

¿QUÉ DICE LA FANTASÍA DE NUESTRO MUNDO? SOBRE EL CONCEPTO DE «REDUCCIÓN ALEGÓRICA»

WHAT DOES THE FANTASY SAYS ABOUT OUR WORLD? ON THE CONCEPT OF «ALLEGORICAL REDUCTION»

Manuel Asensi Pérez
Universitat de València

ABSTRACT

The evolution of the «theory of World's Model» led us to the concept of «allegorical reduction», in order to explain the way in which (so called) «fantastic» texts exercise its modelisation on the receivers, in a similar way as «realistic» texts do. Through a re-interpretation of some Reception Theory's concepts, and through the examples of the TV series *Cuéntame*, and the American film *I am Legend*, we provide the grounds to the notion of «Allegorical reduction».

Key words: Criticism and Sabotage, Theory of World's Model, Reception Theory, Literary Analysis, Film analysis.

RESUMEN

La investigación en proceso de la «teoría de los modelos de mundo» condujo al concepto de «reducción alegórica» como una forma de explicar la manera en que los textos llamados «fantásticos» pueden ejercer una modelización sobre los receptores semejante a la de los



textos «realistas». Llevando a cabo una reinterpretación de algunos de los planteamientos de la Estética de la Recepción, y poniendo como ejemplo la serie de televisión *Cuéntame* y el film *Leyenda*, se establecen los criterios que dan base y fundamento a la «reducción alegórica».

Palabras clave: Crítica y sabotaje, Teoría de los modelos de mundo, estética de la recepción, análisis literario, análisis fílmico

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2018.

Fecha de aceptación: 26 de diciembre de 2018.

Cómo citar: Asensi Pérez, Manuel: «¿Qué dice la fantasía de nuestro mundo? Sobre el concepto de “reducción alegórica”», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 310-320.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

La evolución de la teoría de los modelos de mundo¹, llevó a la formulación de la noción de «reducción alegórica» como una forma de explicar la forma en que los textos fantásticos pueden ejercer la modelización de manera análoga a los textos «realistas». Resumo el problema. Nuestra tesis de partida era que todo discurso presenta un modelo de mundo análogo al modelo de mundo-entorno del receptor, y que dicho modelo de mundo discursivo posee, en virtud de esa misma analogía, una capacidad apelativa, incitativa y performativa capaz de modificar o rectificar la subjetividad del sujeto. Para no dar por supuesto dicho concepto de «subjetividad», vamos a recoger una definición de la misma dada por Lacan que podemos asumirla como punto de referencia. Nos dice que la subjetividad es «un sistema organizado de símbolos, que aspiran a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido» (Lacan, 1983: 68). Una de las características de ese sistema organizado de símbolos es, como bien sabe el psicoanálisis, su modificabilidad.

Más allá del hecho de que Roman Jakobson pusiera en claro la impertinencia del concepto de «realismo»², parece evidente que un discurso convencionalmente «realista», reconocido como tal, permite que el lector pueda establecer analogías entre el mundo presentado en dicho discurso y el de su propio entorno. Sin embargo, ¿cómo establecer analogías entre el mundo presentado por un texto convencionalmente «fantástico», y el mundo del lector? Explicado con más detalle: una serie de televisión española como *Cuéntame cómo pasó* (2001-2018) (cuyo éxito y capacidad de modelización está fuera de toda duda debido, entre otras cosas, a su alto índice de audiencia) está filmada de acuerdo con una convención «realista». El espectador reconoce fácilmente que se trata de la historia de *su*³ propio país respecto de un pasado próximo; y la haya vivido o no, según su edad, reconoce también la estructura familiar compuesta por un matrimonio canónico, cuatro hijos y una abuela que vive con ellos. Reconoce, asimismo, las peripecias narradas como verosímiles.

¹ Es importante insistir en la absoluta diferencia entre la teoría de los modelos de mundo y la teoría de los mundos posibles. Véase Asensi (2016). Por otro lado, y a fuerza de ser sincero, he de decir que se trata de una investigación que está siendo desarrollada por muy pocas personas. Hasta el momento, esta teoría no ha despertado demasiado interés.

² Me refiero, claro, al ensayo «Sobre el realismo artístico» aparecido en el periodo del formalismo ruso y, después, en el libro de Tzvetan Todorov (1965).

³ La cursiva sobre ese posesivo «su» trata de subrayar el vínculo entre el mundo de la serie y el mundo del espectador.



Fig. 1. *Cuéntame*.

La figura del padre Antonio Alcántara (Inmanol Arias), de la madre Merche Alcántara (Ana Duato) son formas reconocibles por el espectador en cuanto a su perfil psicológico, sus trabajos, sus costumbres, su clase social, sus ropas, sus conflictos, incluso en cuanto al mobiliario que aparece, que como se puede apreciar en la siguiente foto, corresponde a aquella época:



Fig. 2. *Cuéntame*.

El mueble del fondo no deja ningún género de dudas en cuanto a la facilidad que el espectador tiene a la hora de establecer analogías con su entorno presente o pasado. No es necesaria una coincidencia absoluta, del mismo modo que en una metáfora los campos semánticos puestos en relación de igualdad no son del todo semejantes. Lo cual no evita la metáfora.

