

## Dialéctica de lo sobrenatural

**Altair Teixeira Martins**

(Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumen:** Desde la semiótica narrativa, el texto intenta definir los modos fantásticos de narrar como “poéticas de desvío” de la lógica estructural de la narrativa o de los paradigmas actuantes (de naturalidad o de sobrenaturalidad). Se trata de verificar los niveles de ruptura entre un discurso dentro de los convenios de lo natural y otro fuera de esas convenciones –de la línea de lo sobrenatural–. Los términos propuestos son inspirados en el concepto de “paradigma de realidad”, de Lucio Lugnani, y en la semiótica narrativa y textual propuesta por Sorin Alexandrescu, según el cual ejes semánticos se alteran produciendo isotopías textuales en una dialéctica discursiva entre natural y sobrenatural. El presente artículo propone esta aplicación como desviación a nivel de sintagma o de paradigma, con los cuales se verifican los efectos modulares de naturalidad y los diversos niveles de sobrenaturalidad hasta el discurso de lo absurdo aplicado a los relatos de Murilo Rubião.

**Palabras clave:** Literatura fantástica, Semiótica narrativa, Paradigma de realidad, Lo absurdo, Murilo Rubião.

**Abstract:** From the narrative semiotics, this text tries to define the fantastic ways of narrating as “poetics of deviation” of the structural logic of the narrative or of the acting paradigms (of naturalness or supernaturality). It is about verifying the levels of rupture between a discourse within the conventions of the natural and another outside those conventions –of the supernatural line–. The proposed terms are inspired by the concept of “paradigm of reality”, by Lucio Lugnani, and in the narrative and textual semiotics proposed by Sorin Alexandrescu, according to which semantic axes are altered producing textual isotopies in a discursive dialectic between natural and supernatural. This article proposes this application as a deviation at the syntagma or paradigm level, with which the modular effects of naturalness and the various levels of supernaturality are verified up to the absurd discourse applied to Murilo Rubião’s stories.

**Keywords:** Fantastic literature, Narrative semiotics, Paradigm of reality, The absurd, Murilo Rubião.

*Recibido:* 16 de octubre. *Aceptado:* 11 de diciembre.

---

1. Licenciado en Letras por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul –énfasis en traducción de lengua francesa–, magister y doctor en Literatura Brasileña en la misma universidad. Es profesor adjunto de la Facultad de Letras y de Escritura Creativa de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul, con proyecto de investigación en la línea de lo fantástico. Es un escritor con textos publicados en Portugal, Italia, Francia, Hungría, Argentina, España y Estados Unidos. Ha ganado el Premio Moacyr Scliar (con los cuentos de *Enquanto água*, 2012), y el São Paulo de Literatura, por la novela *La pared en la oscuridad*, 2014, (publicada en castellano por la editorial Adriana Hidalgo).

Ya sea abordado como género (Todorov, 1970), forma (Bellemin-Noëll, 1972), modo (Jackson, 1998) o modalidad (Ceserani, 1996), lo fantástico constituye un área de estudios que, desde el siglo XVIII, crece, se multiplica y se subdivide, además de dialogar de modo interdisciplinario con otras áreas artísticas, como las artes visuales y el cine, y no artísticas, como el psicoanálisis y la publicidad.

Desde la semiótica narrativa, este artículo intenta definir los fantásticos a partir de dialécticas entre lo natural y lo sobrenatural. Así, las narrativas de lo fantástico puro, de lo maravilloso y de lo extraño, según Todorov (2014), y de lo absurdo o sinsentido según Wim Tigges (1988), pueden ser entendidas como “poéticas de desvío” de la lógica estructural de la narrativa o de los paradigmas actuantes (de naturalidad o de sobrenaturalidad).

El Iluminismo del siglo XVIII parece ser el marco inicial para lo fantástico. La presencia de cualquier elemento sobrenatural antes de ese período no constituye fantástico, debido, sobre todo, a la institución todavía laxa del estatuto de realidad. Son los casos de las narrativas míticas de la antigüedad y de los relatos cristianos, desde los textos hebreos hasta la producción medieval. Sobre estos textos, Louis Vax (1960) propone el término “maravilloso certificado”, y David Roas (2011), “maravilloso cristiano”. Se trata, de acuerdo con los dos teóricos, de una época en la que el discurso sobrenatural no incide como desviación, debido o a la fe (caso del cristianismo, calcado en el relato de las impresiones sensibles) o a la creencia, o sea, una disposición subjetiva a considerar algo como verdad por la vivacidad de las narrativas orales.

