



La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género

Tahiche Rodríguez Hernández

Universidad Autónoma de Barcelona
tah_rod@yahoo.es

Resumen: Dentro del corpus de trabajos teóricos existentes, los intentos por definir y analizar lo fantástico literario a partir del funcionamiento sus recursos formales son prácticamente inexistentes.

La tendencia dominante se ha centrado en un análisis de temas canónicos y estrategias narrativas comunes que, en ningún caso, ha resultado operativo a la hora de individualizar el género. Desde una concepción alternativa del lenguaje y la gramática, la lingüística cognitiva ofrece un marco teórico cuya aplicación a lo fantástico permite dar cuenta de la cohesión y la continuidad del género desde sus orígenes hasta la actualidad.

Palabras clave: Fantástico, lingüística cognitiva, transgresión, prototipo, recursos semántico-formales, configuración

Ya en su estudio pionero sobre lo fantástico, Todorov concluía que “la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la transgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación” (TODOROV, 1972: 196).

El interés por abordar esta transgresión-fantástica desde una perspectiva esencialmente lingüística no ha pasado desapercibido a la crítica. Sin embargo, ésta se ha centrado mayoritariamente en el análisis de los temas clásicos del género (aspecto semántico) y en señalar la predilección por determinados procedimientos formales (aspecto gramatical) sin ofrecer aún una visión global que vincule, desde el propio lenguaje y de manera operativa, la transgresión-fantástica con los recursos para su representación [1].

La lingüística cognitiva ofrece un marco teórico que permite suplir este vacío. A partir de algunos de sus postulados y conceptos básicos, quiero proponer un modelo de análisis que permite dar cuenta de la continuidad y la cohesión del género fantástico desde sus inicios románticos hasta sus manifestaciones postmodernas. Este modelo, que explicaré en las páginas siguientes, puede ser sintetizado en tres puntos:

- 1) La transgresión es siempre una transgresión *desde el lenguaje* (la transgresión como elemento semántico-formal).
- 2) La transgresión funciona como un elemento que da continuidad y cohesión al género sincrónica y diacrónicamente (la transgresión como prototipo).
- 3) La transgresión no se corresponde con recursos lingüísticos aislados sino con combinaciones particulares de los mismos (la transgresión como configuración).

La transgresión como elemento semántico-formal

El interés dominante por el aspecto semántico de la transgresión es deudor de una visión tradicional de gramática con la que ha operado la crítica. Ya Todorov establece tres niveles de análisis de todo relato fantástico -semántico, sintáctico y verbal- y propone una serie de recursos vinculados a cada uno de ellos (temas característicos, estrategias narrativas, figuras retóricas), inaugurando un inventario que no ha dejado de ser revisitado. No obstante, los estudios posteriores han puesto de manifiesto las limitaciones de este modelo. Por ejemplo: en la propuesta de Todorov, la transgresión que genera la sola presencia de lo sobrenatural se concentra en el nivel de los contenidos (nivel semántico o temático) y no es extendida por igual a los otros niveles de significación, algo que es superado de diversas formas en las propuestas de Lord (1998), Erdal Jordan (1998) y Campra (2001).

Al ocuparse de autores como Borges, Cortázar, Carlos Fuentes o Bioy Casares -a los que Todorov no incluye en su estudio [2]-, la crítica se da cuenta de que la representación de lo fantástico en el siglo XX tiende a concentrarse en el nivel verbal y, por ello, a configurarse en el texto mediante recursos principalmente retóricos: se trata de lo que Campra entiende como el paso de un fantástico predominantemente semántico a un “fantástico del discurso” característico del siglo XX (CAMPRA, 2001: 189). Partiendo del análisis de la *literalización del sentido figurado* [3] en “Continuidad de los parques” de Cortázar, Campra plantea que una transgresión esencialmente retórica trasciende los límites del nivel verbal desde el que parte y tiene consecuencias en el nivel de los contenidos (algo que con otros términos ya hace Erdal Jordan al analizar el mismo ejemplo). Desde un punto de vista lingüístico, esta idea plantea implícitamente una relación entre forma y contenido -significante y significado- que el enfoque cognitivista de la gramática establece ya como un presupuesto teórico.