Es obvio que ninguno de esos personajes existió en la realidad, pero también lo es que funcionan como arquetipos, como *Gestalts* fácilmente reconocibles sobre las que proyectar experiencias conocidas. La estética de la recepción nos habituó a pensar que el proceso de lectura consistía, entre otras cosas, en rellenar los huecos que los textos dejaban en cuanto a las características del espacio, del tiempo, del aspecto de los personajes, de sus acciones, y un largo etcétera. Es lo que Iser denominaba «indeterminación» de los textos literarios. Y lo definía así: el mundo descrito por el texto literario «no se ajusta completamente ni a los objetos reales del ‘mundo vital’ ni a las experiencias del lector» (Iser, 1972: 136). Ese adverbio «no completamente» permite pensar que, aunque no se ajuste del todo, sí que establece vínculos con las experiencias del receptor.

No es que dudemos del argumento de Iser, pero ese hecho demuestra que la única manera como el lector puede rellenar tales huecos es a partir de los datos de su propia experiencia directa o indirecta. Lo que Iser no podía ver, debido a un prejuicio esteticista, es que el relleno realizado por el lector va en la dirección de proyectar sobre las formas (personajes, espacios, tiempos, etc.) sus propias experiencias. Dicho de otro modo, el relleno de los huecos se lleva a cabo con el fin de establecer las analogías entre el mundo del texto y el mundo del lector. Dado que Iser parte de la hipótesis según la cual el lenguaje literario es un lenguaje performativo ficticio, esa misma hipótesis lo ciega para poder observar el fenómeno sobre el que la teoría de los modelos de mundo pone el énfasis: la capacidad performativa real de los textos literarios, su capacidad modelizadora. Al tener como marco de pensamiento esa idea del carácter ficticio de los textos literarios se impide a sí mismo percibir qué es lo que está en juego en el proceso de lectura.

El personaje como arquetipo es el fondo sobre el que se produce la conexión entre el modelo de mundo del texto y el modelo de mundo del lector. El personaje de Imanol Arias en la serie de la que hablamos no existió en el mundo histórico, es, como se ha encargado de repetir una y otra vez la teoría literaria estructuralista, un personaje de ficción, tiene tal y como descubrió Aristóteles características de universalidad. Pero ¿no es justo esa universalidad la que permite que el lector proyecte sobre esa forma y figura sus propias coordenadas particulares?



Fig. 3. *Cuéntame*.

Ese personaje que el espectador ve en la pantalla, o en una página impresa, puede ser uno mismo, o su padre, o su abuelo, del mismo modo que el transistor de radio que se ve al fondo puede ser la radio que pudimos tener, o del mismo modo que reconocemos esa botella de vino verde tapada por un tapón de corcho. Partamos de esos tres elementos: el personaje (sus formas, su aspecto, su camisa, su expresión, etc.), el transistor de radio medio

tapado y la botella de vino. En tanto significantes crean un efecto de sentido que remite a la historia narrada, pero a la vez remiten al potencial mundo del espectador. Esas figuras poseen una significación específica dentro del sintagma fílmico, a la vez que se insertan dentro de una cadena paradigmática de intertextualidades. Pero también esas mismas figuras remiten al mundo del espectador, aludiéndolo, resignificándolo. Esa dualidad de sentidos es lo que en definitiva caracteriza a la alegoría, que como se sabe desde el mundo griego y el medieval, produjo la teoría de los distintos niveles de sentido que tan importantes fueron para la hermenéutica teológica. No hubo periodo histórico en el que se alcanzara una más clara conciencia de la capacidad modelizadora de los discursos que el correspondiente a la Edad Media.

¿Qué es lo que describe, por tanto, el concepto de «reducción alegórica»? El mecanismo en virtud del cual el lector o espectador refiere lo universal del modelo de mundo del texto a lo particular de su propio mundo. Si hablamos de «reducción» es porque lo universal queda cortado y reducido a una experiencia particular. La botella de vino de la imagen es general y universal, a la vez que concreta por cuanto remite a un elemento del montaje fílmico y de su decorado. En cuanto tal, remite al mismo tiempo a todas las botellas potenciales del mundo del espectador. Esa dualidad, insisto, es la que nos hace hablar de alegoría. De ahí el concepto de «reducción alegórica». Cuando un poco más adelante tratemos la cuestión de los textos fantásticos veremos que la alegoría posee un matiz más que la vuelve más compleja.

Esa proyección del mundo-entorno puede ser explicada a través de las transformaciones topológicas, las cuales nos ayudan a entender la operación realizada en tales circunstancias. Digamos que lo percibido por el canal visual o auditivo es sometido a una prueba de conformidad mediante la que se contrasta un elemento del discurso (un personaje, un objeto, etc.) con uno del entorno del receptor. Ahora bien, esa conformidad depende de la capacidad de transformar lo percibido en el elemento del entorno. Lo que se denomina «transformaciones geométricas» nos permite entender el paso de una figura a otra⁴.

a) Se habla de «traslación» cuando todos los puntos de F dan los puntos de F' por los vectores equipotentes o paralelos, de forma que la figura se encuentra idéntica en otro lugar del espacio. Es claro que toda reducción alegórica implica, en su base, una traslación,

⁴ Este trabajo de aplicación de la topología fue realizado anteriormente por el Grupo μ (1993) con el fin de explicar la retórica del signo visual. El lector encontrará allí un uso de estos mismos conceptos aplicados al problema de la retórica visual. Como ya se habrá notado, nuestro objetivo es diferente.