Sobre los conflictos de lo que desvía de la razón en el período de las luces, Adorno y Horkheimer, en *La dialéctica del iluminismo*, originalmente publicada en 1947, muestran cómo el proyecto iluminista, aunque inacabado, se trataba de emancipar al hombre de los mitos y miedos de la naturaleza a través del saber y hacerle sumiso, a partir de ahí, a los sistemas ideológicos de la razón instrumental o técnica. Como el saber constituye textualidades de poder, el “esclarecimiento”, según Adorno y Horkheimer, fue usado para hacer al ser humano rehén de un discurso de la razón, que se impuso como verdad. La dialéctica construida por ellos, más cercana al sistema hegeliano (cuyas transformaciones derivan del mundo de las ideas para el mundo de la materia), en cierto modo inflige al racionalismo kantiano una fisura en la idea de la razón como instrumento de amparo al hombre en su emancipación de la naturaleza y posterior dominio. En el desvío de una realidad establecida como “natural” está una buena posibilidad de surgimiento de lo fantástico en su forma más pura, aquella esquematizada por Todorov:

¿realidad o sueño?, ¿verdad o ilusión? Esto nos conduce al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, [...] tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar [...] es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Todorov, apud Roas, 2001, 48)

También Habermas (1968) propone una visión crítica para las legitimaciones instauradas por el Iluminismo, aquellas verdades de imposición o de poder. Aunque se enfoca en el ambiente del capitalismo post-industrial, Habermas juzga el concepto “verdad” como instrumento de poder, manifestado por una “racionalidad de dominio”. De ahí el declive del humanismo por la ascensión del valor de cambio, la ideología del interés económico:

En la medida en que la ciencia y la técnica penetran en los ámbitos institucionales de la sociedad, transformando de este modo a las instituciones mismas, empiezan a desmoronarse las viejas legitimaciones. La secularización y el “desencantamiento” de las cosmovisiones, con la pérdida que ello implica de su capacidad de orientar la acción, y de la tradición cultural en su conjunto, son la otra cara de la creciente “racionalidad” de la acción social. (Habermas, 1968, 54)

Para él, como el hombre es naturaleza, el plano iluminista de dominación de lo natural resultó en un proyecto de eliminación de su autonomía en cuanto sujeto y una sumisión a la técnica. Habermas confirma la idea de que el método científico se constituyó como un instrumento “iluminador” que se convirtió en herramienta opresiva. Así, si la tecnología ha venido gradualmente reemplazando pies y manos, sentidos y cerebro, no hay cómo borrarla sin que salgamos apagados.

De este modo, al invertir en el desvío, más que desgastar la pretendida realidad inaugurada en la Ilustración, lo fantástico representó la devolución de la vacilante condición humana y por lo tanto de los valores colocados en la imaginación y en la fe, en la creencia y en el mito. Como afirma Irène Bessière, se inauguraba allí la dialéctica fundamental de los textos fantásticos:

A narrativa fantástica provoca a incerteza, no exame intelectual, porque utiliza dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementariedade próprias. Não define uma característica atual dos objetos ou seres existentes, como tampouco constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe, tanto na forma quanto no tema, uma lógica narrativa que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que criam o atrativo da narrativa fantástica e a sua unidade. O fantástico não é mais que uma das vias da imaginação, cuja fenomenologia semântica nasce ao mesmo tempo da mitologia, da religião, da psicologia normal e patológica, pelo que, desse modo, não se distingue das manifestações aberrantes do imaginário e de suas expressões codificadas na tradição popular. [...] o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens, mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita. (Bessière, 1974, 14-15, tradução minha).

De ahí se origina, muy probablemente, la fuerza dialéctica discursiva calcada en el desvío, un desvío que se manifestó culturalmente dinámico y atravesó los siglos, llegando

a nuestros días multiplicado, presente y urgente, tanto en la literatura y en otras artes y áreas del saber.

