

Aproximación psicolingüística al discurso narrativo-fantástico*

LUIS BARRERA LINARES
Universidad Simón Bolívar

INTRODUCCION

Para cualquier estudioso familiarizado con el análisis textual constituye un problema enfrentarse a la noción clásica de género literario. La misma ha sido manipulada de muy diversas maneras desde la antigüedad clásica y su definición no es actualmente tan nítida como lo fuera en el pasado. Dependiendo de la perspectiva que se asuma (sociológica, estructural, comunicativa, contextual, etc.), el género literario parece estar constituido por variados y diferentes rasgos que pueden convertir su operatividad metodológica en una cuestión compleja de dilucidar. De momento, intentaremos un acercamiento muy somero a tal definición con el propósito de fijarnos, aunque sea tentativamente, un cierto conjunto

* El presente artículo constituye el primer avance de una investigación mayor, coordinada por el autor en la Universidad Simón Bolívar y financiada por su Decanato de Investigación y Desarrollo. El proyecto global se denomina "Estudio teórico, crítico y documental, del texto narrativo", y en el mismo trabajan además los profesores Carlos Pacheco (USB) e Irayda Sánchez (UPEL-IPC), además de dos tesis de Postgrado. El plan de trabajo será desarrollado entre junio de 1992 y junio de 1993 (primera fase). Una versión muy resumida del mismo fue leída como ponencia en el X Congreso Internacional de la ALFAL (Veracruz, México, abril de 1993). Con la publicación del mismo deseo rendir testimonio de afecto, de respeto y de reconocimiento a Domingo Miliani, Maestro y doctor de mis todavía incipientes incursiones en la narrativa venezolana contemporánea.

de convenciones que faciliten el abordaje psicolingüístico del discurso narrativo fantástico que nos proponemos en este artículo.

Visto el fenómeno desde la perspectiva de la literatura como evento comunicativo, ha pasado a considerarse al género como una noción dinámica, sujeta al fenómeno conocido como "recepción": el género literario no tendría sólo existencia inmanente, sino que podría variar y reformularse dentro del sistema en el que funciona. Su definición parece ser mucho más racional si se la enfoca desde la funcionalidad contextual de los objetos literarios. Aceptada la literatura como actividad humana relacionada básicamente con el lenguaje y su funcionamiento social, el cambio de la noción de género estaría estrechamente vinculado con los procesos inherentes a lo que se conoce como cambio lingüístico: "Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua". (Bajtín, 1983: 254). Igual que lo explica este mismo autor para referirse a unidades lingüísticas como la palabra y la oración, todo texto literario resulta neutro, vacío de significado —y también de clasificación genérica— hasta tanto no forme parte de un enunciado específico, de un acto comunicativo particular en el que sus contenidos y sus valores se activen, gracias al conjunto de relaciones que —mediante su competencia literaria— el lector pone en juego cuando lo enfrenta. Quiere decir que la clasificación del género de un texto no depende solamente de su estructura sino también de las relaciones que la misma establece con otros textos en un contexto particular de recepción.

El género literario podría entonces ser definido a partir del funcionamiento de una obra específica dentro de un sistema sociocultural determinado. La clasificación genérica de un texto debe ser realizada a posteriori, tomando en cuenta no sólo sus condiciones intrínsecas sino también todos los demás elementos que integran el mismo sistema. Hacerlo apriorísticamente, como lo hacía la preceptiva tradicional, basándose en una serie de normas preestablecidas, puede conducir a errores metodológicos. Serán el momento histórico y sus valores estéticos los que proveerán al receptor concreto de una codificación precisa para facilitar la inclusión de un texto cualquiera dentro de un determinado género. Tampoco hay que olvidar que esa tipificación debe asentarse en una previa caracterización discursiva. El texto no pertenece o deja de pertenecer a un género particular sólo porque así lo determinen la tradición crítica, la oferta del editor e, incluso, las intuiciones e intenciones del autor. Es el conjunto de rasgos discursivos textuales y contextuales el que debería aportar la última palabra en tal sentido. Para ello hay que considerar, además, los procesos de recepción y procesamiento cognoscitivo que implica el acercamiento a un texto literario.