puesto que, por ejemplo, la figura de Antonio Alcántara es, en virtud de una conformidad, trasladada a una figura o figuras de nuestro entorno (el padre, el abuelo, uno mismo, una misma). Por otro lado, es claro que lo que está en juego en la reducción alegórica nunca puede suponer una identidad plena entre figuras, ni siquiera en los casos en que una escultura de una figura humana (Antonio López) tiene las «mismas» dimensiones que una persona de nuestro entorno real o potencial.

b) La «rotación» es un tipo de transformación en la que todos los puntos de F' son obtenidos a partir de los puntos de F mediante una rotación de un ángulo dado alrededor de un centro O . Se conservan los mismos ángulos y longitudes, la figura es idéntica pero con una orientación diferente.

c) En la «simetría» sucede que, a partir de un centro O , pasamos de cada punto M de F al punto correspondiente de M' y F' , de forma que la figura es idéntica pero invertida.

d) En la denominada «homotecia» se pierden las longitudes, de forma que partiendo de un centro O y de relación K llegamos a un $OM'/OM = K$. Lo importante de esta transformación es que a pesar de que haya una reducción o un agrandamiento de la figura, la seguimos reconociendo. De hecho, la homotecia es la transformación geométrica propia de la metáfora dado que la relación entre dos figuras se hace no solo por un cambio de las longitudes, sino por una selección de alguno de sus rasgos.

e) Por último se habla de «proyección» y de «topología» cuando a pesar de que la transformación afecta a diferentes dimensiones de la figura, a pesar de que la deforma y se conserve lo mínimo, existe la posibilidad de un reconocimiento. Como tendremos ocasión de comprobar, ello se aplica especialmente al caso de los textos fantásticos. Si hablamos, por ejemplo, de transición entre un triángulo a un círculo o a una estrella, es porque seguimos manteniendo una correspondencia entre figuras situadas en diferentes lugares aunque tengan poca relación de parecido.

Sin duda, la reducción alegórica no funcionaría si el discurso no poseyera una estructura silogística mediante la que el propio texto ofrece un modelo de mundo como tesis (premisas) y saca consecuencias (conclusiones) que apelan, incitan y crean efectos reales en lectores o espectadores. Sin embargo, en este texto no se trata de analizar el concepto de silogismo, sino el de reducción alegórica. Y en los inicios de este recorrido ya hemos descubierto un hecho fundamental: la reducción alegórica no funciona solo en los casos de los textos «fantásticos», sino que es el mecanismo subyacente en todo proceso de lectura. Que la transformación sea más sencilla, que se haya realizado una mezcla de «traslación» y

«homotecia», no significa que no haya habido dicha transformación. De hecho, lo acabamos de verificar en el caso de una serie convencionalmente realista como *Cuéntame cómo pasó*. ¿Por qué esta generalización del concepto? Porque es la base de lo que la tradición ha llamado «interés». Un discurso que nada tuviera que ver con el mundo del espectador, no le interesaría. La razón es que solo aquello que nos apela, nos alude de un modo u otro, potencia nuestros deseos, confirma nuestras ideas o las rompe, es lo que puede suscitar nuestro interés.

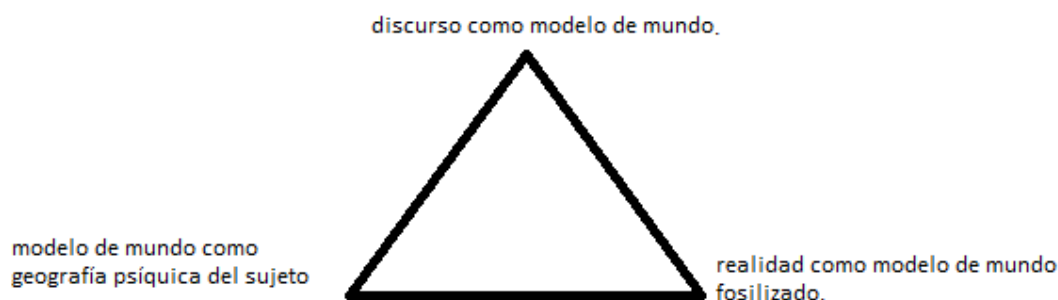
Un ejemplo entre otros: si la novela de Georges Simenon *Les Demoiselles de Concarneau* (1943) despierta nuestro interés es porque el hecho de que Jules Guérec atropelle una noche a un niño y huya rápidamente, suscita nuestra atención. La razón es que todo sujeto humano podría verse de un modo u otro en esa tesitura:

De pronto se movió una forma a la derecha, y Guérec aceleró por instinto, sin saber por qué. La silueta de un niño se dibujó durante un segundo en la penumbra, un rostro recibió en menos de una décima de segundo el resplandor del faro y se produjo el choque, un choque blando, repulsivo, en tanto que el coche se alzaba sin detenerse y que Guérec, tal vez creyendo que frenaba, seguía acelerando (Simenon, 2002: 12).

Si en ese desgraciado evento no hubiera ningún punto de contacto con nuestro mundo (despreciamos ese comportamiento, lo comprendemos, hicimos algo cobarde semejante, o podríamos hacerlo, etc.), si ese acontecimiento ficticio no estableciera hilos de contacto con nuestro modelo de mundo, no haría surgir el interés. Guérec jamás existió, pero podría haber existido, como defendía Aristóteles en su *Poética*, a condición de entender el «podría» aristotélico bajo la especie de lo que constituye la experiencia del lector o espectador. A Guérec le sucede como personaje lo mismo que al Antonio Alcántara de la serie *Cuéntame*. Posee una condición de universal en tanto que el lector pueda proyectar sobre él los datos de su experiencia. O como decíamos antes: su estatuto es doble. En relación al argumento de Simenon, tiene el mismo carácter particular que el resto de los personajes y actantes de la novela. Pero respecto al mundo del lector, posee el rasgo de universal que le permitirá al lector proyectar sobre él los datos de su modelo de mundo.