En el caso de los dos discursos semánticamente distintos, lo realista y lo maravilloso, se puede afirmar que ambos son, desde el punto de vista de la estructura narrativa, discursos sin “desvío”. Es decir, en ambos, el discurso narrativo establecido no sufre ruptura sintagmática ni intervención de otro paradigma. Así, el discurso fantástico se manifiesta como ruptura, en diversos niveles, entre un discurso dentro de los convenios de lo natural y otro fuera de esas convenciones –de la línea de lo sobrenatural–. Los términos propuestos son inspirados en el concepto de “paradigma de realidad”, de Lucio Lugnani (1983). Afirma él que el “paradigma de realidad” no debe ser visto como un mero elemento estructural, ya que pertenece a la cultura y a las convenciones (variables en el tiempo y en el espacio). Para Lugnani los textos fantásticos no constituyen géneros, sino “categorías modales de contar”:

O homem domina (ou, para dizer melhor, percebe e interpreta, ou seja, conhece) a realidade por meio da ciência das leis que a regulam e da casualidade que a determina, e também através de uma grade axiológica de valores atribuída de modo a abraçar o real e ordenar e justificar os comportamentos humanos em relação à realidade e aos outros homens. [...] O seu conjunto determinado no tempo e no espaço constituiu aquilo que se pode chamar de paradigma de realidade, e, na prática, o homem não tem outra realidade fora do seu paradigma de realidade. É uma realidade descartada em relação a esse paradigma que as histórias estranhas, fantásticas e maravilhosas narram. (apud Ceserani, 57).

En la semiótica narrativa y textual propuesta por Sorin Alexandrescu (1977), los ejes semánticos se alteran produciendo isotopías textuales en una dialéctica discursiva entre lo natural y lo sobrenatural. El término isotopía se refiere a lo que Greimas (1976) denominó como iteratividad de clasemas responsables por la homogeneidad del discurso. Proponemos aquí esta aplicación a los textos marcados por una desviación a nivel de sintagma o de paradigma, con los cuales se verifican los efectos modulares de naturalidad y los diversos niveles de sobrenaturalidad.

Así, si en los textos realistas los ejes sintagmáticos y paradigmáticos concurren a la naturalidad, en los maravillosos ocurre un doble desvío (los ejes paradigmáticos y sintagmáticos se manifiestan bajo dominio de lo sobrenatural, lo que implica la aceptación completa de un nuevo sistema, como ya ocurre en las apariciones sobrenaturales mitológicas y bíblicas). Para ejemplificar, recurrimos al texto atribuido a Lal Behari Day (1833) y recogido por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1989):

### **La aniquilación de los ogros**

La vida de una tribu entera de ogros puede estar concentrada en dos abejas. El secreto, sin embargo, fue revelado por un ogro a una princesa cautiva, que fingía temer que éste no fuera inmortal. Los ogros no morimos, dijo el ogro para tranquilizarla. No somos inmortales, pero nuestra muerte depende de un secreto que

ningún ser humano adivinará. Te lo revelaré, para que no sufras. Mira ese estanque: en su mayor profundidad, en el centro, hay un pilar de cristal, en cuya cima, bajo el agua, reposan dos abejas. Si un hombre puede sumergirse en las aguas y volver a la tierra con las abejas y darles libertad, todos los ogros moriremos. ¿Pero quién adivinará este secreto? No te apesadumbres; puedes considerarme inmortal. La princesa reveló el secreto al héroe. Éste libertó las abejas y todos los ogros murieron, cada uno en su palacio. (Borges, 1989, 11)

En esa narrativa maravillosa, el discurso sobrenatural se instala desde el principio, a partir de la mención a “una tribu de ogros”. El lector ingresa, por lo tanto, en un orden de discurso cuyo paradigma único pertenece a lo sobrenatural, lo que impide asombro o miedo, ya que anula las posibilidades de desvío: se trata de una realidad sobrenatural cuyas reglas son, en sí mismas, desviación. Es decir: en lo maravilloso, no hay quiebra de paradigma. Se produce una sustitución plena del paradigma de realidad por el de la fantasía, lo que justifica toda la atmósfera mágica del cuento: ogros, abejas interrelacionadas con la vida de los ogros, princesa cautiva, héroe, palacio, oráculos de vida y muerte.