En el modelo desarrollado por Langacker (1987), uno de los padres de la lingüística cognitiva, la gramática es “un conjunto organizado de unidades simbólicas” cada una de las cuales es resultado de la asociación de

un *polo fonológico* y un *polo semántico*. La relación simbólica entre ambos polos implica que cada unidad simbólica consta de tres partes: “una representación fonológica, por un lado, una representación semántica, por otro, y un vínculo simbólico bidireccional que asocia e integra estas dos representaciones en una sola unidad” (CUENCA Y HILFERTY, 1999: 65). Asimismo, la gramática cognitiva no identifica la unidad simbólica con el “signo” o la “palabra”, sino que contempla la existencia de unidades simbólicas compuestas identificables con una oración, sintagma o expresión lingüística de cualquier otro tipo: “En el nivel del análisis más bajo, un polo fonológico mínimo puede integrarse con un polo semántico mínimo, mientras que, cuando la estructura se analiza en un nivel superior, el polo fonológico en su conjunto, como unidad máxima, se integra con el polo semántico completo para formar una estructura simbólica compuesta única” (*Ibid.*, 67).

Esta perspectiva implica que la *forma* -el polo fonológico- no puede ser separada del *significado* o *contenido* -polo semántico- en ningún nivel de organización. Por lo tanto, cuando una unidad simbólica coincide con un signo, su análisis no puede limitarse a sus fonemas o su estructura morfológica, pues éstos poseen ya propiedades semánticas; y de igual forma, el análisis de una unidad simbólica compleja como puede ser una expresión idiomática o una narración, tampoco puede ser analizada sin tener en cuenta sus propiedades formales. En el caso de estas unidades complejas, el significado global es, además, *no-composicional*, es decir, no es reducible a la suma de los elementos que la componen sino que surge del hecho mismo de combinarlos.

Todo esto supone una concepción *no-discreta* de los niveles de significación del discurso que no contempla la sintaxis o la semántica como aspectos independientes el uno del otro, sino como un *continuum* de aspectos interrelacionados (LANGACKER, 1987: 18).

Desde esta concepción de la gramática, ni la transgresión localizada por Todorov en el nivel de los contenidos es exclusivamente semántica, ni la localizada en el nivel verbal por Campra es exclusivamente retórica (o verbal).

En el primer caso, la transgresión no puede ser reducida a la no-existencia (ausencia de referente extratextual) del elemento sobrenatural. Si la presencia del fantasma es concebida como imposible es también porque el término “fantasma” -que es tan *sustantivo* como los son “árbol” o “Berlín”- provoca una violación del uso ordinario del lenguaje que gobierna la lectura del relato, así como de las relaciones que establece el término y los sintagmas donde aparece con otras palabras y con otros sintagmas. Esta lectura no puede ser poética ni alegórica porque tanto en la poesía como en la alegoría, la combinación *insólita* de las palabras carece de una voluntad mimética: en un poema las relaciones entre las palabras no suponen *a priori* un conflicto semántico puesto que se espera -se tolera- la preeminencia del sentido *figurado* sobre el *propio*. Pero cuando dicha combinación se traslada a la narración y, más concretamente, a una narración que persigue una verosimilitud realista, la transgresión que provoca el término “fantasma” se relaciona tanto con las creencias del lector, como con la semántica particular del término y su combinación con un lenguaje marco que -este sí- posee unas cualidades aparentemente denotativas.

Por otro lado, la idea de que en un ejemplo como “Continuidad...” la transgresión se pueda configurar a partir de procedimientos exclusivamente retóricos o discursivos que prescindan del aspecto semántico, es epistemológicamente insostenible. Y en este sentido, la exigencia de una lectura referencial del texto fantástico es una condición vigente a lo largo de toda la evolución del género. El texto narrativo -fantástico o no- no puede prescindir nunca de una idea de realidad puesto que ello eliminaría cualquier posibilidad de inteligibilidad: “[...] *el lector necesita de lo real para comprender lo expresado*; en otras palabras, necesita un referente pragmático” (ROAS, 2001: 30. Mis cursivas).

La transgresión que define todo relato fantástico queda así planteada como un elemento semántico-formal presente en todos los niveles de organización del texto y que, si bien puede manifestarse con mayor o menor evidencia en un polo o en otro, no puede en ningún caso darse de manera aislada. De este modo, “[...] el choque conflictivo de dos formas de contenido, una real y otra irreal, se ve respondida como un eco por la organización de la forma” (LORD, 1998: 14-15).

La transgresión como prototipo

La configuración por excelencia de lo fantástico moderno puede ser definida como *la combinación de dos recursos: un lenguaje mimético [4] y un elemento sobrenatural que problematiza las leyes por las que se rige esa realidad representada en el texto.*

Esta idea se encuentra formulada de diversas maneras en todos y cada uno de los teóricos que contemplan la noción de transgresión como inherente al género [5]. La presencia del elemento sobrenatural no problematiza nada por sí misma (como en el caso del cuento de hadas o los mundos paralelos consagrados por el *fantasy*) y sólo su irrupción en un contexto familiar al lector -la combinación de ambos recursos- puede

generar el conflicto que define el género. De acuerdo con esto, propongo los términos de *fondo* y *figura* para referirnos respectivamente a los recursos del mimetismo lingüístico y del elemento sobrenatural [6].