Se habrá observado que la expresión «modelo de mundo» se repite hasta el momento dos veces: decimos que todo discurso presenta un «modelo de mundo» y también nos referimos al modelo de mundo del receptor. En realidad, se trata de una tríada: el modelo de mundo del discurso, el modelo de mundo en tanto geografía psíquica del sujeto (productor, receptor, mediador, etc.), y el mundo referencial en tanto modelo de mundo

fosilizado (lo que, en un sentido plano, llamamos «realidad»). El modelo de mundo forma, pues, un triángulo:



El orden y la colocación de los términos no son gratuitas, pues el hecho de situar el discurso en la parte superior indica que es el término que genera los otros dos. Ese discurso como modelo de mundo posee un papel semejante al del Significante en la teoría de Lacan. De hecho, el discurso se genera en el momento en que un significante uno entra en contacto con un significante dos, dando lugar a una cadena significativa que constituye lo que aquí llamamos modelo de mundo. Está claro que cada uno de los términos que ocupan los ángulos del triángulo supone una investigación detallada y extensa. Si los cito en este contexto es por explicar la razón por la que el modelo de mundo es una expresión que aparece dos veces, si bien se habrá observado que al hablar del modelo de mundo del receptor se acompaña del término «entorno». La razón se halla en que al referirnos al sujeto es necesario mencionar aquello que constituye lo que le rodea, sus circunstancias. La cuestión del modelo de mundo fosilizado como «realidad» será tratada en otro lugar.

Lo que ahora interesa en esta investigación es advertir que la relación entre el vértice superior (el discurso como modelo de mundo) y los otros dos vértices es una relación de analogía. Vale la pena recordar que aun aquel dispositivo artístico vanguardista, abstracto, expresionista abstracto, suprematista, y todos los movimientos que se quieren incluir ahí, se vinculan con el mundo aunque sea a través de una negación. Es así como hay que entender la teoría de Adorno según la cual el arte vanguardista da la espalda al mundo.

Y dentro de la problemática de la analogía los textos fantásticos presentan una característica especial ya que parecen negar su analogía con el mundo. Y en ese caso, ¿de dónde podrían extraer su capacidad modelizadora? ¿No serían los textos del género

fantástico los que mejor probarían la idea de que un texto de ficción presenta un mundo alternativo al nuestro, un mundo posible, cuyo goce resultaría del hecho de que no son precisamente el mundo tal y como lo conocemos? Bien conocida es esa frase de algunas personas que dicen preferir películas que no sean como el mundo porque de éste ya tienen bastante con su vida. ¿Cómo compaginar estos hechos con el argumento de la relación analógica entre discurso y mundo?

Vimos un poco más arriba que las transformaciones topológicas solo necesitan un mínimo de propiedades muy elementales para realizarse. No es difícil ver que la denominada transformación topológica es, en realidad, una metáfora. Como se recordará, en el momento de estudiar la poesía moderna autores como Carlos Bousoño llegaron a la conclusión de que la metáfora de la escritura poética modernista y vanguardista utilizaba analogías que no pertenecían al orden de los campos semánticos objetivos, sino subjetivos. Es lo que Bousoño (1956) denominaba «imagen visionaria», «visión» y «símbolo». Lejos de interesarme este hecho por su aplicación a la poesía contemporánea, ello viene a demostrar que una correlación entre dos campos diferentes (por ejemplo, entre el discurso y el mundo del lector) puede hacerse a partir de propiedades periféricas.

Es lo que ocurre con los textos fantásticos. Vamos a poner un ejemplo de ese tipo de texto con el objetivo de demostrar cómo funciona la reducción alegórica en tales casos. Se trata del film *I am Legend*, dirigida por Francis Lawrence en el 2007. Esta película fue calificada como un film de terror post-apocalíptico de ciencia ficción, lo que de forma definitiva impide que pueda ser considerado como «realista». Insistamos en la pregunta: ¿cómo hablar en ese caso de una relación analógica entre el modelo de mundo del film y el mundo de nuestro entorno? Que un virus creado para curar el cáncer haya tenido el efecto secundario de convertir a las personas en unos vampiros mutantes súper agresivos, malévolos y con una inteligencia de lobo asesino; que todo el mundo haya desaparecido excepto Robert Neville y su perra (un poco más adelante en el film veremos que no es el único sobreviviente); que sea un científico a la busca de la cura, y que su fin sea sobrevivir procurando que los vampiros no sepan dónde vive y encerrándose durante la noche; todo estos hechos narrados por este fin de alta tensión difícilmente pueden mantener una relación analógica con nuestro mundo entorno.