A manera de solución momentánea, podemos, por ejemplo, partir del hecho de que cada género se corresponde con el predominio de una tipología discursiva. Si aceptamos la clasificación que propone Huerta Calvo (1984), quien de forma bastante coherente sugiere la existencia de cuatro grupos genéricos fundamentales, encontraremos que cada una de ellas se correspondería con el predominio de una tipología discursiva básica y también con un tiempo verbal determinado (cfr. también Bêlic, 1983):

1. Géneros lírico-poéticos: discurso descriptivo (tiempo verbal indefinido).
2. Géneros épico-narrativos: discurso narrativo (tiempo verbal pretérito).
3. Géneros teatrales: discurso conversacional (tiempo verbal presente).
4. Géneros didáctico-ensayísticos: discurso expositivo-argumentativo (tiempo verbal presente).

Restaría ahora determinar qué rasgos textuales y contextuales son típicos de cada tipología discursiva y precisar también si todos los mencionados arriba son en verdad clases diferentes de discursos, tarea que la lingüística del texto todavía tiene pendiente. Por razones del interés particular de este artículo, aquí intentaremos un acercamiento limitado exclusivamente al discurso narrativo, para pasar posteriormente a explicar algunas razones que permitan definir el texto narrativo fantástico, partiendo de ciertos postulados provenientes de la psicolingüística y la más reciente narratología.

NARRAR ES DE HUMANOS

De alguna manera la estructura del texto narrativo ha sido una preocupación permanente dentro de los estudios literarios (aunque no propiamente dentro de los estudios lingüísticos). Diversos enfoques se han elaborado durante la historia de la preceptiva literaria para dar cuenta de los rasgos tipificadores de la narración, y ello se ha hecho también a partir de diversos puntos de vista. Por su presencia inevitable en el desarrollo de la humanidad misma, la narración ha sido objeto de interés para el hombre desde épocas muy remotas. Aludiremos entonces —aunque muy sucintamente— a la relación que pueda existir entre la narración y ciertos rasgos privativos del lenguaje articulado, como facultad exclusiva del hombre.

Por muchos esfuerzos que haya hecho la llamada psicología animal hasta el presente, muy difícil le ha sido demostrar que haya otras espe-

cies, distintas de la humana, capaces de operar comunicativamente sobre la base de sistemas lingüísticos similares a las lenguas naturales.¹ Ya la psicolingüística antropológica y experimental han demostrado fehacientemente que el lenguaje doblemente articulado es una facultad privativa del hombre. La misma neuropsicolingüística ha confirmado este hecho en reiteradas oportunidades. A estas alturas de la investigación en el área, es posible asegurar que rasgos tales como la "doble articulación", el "desplazamiento" (temporal y espacial), la "creatividad" —entendida en la concepción chomskiana—, la prevaricación y las operaciones de dependencia estructural sólo sean factibles de manera espontánea en las lenguas humanas. Creatividad, doble articulación y operaciones de dependencia estructural se refieren primordialmente a la posibilidad de producir un número ilimitado de mensajes partiendo de un muy cerrado y específico catálogo de elementos: los de la primera articulación (palabras, morfemas) se construyen a través de ciertas reglas de combinación que rigen para vincular los segmentos propios de la segunda (los fonemas). Además, la noción de dependencia estructural tiene que ver con la posibilidad de inserción u omisión de unos mensajes dentro de otros, hecho que igualmente permite expandir o simplificar ciertos tipos de estructuras, sin riesgo de la alteración del significado global del texto. En cuanto al desplazamiento, se relaciona con la inexistencia de fronteras temporales o espaciales de que se vale el mecanismo de las lenguas humanas: a través del lenguaje el hombre es capaz de referirse a hechos del presente, del pasado y del futuro, sin restricciones de ninguna naturaleza, como también a espacios geográficos no necesariamente circunscritos al ámbito que rodea a los interlocutores, incluidos obviamente espacios inventados, inexistentes, ficticios. Ello conduce asimismo a la característica llamada prevaricación: factibilidad de crear mensajes no coincidentes con la realidad o con el conjunto de referencias objetivas de que disponen los interlocutores, donde pudieran incluirse los textos narrativos producidos con finalidad estética.

