad inconclusa, inexplicable o paradójica que adquiere su identidad en la confrontación con el normal.

El mundo posible, en su desarrollo literal, produce un sistema de correlaciones y presupuestos en el marco de tales dimensiones. La conformación semántica de la obra, que también es lingüística, se aprovecha de los residuos que la cultura recupera del pasado –las modas, las tendencias, los gustos). El significado está contenido en la conciencia colectiva como condición de inteligibilidad.

2

La literatura denominada fantástica contiene un conjunto de rasgos que se convierten en isotopías y que se constituyen en propiedades que codifican la modalidad discursiva específica. En este sentido algunos autores, especialmente los primeros en abocarse al estudio del tema (G.-P. Castex, 1963, Roger Caillois, 1966, entre otros) han confeccionado listas de temas que determinan la calificación de la obra como tal.

Entendemos que los mismos no son suficientes como condición para la delimitación de un género, ya que apenas alcanzan a delimitar un tipo de literatura, equivalente a la literatura policial o la literatura de aventuras. Sostenemos lo mencionado teniendo en cuenta que la cualidad semántica no es un criterio suficiente para la constitución de un género.

Tampoco parece decisivo el efecto perlocutivo planteado por Roger Caillois (Op. Cit.) o Tzvetan Todorov (1981), ya que en la actualidad las distintas concepciones derivadas de la hermenéutica, la pragmática y la semiótica conciben a la literatura como una construcción exterior a la obra propiamente dicha. Todorov indica la vacilación del lector como el principio fundante de la literatura fantástica. En un sentido similar, R. Caillois indica el vacío generado por la carencia de soportes capaces de explicar el mundo y el abismo que se abre en su misma presencia.

La clasificación de las respuestas producidas frente a un texto es difícil de homogeneizar desde la mera observación o postulación hipotética. La lectura no se circunscribe a los dispositivos textuales que constituyen objetivamente el lector modelo (ECO, 1979), sino que es una producción de sentido a partir de los datos (saberes) que cada lector posee a partir de su experiencia vital, tanto individual como colectiva. Las regularidades en el campo de las ciencias humanas adolecen de una escasa eficacia y solo son valideras aquellas que informan muy poco acerca de cuestiones verdaderamente significativas. En este caso es cierto que los patrones ideológicos de una colectividad, un pueblo o una región permiten circunstancialmente atribuir la cualidad de fantástico a un determinado texto o a una serie de elementos que lo integran, ello no deja de estar investida de una debilidad sustancial a partir del presupuesto de que una cultura no sostiene sus creencias con carácter inalterable, sino que a lo largo del tiempo se modifican y por lo tanto también la relación con el texto.

La literatura postula la intervención de la conciencia no solamente como un dispositivo clarificador del significado de los signos, sino también como un locus donde efectivamente sucede el hecho propiamente dicho y en ese sentido impone una estructura dinámica que amplía las posibilidades del sentido ya que habla a través de las épocas.

Nosotros entendemos que cada época determina, a partir del conocimiento aceptado, las creencias y las tradiciones legitimadas y asumidas – el paradigma, en síntesis – una discontinuidad entre los sucesos, las posibilidades o las propiedades de los sucesos. Por una parte se clasifican aquellos que se incorporan a lo esperable, según los presupuestos vigentes en la comunidad. Por la otra aparecen los que se pueden identificar de modo evidente como ajenos al sistema de normas vigente. Cabe señalar que muchos de éstos son incorporados a la fuerza al primer grupo, a partir de analogías, semejanzas o hipótesis formuladas a partir del sistema de creencias autorizado. Es solo con el tiempo que gradualmente se los desecha como naturales, aunque su admisión ya no ofrece una resistencia que pueda percibirlos como lo que verdaderamente son, transgresiones a las normas admitidas. Opera un inconsciente colectivo que se resiste a enfrentarse con seres o sucesos anormales producidos de manera regular, no excepcional. Ciertamente esas “anormalidades” son los puntos de partida desde los cuales el conocimiento los subsume a partir de la reformulación de algunos principios que resultan más amplios y que generan la tranquilidad de ofrecer una explicación a aquello que hasta hacía poco era inexplicable. La operación de interpretación, entonces,

induce a la sustitución de los hechos, personajes, situaciones inadmisibles por una aproximación asimétrica a correlatos normales, a través de la referencia a algún rasgo que lo hace posible: los ruidos en una habitación vacía donde se mueve un espíritu son tranquilizadores pensando que se deben a una ventana abierta o a la presencia de algún ratón, por ejemplo.