Ahora bien, más allá del placer que un espectador pueda experimentar ante ese tipo de película, ¿cómo esos hechos podrían despertar su interés si no fuera porque de una forma u otra remiten a su mundo? Llama la atención que Robert Kirkman, el creador del cómic *The*

Walking Dead (2011), dijera en el prólogo de la primera entrega lo siguiente: «...las mejores películas de zombis no son los festivales de salpicaduras de sangre y violencia con personajes ridículos y payasadas burlonas. Las buenas películas de zombis nos muestran lo fastidiados que estamos, nos hacen cuestionarnos nuestro rol en la sociedad» (Kirkman, 2013: 1). Si como él sostiene las películas de zombis nos muestran «lo fastidiados que estamos», entonces es claro que el texto fantástico habla de nuestro mundo y de nuestro entorno. Y es en ese momento cuando interviene la noción de «reducción alegórica» para explicar cómo es ello posible.

Para iniciar la explicación hay que tener en cuenta que no todos los mundos-entorno son idénticos. El «mundo», como geografía psíquica de los sujetos, designa un campo más amplio que el «entorno», pues aunque están íntimamente unidos, el primero abarca tanto la experiencia directa como indirecta, lo conocido directamente y lo conocido indirectamente, mientras que el «entorno» se refiere a la experiencia directa y diaria, a lo que conocemos empíricamente (incluidos los discursos fantásticos que leemos o miramos). La noción de «polisistema» implica que una época pueda compartir una realidad (no un real) común, pero también que hay elementos del entorno diferenciales.

En un país como México hay lugares del Estado de México (es un ejemplo entre otros) en los que llegadas las 21:00 horas, nadie queda en la calle. Existe una especie de toque de queda. Para comprender este hecho, hay que tener en cuenta que el índice de criminalidad allí existente no encuentra una correspondencia absoluta con lo que ocurre en buena parte de los países europeos. ¿Qué puede suceder si un espectador mexicano ve ese film? Vemos que Neville, llegado el momento en que la luz comienza a irse, cierra puertas y ventanas como se aprecia en el siguiente fotograma:

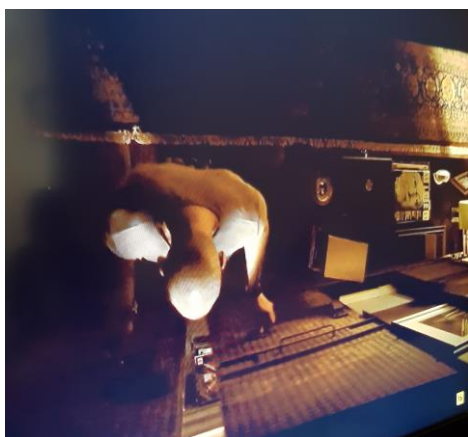


Fig. 4. *I am Legend*.

El picado de la cámara muestra cómo Neville, ante la llegada del momento del día en que se va la luz, circunstancia que provoca la salida de los vampiros y su pillaje mortal, cierra las ventanas a cal y canto. No es solo que ese film ponga en juego la oposición «luz/oscuridad», tan cara a la tradición occidental por ejemplo, o la equivalencia «luz = juventud, vida; noche = vejez, muerte», que Aristóteles puso como ejemplo de metáfora en su *Poética*. Es también que puede proyectar sobre el film, si se vive en las circunstancias aludidas anteriormente, el fenómeno de que en su entorno también hay que encerrarse cuando llega la noche. Si entre el sujeto protagonista y sus actos en la película y el sujeto espectador o espectadora hay una transformación por traslación y homotecia, la posibilidad de que ataquen los vampiros se aplica mediante una transformación topológica. Llamo la atención sobre este tipo de transformación porque es la que mejor explica la forma en que funciona la transformación en el caso de los discursos fantásticos.

Veamos esto con un poco de detalle. Las características de esos seres ruines las podemos ver en estos dos fotogramas:



Fig. 5. *I am Legend*.



Fig. 6. *I am Legend*.

Son seres que han perdido todo el pelo y el vello, habitan en la oscuridad ya que la luz del día les quema y les mata (rasgo clásico del vampiro), su energía, velocidad, fuerza y rapidez es incomparable con la de los seres humanos. ¿Cómo establecer una correspondencia entre esos seres y el mundo-entorno? Resulta obvio que tales seres en sí mismos no existen, pero basta una transformación por «proyección» o «topológica», en la que a pesar de que la transformación afecte a diferentes dimensiones de la figura, a pesar de deformarla, para

reconocerlos a partir de unos rasgos mínimos. En la realidad de algunos lugares de México, el hecho de encerrarse en casa para evitar males durante la noche, encuentra su correspondencia proyectiva o topológica en la acción de Neville cerrando todos los resquicios al desaparecer la luz del día. Además, en esa misma realidad, la figura del «malo» que te puede asaltar, golpear, incluso matar por la noche, encuentra su correspondencia proyectiva o topológica en los horribles personajes de los vampiros mostrados en los fotogramas expuestos.

Es cierto que los maleantes de nuestro entorno no se parecen físicamente a esos vampiros ni se han convertido en tales a causa de un virus que iba a curar el cáncer. Hay algunos que se parecen, pero no poseen ninguna de esas características. Pero en cuanto a sus actos, en cuanto a las consecuencias (tu dolor, tu muerte), hay una clara semejanza entre esos dos campos. Basta visualizar el documental de Everardo González *La libertad del diablo* (2017) para entender lo que se está exponiendo. Uno de los sicarios del narco entrevistado revela, a pesar de la máscara, que se trata de un individuo adolescente con cara agraciada. Narra los asesinatos que cometió cuando aún era más joven. He aquí su imagen:

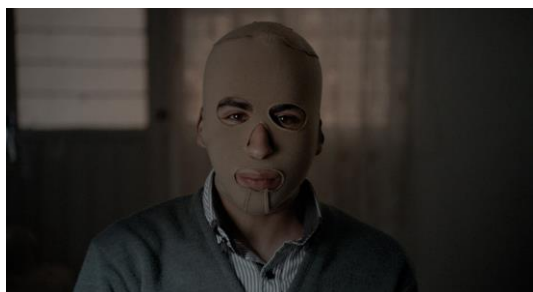


Fig. 7. *La libertad del diablo*.