Aceptados estos argumentos, se impone entonces la especificidad del lenguaje en relación con la especie humana. Al mismo tiempo, estos planteamientos se ajustarían al hecho de que algunos de los rasgos señalados son también tipificadores de la narración: siendo el desplazamiento y la prevaricación factores importantísimos para la elaboración de textos narrativos de ficción, cabe suponer a la narración como el orden discursivo más vinculado a la conformación del caudal cognoscitivo in-

1. Abunda variada y muy importante bibliografía a este respecto, pero baste con remitir a algunos trabajos más o menos recientes que sistematizan el tópico de manera global e integrada: Fry (1977), Aitchison (1983), Taylor (1990), Páez Urdaneta (1991).

herente al hombre. De allí su importancia como tipología textual que pudiera implicar a todas las demás y su indudable relación en todo lo que tiene que ver con la conformación y evolución conceptual del hombre: igual que el lenguaje natural, lo narrativo sería inherente al ser humano desde muy temprana edad, razón más que suficiente para que se lo considere como la materia textual más expansiva. Tal hipótesis ha sido apoyada por el trabajo de varios investigadores, algunos para defenderla como posibilidad teórica, otros para comprobarla experimentalmente. Pueden verse, por ejemplo, los argumentos de Hardy (1968), Blanchard (1980), Jameson (1981), Virtanen (1992).

Para asentar una primera premisa que sirva de guía a lo que plantearemos después, es preciso adelantar a manera de paréntesis lo siguiente: aparte de que las proposiciones o secuencias de un mensaje narrativo sean diseñadas discursivamente en un orden cronológico, lo ideal es que el mismo esté constituido por un conjunto de acciones que se suceden en el tiempo y que por lo menos sea reconstruible linealmente en el nivel de la historia o fábula (estructura profunda), sin que ello signifique forzosamente que la recuperación del orden temporal "natural" o "correcto" sea suficiente para dar al mismo la categoría de relato por cuanto en la construcción de lo narrativo participan otras variables como causalidad, coherencia, narrabilidad, etc. (cfr. Leitch, 1986: 17 y sgtes).

A propósito de esto y de acuerdo con la intencionalidad inicial del emisor y la disposición del receptor —"contrato de lectura", "pacto de lectura"—, van Dijk (1983) distingue entre "narrativa natural" y "narrativa artificial" (designación esta última que pudiéramos entender como narrativa ficticia o narrativa de ficción). Las dos implican una descripción de acciones, pero la primera alude a eventos presentados por el narrador como "verdaderos" dentro del mundo referencial inmediato a los interlocutores, como apegados a la verdad de lo ocurrido (la noticia periodística es un buen ejemplo: aunque no siempre sea cierta, se la presenta y se la recibe como tal). En cambio, la narración artificial tiene que ver con unos personajes y unos hechos o acciones que se atribuyen a realidades posibles dentro de la ficción, mas no compulsivamente apegados a la "verdad" de los hechos exteriores al texto mismo (aunque así lo parezcan). "...La narrativa artificial no respeta muchas de las condiciones pragmáticas a que está sometida la narrativa natural, por ejemplo: el narrador no se compromete a decir la verdad ni a probar sus afirmaciones..." (Páez de Vivanco, 1988: 78).

Así la narrativa natural suele depender mucho más de la noción de verdad y funciona sobre la base de un propósito informativo por parte del emisor concreto. Su objetivo no suele ser el relato en sí mismo, sino

su contenido, dirigido explícitamente a intervenir en los marcos de conocimiento práctico del receptor. Por su lado, la llamada narrativa artificial no es que descarte abiertamente las posibilidades de información, sino que su propósito primario no es ése. Su recepción adecuada depende de la noción de verosimilitud y de un criterio de interés estético: el texto mismo, su forma, puede constituir el objetivo de la emisión (marco de conocimiento estético).