Según la relación *figura-fondo* (*figure-ground*) propuesta por Rubin (1915), todo proceso de percepción visual remite a un mecanismo básico según el cual tendemos a focalizar nuestra atención sobre un objeto o determinado grupo de objetos (figura) destacándolos del resto de los objetos que los envuelven (fondo). Al extrapolar esta ley al ámbito de la percepción del fenómeno fantástico, la elección de un lenguaje realista funciona como la estrategia [7] que permite destacar un elemento que, de acuerdo con el conocimiento enciclopédico del lector, provoca un conflicto en la coherencia del universo reproducido en el relato. Esta estrategia no funciona como simple soporte del elemento sobrenatural (figura) sino que tiene un papel *activo* como recurso en la totalidad del proceso de extrañamiento, es decir, una función agente en la configuración de la transgresión resultante. Al igual que en el ámbito general de la percepción, “La figura depende, en cuanto a sus características, del fondo en el que aparece. El fondo actúa como el *armazón* en que la figura está suspendida y en consecuencia determina a la figura” (KOFFKA, 1973: 220). En otras palabras, la *comprensión* de la figura depende de su posición en relación a un fondo: la superposición de ambos es precisamente lo que constituye la forma (*gestalt*) percibida.

Ahora bien, uno de los problemas fundamentales que ha enfrentado la crítica es cómo trazar una línea de continuidad entre una modalidad tradicional del género (Hoffmann, Maupassant) y el cultivo que de él hacen autores como Cortázar, Borges o José María Merino; algo que ha derivado en la distinción entre un *fantástico de percepción* y un *fantástico de lenguaje o del discurso* en relación con las concepciones del lenguaje vigentes en cada periodo literario.

La modalidad de *percepción* aparece vinculada a una concepción del lenguaje caracterizada por la confianza en sus propiedades icónicas y sus capacidades representacionales, una confianza común al romanticismo, a la escuela realista y a otros movimientos posteriores como el simbolismo, el surrealismo o la prosa modernista (ERDAL JORDAN, 1998: 10). El cambio de paradigma viene dado por la ruptura de esa confianza en la relación lenguaje/mundo tal y como aparece formulada en la lingüística de Saussure y dotada de argumentación filosófica en la obra del primer Wittgenstein y Derrida (Thiher, 1984; Steiner, 1998; Erdal Jordan, 1998). A partir de sus trabajos lo que es puesto en duda es la capacidad misma del lenguaje para *significar* una realidad que es postulada, en última instancia, como ajena e inalcanzable; una transformación que es entendida por la filosofía como la inauguración de una auténtica “crisis del lenguaje” o *sprachkrise* (STEINER, 1998: 117).

La vinculación de ambas modalidades con la manera en que cada etapa conceptualiza la relación lenguaje/mundo explica que, en cada caso, la representación de la transgresión sea más evidente en uno u otro nivel de organización del texto. La *modalidad de percepción* es deudora de una visión que identifica el significado de la palabra con su referente. De ahí que en ella, la transgresión se desarrolle narrativamente como “acontecimiento” y se manifieste en el aspecto del discurso donde es más *evidente* el conflicto entre la realidad representada (lenguaje) y la realidad extratextual (mundo), es decir, en el aspecto semántico. En el caso de la *modalidad de lenguaje*, la ruptura de esa confianza o, al menos, su cuestionamiento, explica que la transgresión se manifieste en el aspecto verbal y, por ello, mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales.

La modalidad de percepción es vinculada generalmente con lo fantástico decimonónico porque las posibilidades del lenguaje literario de la época *modelizan* (Erdal Jordan) los resultados de la combinación fondo/figura dentro de unos límites epistemológicos concretos. En ella, la figura se identifica con los motivos consagrados del género como el aparecido, el vampiro, el doble, el objeto maldito, o las distorsiones del tiempo y del espacio. La modalidad de lenguaje es localizada en la postmodernidad literaria precisamente porque en ella esos límites epistemológicos han sido re-elaborados, posibilitando que la *figura* tienda a perder su carácter fenoménico y su dimensión visual. “Axolotl” de Cortázar, donde la transformación del personaje es percibida *intelectualmente* a partir de la reflexión del narrador, es un ejemplo claro de esta tendencia.

Asimismo, el recurso *fondo* es compartido tanto por las modalidades de percepción y de lenguaje, como por los textos del siglo XX que combinan ambas modalidades. Tan realista es el lenguaje utilizado por Hoffmann o Cortázar, como el utilizado por Merino en “Las palabras del mundo”, donde lo lingüístico y lo perceptivo conviven.