Si se compara esta imagen con las de más arriba en las que se muestra los vampiros de *Soy leyenda*, veremos que se parecen poco. Sin embargo, convergen en el hecho de haber causado el mal, de haber causado un dolor semejante al que tratan de infligirle a Neville. Es más: los vampiros de *Soy leyenda* no son seres meramente irracionales, puesto que son capaces de preparar estrategias sofisticadas para atrapar al científico (recuérdese la trampa que preparan para Neville, en respuesta mimética a la que él preparó para atrapar a uno de esos seres). En eso también convergen con los asesinos del documental de González que forman parte de ciertos entornos de México, y que preparan estrategias para acabar con sus víctimas

elegidas. Esos puntos de contacto son los que permiten al espectador llevar a cabo las transformaciones proyectivas o topológicas y aplicarlas a su mundo entorno.

Veamos otro ejemplo aún. El film trabaja de principio a final con la oposición entre la luz y la oscuridad. Incluso de día hay que tener cuidado con meterse en los lugares oscuros, tal y como ocurre en una de las escenas más terribles de la historia, esa en la que Sam, la perra de Neville, entra corriendo en una casa persiguiendo a un antílope. Esa posición repite una oposición clásica, un modelo de mundo, en la que la luz es positiva, y la oscuridad es lo negativo. Este fotograma nos muestra claramente la forma en que la puesta en escena del film lo plantea:



Fig. 8. *I am Legend*.

El contraste entre luz y oscuridad se plantea en términos según los cuales en la luz no hay un peligro extremo, mientras que en la oscuridad habitan los causantes del mal. Esto es lo que Neville encuentra una vez dentro de ese almacén:

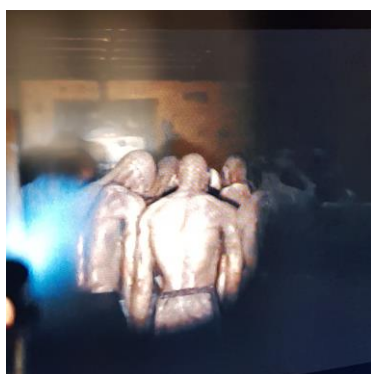


Fig. 9. *I am Legend*.

En ese lugar oscuro se encuentran los vampiros cual murciélagos hibernando en una cueva. La luz que nos permite verlos es la que Neville proyecta gracias a su fusil. El paroxismo del efecto de la oscuridad se alcanza durante la noche. Tal y como hemos explicado más arriba, la noche supone encerrarse para evitar ser localizados por los vampiros. Lo que ahora interesa subrayar es la cuestión del espacio, porque en efecto la relación entre luz y oscuridad está vinculada a los espacios por donde se puede transitar o por donde no se puede transitar. ¿Cómo funciona la reducción alegórica en este caso, cómo podría funcionar la proyección topológica? Hay calles en la Ciudad de México, o en otros lugares de la República, en los que de noche no se puede circular porque supone un peligro. Ese modelo de mundo en el que contrasta la luz y la oscuridad, el día y la noche, se ve reforzado en la tradición mexicana por la leyenda de «La Llorona», aquella figura que hace desaparecer a las personas que se atreven a salir de noche. He aquí una fotografía de una de esas calles:



Fig. 10. Fotografía de la Ciudad de México.

Como se puede apreciar, esta calle (de la Ciudad de México) está oscura y no invita a caminar por ella. De hecho, no se ve ni un solo viandante. No es difícil hallar una analogía (central o periférica) entre el agujero negro de esta calle vista desde la luz de la calle principal e iluminada, y el agujero negro de la imagen de *Soy leyenda*. En ambos casos, el agujero negro representa el peligro de que alguien te ataque. Este otro agujero negro del film, perteneciente a la escena en que Neville cae en una trampa:



Fig. 11. *I am Legend*.

vuelve a representar el contraste entre la luz y la oscuridad, cuya significación simbólica remite al bien y al mal, y que puede recibir la traslación por proyección topológica de esa calle oscura por la que no conviene caminar en el mundo-entorno del espectador mexicano.

Podríamos seguir poniendo ejemplos, pero creemos que los expuestos vienen a demostrar cómo funciona la reducción alegórica en los textos fantásticos, es decir, mediante traslaciones proyectivas o topológicas que hacen que dichos tipos de texto de fantasía mantengan una relación de analogía con nuestro mundo-entorno. En los modelos de mundo de ese film y en los del espectador mexicano (o de otro lugar donde ocurra algo parecido) se hace patente la idea, expuesta por Kirckman, de que estamos bien fastidiados, y en ello convergen el modelo de mundo discursivo fantástico y el modelo de mundo de los espectadores.