Esta primera gran diferencia entre ambos tipos de narrativa sirve a nuestro propósito como punto de partida válido a la hora de evaluar los mundos posibles dentro de textos narrativos literarios como los cuentos y las novelas. Para el caso específico de la narrativa artificial, como dice Booth (1961), sabemos que cuando leemos ficción jugamos a fingir. Al identificarnos como aquellos lectores apelados por el autor implícito de un texto narrativo, pasamos automáticamente a formar parte de lo que en narratología se conoce como la "audiencia aural". Estamos aceptando como válidas las reglas establecidas en el texto y de ese modo firmamos una especie de pacto de lectura con el autor: de hecho nos acogemos a la idea de que la historia relatada es ficción, pero la leemos como si fuera verdadera. Dentro del universo descrito por el narrador, y basados en la noción de verosimilitud, distinguimos hechos de falsedades y puntos de vista creíbles de otros no creíbles (cfr. Wallace Martin, 1986: 158 y sgtes.).

EL NARRADOR: COMUNICACION MEDIANTE EL TEXTO NARRATIVO-LITERARIO

Como cuestión de interés básico para la caracterización psicolingüística de la narración, cabría plantear aquí lo relativo a la vinculación existente entre el autor y el narrador, sobre todo cuando no se trata de que uno de los personajes relata a partir de la primera persona (visión "con", según Todorov, 1970). Lo primero que hay que precisar es que, dejando aparte el morfema gramatical que marca los verbos a nivel local, toda narración es enunciada a partir de una primera persona. Ante la presencia del texto narrativo y en un acto de enunciación creado para tal fin, el receptor concreto intuye como primera instancia la existencia de una apelación que le hace un emisor bajo la fórmula [YO NARRO (algo) (para usted)]:

"Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una "primera persona". De hecho, el término "narrador de tercera persona" es absurdo: un narrador no es un "él" o un "ella". En el mejor de los casos podrá narrar sobre algún otro..." (Bal, 1987: 127).

Para algunos investigadores, el autor "delega" en el narrador la responsabilidad de la historia que se relata. Este último sería entonces una especie de sustituto textual del creador original del enunciado: un "autor textual" o entidad ficticia a quien corresponde la tarea de enunciar el discurso (cfr. Reis y M. Lopes, 1988). La voz que narra un texto guarda una estrecha vinculación con el receptor del mismo, constituye el nexo que hace posible que la secuencia de acciones del discurso sea percibida por quien lo lee.

Por otro lado, todo acto de producción discursiva implica desde un principio la existencia de un destinatario, caracterizado también por varios niveles de abstracción. En el caso de la narración, tal destinatario apunta en una instancia inicial hacia lo que buena parte de los investigadores define como NARRATARIO, disímil naturalmente del lector concreto o real y también del lector implícito. Igual que la de narrador en primera persona, y aun cuando no se la marque directamente en el desarrollo del discurso, la función del narratario es subyacente a toda narración desde el mismo comienzo del acto de enunciación. Igual que el autor concreto, el lector real constituye un rasgo extratextual y se refiere al consumidor activo del discurso. En contraste, el lector implícito es una especie de imagen virtual subyacente al texto que permite al autor codificar la historia a nivel superficial. Diverge también de la configuración del lector modelo, puesto que éste se vincula con aspiraciones propias del texto y sus requisitos de decodificación.

DE LO REAL A LO FICTICIO

Lo narrado puede referirse a eventos que pueden ser muy cercanos a los hechos de nuestra cotidianidad o pueden, por el contrario, alejarse de los acontecimientos normales del mundo físico, para introducirnos en un universo que entra en conflicto con nuestra visión lógica del universo. Por las implicaciones que el mismo acarrea para la concepción de lo narrativo y por tratarse de un tópico estrechamente conectado a la interpretación que hagamos de la narratividad en un determinado momento histórico-estético, quisiéramos también fijar posición sobre este aspecto relacionado con la concepción de lo que en la narración pudiera ser procesado como real o como ficticio.