La obra de arte reproduce siempre las posibilidades cognitivas de una cultura, no en un sentido descriptivo y propiciador de una clausura, sino por lo contrario los aprovecha como un instrumento para poner en cuestión su necesidad, su validez o su legitimidad. Según Barthes (2005) la obra siempre reacciona contra la Historia y la Tradición. Pierre Bourdieu (2003, p.13) retoma las ideas de la sociología estructural de Michel Zérafra (1973) o Pierre Francastel (1961), Para Bourdieu campo intelectual es un

[...] irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza, esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado (2003, p. 13).

La aprehensión del mundo a través de las formas simbólicas y su restitución discursiva en la obra de arte resulta, tarde o temprano, admitido como un elemento de la realidad y su verdad ya no es puesta en cuestión. La sintaxis orgánica de la obra es subsumida por los sistemas epistemológicos hasta otorgarle una entidad que trasciende el mero acto enunciativo. Recordemos por ejemplo, la consideración del poeta como un vate en la Grecia clásica o los poderes atribuidos por el Romanticismo al artista en cuanto es considerado capaz de ver lo que los otros no ven.

De este modo, la tensión entre el presente y el futuro, entre lo dado y lo posible, entre el yo y lo otro es una característica de toda la literatura. Esta dialéctica ideológica se instala en los dispositivos estructurales que dispone el enunciado y su nivel de concreción se traduce en la conformación de un mundo posible. Éste es la alteridad frente al receptor, lo instaurado en una materia ajena que se interpreta a sí misma. En esa partición del universo, lo fantástico propone otra referencia, otro espacio que asume su alteridad ya no solo respecto del sujeto, sino también del mundo posible de primer grado.

En consecuencia, la literatura de temática fantástica no representa un tipo especial de literatura, sea en la gramática textual como en la incidencia extratextual. Más bien constituye un modelo que sirve de ejemplo paradigmático para conceptualizar las posibilidades pragmáticas de la literatura, como también, en otro sentido, lo es la ironía.

Ciertamente el discurso literario se define no por las condiciones textuales que son comunes a casi todos los tipos de discurso (vocabulario, gramática, sintagmática, procedimientos de estilo o asuntos tratados) sino porque en el nivel del significado se constituye en una bisagra: un puente que, partiendo de lo dado objetivamente en la obra hace posible una reconstrucción que recupera simbólica, metafórica o parcialmente lo presente. La literatura hace posible el futuro. Un futuro que involucra al hombre que aloja en su interior la representación de una imagen que lo contenta de un modo nuevo en relación con la experiencia cotidiana.

Esa bisagra es de carácter semántico-simbólico y es susceptible de reconocimiento en el nivel de la interpretación, puesto que la metáfora considerada como el recurso fundamental de estos textos propicia una operación de sustitución que no tiene pautas totalmente definidas en el discurso, sino en el nivel interpretativo. Un caso particular de formalización discursiva de tal partición es la incorporación de dos mundos posibles, precisados con sus márgenes específicos a través de sus correspondientes modalidades. Son los textos denominados fantásticos: lugares en que se entrelazan dos realidades ficticias organizadas en diferentes esquemas de relación.

Particularmente lo fantástico contiene una doble codificación: construye imágenes que manifiestan los sistemas de convicciones colectivas de un grupo, de una época, de una raza. La aprehensión del texto se realiza desde una conciencia y es en esa huella donde se hace posible lo extraño.

3 El componente pragmático

El discurso literario ha sido redefinido en términos de la semiótica, la lingüística del texto y la hermenéutica. La literatura ha pasado de ser concebida como un producto material definido por un conjunto de propiedades formales o temáticas a una productividad de sentido que se corporiza en el seno social.

Esta vitalidad de la obra de arte según Hans-Robert Jauss ocasiona reacciones y actitudes que amplían el horizonte colectivo a través de diferentes respuestas:

apropiación, indiferencia o rechazo. En ella están expresadas las normas propias del grupo, que frente a la otredad textual pueden aumentar su presencia y su vigor cultural o a veces replantearse y reformularse en función de nuevos principios provistos por el relato.

El concepto pragmático de literatura desarrollado por Terry Eagleton (1988), entre otros, enfatiza el poder de la cultura como órgano capaz de sancionar lo literario a través de las prácticas concretas de la interpretación. Así, como en el siglo XVIII la atribución era privativa de las Academias dentro de una cultura burguesa que requiere la actuación de la autoridad como dispositivo confiable del poder, nuestra época, en que la cultura popular ha ampliado su injerencia en las instituciones colectivas ha experimentado un cambio en el ángulo de la consideración. No es tampoco un gesto de ruptura contra la concepción burguesa del arte, sino un modo diferente de responder a sus requerimientos. El espacio legitimador de la sociedad se basa ya no en las propiedades estrictamente formales, valoradas desde una posición próxima a la metafísica, sino en términos de consumo.