Para lo fantástico (pensemos lo fantástico puro de Todorov), consideremos el cuento atribuido por Borges y Bioy casares, en la misma obra, a I. A. Ireland:

### ***Final para un cuento fantástico***

—¡Que extraño! —dijo la muchacha avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada!

La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos han encerrado a los dos!

—A los dos no. A uno solo —dijo la muchacha.

Pasó a través de la puerta y desapareció. (Borges, 1989, 145)

En ese microrrelato, nos vemos, sin preámbulos, directamente dentro de la situación narrativa: un hombre y una muchacha se ven atrapados en una habitación. La puerta, y ese es el primer momento de desvío, aunque sea explicable, no tiene picaporte y sólo se abre por fuera. Entonces irrumpe el elemento sobrenatural, desviando el discurso de un paradigma de realidad (tal vez de extrañeza) al dominio de lo fantástico: la muchacha atraviesa la puerta y desaparece. Así, en un eje narrativo natural, explota, sin explicación, un elemento paradigmático de lo sobrenatural.

En cuanto a lo extraño, categoría también definida por Todorov, podemos leerlo como una desviación temporal, tal como una suspensión del paradigma de realidad. Es lo que se puede ver en el cuento atribuido por Borges y Casares a Drummond:

### **EUGENESIA**

Una dama de calidad se enamoró con tanto frenesí de un tal señor Dodd, pre-

dicador puritano, que rogó a su marido que les permitiera usar de la cama para procrear un ángel o un santo; pero, concedida la venia, el parto fue normal. (Borges, 1989, 53).

Así, lo extraño se presenta como una “explicación racional” del elemento paradigmático sobrenatural: la respuesta al ruego de la dama huye del paradigma irreal (procrear ángel o santo) y se convierte en un dado plausible del paradigma ya reconocido por el lector (el sexo implícito y el parto normal explicitado).

Llegamos así al problema del discurso de lo absurdo o del sinsentido. Se trata de un modo narrativo de difícil estructuración, calcado en una simbiosis de paradigmas de varias órdenes que se confunden en un solo, capaz de abarcar y anular tanto el sentido de naturalidad y de sobrenaturalidad. Es decir que en los textos del orden de lo absurdo los paradigmas se anulan recíprocamente. ¿Cómo entonces pensar, a partir del modelo dialéctico, la cuestión? La respuesta tal vez deba ser pensada no al nivel del paradigma, sino del sintagma.

Vamos a analizar, como ejemplo, el relato *O homem do boné cinzento* (algo como *El hombre de la gorra gris*), de Murilo Rubião. Como se trata de una narrativa extensa, proponemos aquí un sumario: 1) El narrador (un “yo testigo”, según la tipología de Norman Friedman, declara: “El culpable fue el hombre de la gorra gris”. 2) Antes de la llegada del hombre, la ciudad era tranquila, repleta de niños en las calles. 3) El hombre de la gorra gris alquila el edificio del antiguo hotel y aparece con una gorra cuadrículada, gris y blanco (como el cielo habría aparecido unos días antes). 4) Artur, el hermano del narrador, se irrita con el hombre de la gorra gris, insistiendo en que él estaba desapareciendo. 5) Artur descubre que el hombre de la gorra gris es soltero y se llama Anatolio. 6) Una joven viene a vivir con Anatolio. 7) Tres meses después la mujer se va, sin haber sido nunca vista por Artur. 8) Artur insiste en que el hombre está desapareciendo, quedando transparente. 9) Al día siguiente Anatolio escupe fuego y va disminuyendo cada vez más. 10) Artur se queda exultante, y su voz va quedando baja y delgada. 11) Artur se reduce hasta convertirse en una bolita oscura sobre la mano del narrador.