El escritor fantástico del siglo XIX no puede elegir entre ambas modalidades, algo que sí puede hacer el escritor del siglo XX porque, además, *el contexto sociocultural y el horizonte de expectativas del público lector también han evolucionado*. Es frente a esta evolución diacrónica donde el concepto de “prototipo” adquiere operatividad.

De la misma forma que los colores presentan límites difusos entre las distintas categorías que constituyen el espectro cromático -¿dónde acaba el verde y dónde empieza el azul?-, Rosch (1977) postula que nuestra categorización de los objetos y entidades que conforman la realidad posee también fronteras difusas, y que este hecho se refleja en el lenguaje. Las categorías mediante las cuales codificamos la realidad -madre, coche, casa, peligroso, comida, etc.- constituyen grupos abiertos de miembros que se organizan alrededor de una

imagen central -el prototipo- con la cual establecen relaciones de semejanza análogas a las que se establecen entre los miembros de una familia [8]. De los miembros que comparten con el prototipo mayor cantidad de rasgos se dice que poseen un alto *grado de prototipicidad*; cuanto menor sea esa cantidad de rasgos compartidos, menor será ese grado. Asimismo, las fronteras entre categorías son consideradas difusas (no-discretas) y vienen marcadas por *miembros periféricos* compartidos con otras categorías. Existiría pues en toda categoría un prototipo que funciona como el ejemplar más representativo, por ser el que comparte más rasgos con el resto de miembros de su categoría y menos con los miembros de otras. El ejemplo de la silla es ya un clásico (mis cursivas):

“A prototypical chair, for us, has a well-defined back, seat, four legs, and (optionally) two armrests. But there are nonprototypical chairs as well: beanbag chairs, hanging chairs, swivel chairs, contour chairs, barber chairs, etc. We understand the nonprototypical chairs as being chairs, not just on their own terms, but by virtue of their relation to a prototypical chair. (...) We understand beanbag chairs, barber chairs, and contour chairs as being chairs, *not because they share some fixed set of defining properties with the prototype, but rather because they bear sufficient family resemblance to the prototype*” (LAKOFF & JOHNSON, 2003: 123).

La versión original de Rosch ha sido desarrollada posteriormente mediante la introducción de nuevos conceptos y la aplicación a distintos ámbitos de estudio. Una de estas aportaciones define la propia noción de prototipo como *un concepto prototípico en sí mismo* (Geeraerts citado por Cuenca y Hilferty, 46), lo cual evita -como pudiera invitar a pensar la simplificación extrema de la teoría que estoy presentando- que prototipos y categorías sean entendidos como conceptos “universales”. Todo lo contrario: tanto las fronteras categoriales como los prototipos y todos los conceptos dependientes de ellos “son dinámicos y variables según el contexto, lo que no afecta de manera esencial a su definición y caracterización, pero sí que hace necesario entenderlos de manera flexible” (*Ibid.*, 46). Así, los dominios -representaciones mentales de cómo se organiza el mundo- y las categorías que operan en ellos están siempre sujetos al contexto cultural (de naturaleza social y colectiva) y al conocimiento de cada individuo concreto (de naturaleza psicológica e individual).

De acuerdo con todo lo anterior, el prototipo de lo fantástico se correspondería con la combinación de los recursos fondo y figura; combinación que provoca un conflicto semántico-formal sujeto a la evolución del contexto y el conocimiento de los lectores. Este planteamiento no sólo identifica al prototipo con la transgresión fantástica en cada etapa concreta (sincronía) sino que, dado los recursos que lo integran son históricamente variables (la noción de prototipo es en sí misma prototípica), permite extenderlo a la totalidad del género dando cuenta de su evolución diacrónica. Coincidiendo con Campra, todas las consideraciones anteriores presuponen, además, “una historización del concepto de fantástico, que ve expandirse la transgresión del nivel semántico a los otros niveles del texto” (2001: 189).

La transgresión como configuración

La teoría de los prototipos permite asociaciones conceptuales que una visión tradicional de la gramática no contempla. De ahí que posibilite definir el género a lo largo de su evolución a partir de la *combinación* de sus recursos. Pero puesto que la transgresión no puede ser únicamente reducida a sus partes integrantes de manera aislada (podríamos decir que su “significado” transgresivo es no-composicional), el prototipo se ha servido de *otros recursos* para completarse narrativamente. Según Lord, en este sentido, “[...] un género literario no se define por medio de algunos detalles aislados, sino en virtud de la forma de disponerse formalmente los múltiples aspectos del contenido” (1998: 40).