En el caso de la literatura fantástica se refuerza la aserción de que es la lectura la instancia que provee el carácter literario al texto. El texto como objeto ontológico dice virtualmente un acto de lenguaje que en el proceso fáctico encarna las distintas propiedades semánticas. Precisamente es esta dimensión la que corresponde a lo fantástico: la atribución reside en una operación resultante de las convicciones que una sociedad utiliza para producir juicios acerca de los textos. No aludimos a las previsiones o paseos inferenciales (ECO), ya que es un momento posterior a la lectura el que proporciona la calificación. Ello nos aleja de una concepción metafísica de lo fantástico en beneficio de una perspectiva dialógica apoyada en la práctica concreta de los sujetos del acto de lectura: el sujeto residente en el texto y el correspondiente a la praxis. En torno de los mismos emerge la propiedad entendida como un correlato de la entidad lingüística del sujeto (WITTGENSTEIN).

Diferimos de la proposición de Tzvetan Todorov (Op. Cit.), quien argumenta a favor de la identificación de una “vacilación” del lector como condición de lo fantástico. Por una parte no coincidimos con la operación reduccionista consistente en sesgar direccionalmente la condición de tal propiedad y consecuentemente admitimos que la operación racional que modera la lectura consiste en la identificación de una contradicción radical entre el mundo textual y el mundo exterior del sujeto. Solamente la constitución de una representación del discurso es capaz de establecer un juicio

respecto de la legibilidad como consecuencia de su concordancia con los marcos epistemológicos entendidos como registro uniforme de los sucesos.

Sin embargo la instancia definitiva para determinar lo fantástico es la representación social que el texto es capaz de producir. Los cuentos de Horacio Quiroga tienen a nuestra percepción, componentes claramente fantásticos, pero los mismos no producen el mismo efecto en la cultura guaraníca, donde producen un efecto natural y verosímil. El marco de la mitología arraigada en la percepción cotidiana del mundo, donde los hechos inexplicables no requieren una puesta en cuestión epistemológica. Para Gadamer, el acto de comprensión se realiza en un movimiento circular en que las precomprensiones formuladas previamente son ajustadas y revisadas en función del discurrir textual. Ese ajuste se da tanto en el sentido centrífugo (del texto hacia el lector) como centrípeto (del texto hacia el receptor).

4 Implicancias cognitivas

La comprensión es para Gadamer la resultante de un proceso constitutivo del círculo comprensivo, operación por la cual el lector va ampliando el significado textual a medida que avanza en la lectura en un movimiento de ida y vuelta, según el cual debe recurrir a los conocimientos que posee para poder completar el significado y adecuarlo al objeto textual. De este modo se alude a la condición del saber como principio originario del acto comprensivo. Ese conocimiento es el que corresponde a los objetos y sus propiedades obtenidos como representación, pero también a la posibilidad de relación entre ellos ubicados en el espacio y el tiempo. De ese modo la correlatividad entre mundo y texto opera como un supuesto generado como consecuencia de un horizonte cognitivo (episteme, tradición, experiencia, etc.) que contribuye con supuestos para completar y dar sentido al texto. El sentido que se le otorga depende de las proposiciones históricas de los hombres.

En el caso de la obra fantástica, el sujeto – la comunidad – carece de dicho correlato como suposición elidida que rige los acontecimientos. Lo fantástico es lo que excede las posibilidades de atribución de propiedades a los hechos o sucesos. Ello lleva a abrir un interrogante: Esto que en la obra es una verdad, ¿puede ser también una verdad en el mundo extratextual?

Literatura es un sistema integrado por el texto y el contexto. Por lo tanto la lectura no opera estrictamente en el plano del lenguaje, sino fundamentalmente en el

plano de las creencias, los juicios y las percepciones de una comunidad. Habitualmente el discurso se instala en el microsistema que contiene al sujeto y consecuentemente lo confirma: el caso de la novela de aventuras o la novela rosa, entre tantos. Ese tipo de relación promueve una actitud coincidente con lo que Roland Barthes (1986) denomina “texto de placer”. Sin embargo, hay textos que ignoran los principios vigentes en el mundo o lo que es peor, conociéndolos los suprimen para suplantarlos por otros incompatibles con aquellos. En la perspectiva barthesiana es el texto de goce. Los textos de goce son aquellos que ponen en crisis la relación de la cultura con el lenguaje y con sus sistemas de normas naturalizadas como verdades apriorísticas.