Wim Tigges (1988), en *An anatomy of Literary Nonsense*, apunta cuatro características que forman la esencia de lo absurdo: 1) tensión constante entre presencia y ausencia de sentido –lo que pretende evitar el asentamiento de un único sentido–. Basta pensar, en el caso del cuento de Murilo Rubião, en las relaciones sin sentido asentadas entre la gorra gris, el cielo, la mujer que viene y se va sin nada significar y la disminución de tamaño sufrido tanto por Anatolio y por Artur. Como ocurre en el teatro de Samuel Beckett, en el relato de Rubião, las cosas no encuentran vínculo, a pesar de vecinas: parecen siempre a la espera de significación. 2) Tigges todavía afirma algo que fácilmente puede ser verificado en el relato: el lenguaje es incapaz de establecer o promover comu-

nicación plenamente lógica. El narrador de Murilo, por ejemplo, relata las acciones sin inquietarse o cuestionar, y su narrativa se va convirtiendo, así, en fragmento. 3) Tigges habla de regla arbitraria e inconstante (incluso de las leyes de la naturaleza), como puede fácilmente ser atestiguado tanto por el cielo cuadriculado como por el hecho de Anatolio escupir fuego, disminuir y posiblemente causar la misma disminución no en las otras personas, pero solo en Artur. En ese caso, el factor sobrenatural no es válido para el narrador, a pesar de estar junto a Artur. Se instala la contradicción. 4) Por último, Tigges habla que, en los textos absurdos, el lenguaje parece preceder a la realidad. Más que eso, en Murilo Rubião, la naturaleza verbal parece ser la única que todavía nos une a alguna naturalidad. Es como si estuviéramos leyendo no un texto que remite a una realidad, sino un género metatextual.

Así, sería válido pensar que, mientras lo fantástico manipula, en una textualidad de orden verosímil, un inverosímil extratextual, lo absurdo conjuga dos inverosímiles: del orden textual y extratextual. De ahí que se pueda afirmar que la dialéctica de lo absurdo no es de orden paradigmático, sino sintagmático: es en el lenguaje y en la coherencia interna de los elementos textuales que la sensación de absurdo se realiza. En este caso, en lo absurdo, en vez de una irrupción simple de un elemento paradigmático sobrenatural, lo que escapa a la naturalidad son los desvíos de tiempo, de espacio, de causas y consecuencias. La prosa, de naturaleza paratáctica, parece convertirse en hipotaxis: la narrativa se deshace en su punto neurálgico, que es la subordinación lógica de sus elementos. Y ahí podríamos decir que el proyecto iluminista iniciado en el siglo XVIII se muestra en su última fase: el hombre que se emancipó de los cuestionamientos de la naturaleza parece ahora, como en el caso de los personajes de Murilo Rubião, señalar los límites no sólo del sentido sino del lenguaje. Y eso corresponde bien a una era no de verdades absolutas, sino de valideces.

### **Bibliografía citada**

Alexandrescu, Sorin. "O discurso estranho: tentativa de definição a partir de uma análise de «A Noite», de Maupassant." *Semiótica narrativa e textual*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, Jesus Antônio Durigan e Eduardo Lopes. Cultrix/EDUSP, São Paulo, 1977.

Bellemin- Noël, Jean. "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)." *Littérature*, n° 8, Larousse, Paris, 1972, pp. 3-23.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. (Collection Thèmes et Textes). Larousse, Paris, 1974.

Borges, Jorge Luis, et al, compiladores. *Antología de la literatura fantástica*. Debolsillo, Buenos Aires, 2016.

---. *Cuentos breves y extraordinarios*. Losada, Buenos Aires, 1989.

- Camarani, Ana Luiza. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. Cultura Acadêmica, São Paulo, 2014.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti, Paris, 1951.
- Ceserani, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. UFPR, Curitiba, 2006.
- Greimas, A. J. *Semântica Estrutural: pesquisa de método*. Tradução de Hakira Osakabe e Izidoro Blikstein. Cultrix/EDUSP, São Paulo, 1976.
- Habermas, Jurguen. *Ciencia y técnica como "ideología"*. Tradução de Manuel Jiménez Redondo. Tecnos, Madrid, 1968.
- Horkheimer, Max, y Theodor Adorno. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. 1947. [www.antivalor.vilabol.uol.com.br](http://www.antivalor.vilabol.uol.com.br)
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New Accents, New York, 1998.
- Lugnani, Lucio. "Verità e disordine." *La narrazione fantastica*. Organizado por Remo Ceserani. Nistri-Lische, Pisa, 1983.
- Roas, David, dirección. *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros, Madrid, 2001.
- . *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, Madrid, 2011.
- Rubião, Murilo. *Obra completa*. Cia. das Letras, São Paulo, 2010.
- Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Rodopi B.V., Amsterdã, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. Perspectiva, São Paulo, 2014.
- Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France, Paris, 1960.