FANTASIA Y REALIDAD EN EL TEXTO NARRATIVO

La mayoría de los métodos inmanentistas devienen a veces en inventarios de conceptos a partir de los cuales sus oficiantes clasifican, ubican, niegan o consagran mediante recursos como el etiquetamiento, la taxo-

nomía, los compartimientos estancos. Tal actitud implica la existencia de una necesaria organización metodológica que no siempre es censurable, aunque pueda caerse en el exceso de una rigurosidad peligrosa, en ocasiones, para el ámbito literario (como pudo haber ocurrido con la crítica estructuralista y como continúa ocurriendo con ciertos métodos semiológicos). A partir de esa óptica han madurado, prosperado y/o envejecido nociones en la actualidad tan ambiguas como "escuela", "generación", y "género". Allí parece haberse engendrado la obsesión por llegar al punto en que sea posible definir teóricamente esa abstracción que suele identificarse como narrativa fantástica, casi siempre opuesta a lo que la misma tradición ha dado en llamar "realismo", entendido este último como el acercamiento más o menos consciente a lo que constituyen los hechos, las verdades y la presunta organización que hemos dado al mundo exterior a través de sistemas simbólicos (el lenguaje humano, por ejemplo).

Partiendo de una concepción bastante amplia, el lector contemporáneo tiende inevitablemente a entender la narrativa realista como aquella en la que pareciera haber desaparecido el artificio literario y donde cada hecho ocurre tal y como ocurriría en la vida cotidiana (cfr. Martin, 1988). Criterios, métodos, teorías, se funden y se confunden en el vasto territorio de las teorías lingüísticas y literarias al momento de distinguir universos en los que la fantasía opera como eje conductor de esos "mundos posibles" que la escritura construye a partir de un necesario enfrentamiento, una disidencia obvia, con los acontecimientos corrientes del mundo físico: *la realidad*.

De hecho, cualquier lector avezado de literatura narrativa hace uso natural de su competencia literaria para distinguir por lo menos entre dos grandes planos en el nivel de los contenidos: lo real y lo no real. Cuando se ingresa al mundo de la narrativa y se piensa en la construcción de universos en los que acciones, espacios, tiempos y personajes se aglomeran en torno a la existencia de una organización determinada, es obvio que el mismo pueda o no parecerse a los sistemas sociales en que cotidianamente convivimos. Si la semejanza generada implica un acercamiento presuntamente literal de lo que suponemos como realidad, al parecer las dificultades de percepción, de entendimiento, de aceptación son mínimas. Pero si ocurre lo contrario, pareciera generarse un conflicto entre lo que percibimos y los criterios de realidad con que usualmente operamos. W. Iser (1989: 195) afirma en este sentido que la participación del receptor se vuelve "relativamente intensa" cuando "el recubrimiento" entre el mundo del texto y el mundo instaurado en la memoria semántica tiende a cero. Es decir, que a mayor divergencia entre ambos, mayor sería

la necesidad de que el lector intensifique sus incursiones en el mismo. Pero también es obvio que en el caso de divergencias extremas el lector concreto puede negarse al establecimiento de relaciones de proyección entre lo recibido y lo poseído. Y todo ello, dejando muy aparte el hecho de que, como ya ha sido bastante difundido por las ideas de A.V. Humboldt y Benjamin Whorf, el lenguaje constituye ya de por sí una realidad especular (mas no literal) en relación con el mundo tangible. Más aún, la literatura generaría también una imagen interpretativa de esa misma realidad, sin que la misma sea una copia fidedigna, una fotografía del medio exterior, pues, como afirma Stefan Zolkiewski, "así como la estructura de la lengua no corresponde a la estructura de la realidad, tampoco la estructura de la obra corresponde a la estructura de la realidad social y cultural" (cit. por Dorfles, 1969: 38). Sería más bien una versión de ese mundo captada a través de dos instancias: una, la del lenguaje y sus códigos; otra, la de la literatura y sus reglas culturales y pragmáticas.

La convergencia suele ser aceptada sin mayores explicaciones, dada la similitud entre ambos niveles de la realidad. No suele generar desidentificación con la memoria semántica. Pero quedamos ante dos alternativas posibles a la hora de organizar la discrepancia entre el mundo exterior y el mundo que cobra vida en el texto narrativo. Podríamos deducir intuitivamente que, en el caso de esto último, se trata de una "fantasía" y aceptamos entonces que allí cualquier cosa es posible. De otra parte, como segunda alternativa, nuestra percepción deriva en un conflicto e intentamos buscar explicaciones posibles para hacer que la realidad siga teniendo sentido dentro de lo razonable. Atribuimos así la divergencia a factores como la magia, la fábula, el sueño, lo sobrenatural, etcétera.

De alguna forma pensamos que, dentro de niveles diferentes, en ambos casos está presente lo fantástico, sobre todo si tomamos en cuenta que ambas representaciones de la realidad son igualmente arbitrarias, construidas a partir de sistemas simbólicos diferentes de la realidad física misma: el lenguaje en general y su organización, por un lado, la literatura y sus códigos estéticos, por el otro. Nos interesaría entonces establecer la necesaria demarcación entre los dos planos citados y definidos arriba: fantasía, para referirnos a todo lo "no real" y realidad, para aludir a aquellos contenidos que la memoria semántica ha tipificado como tales. A fin de cuentas, la dicotomía en cuestión tiene implicaciones importantes dentro del proceso comunicativo del que forma parte la producción literaria: el contexto de recepción puede determinar a qué tipo de discurso cree el receptor estar enfrentado y es justamente eso lo que nos interesa.

FANTASIA VERSUS REALIDAD

En términos muy generales (y quizás poco problemáticos conceptualmente), lo fantástico vendría dado por una transgresión perceptible y aceptable de lo que en la conciencia común subyace como propio del mundo real, es decir, el mundo físico representado con toda su operatividad lógica en el ámbito del conocimiento común que del mismo tiene el conglomerado social ("la introducción de terrores imaginarios en el seno del mundo real", de acuerdo con Vax, 1965/ "una rajadura en el mundo de lo real, diría Callois, 1970). El carácter de lo real radica, así, en una abstracción colectiva que hacemos del mundo exterior a través de los recursos que nos ofrece el lenguaje. Este punto de vista salvaría de antemano el obstáculo que solamente hace depender la fantasía de un acontecer implícito en el texto y nos permitiría adelantar una segunda premisa: ni lo fantástico ni lo real existen de hecho como rasgos inmanentes a los discursos narrativos. Su tipologización depende necesariamente de una vinculación entre los contenidos propios del texto, las creencias generalizadas y aceptadas por el colectivo como reflejo de lo real, y los principios cognoscitivos imperantes en el contexto socio-cultural.

¿DONDE COMIENZA ENTONCES LO FANTASTICO?

En cuanto que conocimiento colectivo, el mundo físico, el entorno, comienza a existir desde el momento en que el hombre decide convertir el universo en símbolos. Además, como se ha dicho antes, buena parte de la lingüística, la psicolingüística y la psicología contemporáneas aceptan que el lenguaje sea el más efectivo, más creativo, más productivo y más coherente sistema de simbolización de que dispone el hombre (Piaget, Chomsky, Sapir, Whorf, Halliday, Humboldt, son referencias importantes al respecto). Es decir, no se niega de ningún modo la existencia de otros sistemas de representación, pero tampoco se discute que el lenguaje no sea el más eficaz de ellos. Gracias a la facultad del lenguaje, y sobre la base de una serie de símbolos creados a partir de los ya citados principios de la arbitrariedad, la doble articulación, el desplazamiento, etc., el hombre atribuye significados al universo que lo rodea (Brooke-Rose, 1981: 4). Y en función de ello conforma esa noción que hemos dado en llamar *Realidad*. La atribución de significados crea además un orden particular y encierra los acontecimientos, los objetos, las creencias, los actores, dentro de un conjunto de reglas que suelen desembocar en lo que todos aceptamos como racional. La lógica de lo que colectivamente asumimos como racional es precisamente lo que nos permite conocer la existencia de algo que, escapándose por alguna razón de lo que hemos memorizado como real, cae en el terreno de lo insólito y nos coloca en el plano de lo

ficticio. Nace entonces la posibilidad de la fantasía. Una vez que estamos dentro de la convencionalidad de lo ficticio, se genera y se acepta la fantasía como tal.

Cognoscitivamente, lo fantástico sería, en síntesis, todo aquello que abiertamente confronta y conflictúa nuestras creencias, nuestra memoria semántica colectiva; todo acontecer que viole las normas de organización allí estatuidas y nos traslade a un universo que no necesariamente percibimos como imposible, sino más bien como improbable dentro del mundo al que hemos atribuido significados mediante el lenguaje.

Siguiendo en parte la orientación de Ana María Barrenechea (1978, 1985), podemos decir que en el caso específico del discurso narrativo, lo fantástico surge ante la presencia de dicotomías enfrentadas tales como mundo lógico/mundo ilógico, acontecer natural/acontecer a-natural, hecho normal/hecho anormal. Lo lógico, lo natural, lo normal, dependerían del sistema de creencias surgido como producto de la representación cotidiana del entorno. Esto es, el mundo real es un mundo anclado, con sus normas y su jerarquización, en nuestra memoria cultural colectiva. Así, todo hecho, objeto, acontecer, o asunción que de algún modo perturbe ese orden de cosas sería susceptible de ser catalogado como "irreal" y, de acuerdo con la concepción aquí establecida, como fantástico.

Allí radica básicamente el problema, si lo abordamos desde el punto de vista psicolingüístico. Si bien lo fantástico implica disonancia parcial o total de universos, entre un presunto mundo real y un mundo ficticio construido en este caso a partir de la literatura, la misma sólo adquiere sentido a la luz de unas creencias y unos principios cuya operatividad depende primordialmente del contexto socio-cultural y de sus relaciones de verdad.

Esto relativizaría de manera obvia la noción acerca de la realidad e implicaría que lo irreal de hoy pueda devenir en lo real del mañana o viceversa. Precisamente, por esa permanente sujeción al cambio de significados a que es proclive un texto, de acuerdo con el contexto en el que funcione.

En suma, la fantasía, lo fantástico, lo no real, nacen de una situación particular de lectura, dentro de un contexto histórico específico, y a partir de la percepción colectiva de dos universos enfrentados, problematizados, distintos y contrapuestos desde una óptica de lo racional, y de los cuales uno se acerca mucho más a los contenidos organizados en la memoria semántica, mientras el otro difiere de ellos y golpea algunos de sus principios cruciales. Ambos planos, el real y el otro, pueden estar representados en el texto dentro de una relación que enfrenta problemática-

mente, conflictivamente, el mundo real, del lector colectivo, con el mundo insólito, irreal, inventado a partir de la creación literaria. Así, la relación de "alteridad" no es necesaria y únicamente imputable al texto mismo; puede surgir también desde la interacción con el receptor. Es obvio entonces que tal relación interactiva puede cambiar al tiempo que se van modificando históricamente las reglas comunicativas entre la producción artística y sus receptores.

Concluyendo, la delimitación de ambas categorías parece asentarse en lo que Glówinski (1984) denomina "estilos de recepción". La narrativa realista estaría principalmente sujeta al estilo de carácter "mimético", dada su vinculación con un universo conceptual muy cercano a los parámetros que regulan el funcionamiento del mundo físico y social del hombre. Por el contrario, el texto narrativo fundado en lo no real andaría mucho más próximo a lo que el autor clasifica como estilos "mítico", "simbólico" y "estetizante", centrándose en este último, a su vez conceptualizado como aquél en el que el texto es recibido en cuanto que poseedor de cierta autonomía que suele distanciarlo de la realidad y ubicarlo dentro de unos parámetros más estéticos que instrumentales.²

Es evidente que una diferenciación como la propuesta sobrepasa los límites del inmanentismo para fundarse más bien en el proceso decodificador del discurso, acto en el que el texto es apenas un elemento más de una cadena comunicativa que no debe soslayar la injerencia de otras variables tales como el receptor, el contexto de recepción y las intenciones primigenias del emisor. De esa manera tanto la psicología cognoscitiva como la psicolingüística permiten dilucidar las interrogantes diversas que al respecto se ha planteado la narratología desde hace bastante tiempo. Una demostración más de que los estudios literarios deberían hacer mayor uso de los aportes, métodos y estrategias de la lingüística contemporánea.

2. En total, Glówinski elabora una clasificación de los estilos de recepción que incluye siete categorías diferentes: mítico, alegórico, simbólico, instrumental, mimético, expresivo y estetizante. Estos —creemos— no se limitarían únicamente al destinatario del texto, sino que también implicarían a sus posibles productores. Asimismo, el predominio de alguno de ellos pudiera encontrar nexos con determinadas marcas lingüísticas inherentes al tipo de discurso predominante en el relato: narrativas (mimético, mítico), descriptivas (alegórico, simbólico, expresivo, estetizante), argumentativas (instrumental).

BIBLIOGRAFIA

- Aitchison, J. (1983). *The Articulate Mammal*. Londres: Hutchinson.
- Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1983). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barrenechea, Ana María (1978). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". En *Textos Hispanoamericanos*. Caracas: Monte Avila.
- Barrenechea, Ana María (1985). "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género". En *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Barrera Linares, Luis y Fraca de Barrera, Lucía (1991). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Avila.
- Belic, O. (1983). *Introducción a la teoría literaria*. La Habana: Edit. Arte y Literatura.
- Blanchard, Marc E. (1980). *Description: Sign, Self, Desire*. La Haya: Mouton.
- Booth, Wayne (1961). *The Rethoric of Fiction*. Chicago: CUP. [versión española: La retórica de la ficción. Madrid: Antoni Bosch, 1974].
- Brooke-Rose, Christine (1981). *A rethoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Callois, R. (1970). *Del cuento de hadas a la ciencia ficción*. Madrid: Edhasa.
- Clark, H. y E. Clark (1977). *Psychology and Language*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Dijk, Teun van (1980). *Estructuras y funciones del discurso literario*. México: Siglo XXI.
- Dijk, Teun van (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- Fry, Dennis (1977). *Homo Loquens*. Cambridge: CUP.
- Glówinski, M. (1984). "Los estilos de recepción". En *Criterios, 5-12*. La Habana: Casa de las Américas (pp. 47-56).
- Halliday, M. (1982a). *El lenguaje como semiótica social*. México: Siglo XXI.
- Halliday, M. (1982b). "Función lingüística y estilo literario". En *Exploraciones sobre las funciones del lenguaje*. Barcelona: Médica y Técnica.
- Hardy, Barbara (1968). "Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach Through Narrative". *Novel 2* (pp. 5-14) [cit. por Blanchard, 1980].
- Huerta Calvo, J. (1984). "La crítica de los géneros literarios". En *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

- Leitch, Thomas (1986). *What Stories are: Narrative theory and interpretation*. The Pennsylvania State University Press.
- Martin, Wallace (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- Páez de Vivanco, Sara (1988). "La lógica de los mundos posibles y el concepto de isotopía". En *Semiosis*, 20. Veracruz, México: Universidad Veracruzana (pp. 78-88).
- Páez Urdaneta, Iraset (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia, (Venezuela): Vadell Hermanos.
- Reis Carlos y M. Lopes (1988). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Atica.
- Taylor, Insup y M. Taylor (1990). *Psycholinguistics*. New Jersey: Prentice Hall.
- Todorov, Z. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Vax, Louis (1965). *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Virtanen, Tuija (1992). "Issues of Text Typology: Narrative — a basic type of text?". *Text*. 12-2 [T. van Dijk, ed.]. La Hayn: Mouton.