Propongo para estos recursos la denominación de *periféricos* únicamente en el sentido de que *se relacionan tanto con el prototipo de la categoría “fantástico” como con otras formas del hipergénero [9] o, incluso, de otros géneros literarios*. La relación con el prototipo presenta grados de prototipicidad, por lo que un mismo recurso periférico puede desempeñar una función distinta en una modalidad y en otra, o incluso, en textos distintos pertenecientes a una misma época y modalidad. En otras palabras: la función de un recurso periférico respecto al prototipo determina su grado de prototipicidad y su pertinencia dentro de la configuración de la transgresión [10].

Quiero detenerme brevemente en algunos de los mecanismos más analizados en las modalidades de percepción y de lenguaje respectivamente: los vinculados a *la instancia narrativa* y los derivados de la *literalización del sentido figurado*.

En el primer caso, la presentación del fenómeno fantástico es inseparable de la elección de un tipo de narrador concreto (focalización) y su caracterización, es decir, de su fiabilidad, su posición o no de testigo directo de los hechos, su propia actitud frente a lo narrado, sus características psicológicas, etc. De ahí que

hayan sido destacadas cuestiones como la predilección por la narración homodiegética o la vacilación (localizada en el protagonista o en lector real, como vía de creación de la ambigüedad interpretativa).

La *predilección* por la narración homodiegética presenta grados según el enfoque de cada autor. En cualquier caso, la postura general es que funciona como un mecanismo de *verosimilización* y autenticación de los hechos narrados. Pero su uso sistemático no puede ser desligado de la evolución diacrónica del género, y en este sentido, es necesario tener en cuenta la modalidad donde es utilizado y con qué finalidad. Ciertamente, en su contexto original la modalidad de percepción muestra una predilección clara por un tipo de narrador protagonista y testigo de los hechos. Pero a medida que el género avanza y con él la necesidad de sorprender a un público cada vez más acostumbrado a este tipo de literatura, el recurso busca reforzarse mediante su combinación con la actitud y caracterización psicológica del narrador. Así, en los cuentos fantásticos de autores como Edgar A. Poe o, más tarde, Maupassant -publicados en períodos donde prolifera el pensamiento positivista y su obsesión con el criterio de verificación empírica- se impone un tipo de narrador homodiegético que se presenta además como escéptico frente a lo sobrenatural.

La voluntad de crear la incertidumbre en el lector de la época que se manifiesta en este tipo de focalización se relaciona directamente con el recurso figura, en tanto que lo presenta como hecho factual o posible, reforzando de este modo la paradoja semántico-formal establecida por el prototipo. Se trata por tanto de un recurso relevante y largamente extendido hasta el cultivo postmoderno del género, pero en ningún caso puede ser entendido como generador *per se* de la transgresión sino como potenciador de la misma y constituyente de sus configuraciones más representativas.

El uso del narrador homodiegético en la modalidad de lenguaje modifica su relación con la configuración prototipo presentando un grado de prototipicidad igualmente alto, pero desempeñando una función distinta a la que tenía en el período romántico y realista. Esta circunstancia hace que los recursos vinculados a la instancia narrativa tiendan a presentar una *función conformadora* que los distingue de su uso en lo fantástico decimonónico. No se trata de que el recurso pierda su función verosimilizadora, sino de que ésta pase a un segundo plano para dar prioridad a otra: *la de poner en relación la transgresión prototipo con el nuevo contexto estético en el que se inserta, configurándola como fenómeno de lenguaje [11]*.

Algo similar ocurre con la literalización del sentido figurado: ninguno de los estudios que se ocupan de él atiende a las distintas maneras en que funciona el recurso en cada modalidad [12].

Esta literalización -en las variantes posibles que pueda presentar dependiendo de la figura retórica (metáfora, metonimia, sinécdoque, etc.)- es sin duda un recurso central en el caso de la modalidad de lenguaje, precisamente porque funciona dentro de un contexto estético-literario que permite, por ejemplo, la imposición de la *realidad lingüística* sobre la *realidad empírica* representada en el texto. De este modo, desempeña una función *conformadora* y presenta un grado de prototipicidad alto. Podemos remitir al ya citado "Continuidad de los parques" y a "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius" de Borges, donde la transgresión prototipo es *configurada o conformada* como fenómeno de lenguaje mediante este procedimiento.