El saber encarnado en la literatura requiere una porción equivalente por parte del lector. Tanto el referido a la lengua, como a la naturaleza de los conceptos y sus correspondientes posibilidades de relación, integración u oposición. El decisivo hallazgo de Rabelais ha consistido en instalar el discurso en el campo del saber de la cultura popular: en sus códigos, sus procedimientos, sus vocablos y sus prácticas. Mijail Bajtin (1987) destaca el valor de la episteme del libro en relación con la noción de literatura vigente en el Renacimiento. Cuando se afirma que la literatura nos pone en contacto con mundos desconocidos se alude a las relaciones o las propiedades de elementos que originalmente ya están incorporados en el saber, tanto el proveniente de la experiencia empírica como de la experiencia intelectual. Esos mundos, sean paisajes exóticos, ambientes o costumbres propios de otras sociedades o culturas se atienen al modo de existencia admitido como natural en el nuestro. A la par que se produce la incorporación de un nuevo modo de existencia de la realidad, se generaliza la certeza de una regularidad homogénea de los hechos y sujetos del mundo. Pensemos por ejemplo, en la literatura de viajes del siglo XVIII, cuando las crónicas o los relatos rescataban minuciosamente los detalles desconocidos que llamaban la atención del que los descubría. El “Incipit” de *Gulliver’s Travels* es un ejemplo paradigmático de ese proceso. En el texto se representan también dos mundos posibles diferentes, aunque la relación entre ambos es una relación de grado y no de incongruencia como en el relato fantástico.

El Romanticismo expuso las cualidades visionarias del poeta en el concepto de “vate”, capaz de ver lo que no se percibe directamente. El arte desvela la realidad, produce un “insight” que conduce a una revelación de las relaciones invisibles entre los componentes de la realidad. El arte aporta un saber, referido en un primer grado a la condición lingüística, pero subyacente un saber relativo a la conciencia del mundo. La

obra de arte lo presenta de otro modo¹ y en este sentido la literatura fantástica confirma esta constante aunque de manera radical.

El enfrentamiento entre dos sistemas de codificación semiótica correspondientes a cada mundo posible exige una revisión de los propios parámetros para decidir el régimen de lectura correcto, el eje axial sobre el cual la interpretación excluye lo “anormal” o lo “fantástico”.

Conclusiones

El discurso literario opera a partir de la bifurcación de los integrantes del circuito bipolar comunicativo ya expuesto por Karl Bühler: texto lector; antes que en la materialidad física dialógica nos interesa señalar la formulación ontológica de la literatura como proposición de mundo.

La creencia que instauro el discurso literario no consiste en la verdad contenida en el nivel literal del lenguaje; es solo una formulación ostensiva y en ese sentido es incuestionable. Sin embargo, la literatura necesita (requiere, fomenta) la imposición de lo otro que en cierto modo es la alegoría. Lo fantástico se aprovecha de esta circunstancia e instituye lo otro como una alternativa a la ficción. Esta metaficción expresa de un modo contundente la distancia entre obra y sujeto lector.

Por ello la literatura constituye esa sobreescritura sobre el texto propiamente dicho: espacio inasible que atisba, aparece y desaparece, incapaz de cristalizarse en algo definido, aunque contundente e indudable en su aprehensión efímera. Al mismo tiempo, la semántica textual perfila el correlato alegórico del texto, y es la conciencia el locus donde sucede.

El texto contiene, además de las matrices semánticas que desarrollan un tema, los atributos que movilizan niveles que trascienden lo meramente informativo. Reconocer en él una voz que habla implica admitir que en él no opera solamente una articulación lógica de términos y frases, sino una organización discursiva que restituye el espesor del mundo. .

El contorno indecible de la literatura interpela al sujeto de diferentes modos. Lo fantástico involucra unos mismos agentes narrativos, un mismo espacio y tiempo y sin embargo pertenecientes simultáneamente a dos regímenes de sentido, a sus

¹ Los formalistas rusos hicieron hincapié en la capacidad de la obra de arte para romper las convenciones perceptivas que dificultan o anulan la percepción objetiva del mundo.

respectivos mundos posibles. Ello hace posible que el lenguaje interfiera en la conciencia, confirme que el mundo (la realidad cognoscible) puede proceder de distintas maneras, disímiles o contradictorias.

La literatura antes de proporcionar, quita certezas y reduce la alegoría a la respuesta que el hombre pueda dar a su propia vida, en un relativismo generador de alternativas a la mirada.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

_____. *El placer del texto*. Seguido de la lección inaugural. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

_____. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2005.

BOOTH, Waine. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

CAILLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

CASTEX, George Pierre. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris: Corti, 1963.

DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen, 1990.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. México: Fomento de Cultura, 1961.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme 1977.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

LOTMAN, Iuri. *Semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto. Valencia: Fromesis Cátedra, 1996a.

_____. *La semiósfera*. La semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra, 1996b.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editores, 1981.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

ZÉRAFFA, Michel. *Novela y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.

Data de submissão: 18/04/2015

Data de aprovação: 07/05/2015