Hay un aspecto de la lectura que no debemos pasar por alto. En la teoría de los modelos de mundo se introdujo la noción de «Afepto» para designar el hecho de que muchos discursos potencian la dimensión afectiva con el fin de proporcionar un determinado placer a los lectores o espectadores, si bien esa afectividad no es comprensible al margen de la dimensión conceptual que comporta toda estructura silogística. Un verso como este de Juan Ramón Jiménez, «Y yo me iré/y los pájaros se quedarán cantando» posee un alto voltaje de afectividad dado que adelanta una melancolía causada por la muerte.

Sin embargo, ello no puede obviar el hecho de que al mismo tiempo subyace en ese texto una concepción del mundo como algo objetivo e independiente del sujeto. En una perspectiva kantiana, el poeta habría dicho más bien, «Y yo me iré/ y los pájaros se vendrán conmigo», ya que en el modelo de mundo filosófico de Kant una vez desaparecido el sujeto desaparece el mundo que le rodea. Que el lector no perciba ese hecho se debe a que ese poema ha puesto en primer plano la dimensión afectiva, tal y como corresponde a épocas

estéticas como el modernismo. Pero no significa que la dimensión conceptual no tenga una presencia notable, causa además de la melancolía.

¿Por qué traemos esta cuestión a escena? Porque cuando se habla de «reducción alegórica» hay que tener en cuenta que la «alegoría» de la que hablamos no significa solo el procedimiento que permite pasar al lector desde el discurso a su mundo. La «alegoría» en el proceso de lectura significa que un espectador puede «gozar» de la presencia de los vampiros en ese film en sí mismos y como tales, al tiempo que puede remitirlo mediante traslación topológica o proyectiva su mundo-entorno. Y ello se debe a un hecho fundamental: un modelo de mundo puede confirmar la subjetividad de los lectores o espectadores. ¿Qué se quiere decir con la idea de la «conformación de la subjetividad»? Quiere decir dos cosas al mismo tiempo: que confirma el gusto del espectador, y que confirma su modelo de mundo.

Si abro las páginas del libro de Andrés Manuel López Obrador 2018 *La salida. Decadencia y Renacimiento de México*, y leo: «Hoy existe una república [la de México] simulada, no un gobierno del pueblo y para el pueblo. El Estado ha sido convertido en un mero comité al servicio de una minoría rapaz y, como decía Tolstói, un Estado que no procura la justicia no es más que una banda de malhechores» (López Obrador, 2017: 13), puedo tener varias reacciones. Si en mi modelo de mundo político comparto, *de una forma u otra*, ese diagnóstico, lo que las tesis de ese libro harán es confirmar mi modelo de mundo, añadiéndome información o no, haciéndome descubrir aspectos nuevos o no, pero en cualquier caso habrá una coincidencia de modelos de mundo. Si, en cambio, y por extraño que parezca, soy un partidario del actual gobierno de Peña Nieto, entraré en conflicto con ese libro, pues mi modelo de mundo político rechaza las tesis sostenidas en ese libro. En el primer caso, la coincidencia de modelos de mundo me lleva no solo a sus conceptos, sino que puedo obtener un placer por ver mis tesis confirmadas. Igual sucede con los films fantásticos, sin eliminar la conexión de ese mundo (el de *Soy leyenda*) con mi mundo-entorno, puedo obtener placer por el hecho mismo de que confirme ese gusto aunque sea espurio. Adviértase que el solo hecho de nombrar el placer que el espectador puede obtener al ver confirmado su modelo de mundo, ya supone la transición desde el discurso al mundo-entorno del receptor.

No obstante, bien puede suceder que aunque mi modelo de mundo político sea neo-liberal y esté en consonancia con el modelo político representado por Peña Nieto, el libro de López Obrador puede rectificar mi subjetividad, infiltrarse en mi modelo de mundo y transformarlo, modificarlo. La plasticidad del sistema organizado de símbolos, que aspiran a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido, que es la subjetividad

(según la definición lacaniana) puede llevarlo a una reorganización y a modelarlo de otro modo. Es a lo que nos referíamos en las primeras versiones de esta teoría (Asensi, 2007 y 2011) cuando hablábamos de la capacidad modelizadora de los discursos. De hecho, la relación entre el modelo de mundo discursivo y el modelo de mundo como geografía psíquica puede adoptar dos formas básicas: o de conformidad total o parcial, o de oposición total o parcial. En ambos casos, se abren un conjunto de problemas complejos que ahora no van a ser tratados. Nos limitaremos a poner unos ejemplos y a extraer una conclusión provisional.

Si un receptor posee un modelo de mundo formado en la tradición del Opus Dei, la lectura del texto escrito por José María Escrivá de Balaguer, *Camino* (1959), alimentará, ampliará o confirmará el modelo de mundo de partida. Si el Camino 11 dice: «Voluntad. – Energía. –Ejemplo. –Lo que hay que hacer, se hace... Sin vacilar... Sin miramientos... Sin esto, ni Cisneros hubiera sido Cisneros; ni Teresa de Ahumada, Santa Teresa...; ni Iñigo de Loyola, San Ignacio... Dios y audacia! – «Regnare Christum volumus!», tales apelaciones e incitaciones consiguen su performatividad debido a que el modelo de mundo receptor ya tenía previsto el tipo de comportamiento ahí descrito.

Ese lector no rechaza ese imperativo, trata de ajustarse a él porque ya había sido ajustado previamente. Una simple transformación por «traslación» o «rotación» sirve para transitar desde el modelo de mundo descrito en ese «camino» al modelo de mundo-entorno del lector confesional. Sin embargo, si un receptor de un partido político como Podemos se enfrenta con su modelo marxista o paramarxista a dicho libro, se producirá una colusión en la que o bien ni se acercará a dicho libro, o lo criticará fuertemente. Fallará la capacidad apelativa e incitativa de *Camino*, y desde luego su potencia performativa.