Le otorgo una mayor relevancia a los dos recursos anteriores por considerar que ilustran la variabilidad de sus funciones en las modalidades representativas de uno y otro siglo, pero es necesario insistir en la denominación de periféricos por ser mecanismos comunes al hipergénero narrativo. La narración homodiegética o la vacilación del personaje protagonista pueden aparecer en cualquier novela no-fantástica, tanto en el siglo XIX como en el XX. Lo mismo ocurre con la literalización del sentido figurado, cuya presencia en el surrealismo, por ejemplo, es indiscutible. En este sentido, su *función* se convierte en un aspecto clave: las consecuencias que tiene la opción de un narrador intrahomodiegético en un cuento de Poe no son equiparables a las que puede tener en un relato no-fantástico, puesto que éste no persigue presentarle al lector un acontecimiento sobrenatural como realmente acaecido.

Por otro lado, los teóricos se han referido a otros recursos que no quiero dejar de mencionar. Los considero recursos periféricos con un grado de prototipicidad menor que los anteriores, algo que no les resta importancia en la configuración de la transgresión fantástica como totalidad (*gestalt*), pero sí muestra una relación menos directa con ella. En primer lugar, porque se trata de recursos cuya función principal es la *potenciar* una transgresión ya establecida y extenderla a la totalidad de niveles del texto (sintácticos y verbales, narrativos y sintagmáticos, dependiendo de la terminología de cada autor); y en segundo lugar, porque comparten -mucho más que los dos anteriores- una relación similar con otras formas narrativas del hipergénero.

Puesto que no puedo detenerme aquí en la propuesta de cada autor, me limito a dar un listado general (y provisional) de los recursos señalados por la crítica -incluyendo los ya mencionados- y hacer una serie de aclaraciones:

- a) Relacionados directamente con la instancia narrativa: narración (intra)homodiegética, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.

- b) Vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, el detalle/indicio, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abyme*, metalepsis metafórica.
- c) Vinculados a aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinécdoque.

En primer lugar, este listado es simplemente orientativo y no pretende, en ningún caso, ser una clasificación exhaustiva de procedimientos semántico-formales. En los estudios donde figuran no son planteados como tales y los incluyo aquí únicamente para distinguirlos de aquellos que la crítica ha establecido como temáticos.

En segundo lugar, ninguno de los trabajos existentes comparte de manera explícita el enfoque cognitivista que propongo, por lo cual considero que existe una *confusión terminológica* importante que provoca: por un lado, que sean contemplados como recursos formales lo que realmente son efectos semánticos de los mismos; y por otro, que se distingan como recursos distintos lo que realmente es un solo procedimiento analizado desde puntos de vista diferentes (pongamos, el sintáctico y el verbal).

Desde la perspectiva que planteo, todos los “procedimientos” recogidos en la lista se corresponden con el polo fonológico o con el polo semántico de un mismo recurso, y su denominación concreta respondería a la dimensión que cada autor considera más relevante en cada caso. Por ejemplo: los “indicios” constituyen, en tanto que secuencias fonológicas correspondientes a una palabra o a una secuencia mayor (un fragmento o toda una macroproposición), las marcas en el discurso de esa “temporalidad particular” que, además, es responsable de que interpretemos un desenlace retrospectivo. Asimismo, la presencia textual de la vacilación -una duda localizada en el protagonista explícita o implícitamente- es responsable de que hablemos de una “ambigüedad interpretativa”.

En tercer lugar, todos estos recursos se relacionan y se solapan entre ellos de manera no-excluyente, al tiempo que se relacionan con el prototipo. La simultaneidad de este vínculo con la totalidad del conjunto -esta red de relaciones- hace que ninguno de ellos pueda ser analizado de manera realmente aislada, sino de acuerdo con su función dentro de la totalidad. Así, por ejemplo, es poco productivo hablar de una función verosimilizadora a partir únicamente de la narración homodiegética, sin tener en cuenta otros aspectos como la actitud del narrador frente a los hechos (algo que puede variar mediante el simple uso de ciertos adjetivos) o la presencia efectiva de la vacilación (de nada sirve la identificación narrador-protagonista si el fenómeno es finalmente racionalizado). Además, la vacilación estaría relacionada con la instancia narrativa cuando se encuentra localizada en ésta, pero pasaría a vincularse también con la organización narrativa al ser delegada en el lector, afectando de forma más evidente a la ambigüedad interpretativa. Lo mismo ocurre, por ejemplo, al hablar de elusión del término designativo, un recurso que no puede ser separado de la voz narradora, de un uso característico de la adjetivación o de la propia localización del fenómeno fantástico (interna o externa al individuo).

La conspiración fantástica: hacia un modelo de análisis

Desde el enfoque propuesto, la transgresión-fantástica se configura textualmente a partir de lo que he llamado prototipo y que, en su nivel más básico, se reduce a la combinación de dos recursos: un lenguaje mimético (fondo) y un elemento (figura) que rompe la coherencia epistemológica de lo narrado. La ruptura es provocada por las implicaciones semántico-formales de dicha combinación, no por la naturaleza lingüística de cada recurso por separado; por lo tanto, ambos desempeñan *desde el lenguaje* un papel activo.

Para desarrollarse narrativamente, el prototipo se complementa con otros recursos que denomino periféricos. Puesto que tanto éstos como los que integran el prototipo evolucionan en relación con las posibilidades de experimentación de cada período, todas las relaciones establecidas entre ellos son susceptibles de un cambio en su función y en su presencia textual. No obstante, siempre hay tendencias y textos representativos de ellas; así, las modalidades de percepción y de lenguaje se corresponderían con *tendencias configuracionales* representativas de las dos grandes etapas del género.

La configuración fantástica más representativa de la modalidad (decimonónica) de percepción puede ser planteada como sigue: *El prototipo se desarrolla narrativamente en conjunción con un conjunto de recursos periféricos que desempeñan, respecto a la primera, una función esencialmente verosimilizadora.*

En el caso de la configuración fantástica más representativa de la modalidad (postmoderna) de lenguaje, *el prototipo se desarrolla narrativamente como fenómeno de escritura a partir de la función conformadora de los recursos periféricos con los que se combina.*

En ambas modalidades, cada configuración concreta puede presentar también variaciones sincrónicas; aún así, los distintos grados de prototipicidad de los recursos periféricos activos en el texto -sus funciones respecto al prototipo- son coherentes con la concepción del lenguaje que gobierna la praxis literaria en cada período [13].

El *modelo configuracional* que he esbozado integra muchas de las conclusiones de los estudios existentes, pero participa de una visión holística del lenguaje y la gramática que se aleja de las concepciones estructurales dominantes en ellos. Desde un enfoque lingüístico-cognitivo, este modelo permite explicar cómo la transgresión puede configurarse en cada modalidad de una manera distinta sin abandonar la categoría de lo fantástico, y dar cuenta de las relaciones que establecen entre sí sus recursos sincrónica y diacrónicamente.

El diccionario ofrece dos acepciones del término “conspiración” que sirven como síntesis de las ideas presentadas anteriormente a la vez que como punto de partida para análisis venideros: 1) Dicho de varias personas: unirse contra un superior o soberano; y 2) Dicho de dos o más cosas: concurrir a un mismo fin. Ambos sentidos encuentran un referente en la configuración de la transgresión fantástica tal y como la planteo. Propongo pues la idea de configuración fantástica como *conspiración* de un conjunto de recursos lingüísticos que se unen en el texto contra una norma establecida y con una finalidad común. En lo fantástico de percepción, esa norma es una visión mecanicista y racional del mundo heredada de la Ilustración; en lo fantástico de lenguaje esa misma realidad ha sido asimilada como texto y su percepción identificada con el sentido de lo narrado. La finalidad en ambos casos continúa siendo la misma: la transgresión.

NOTAS

- [1] Para una introducción a los estudios sobre el género y el concepto de “transgresión”, remitimos a Roas (2001). Para una panorámica sobre los trabajos que han abordado el vínculo entre fantástico y lenguaje, véanse principalmente Todorov (1972), Bellemin-Noël (1972), Lord (1998), Bozzetto (1990) Erdal Jordan (1998) y Campra (2001).
- [2] Es necesario señalar que para Todorov el efecto transgresor de lo fantástico desaparece en el siglo XX con el desarrollo del psicoanálisis, de ahí que el autor no contemple la continuación del género más allá de la obra de Kafka. Para una crítica de su propuesta, véase Barrenechea (1972).
- [3] Tal y como es propuesto por Todorov, este recurso consiste en el volverse efectivo *-real* dentro de la historia- el sentido *propio* de una expresión *figurada* (1972: 94-96).
- [4] Utilizo aquí indistintamente los calificativos de “realista”, “mimético”, “figurativo” y “referencial” en un sentido muy laxo para referirnos a un tipo de lenguaje que coincide con lo que Fisher define como versión *ampliada* de realismo: un lenguaje común a “toda literatura que reconoce la existencia de la realidad objetiva y con los medios y estilos más diferentes intenta representarla” (FISHER, 1972: 131).
- [5] Es esta localización del elemento fantástico en un espacio/tiempo cercanos al lector (tal y como aparece en la poética fantástica de E.T.A. Hoffmann) la que inaugura la modernidad del género: “El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera” (Roas, 26).
- [6] Los conceptos de “fondo” (*ground*) y “figura” (*figure*) proceden realmente de la psicología, de los trabajos de Edgar Rubin sobre la percepción. Son adoptados y popularizados por la psicología de la *gestalt* y, más tarde, introducidos en la lingüística cognitiva como “perfil” y “base” (Cuenca y Hilferty, 76-79). Puesto que el cambio terminológico no afecta a su funcionamiento, prefiero utilizar los primeros a causa de las connotaciones visuales que presentan y que considero más atractivas para su aplicación a lo fantástico.
- [7] Entiendo el uso de un lenguaje mimético en el relato fantástico moderno en un sentido similar al que propone Barthes para la descripción, es decir, como “elección estética o retórica” (BARTHES, 1972: 150).