Sin duda alguna, ello no significa que los modelos de mundo sean sistemas rígidos, pues una de sus características más claras es la estar abierto por sus bordes, la de ser transformables. Si hablamos de los discursos como sistemas modelizadores es precisamente por su capacidad de rectificar la subjetividad de los individuos, es decir porque los sistemas de símbolos que la configuran son susceptibles de ser modificados.

Sería interesante llevar a cabo un estudio de una peculiaridad de esa relación de conformidad, como es la de que un modelo de mundo discursivo puede resultar conforme a un modelo de mundo de la geografía psíquica del sujeto siempre y cuando contenga un número de propiedades mínimas para ser aceptado. Dicho de otra manera: la oposición entre modelos de mundo (discursivo y de la geografía psíquica del sujeto) que mantienen una relación de conformidad, y modelos de mundo que mantienen una relación de oposición se

nos aparece como sabotada en su misma base. ¿Por qué? Porque puede darse el caso de que modelos de mundo enfrentados acaben siendo correspondientes, si no totalmente correspondientes, diremos en buena medida correspondientes.

La rectificación de la subjetividad llevada a cabo por un modelo de mundo proviene de fuentes diferentes (a la que no es ajena la violencia), y sería necesario realizar estudios contextuales de casos que determinaran cómo se lleva a cabo esa rectificación o modelización. De lo que no cabe duda es que los sujetos tienen una cierta tendencia a buscar modelos de mundo que son correspondientes en parte o en su totalidad con el modelo de mundo de su geografía psíquica. El paso de una religión a otra, tal y como sucedió en el periodo de la conquista española de América, sería un buen ejemplo de ello, con sus sustituciones en función de propiedades básicas, y con las pervivencias de elementos del antiguo modelo de mundo. Un ejemplo sería cómo la iglesia de San Juan Chamula en el estado de Chiapas nos pondría sobre la pista de la formación de modelos de mundo mixtos, donde las prácticas anteriores al modelo de mundo católico (como degollar gallinas en la iglesia para pedir favores a los santos) conviven con las estructuras del nuevo modelo de mundo. Pero esta problemática será tratada en otro lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi Pérez, Manuel (2007): «¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (especulaciones dispersas en torno a la crítica en la era de la posglobalización)» en *Interculturalidad, cine y literatura, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 216: 73-82.
- Asensi Pérez, Manuel (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos-Siglo XXI.
- Asensi Pérez, Manuel (2013): «Modelos de mundo y lectores desobedientes», en Ferrús, Beatriz; Zabalgoitia, Mauricio (eds.) (2013): *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 237: 17-30.
- Asensi Pérez, Manuel (2016): «Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 0: 38-55. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Bousoño, Carlos (1956): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Escrivá de Balaguer, José María (1959): *Camino*, Madrid, Braille.
- Ferrús, Beatriz; Mauricio Zabalgoitia (eds.) (2013): *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi, Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 237.
- Grupo μ (1993): *Tratado del signo visual*, traducción al español de Manuel Talens Carmona, Madrid, Cátedra.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*, Munich, Fink.
- Kirkman, Robert (2013): *Los muertos vivientes. Días pasados*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- Lacan, Jacques (1983): *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955). El seminario de Jacques Lacan. Libro 2*, traducción al español de Irene Agoff, Buenos Aires-Barcelona-México: Ediciones Paidós. Ed. francesa de 1978.
- López Obrador, Andrés Manuel (2017): *2018 La salida. Decadencia y renacimiento de México*, Ciudad de México, Planeta.
- Simenon, George (2002): *Las señoritas de Concarneau*, traducción al español de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets.
- Todorov, Tzvetan (ed.) (1965): *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris, Seuil.



SOBRE EL AUTOR

Manuel Asensi Pérez

Manuel Asensi es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Valencia. Psicoanalista. Entre 1992 y 1996 fue Visiting Professor en la Universidad de California (Irvine) en el Departamento de Español y Portugués, donde enseñó materias relacionadas con la teoría literaria, la literatura latinoamericana y el psicoanálisis. Ha sido, asimismo, profesor invitado en diferentes universidades norteamericanas, europeas y latinoamericanas. Es director del Grupo de Investigación «Crítica y sabotaje» que reúne a investigadores e investigadoras de distintas Universidades españolas y norteamericanas, y ha sido investigador principal de diferentes proyectos de investigación I+D. Ha fundado recientemente y dirige la Asociación Española de Psicoanálisis Lacaniano. Dirige, asimismo, el Diploma de Posgrado de la Universidad de Valencia «Literatura Comparada y Crítica Cultural». Fue director del Programa de Estudios Independientes del MACBA. Dirige la revista *Prosopopeya. revista de crítica contemporánea*. En la actualidad trabaja en dos proyectos: en una modalidad crítica denominada «crítica como sabotaje» o «Teoría de los modelos de mundo», y en la difusión del pensamiento lacaniano. Algunas de sus sesiones se pueden ver en Youtube, donde sus videos han alcanzado más de doscientas mil visualizaciones.

Contact information: Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Ava Blasco Ibáñez, n. 10, Valencia 46010. Telf.: 963864264. E-mail: manuel.asensi@uv.es