- [8] La noción de “semejanza de familia” (*family resemblance*) es tomada de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein: “Trasladando en concepto de semejanza de familia a la teoría de los prototipos resulta que las líneas de asociación entre los miembros de una categoría no se establecen necesariamente entre los ejemplares de la entidad y el prototipo, sino que es posible que un elemento se integre en la categoría por su semejanza con otro que, este sí, tenga un atributo común con la imagen mental del prototipo” (Cuenca y Hilferty, 38).
- [9] “[...] el discurso fantástico pertenece a un *hipogénero* (subgénero) que toma forma, en primer lugar, en los *géneros*, como la novela, el cuento y la novela breve, recurriendo a los procedimientos propios del *hipergénero*, que es la base de datos de los procedimientos de composición en el campo de la narración” (Lord, 14).
- [10] En el ámbito de la lingüística cognitiva, la relación que establecen los elementos periféricos de una categoría con el prototipo se define -al menos en la versión estándar de Rosch- por la presencia de rasgos semánticos compartidos. En el caso de lo fantástico y de sus recursos, la analogía no es completa. No se trata de que los recursos periféricos compartan “rasgos” semánticos o formales con los recursos fondo y figura, sino de que se relacionen con ellos de manera que desempeñen una función pertinente en la configuración global de la transgresión.
- [11] He elegido la denominación de función “conformadora” de acuerdo con dos de las acepciones que le otorga el DRAE al verbo “conformar”: ‘Ajustar, concordar algo con otra cosa’, ‘Dar forma a algo’.
- [12] La única excepción a esto se encuentra en el trabajo de Erdal Jordan. La autora ofrece un análisis ejemplar de los dos recursos que estoy comentando, pero adscribiéndolos a una u otra modalidad de configuración sin relacionarlos diacrónicamente. En el caso de la instancia narrativa, se limita a los tipos de focalización en lo fantástico del XIX; y en el caso de la literalización del sentido figurado, al uso del procedimiento en los autores del siglo XX (véanse los capítulos II y III respectivamente).
- [13] Aplicando este modelo configuracional, la comparación de dos textos del XIX como “Historia de fantasmas” (E.T.A. Hoffmann) y “El monte de las ánimas” (Bécquer) -comparación para la cual no tenemos espacio en este artículo- ilustra la variabilidad sincrónica de los recursos vinculados a la instancia narrativa en la modalidad de percepción. Por otro lado, una comparación análoga entre “Axolotl” (Cortázar) y “Las palabras del mundo” (Merino), ambos del siglo XX, ilustra la variabilidad sincrónica de esos mismos recursos en la modalidad de lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARRENECHEA, Ana María (1972): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. En *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403.
- BARTHES, Roland (1972): “El efecto de realidad”. En Ricardo Piglia (Dir. y comp.), *Polémica sobre el realismo*. Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., Buenos Aires.
- CAMPRA, Rosalba (2001): “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, S.L., Madrid, 153-191.
- CUENCA, J.M. y HILFERTY, J. (1999): *Introducción a la Lingüística cognitiva*. Editorial Ariel S.A., Barcelona.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La literatura fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Vervuert Iberoamericana, Madrid.
- FISHER, Ernst (1972): “El problema de lo real en el arte moderno”. En Ricardo Piglia (Dir. y comp.), *Polémica sobre el realismo*. Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., Buenos Aires.
- KOFFKA, Kurt (1973²): *Principios de psicología de la forma*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- LANGACKER, Ronald (1987): *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites* (vol.I). Stanford University Press, Stanford (Cal.).

LORD, Michel (1998): "La organización sintagmática del relato fantástico". En Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (Eds.), Ediciones Colegio de España, Salamanca, 11-42.

ROAS, David (2001): "La amenaza de lo fantástico". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 7-44.

STEINER, George (1989): *Presencias reales*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Ediciones Destino, Barcelona.

THIHER, Allen (1984): *Words in reflection: Modern language theory and postmodern fiction*. University of Chicago Press, Chicago.

TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., Buenos Aires.

© Tahiche Rodríguez Hernández 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo