

01083 7
2g.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"SIMULACROS DE LA EXISTENCIA: HACIA UNA ONTOPOETICA DE LA FICCION LITERARIA"

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN FILOSOFIA
P R E S E N T A :
DEL PINO PEÑA MOISES



DIRECTOR DE TESIS: DR. CARLOS PEREDA FAILACHE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO D. F.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

275802 1999



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ABSTRACT

This dissertation attempts to elaborate, examine and to test an ontology of fiction in correspondence with literature. In the first chapter, I introduce the philosophical importance of the concept of fiction. Subsequent chapters exercise this ontology of fiction through questions of representation, truth, reference, identity, Truth-Making and World-Making, Make-Believe, narrative temporality, alienation, fearing fictions and moral implications of the fiction for real life. Besides developing an ontology of literary fiction in each chapter's particular form, I discuss and I apply the resulting concepts to a variety of literary texts, including, principally, the writings of Camus, Becket, Proust and Rulfo.

I propose an ontology that comprehends fictitious objects and literary works as abstract entities. Although both belong to the domain of the nonexistent, there is an ontological distinction between ficta and possibilia. Ficta are a particular kind of abstract object, namely constructed abstract objects which generically depend on authors for their subsistence. Possibilia are concrete objects, being a possible object is indeed being an entity that might have existed, that is, that might have been involved in the causal order. Names for possibilia are full-fledged directly referential terms, names for ficta are synonymous with rigid descriptions.

I argue that a fictional being is never a mere entity in a person's "head"; instead it should be viewed as a being whom we feel and believe to be part of our world, thus, in an important sense, identical to a "real" being. For that, I conclude that truths may be derived from literature indirectly through the generalizations which fictional sentences presuppose.

In memoriam

A mis abuelitos Carlos y Soledad, quienes me enseñaron que es posible aprender de nuevo a amar a las mismas personas, no por lo que fueron, sino por lo que son.

*Hic liber est in quo
quaerit sua dogmata
quisque; invenit et pariter
dogmata quisque sua.*

καὶ εἶπεν ὁ θεός·
ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ'
εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ'
ὁμοίωσιν.

GÉNESIS EN LA
SEPTUAGINTA.

τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

ARISTÓTELES EN LA
POÉTICA.

Agradezco el apoyo que me brindaron para la realización de la presente investigación, tanto el CONACYT como el Programa de Formación y Superación del Personal Académico de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, en virtud del cual ésta ha sido posible.

■ ■ ■

SIMULACROS DE LA EXISTENCIA: HACIA UNA ONTOPOÉTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA¹

INTRODUCCIÓN

En el transcurso del siglo XX, la discusión teórica en torno al problema de la ficcionalidad,² es decir, de lo que define y caracteriza la naturaleza de la ficción, ha vivido su desarrollo, primordialmente, dentro de las fronteras de la Filosofía y la Lógica (en lo que toca a la semántica formal). Tales zonas de la argumentación han dominado y dictado sus reglas en este debate, cuyas preguntas fundamentales pueden formularse de la siguiente manera: a) Cuál es el estatuto ontológico de los objetos ficcionales no-existentes y también de ciertos objetos individuales, entre los que podrían contarse, la montaña dorada de Meinong, el país de las maravillas, el actual rey de Francia, los escenarios y personajes de la Odisea; b) cuál es el estatuto lógico de las re-

¹ Esta investigación intentará seguir los lineamientos que constituyen un discurso fenomenológico como tal, buscando así, no sólo hacer proliferar una sucesión de categorías que pretendan dar razón de las estructuras características de la ficción literaria, ni limitarse meramente con describirlas, sino, en todo caso, procurar descubrir y, si es asequible, explicar el porqué de éstas, además de conocer bajo qué condiciones son posibles, tratando de interpretar su sentido, de manera que puedan ser fundamentadas en aquellos fenómenos de los cuales se alimenta la ficción para poder recrear el mundo real.

² Éste comprende tanto a lo ficcional como un acto intencional que construye conceptos e historias como a los objetos contruidos por aquél, semejante acto de recrear la realidad disfruta de todas las cualidades que pertenecen a esta, a hombres, lugares, acciones y acontecimientos, comparte sus propiedades, es decir, aquello que se dice o se predica de estos, de igual modo, cuando se habla de la ficción, debe reconocerse que, si bien posee propiedades de cosas reales, no así, la naturaleza que las identifica, el modo de ser que las define. Así, lo ficcional, entendido como el producto de un acto de tipo intencional, que recoge la experiencia y forma de pensar del autor y, a la vez, la transporta al texto literario y por medio de él las expresa, relevando la definición de ficción de la obligación que se le impone de construir los enunciados normalmente ontológicos que remiten y determinan lo que es ficción. La acepción más reconocida de la ficción como una irrealidad, miente y desvirtúa su auténtico sentido, al pensarla como un duplicado de la realidad o como una realidad falsa, condición que -de aceptarse en tales términos- permitiría establecer un contraste con otra cosa que es llamada realidad, lo que tiende a oscurecer más que a iluminar la cualidad especial de lo ficcional, que no consiste en mentir ni engañar sino en ver y decir las cosas de otro modo, igualmente válido y verdadero, que nos sirve para descubrir cosas que sólo la literatura nos hace conocer, sin mentiras, verdades que nadie más que la ficción es capaz de comunicarnos. Ciertos autores, entre los cuales destacan Frege y Searle, plantean una distinción básica y necesaria entre los términos fictividad y ficcionalidad; la primera de ellas afecta -según la opinión de aquéllos- la relación entre la literatura y la realidad, entre el texto y el mundo, la segunda, en cambio, tiene que ver con la intervención que tanto el autor como el lector, cada uno un hablante-oyente, hacen al calificar pragmáticamente un hecho como perteneciente a un mundo ficticio. En este trabajo, adoptaremos y recogeremos ambos puntos de vista en una misma expresión, la de ficcionalidad, entendida como aquello que define y caracteriza la naturaleza misma de la ficción literaria, atrapando así, el doble carácter propio de ésta, tanto epistemológico como ontológico, el que se expresa en cómo es aquello que nombramos ficción y el modo en que hablamos de las cosas que tienen que ver con ella y, en algunos cuantos casos, podemos decir que estamos en condiciones de tener algún tipo de conocimiento y experiencia sobre los mundos de ficción.

presentaciones ficticias o ficcionales -me refiero con esto, a expresiones que designan entidades no-existentes (el problema de la referencia ficcional) y de proposiciones acerca de, o sobre semejantes entidades (el problema de la determinación del valor de verdad de los enunciados ficcionales).

Dicha polémica se encuentra aún abierta y en plena efervescencia, no por ello, puede soslayarse lo fecunda que ha resultado para el debate filosófico que ha buscado penetrar hasta sus más íntimos secretos, mismo que sigue, hasta hoy, inconcluso; lo que responde sólo parcialmente a la inmensa complejidad de las cuestiones antes citadas, en realidad, la razón principal de esto, ha sido el método especulativo y atomista característico de la mayor parte de la Filosofía analítica contemporánea. Aquéllos que se nombran o son reconocidos como pensadores de la ficcionalidad, tienen, como una regla esencial, si no ignorar, en cambio, sí, prestar muy poca atención a las teorías empíricas defendidas por antropólogos, teóricos literarios, historiadores del arte, entre muchos otros, los cuales, por lo general, se han mantenido aislados entre sí, por supuesto, en lo que toca a sus respectivos discursos, ejercitándose constante y repetidamente en la creación de prototipos imaginarios, que han puesto en práctica para interpretar el pensamiento mágico y metafórico del hombre y de la palabra que lo hace personaje de historias fantásticas. Todo esto, desde la perspectiva de lo que podría llamarse un método preestructuralista en tanto pre-sistémico de análisis filosófico.

Ha habido, en esta línea de discurso, unas pocas y notables excepciones, las que no han percibido la construcción de ficciones como una actividad cultural; en este sentido, algunas teorías modernas de la cultura, sobre todo, la conocida semiótica cultural, han perdido poco a poco el peso que alguna vez tuvieron en este tema. Por otro lado, ciertas teorías extraídas tanto de la literatura como del arte mismo, que se han cruzado en su discursar con el problema de la ficcionalidad, descuidando y olvidando -e incluso, rechazando y censurando-, al encararlo, aquellas soluciones propuestas por lógicos y filósofos de corte analítico, que les han merecido poco aprecio y, diría yo, hasta desprecio. Aun así, existen escenarios en los que las cosas no han ocurrido de la misma forma, uno de ellos, desde luego, inscrito en una tradición filosófica diferente, la fenomenología, ha disfrutado de un intercambio rico y significativo, como lo demuestra claramente toda la obra de Ricoeur.

Indudablemente, la popularidad alcanzada por la fenomenología en la teoría del arte moderno y en la crítica literaria es debida, entre otras cosas, a la participación activa y fructífera de filósofos en un diálogo pleno, sin cortapisas, con otros teóricos del arte y la literatura. Pero, a pesar de ello, hay y quedan todavía muchos espacios en la Filosofía que se resisten y no aceptan la necesidad de cultivar estos contactos, reconstruyendo la vieja charla que, desde antiguo, con los griegos, iniciaran la Filosofía y la Literatura, porque, sigue presente esa querrela que se convierte en acusación, cuando la primera de ellas declara, sin tapujos, que la otra se place con escaso nivel de rigor, y, en ocasiones, con ninguno, además de lo obscuro y poco significativo de muchos de sus planteamientos.

Por cierto, no está de más recordar brevemente, en estos momentos, el sentido de la distinción generalmente aceptada entre historia y discurso, tal y como la introdujera Benveniste,³ según el cual, en la historia, el hablante no está implicado, como si los acontecimientos se narraran a sí mismos, por supuesto, se piensa aquí en el relato histórico. Mientras que, el discurso, en cambio, designa toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera. Si hablamos. En este sentido, de una situación específica y definitoria del lenguaje en cada uno de esos casos, surge a nuestro paso la necesaria y fundamental distinción entre narrar (*erzählen*), operación característica del contar o relatar una historia, y comentar (*besprechen*), que consiste, más bien, en hablar de o co-comentar acontecimientos. De ini-

³ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, (correspondiente al vol. II de esta obra), ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, p. 114

cio, queda establecida así una diferencia clara entre relatos propiamente literarios y otros que, en cambio, son, en estricto rigor, relatos del mundo, siendo estos últimos, los que verdaderamente cumplen el recorrido de la secuencia de las tres modalidades y momentos de la mimesis, tal y como la definiera Ricoeur. Ciertamente, se está frente a dos actitudes de locución diferentes, por un lado, el comentario se caracteriza por la atención o el compromiso (*gespannte Haltung*); y por otro, la narración se define por la distensión o relajación (*entspannte Haltung*). Así pues, son representativos del mundo comentado el diálogo dramático, el memorándum político, el editorial, el testamento, el informe científico, el tratado jurídico y todas las formas de discurso ritual y cultural, codificado y performativo. Este grupo deriva de una actitud de tensión en cuanto los interlocutores están afectados y comprometidos en ella; se enfrentan con el contenido referido, de manera tal que, en cierto sentido, todo comentario, como señala Weinrich,⁴ es, sin más, un fragmento de acción. Entretanto, son representativos del modelo narrado el cuento, la leyenda, la novela corta, y hasta el relato histórico, donde se advierte que los interlocutores no están implicados, pues no se trata de ellos ni entran en escena, al no estar comprometidos realmente con la historia en cuestión, ya sea ésta real o imaginaria.

En esta investigación, penetramos en un nuevo ámbito del campo narrativo, que, para distinguirlo del correspondiente relato histórico, se denomina, desde, y, a petición de Ricoeur,⁵ relato de ficción, el cual cubre y comprende todo lo que la teoría de los géneros literarios, tradicionalmente, suele entender por cuento, epopeya, tragedia, comedia y novela, siguiendo en esto, las premisas fundamentales que presenta y justifica Ricoeur, desde el inicio de su obra *Tiempo y narración*, teniendo en cuenta que, dicha lista o enumeración, señala únicamente la clase de texto cuya estructura temporal ha de considerarse en el presente trabajo.

Es claro, aquí, no me ciño a ninguna clasificación cerrada y jerárquica de los géneros, al considerar el relato de ficción en cuanto un subconjunto narrativo dentro del todo de los géneros habidos y por haber, en lugar de eso, doy al término *ficción* una caracterización y extensión determinadas sin llegar a considerarlo sinónimo de configuración narrativa, identificación que, para unos cuantos autores, como Henry James y Kermode, se fundamenta, tal cual lo explica Ricoeur: "En que el acto configurador es una operación de la imaginación creadora, en un sentido netamente kantiano."⁶

Como ya había apuntado, el término 'ficción' es aplicado o usado por algunos, que no es mi caso, como el denominador más común de configuración narrativa, considerando, claro, que los distintos géneros literarios son, esencialmente, no homogéneos sino un tanto cuanto diferentes en cuanto a su propósito. Por este motivo, usar así el término 'ficción,' sin importar cual sea la justificación para hacerlo, cuando los modernos tratan de reformular y tomar vigente la demanda de que su arte es tan serio como el de un historiador, es una situación que los empuja a enunciar su exigencia de manera algo paradójica, puesto que, ya se había aceptado antes que, el término 'ficción' fuera usado como una descripción del género de sus obras, pero también se hacía cierta insistencia en que su ficción, la conocida como *ficción moderna*, era tan verdadera como lo propiamente histórico, consignado por la historiografía. Por esto, la única razón para la existencia de una novela, del modo en que lo dice Henry James en su ensayo sobre *el arte de la ficción* es: "que la novela intenta representar la vida."⁷

Ahora bien, esa opinión fue generalmente compartida durante el siglo XIX, pero con el cambio de siglo, se observa que ya figuran en la crítica literaria dos conceptos de ficción, así pues, por un lado, hay un concepto tradicional e intuitivo, pero fuerte, de ficción, el cual incluía la implicación de que la historia o des-

⁴ *Ibid.*, pp. 122 y 123.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*

⁷ Henry James, 'The Art of Fiction,' en *The Art of Fiction and Other Essays*, Nueva York, 1978, pp. 5 y 6.

cripción aludida no hace ninguna demanda acerca de la verdad; mientras tanto, por otro lado, hay también un concepto o uso débil de ficción, usado y difundido por el autor antes citado, que puede ser empleado para referirse a obras literarias sin mayor compromiso ni cuestionamiento alguno, porque no tiene implicación alguna por el hecho de que las obras literarias no hagan demanda alguna sobre la verdad de lo que dicen. Este uso débil del término 'ficción,' fue simplemente una inocente innovación terminológica, una sustitución que se pensaba adecuada del término 'ficción' por los términos 'novela' y 'cuento' o historia corta. Cuando se usa 'ficción' para hacer referencia a un tipo de creación literaria, los modernos por ejemplo, enfatizaban que su tarea es fundamentalmente contar la verdad, lo cual no parece tan claro dada la naturaleza de su obra colectiva.

Hoy en día, ese concepto débil de 'ficción' está ampliamente difundido e incorporado a la práctica de la crítica literaria, incluso, con un sentido fuerte. En relación con esto, por ejemplo, en una colección de ensayos sobre la novela llamada *Essays on Fiction*, Frank Kermode,⁸ regresa de nuevo al criterio de 'vida,' de veracidad más que de verosimilitud, en sus juicios y observaciones sobre la estructura narrativa de la novela, y pienso que él persiste en referirse a ella como 'ficción,' sin embargo, algo que pasa desapercibido a este autor es que, tal uso del término 'ficción' para referirse concreta y unívocamente a la novela crea una paradoja, pues, 'ficción' es meramente usado como un nombre alternativo de la novela, por lo que su uso no considera, como sí se hace aquí, supuestos teóricos sobre el estatuto ficcional del discurso literario.

A manera de aclaración, es oportuno decir ahora que, en cuanto a los géneros de escritura que considero en esta investigación, la misma se ocupa exclusivamente de géneros literarios de tipo narrativo, haciendo a un lado lo que se engloba bajo la denominación general de *poesía*, entre éstos, principalmente, la lírica, toda vez que, dicho tipo de escritura, es un ejemplo notable de uso indirecto del lenguaje y de transgresión semántica, lo cual no raramente se lleva a sus extremos, escritos que, o bien, ameritan ser descifrados por poseer un sentido único y oculto o, por el contrario, admiten la mayor libertad y licencia interpretativas al considerarlos. Algo análogo, pero en sentido opuesto, sucede y puede decirse acerca de los escritos periodísticos, que son eminentemente informativos, los cuales, consignan hechos más que describirlos o inventarlos, a pesar de lo cual algo así eventualmente puede ocurrir, cuando no se abandona la intención y preocupación por reconstruir el cómo tuvo lugar cierto acontecimiento, y de ese modo, poder explicarlo mejor y con mayor veracidad. Por lo mismo, en lo sucesivo, al hablar de ficción, se limita su mención a textos únicamente literarios y de tipo narrativo, aplicando de manera general esa designación y la caracterización que entraña, tanto a la novela como al cuento, primordialmente, de modo indistinto.

Asumir actitudes así, provocaría el hacer de la ficción un género por sí mismo; sin embargo, a mi juicio, la definición más apropiada de un texto de ficción es aquella que expresa dicho estatuto ontológico de manera tal, que la historia que se designe así, como un relato de ficción, debe esta calificación a su capacidad de proyectar un mundo en que el narrador y los personajes, las figuras, intentan recuperar el sentido de sus vidas, un pasado que, como la propia historia, también es totalmente de ficción, y esto es lo que permite el que una experiencia de ficción sea desplegada en el interior del mundo de la obra literaria, así bien, una narración ficcional se arroga o atribuye este título, merced a su poder de producir una experiencia de lo particular pese a lo genérico de sus descripciones, además de imprimir en la historia el encanto y textura de la vida cotidiana, de una experiencia que puede vivirse a través del texto sin vivirse realmente, lo que nos hace posible, experimentar una especie de realidad virtual que denominamos mundo de ficción.

Por otra parte, la ficción, aparte de ser pensada como un estatuto existencial o modal, es, para ciertos autores, un modo narrativo, que se llama modo de ficción, para distinguirlo de los modos temáticos, en el

⁸ Frank Kermode, *Essays on Fiction*, Londres, 1983, *passim*.

sentido de que no concierne más que a las relaciones estructurales internas a la fábula, es decir, aquello que tiene que ver con el hecho mismo de contar una historia y cómo hacerlo, con exclusión de su intención o tema, si bien, a mi manera de ver, dicha intencionalidad se perfila y consume cuando la historia ve cómo el mundo que proyecta ante el lector se filtra a través de las experiencias de éste para adquirir una expresión única que es para cada uno, individual y distinta, en la que la lectura constituye una forma de aproximación de lo narrado que se hace parte de las vivencias del lector cuando se juzga y valora desde su propia postura y condiciones existenciales, destacando que la ficción como un modo de contar, se regula según un criterio que se sustenta, tanto en la apariencia y poder de acción de los personajes literarios como en la credibilidad, que su grado de subjetividad, diferente el narrador al resto de los personajes por su pretendida omnisciencia, le otorga al moverse en los distintos planos de la historia, a veces por medio de la presencia, otras, mediante la ausencia en parte de la narración, y también, apareciendo de distintas formas, como personaje o como un fantasma, o, quizá, cual recuerdo de un personaje ya muerto u olvidado en la trama de la historia, por tanto, la ficción en cuanto modo narrativo, además de contar una historia y contarla de cierta manera, juega y experimenta con las distintas formas de presentación y de existencia que los personajes pueden adoptar dentro de una narración, viendo en ellos y en la historia, un laboratorio de experiencias posibles que hacen del mundo del texto un simulacro de la vida misma, donde se ensaya con lo que puede ser y otros modos de ser para las mismas cosas, todo ello, por mediación de los textos literarios y de las historias que en ellos son plasmadas por los escritores.

Esta última formulación no es mía, sino que pertenece originalmente a David Lewis,⁹ la cual plasma en su noción de mundo posible, pero eso sí, las variantes implementadas a ésta en el curso y desarrollo de esta investigación, las que son, en lo fundamental, de mi autoría, pues, la definición a que he hecho alusión hace un momento, es por sí misma insuficiente y muy restringida para dar cabida y recoger ciertos modos de ser para las cosas, muchos de los cuales hacen necesaria e impostergable la ampliación y extensión del concepto mundo posible -que entiende Lewis, en cuanto otro modo en que las cosas podrían haber sido, o bien, modos distintos de ser de las cosas- a otra categoría más interesante y de mayor provecho para los propósitos de la presente tesis, la que denomino, junto con Pavel, como mundo de ficción.

Bueno, así como indica Ricoeur: "Reservo, sin embargo, el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico. Si consideramos como sinónimos *configuración* y *ficción*, ya no tenemos término disponible y adecuado para explicar una relación diferente entre los dos modos narrativos y el problema de la verdad. Tanto el relato histórico como el de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras que hemos puesto bajo el signo de *mimesis* II. En cambio, lo que las opone no concierne a la actividad estructuradora implicada en las estructuras en cuanto tales, sino a la pretensión de verdad por la que se define la tercera relación mimética, a saber, la refiguración del texto literario."¹⁰

La mayoría de las preguntas y respuestas de esta investigación, si no es que, casi todas, nacen y desembocan en una serie muy representativa y significativa de obras, las cuales, han desatado una interesante e importante polémica sobre la tematización y problematización de la ficción tanto en Filosofía como en Literatura en lo que va de esta década, construyendo su propio marco de discusión y marcando las líneas discursivas para abordarlo. Entre estos trabajos sobresalen la *Poética* de Aristóteles, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective* de Lamarque, *Temps et récit: la configuration du temps dans le récit de*

⁹ Véase David Lewis en *Counterfactuals*, Basil Blackwell, Oxford, 1973, p. 85.

¹⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 16.

fiction de Ricoeur, *Nature of fiction* de Currie, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects* de Crittenden, *Ways of worldmaking* de Nelson Goodman, y no podría faltar, desde luego, *Mimesis of "Make-Believe"* de Kendall L. Walton, mismas que constituyen el corazón y punto de cruce al igual que el nudo de todas y cada una de las reflexiones que planteo y desarrollo en este trabajo; salvo en ciertos casos, cuando mis preocupaciones e intereses filosóficos van más allá del universo discursivo considerado, especialmente, toda vez que abordo cuestiones que aquellos autores a lo sumo o, si acaso, esbozan o se encuentran implícitas de alguna medida en sus textos, o que, incluso, pasan por alto sin siquiera reparar en ellas, en tales ocasiones, prosigo su análisis en otros autores que sí tratan y consideran dichos problemas filosóficos.

Cabe aquí, señalar que los autores que son considerados, cuyas tesis se discuten y, en ciertos casos, reformulan, deben su inclusión a un criterio que en modo alguno es arbitrario, puesto que, o bien son autores clásicos y de sobra conocidos, o, son filósofos, la mayoría de ellos, si no es que todos, contemporáneos, que han publicado ensayos significativos al respecto, de ahí que se encuentren consignados en el *Philosopher's Index*, lo que certifica su importancia en la discusión actual sobre un tema como lo es la ficción, en lo que toca tanto a la clase o modo de existencia que la caracteriza como al tipo de verdad y al modo en que regularmente hablamos o nos referimos a los objetos no existentes, especialmente, a los objetos ficcionales.

Los textos ya mencionados, en cierta forma, constituyen el mapa que define y traza los rumbos y senderos por los que ha de transitar esta investigación, lo que no quiere decir que ciertos temas que se salgan o desvíen un poco de tal itinerario no habrán de ser considerados toda vez que guarden alguna relación con las cuestiones que aquí son consideradas y tratadas.

Ahora bien, hay ciertos temas como el de la metáfora en cuanto desplazamiento del sentido original y literal de una expresión, que, si bien no son abordados en mayor extensión, ello no significa que se descuide u olvide su interés e importancia en una discusión como la que aquí se propone, en cualquier caso, más bien, lo que ocurre es que, en lo que corresponde a la metáfora, apelo a una de las consideraciones que realiza Ricoeur en *La metáfora viva*, cuando señala, casi al final de la obra, que a partir de ahí, de ese momento, los diversos giros o figuras del lenguaje, a saber, la ironía, la alegoría, y principalmente la metáfora, pasarían de ser el núcleo o corazón del discurso, el objeto mismo de la indagación filosófica, a formar parte del léxico o vocabulario de la misma, quedando así incorporados en calidad de categorías de análisis en el diálogo intermitente entre la Filosofía y la Literatura, lo cual es de por sí un presupuesto básico de este trabajo, como lo es también, la conocida falacia de identidad entre el signo y el significado, entre lo representado y lo que lo representa, cualesquiera sean sus posibles representaciones, claro, bajo la advertencia de que, cuando nos hablan del mundo, de la realidad en sentido más restringido y estricto, apuntan sin más a algo que ellas no son, que a lo más invocan o insinúan, siendo esto, otra premisa fundamental en la presente disquisición, la que, haciendo caso del exordio y advertencia introductorias de Ricoeur en *Temps et récit*, intenta ir, sobre lo andado, no hacia atrás en una especie de actitud revisionista, sino, en cierto sentido, más allá y con mayor profundidad, en determinadas cuestiones que exigen, a mi parecer y el de muchos otros, una mejor problematización, de tal suerte que, las tesis y argumentos postulados en esta disertación, además de meros comentarios marginales, se vuelven por su propio peso, tanto objeciones a algunas de las teorías revisadas sobre la ficcionalidad de ciertos discursos y la clase de existencia propia de las llamadas entidades ficcionales, como igualmente, esfuerzos por enunciar problemas que teorías de ese tipo deberían ser capaces de enfrentar y resolver, pensando que la validez de una propuesta teórica sería sobre la ficción depende, en lo fundamental, de qué tanto está de acuerdo con los planteamientos y propuestas de otras teorías, rivales o

complementarias, las cuales ya han probado cierta eficacia en sus respectivos análisis, así como qué tan amplio y significativo es su universo de discusión y la importancia e interés de sus formulaciones para la ficción en general y, específicamente, en lo particular, para la ficción literaria.

Así pues, por lo mismo, en lo sucesivo, cada vez que se consideren cuestiones tales como las metáforas de la vida cotidiana, o bien, la metaforización del lenguaje, en lugar de constituir dichas cosas el objeto y corazón de nuestra indagación filosófica, son en todo caso, antes que aquello que debe ser dilucidado, más bien, elementos de análisis integrados ya al aparato crítico y conceptual de esta investigación, además de formar parte de la jerga filosófica que aquí es utilizada, precisamente por esto, merced a su aplicación, tras considerarlos cual conceptos primitivos y presupuestos de nuestro discurso, nos hacen posible, a su vez, examinar con ellos otros tantos temas, los cuales sí resultan susceptibles de ser esclarecidos en virtud de las acotaciones hechas apenas hace un momento, entre los cuales, destacan, por supuesto, la mimesis y la *poiesis*, teniendo en cuenta sus usos y significados, especialmente, con relación a lo que desde ahora podríamos llamar una Filosofía de la literatura.

El objetivo mismo así como el *quid* de este trabajo, consiste y radica aparte de enunciar ciertas preguntas esenciales con respecto a la ficción literaria, por igual, en la elaboración de explicaciones tentativas y sensatas para las mismas, las cuales, expresadas de manera concatenada y guardando una profunda conexión entre sí, interrogantes que podrían formularse en los siguientes términos: ¿Existen o tan sólo subsisten las expresiones ficcionales o, si se prefiere, aquello que vendrían a ser sus referentes? De ser así, ¿podemos decir que cuando se habla de ficciones es más correcto decir 'hay algo' que, en cambio, 'ahí existe algo'? En consecuencia, entonces, ¿qué es un ente de ficción o, al menos, a qué solemos designar como ficción? ¿Son acaso los relatos literarios acerca de cosas que verdaderamente existen, o bien, meramente sobre sucesos y situaciones completamente inventados o no del todo ciertos? ¿Es posible pensar en obtener algún tipo de conocimiento de la lectura de historias que nos cuentan narraciones que o no son ciertas o que, a pesar de todo, no nos parecen razonables y mucho menos creíbles? ¿Es necesario reconocer que la literatura, en su recepción, principalmente, incluye respuestas afectivas y morales, e incluso, fisiológicas, frente a los personajes ficticios, entre ellos el narrador, y sus pensamientos y acciones dentro de la trama de una historia? ¿Lo que un autor expresa y comunica con sus relatos es, aun en los casos que presente ciertas verdades y certezas morales acerca de la vida humana, algo en lo que necesariamente cree, que forma parte de su código de valores personal o que, si quiera, ha vivido realmente? ¿Qué verdades con relación a la existencia humana podemos inferir razonablemente a partir de la literatura? ¿Las creencias ficcionales son o pueden ser, pese a su origen, legítimas y hasta auténticas? ¿Es posible experimentar reacciones reales producidas por algo que no existe? ¿Son esas respuestas también ilusorias o, por el contrario, totalmente reales? ¿Son los personajes ficcionales como nosotros? Y, a modo de cierre, ¿es distinto o sumamente parecido aquello que experimentamos a través de la ficción con lo que experimentaríamos si viviéramos realmente algo así?

A fin de cumplir con las expectativas del presente trabajo, se torna imprescindible y fundamental introducir e incorporar, para nuestro estudio, categorías como 'experiencia de ficción' y 'creencia ficticia,' si bien se sabe que ya Ricoeur nos habla de algo que define en calidad de 'experiencia temporal de ficción' o, llanamente, experiencia ficticia, dicho autor en modo alguno desentraña por completo lo que entiende y parece ser implicado por ese concepto, que casi cual una verdad de perogrullo es posible extender naturalmente al plano y dimensión de la creencia, lo que Ricoeur no hace, descuidando así la importancia de semejante consideración, cosa que no pasa por alto y sí considera a detalle Kendall L. Walton, al acuñar la útil y significativa expresión de *make-believe*, si bien ésta siempre ha existido en el idioma Inglés, siendo de uso corriente, tanto para dar directamente el sentido de que algo es

ficticio, como el que meramente se pretenda que cierta cosa sea de cierto modo o lo que se dice que es, sin que esto necesariamente tenga que ser así. Para ilustrar un poco más lo que ha sido esbozado, puede considerarse, a manera de ejemplo, que, cuando alguien presencia la proyección de una película de vampiros, pese a no creer en ellos, o, por lo menos, no tenerles miedo alguno en caso de que existan, empero, por las circunstancias especiales de una sala cinematográfica, en medio de su silencio y obscuridad, y cuantimás si se encuentra muy solitaria, en ese aislamiento que nos genera una sensación de indefensión, agregando por si fuera poco el impacto visual de que el cine hace gala, no parece extraño llegar a pensar que podríamos experimentar cierta aprensión al observar la cinta, y hasta reacciones físicas concretas y palpables como el llanto y el sudor, lo que difícilmente sería capaz de provocarnos la simple lectura de un texto literario, pero seguramente sí, una película de suspenso o de horror con inmenso realismo e innumerables efectos especiales. Como puede apreciarse de lo anterior, podemos experimentar reacciones emotivas y de otros tipos ante la ficción sin necesidad de creer en lo que en ella se describe y presenta tanto con palabras como con imágenes, sin embargo, hay ciertos casos, en los cuales, además de una experiencia ficticia, contamos con la creencia respectiva que la justifica, a saber, cuando nos enteramos o nos informan, sin mayor confirmación, que un familiar o conocido ha sido secuestrado, cosa que nos induce, por su gravedad, a suspender temporalmente nuestra incredulidad para decidir y actuar al respecto, antes de esperar que la noticia sea plenamente verificada, de modo tal que, con toda razón, se asume que creemos en lo que nos ha sido contado, aun cuando no sea cierto, adelantando de alguna forma la vivencia de las reacciones y emociones que acompañan un suceso de esta índole, o en todo caso, viviendo realmente de antemano esa experiencia, lo cual esconde atrás el supuesto ficcional de vivir ese acontecimiento *como si* efectivamente hubiera ocurrido o tenido lugar, como una especie de ensayo o simulacro de lo vivido o, mejor dicho, de lo que podría vivirse, escenario posible que se desvanece al conocer que la persona presuntamente raptada no era tal, pues simplemente un imponderable había retrasado su regreso a casa, siendo su pretendido secuestro no más que un rumor, o como reza una cancioncilla popular: ¡No estaba muerto, andaba de parranda! Por lo demás, resulta evidente y claro que ciertas experiencias a pesar de ser suscitadas por situaciones irreales y ficticias, producen junto con la experiencia ilusoria una creencia totalmente razonable y legítima ante la situación experimentada, algo que define y caracteriza a grandes rasgos en qué consiste la fenomenología que es propia, en cuanto tal, de la ficción, respuestas e implicaciones que adquieren ciertos matices según la expresión que las encarna, sea ésta la literatura, el cine, el teatro o, como es exhibido en la argumentación anterior, la vida concreta y particular de cada quien y de cada cual, la existencia humana, en ese peculiar modo virtual de ser en el mundo por medio de la ficcionalización de nuestras historias personales, de lo que somos y podríamos llegar a ser y que la ficción mejor que ninguna otra cosa sabe realizar, por obra del ejercicio de la imaginación que nos permite construir mundos en los que las historias que contamos encuentren su propio sentido, mundos que merecen ser llamados *mundos de ficción*.

Como se puede apreciar, el ocuparse de experiencias ficticias como las que recién han sido descritas, no es sino una curiosa y peculiar reformulación de uno de los problemas clásicos de la filosofía griega, particularmente presente en Aristóteles, expresado por medio de la transliteración latina *akrasia*, que significa aproximadamente, ya sea voluntad o carácter débil, o bien, falta o confusión de juicio, lo cual, de alguna manera, implica incongruencia o desajuste entre las creencias de alguien y las acciones y decisiones que toma o realiza con base en ellas, sólo que en nuestro caso, se trata del desacuerdo o no coincidencia entre las creencias de un autor y lo que narra en sus historias, así como el modo en que lo hace, situación que ya había advertido en cierta forma el propio Ricoeur, cuando, citando a Genette, pone de manifiesto la contradicción más que evidente entre la preocupación por narrar las cosas

tal como se han vivido en el momento en que se vivieron y la de contarlas tal como se recuerdan después. Siguiendo a Ricoeur: "Contradicción, pues, entre la atribución, ora a la vida misma, ora a la memoria, de las imbricaciones reflejadas por los anacronismos de la narración,"¹¹ cosa que si se observa con cierto cuidado, constituye tan sólo una variación de la llamada falacia intencional, que se puede enunciar diciendo que, los estados de cosas y de sucesos verdaderos en una historia determinada, son justamente los que están de acuerdo con las creencias de su autor. Ahora bien, aun cuando la literatura busca de alguna manera presentar imágenes convincentes de ciertas certezas morales, que reclaman validez dentro del mundo de significado que crea una novela, ello por sí sólo no permite sostener sin sombra de duda que éstas sean las creencias o valores morales que norman la vida del autor, ya que, la relación entre estos dos ámbitos, el texto y el mundo, puede resultar algo difícil de desentrañar, y su esclarecimiento de todas formas hace necesario acudir a información y formas de argumentación extraliterarios.

Quedan todavía otras tantas aclaraciones iniciales que hacer, en primer instancia, debe decirse que, cuando se consideran como parte de la discusión las intuiciones propias tanto de la Hermenéutica de Gadamer como de las escuelas de la recepción y el efecto, en relación con el lector, las obras literarias, se consideran sus ideas y explicaciones solamente en la medida en que son pertinentes para las cuestiones que son revisadas, y no aparte, de manera independiente, además de que sus nociones básicas no son tan especiales y peculiares, mucho menos, exclusivas de tales teorías, sino, en realidad, conocidas y compartidas de manera más general.

Además, siguiendo con el comentario anterior, de ningún modo es la intención o está en el centro de interés de esta investigación, traer una vez más a debate y recrear la añeja discusión entre los que se inclinan por una aproximación o visión poética de los textos literarios, y aquéllos que prefieren, por el contrario, adoptar como más adecuado y conveniente, en tales casos, un enfoque fundamentalmente de cepa hermenéutica, polémica que bien merece su propio espacio, empero, como es sabido, cualquier discusión que se precie de rigurosa y seria, no puede eludir numerosos cuestionamientos y problemas intercurrientes que aparecen en tropel durante su proceso de desarrollo, y, desde luego, el presente trabajo no está exento de contratiempos y percances parecidos. Si bien, lo cual no obsta para que puedan ser definidos apropiadamente los límites del contexto de contenido y discusión de la investigación que esté siendo considerada, y tal es el caso, de la que aquí se plantea, por lo que no resta sino señalar que, con toda claridad, los objetivos perseguidos por esta tesis, antes que ir por el rumbo de presentar una nueva discusión a la confrontación casi legendaria entre Poética y Hermenéutica, lejos de eso, plantean en todo caso la revisión y reformulación del concepto 'poética,' desde un punto de vista más castizo y fundacional, volviendo a los orígenes de ese término, cuyo alcance y connotaciones por alguna causa se han desvirtuado desde sus primeras y legítimas aplicaciones, lo que discuto, principalmente, con toda amplitud y detalle en la primera y en la última secciones del capítulo I, para desde ahí, proponer una visión onto-poética, primero, de la literatura en general, y después, de la ficción literaria, en particular, enunciada esencialmente como el principio ficcionalizador, que a la letra dice: Ver en las cosas otras cosas, y verlas de otro modo, no como son sino como podrían ser, explorando así, por ejemplo, los muchos y diversos modos de 'ser humano,' que tenemos cada uno a nuestro alcance realmente.

Si bien, el presente trabajo, como cualquier otro, amerita o se hace acreedor a todo tipo de malosentendidos, así como a las inevitables críticas de que faltan temas o autores por considerar, o que en tal o cual punto se vuelve necesario profundizar un poco más, y hasta si se quiere, precisar con mayor

¹¹ *Ibidem*, p. 156.

claridad y rigor una a una de las tesis que se exponen y discuten con todo detalle; aun así, esta tesis, antes que reconocer ausencias deliberadas en lugar de olvidos imperdonables, pone desde un principio las cartas sobre la mesa, a la vista de todos, señalando las inclusiones y exclusiones que constituyen las premisas básicas del presente trabajo, baste tan sólo para ilustrar lo dicho, considerar que, si bien no son abordados uno a uno los principales y más importantes narratólogos, piénsese, por ejemplo, en Müller, Genette, Greimas, Hamburger, Benveniste, Weinrich, entre otros tantos, no por ello, dejan de estar presentes sus intuiciones fundamentales, mismas que son de particular relevancia, sobre todo, en el capítulo IV, donde se exploran con mayor detenimiento las muchas y fecundas interrelaciones entre filosofía y literatura, de igual modo, conviene recordar que las tesis principales de dichos autores son magistralmente articuladas y adecuadas para ser llevadas y discutidas seriamente en el terreno filosófico por Paul Ricoeur, a manera de compendio de los presupuestos iniciales para toda investigación interesada en abordar y explorar con toda seriedad y rigor este tipo de temas, y que presenta como el capítulo III de su conocida obra *Temps et récit: la configuration du temps dans le récit de fiction*, que lleva por título "Los juegos con el tiempo," razón por la cual está de sobra repetir y reproducir lo hecho ya por Ricoeur, siendo mejor, en todo caso, tener su ensayo como consulta obligada y en calidad de base y plataforma desde la cual plantear y construir el presente trabajo.

Por otra parte, casi siempre que se revisa un autor en una lengua que no es la suya, surge de inmediato la suspicacia acerca de la validez del texto considerado, haciendo la insistente demanda de acudir a las fuentes originales a fin de contrastar y corroborar lo que ha sido consultado; sin embargo, no sucede lo mismo ni se aplica esa suerte de aforismo cuando se tiene en cuenta que, en el caso de la obra antes mencionada de Ricoeur, *Temps et récit*, por lo menos en sus primeros dos volúmenes, puesto que, su primera edición como su posterior publicación fueron realizadas simultáneamente tanto en Inglés como en Francés, corriendo la supervisión de ambas a cargo o bajo la responsabilidad del propio autor, lo que confiere total autoridad y legitimidad a una y otra versiones, sin importar que una de ellas no esté en la lengua materna de Ricoeur, pues la edición conjunta en ambas lenguas, obedece a que son el resultado de la investigación que llevara a cabo el autor en la universidad de Chicago durante los primeros años de la década de los años 80's, por lo cual, resulta indistinto recurrir a una u otra, si bien, el estudioso encontrará un aparato crítico mucho más completo y rico en la versión francesa, por lo demás, habría que decir que, aquí, durante la elaboración de esta tesis fueron consideradas tanto la versión francesa así como las versiones inglesa y castellana de la obra en cuestión, según se hubiera contado con una o con las otras en ese momento, y también, para comparar los distintos sentidos que Ricoeur imprime en su trabajo, reconociendo las especificidades idiomáticas características de cada una de las lenguas en que su obra *Temps et récit* fuera editada originalmente.

Otras consideraciones preliminares, que son necesarias e importantes, tienen que ver con temas como la ficcionalidad del discurso literario, ya que, muchos de los problemas centrales en el debate acerca de la literatura y su pretensión de verdad, tienen que ver con esta cuestión, ciertamente, la tendencia no tan generalizada de ver y profundizar en asuntos metafísicos en relación con la teoría literaria, con frecuencia, surge de ciertas confusiones acerca de la naturaleza que caracteriza a la ficción, desde luego, las preocupaciones metafísicas acerca de la naturaleza de los objetos, la realidad, el mundo, la verdad, y otras tantas cosas afines, están en cierta conexión con la ficción, pero del modo en que ellas pueden ser eliminadas de la discusión sobre la ficción literaria, lo cual generalmente resulta irrelevante en el contexto de la crítica literaria. En lo que a esto corresponde, el argumento básico es que, el nivel en el cual la filosofía habla de los objetos en calidad de constructos o ficciones, o cosas que dependen de la mente, de ser pensadas o imaginadas para existir o ser de éste u otro modo, es en forma algo dife-

rente de aquella en que los lectores de historias se percatan que los personajes y eventos narrativos son construcciones literarias, que han sido creadas por un autor, que son ficticias o irreales, claramente, el tipo de 'hacer' involucrado en construir una historia, tiene poco o nada en común con el 'hacer' que, por ejemplo, es característico de un enfoque constructivista en epistemología, que parece o se ve como fundamental al hablar de la suerte de conocimiento que puede extraerse de los textos literarios, pero, precisamente, lo que interesa no es borrar esas diferencias sino mantenerlas y definir las claramente en los distintos contextos, lo que requiere distinguir los distintos usos asociados con el término 'ficción,' así como también la función de la narración imaginativa dentro de tal proceso cognitivo.

Mientras tanto, hay que reconocer que el término 'ficción' tiene un uso muy variado y amplio, pues se aplica en diversos ámbitos, a saber, el literario, el jurídico, el lógico, el matemático, el científico, y hasta hay lo que podrían nombrarse ficciones epistemológicas, y así también en otros tantos terrenos que pueden tomarse en cuenta. Por cierto, en este punto, uno de los principales teóricos, uno de los primeros que no el principal, de la ficción, lo es, sin duda, Hans Vaihinger,¹² quien llegó a ver las ficciones como algo ineludible en cualquier discurso, este autor, aplicó el término o etiqueta de 'ficción' a una gran variedad de cosas, entre las que se incluyen, inventos, conceptos, ideas, fantasías, cosas imaginarias, artificios, quimeras, esquemas, ideas regulativas y heurísticas, y otras tantas cosas como esas. Este autor, además, distinguió numerosas categorías de ficciones, a saber, abstracciones, esquemas, modelos, utopías, tipos, símbolos, personajes, cuestiones prácticas de tenor ético, e incluso, ficciones de carácter matemático; por si fuera poco, también ofreció instancias o ejemplificaciones para cada una de estas categorías, por ejemplo, baste pensar en un Dios inmortal, en un nacimiento virginal, en electrones, una concepción materialista del mundo, la noción de fuerza vital en biología y la de *flogisto* en química, la idea de un contrato social originario, la libertad humana, etc. Ahora bien, lo importante no es hacer un recuento de ficciones ni elaborar una taxonomía de las mismas, sino un análisis de las concepciones centrales de ficción, lo que se presenta y plantea desde el capítulo I, a pesar de la diversidad de clases de ficción que se puede inferir de la enumeración de Vaihinger, pues, él mismo, tuvo en mente una unificación racional de éstas dentro de lo que bautizó como una filosofía del 'como si,' para vincularlas con los muchos ejemplos que existen de ellas, si bien, no hay que olvidar que esa concepción trata a la ficción como algo falso, como mentiras e ilusiones, lo cual no es el caso en este trabajo, donde se acude, en un principio, al término 'ficción' tanto para designar su uso en lógica como en epistemología, al hablar tanto de la validez de proposiciones como de experimentos pensados.

Si no hay una teoría unificada sobre la ficción en general, en cambio si se dispone de algún concepto básico de ficción, el cual, si la ve como contraria a verdad, ya resulta inadecuado para proporcionar unidad en las distintas teorías que se ocupan de explicarla. Si se invoca la etimología atrás de 'ficción,' se nos sugiere que ésta implica pensar en 'fabricación,' o en 'hacer,' una creación de algún tipo, de la misma manera, cuando se habla de 'hacer,' aun de tipo intelectual o imaginario, esto no es algo que sea apropiadamente descrita como 'ficción,' dentro de los límites que se reconoce para lo ficcional, pues, hay toda una diversidad de 'haceres,' tanto en tipos como en intenciones, los cuales no pueden meramente ser asimilados en un solo tipo, lo cual sólo daría lugar a falsas y excesivas generalizaciones, generando una ambigüedad en relación con la ficción, sobre todo, cuando se le usa como objeto o como descripción.

¹² Hans Vaihinger *apud* Peter Lamarque, y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994, p. 15.

En este punto, tiene que tenerse en cuenta que, al hablar de ficción, están presentes dos sentidos diferentes en que ese término puede ser aplicado, ya sea como objeto, o bien, en calidad de descripción. De igual modo, cuando nos referimos a las ficciones, algunas veces, como tipos de objetos o de cosas, tal es el caso de los personajes literarios como Pedro Páramo, y en otras ocasiones como tipos de descripciones, piénsese en Comala, las distintas proposiciones que componen una novela, o una historia vista como un todo. Al hacer estas precisiones, un personaje ficticio viene a ser una ficción en el sentido, fundamentalmente, en tanto que, una obra de ficción, una historia, es una ficción, más bien, conforme a un sentido de descripción, por eso, cuando se dice de una cosa que es ficticia, esto sugiere que ésta no existe, lo cual implica que es ficticia e irreal, asimismo, decir de una descripción que es ficticia, sugiere que no es verdadera, lo cual implica que es falsa. Sin embargo, estas asociaciones familiares entre ficción y conceptos como irreal y falso, al menos, en cierto sentido, reconoce características definitorias comunes a todos los tipos de ficción en que se piense, así también, 'ser construido' y 'ser real' claramente no son categorías del todo incompatibles, pero sería precipitado al hablar de ficción y verdad pensar en algo como valores de verdad al definir las ficciones propiamente descriptivas, lo mismo puede decirse al señalar que 'ser construido' y 'ser verdadero' no son cosas lógicamente incompatibles; por otro lado, en estrecha relación con la distinción entre objeto y descripción, hay que distinguir entre contenido y modo de uso de un término, ya que puede darse que el contenido de una expresión sea ficcional aun cuando no se use de esta manera, porque el que alguien hable en forma ficticia no queda totalmente determinado por el contenido de lo que dice, en tal caso, al volver a leer o contar una historia, por ejemplo, de Julio Verne, podría creerse, por su naturaleza, en cuanto obra de ciencia ficción, que es histórica, siendo que su contenido es ficticio, no así las situaciones que describe, las cuales son muy reales, por esto, el denominar a una historia como una obra de ficción es algo que depende de su modo de su presentación. En el caso inverso, podrían contarse de nuevo los eventos de la guerra del golfo creyendo que ellos son pura ficción, siendo que aquí el contenido no es ficción en absoluto, mientras que esto se narra en un modo completamente ficticio. Ahora bien, no siempre los que escriben o construyen una historia son quienes las cuentan, y, por cierto, construir y contar son cosas distintas, pues, regularmente, se habla de historias haciendo alusión a su contenido, a lo narrado propiamente, así que, decir que una historia es verdadera se refiere a su contenido, mientras que, decir que una historia es corta o larga, tiene que ver con la narración de la misma, por supuesto, hablar de contenido es hablar de la caracterización de objetos y sucesos en una historia, y hablar de modo de uso atañe a la descripción de los mismos dentro de la ficción, sin caer en equivalencias ni identificaciones exactas. En relación con esto, al hablar de 'hacer,' esto puede decirse tanto de objetos como de descripciones, principalmente, del contenido de una historia, pero no del modo de narrarla, pues la narración de una historia es ficticia no por ser construida o por tener un contenido construido imaginariamente, sino en virtud de su propósito discursivo.

Por lo demás, el término 'ficción' admite de entrada dos connotaciones opuestas, una positiva y otra negativa, en el primer sentido, se piensa la ficción como algo construido o imaginado de manera creativa, un producto de una mente activa e inventiva, en el otro, pensamos la ficción en términos de falsedad, no existencia, irrealidad, como algo completamente ilusorio, pero, a pesar de todo, ambos usos están presentes y tienen relevancia al considerar el problema de la pretensión de verdad de la literatura.

Ahora bien, sin duda, al concebir la ficción en el sentido de objeto, se acude inevitablemente al reino de la ontología, y en él, ciertas concepciones importantes de ficción han venido jugando un papel importante en la discusión filosófica de este tema, así como en la teoría y crítica literarias, aun cuando,

a veces, el pasar de un ámbito a otro en forma irresponsable, ha relajado y debilitado la distinción entre una ficción, en el sentido de objeto, y un objeto efectivamente real. La tradición empirista romántica en epistemología, ha propugnado por una concepción con connotación positiva de las ficciones como construcciones imaginativas, al concebir el mundo empírico de los objetos como un tipo de construcción mental. Por su lado, las teorías constructivistas del conocimiento regresan, para fundamentarse, a Kant, al igual que se apoyan en muchas de las concepciones propias de la filosofía analítica actual; un camino parecido ha sido seguido por el fenomenalismo y el positivismo lógico, que describe los objetos ordinarios como construcciones lógicas, en este renglón, Quine, ha comparado los objetos físicos con los dioses griegos, hablando de ambos como mitos,¹³ y, más recientemente, Goodman describe la ciencia como 'hacer mundos'.¹⁴ Si se piensan las ficciones solamente en el sentido de objeto, en términos un hacer imaginativo, que puede verse como un proceso fundamental en epistemología, en ese caso, incluso puede presentarse la tendencia a borrar la distinción entre ficticio y real. En lo que toca a la teoría literaria, se han seguido referencias y convenciones similares, cuestionando la idea de un mundo objetivo dado encontrarse con el hablar de mundos construidos imaginativamente por los autores o escritores, esto ha hecho caer a sus teóricos en la discusión de los diferentes modos de escribir como de los distintos géneros de escritura, en cuanto a su forma literaria, pasando de textos literarios a textos filosóficos o incluso científicos, lo cual está más relacionado con la ficción, pero, en un sentido descriptivo, así también, el uso que se le da a la imaginación o cómo se le entiende en la adquisición de conocimiento en la ciencia, es distinto del que juega en el arte o, más específicamente, en la literatura.

Por último, resta agregar que, los conceptos de literatura y ficción son lógicamente distintos, por consiguiente, lo son las obras de ficción como un subconjunto narrativo dentro de las obras literarias como un todo, puesto que, lo que hace que una obra sea ficticia no es lo mismo que lo que la hace literaria, lo importante es cómo la ficcionalidad puede ser utilizada en la creación de obras literarias, aunque la literatura como tal parece más íntimamente relacionada y fundada en la verdad que la ficción, ésta última muchas veces ligada con lo falso e ilusorio, de modo que, la pregunta importante es, cómo muchas obras literarias son al mismo tiempo posiciones. Bajo tal perspectiva, para la dimensión literaria de una historia, su forma narrativa, no es tan relevante hablar de la verdad como para su dimensión ficticia, y este asunto no concluye en consideraciones semánticas, entre palabras y objetos, nombres y cosas que nombran, sino que va más allá, se sostiene entre personas reales, entre autores, narradores y lectores bajo el marco de las convenciones propias de las prácticas sociales y culturales, aquí, esas cosas, apelan para ser explicadas, a consideraciones referenciales o, si se habla de ficción, cuasi referenciales, que involucran cuestiones de contenido e intencionalidad, por lo que se hace necesario hablar del modo en que las obras de ficción pueden ser o se dice que son acerca de algo en particular, introduciendo, en nuestro caso, una discusión acerca de una nueva forma referencial, la referencialidad literaria, expresada más que en términos de correspondencia o pretensión, como o en relación con el tema o el contenido temático de la historia.

A continuación, considero y presento ahora, a grandes rasgos, de manera somera, sin por eso rayar en lo escueto y parco, una síntesis del contenido de cada uno de los capítulos que conforman y de los que consta mi tesis doctoral.

En un principio, el primer capítulo intenta decir algo sobre la existencia y significado de las estructuras literarias, explorando cómo las vivencias reales que nutren al escritor son traducidas mediante su lenguaje,

¹³ W. V. O. Quine, 'Two Dogmas of Empiricism,' en *From a Logical Point of View*, Nueva York, 1961, pp. 16-52.

¹⁴ Véase Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos (ways of worldmaking)*, trad. Carlos Thiébaud, Madrid, Visor, 1990, *passim*.

gestando así la ficción literaria. Es esto lo que ofrece y aporta casi todos, si no es que todos, los datos básicos para poder elaborar y fundamentar una teoría fenomenológica de la ficción, en cuanto una matriz generadora de descripciones y valoraciones que cristaliza en el mundo narrado como una ficción o simulación de la vida misma, la cual busca, además de describir los constructos ficcionales en literatura, también, hacer visible o revelar aquello que los hace posibles, otorgándoles un cuerpo y sentido propios, en virtud de lo que puede darse una interpretación aproximativa sobre la naturaleza, contenido y expresión que caracteriza la narrativa de ficción. Con respecto al segundo capítulo, es en él, donde se aborda la relación existente entre la representación y la referencia como elementos substanciales para fundamentar adecuadamente una explicación apropiada del modo de ser propio de la ficción, en su calidad de entidad o, mejor dicho, cuasientidad—dado que su grado de existencia, cae atrapado por el operador modulación “más o menos,” que expresa un cierto gradualismo en la asignación de distintas propiedades, incluyendo predicados como la existencia, a cada una de las proposiciones de que consta un relato, digamos una novela, claro si se piensa en una historia con cierta extensión y complejidad, que posee mayor elaboración en cuanto al cúmulo de sucesos y personajes que pone en correlación, de los que podemos decir tanto que participan de características propias de las personas reales como que nos parece o no razonable y creíble lo que de ellos cuenta la historia, o, siquiera, si no probable, en cambio sí, posible, y esto es, principalmente, porque un personaje o un suceso, ambos literarios, se piensan normalmente como irreales o, por lo menos, no actuales, por lo cual se dice que no existen realmente o que no en el mismo grado que nosotros, los que habitamos el llamado mundo real, hecho por el que se dice de los entes ficticios, en todo caso, que subsisten, esto es, que necesitan para existir de otra cosa por medio de la cual existan, llámese ésta concepto, modelo o representación artística o de otro tipo— literaria.

Semejante discusión prosigue en el capítulo tercero, en el que se analiza la forma en que las historias de ficción son capaces tanto de construir mundos de significado como de constituir propias verdades, verdades que podríamos nombrar: verdades de ficción, es decir, aquello que es descrito por una sentencia o conjunto de las mismas se satisface o resulta válida en el contexto de una obra literaria determinada, por lo cual, el ser verdad de una ficción significa serlo con respecto a una historia concreta y particular, por ejemplo, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la proposición ‘Pedro Páramo es el cacique de Comala’ se considera verdadera en el mundo narrado por ese relato literario.

En lo que se refiere y corresponde al cuarto capítulo, es en éste donde se examina ese caprichoso trance que vive la ficción literaria cuando, tal parece, queda abolida la temporalidad en el relato, lo cual, intenta explicarse analizando cómo las narraciones de ficción parecieran convertirse en un juego de relaciones y seres desencamados, que no respetan más guión que la lógica de las historias que construyen, haciendo del mundo de relaciones y reglas cumplidas o violadas, gobernado por una lógica interna, en la que el suceso textual cancela el acontecer temporal del mundo narrado, encerrándolo en el reino de referencias y símbolos del mundo de la narración. Asimismo, se consideran distintos pasajes literarios, especialmente, de Beckett, en los que se descubre y postula la existencia e interdependencia de ciertos conceptos, por medio de los cuales se fabrica o elabora una explicación de cuestiones como la identidad, entre otras tantas; además, se pone a prueba la maquinaria categorial y conceptual desarrollada en los capítulos anteriores, a fin de dar cuenta de esos sucesos narrativos y textuales que tienen lugar en dichas historias, primordialmente, intentando descifrar cómo la ficción traduce la existencia humana, jugando y experimentando con ella para ofrecer juicios de aquellas cosas que podrían llegar a suceder, de las cuales habría que plantear y analizar qué tanto y de qué manera ciertas circunstancias determinan el que sucedan de un modo o de otro, evaluando así, sus implicaciones en caso de que esas experiencias fueran vividas realmente, si bien, muchas de ellas difícilmente alguna vez las viviremos, pero que, en virtud de la ficción, es posible hacer que ocurran bajo las mismas condiciones, o incluso, en otras nuevas e inesperadas

Por último, para redondear esta investigación y a manera de cierre, en el quinto capítulo, se abordan y exploran los usos e implicaciones propiamente filosóficos, aunque con énfasis especial en asuntos de índole moral y ética, de las representaciones literarias, particularmente, de las que se consideran y ameritan ser calificadas como relatos de ficción, a través de los cuales somos capaces de escribir y contar historias que nos permitan poner en juego nuestras creencias, al experimentar por medio de los personajes literarios nuevas vivencias que sólo así podemos tener a nuestro alcance, las que nos reservan, sin duda, un verdadero conocimiento sobre nosotros mismos y nuestra propia vida.

En virtud de lo antes expuesto, esta investigación recoge, expresa y encarna, una interesante oportunidad para restablecer un intercambio interdisciplinario, largamente interrumpido, alrededor del problema de la ficcionalidad. Una reconciliación como la propuesta, corre el riesgo de no durar más que hasta el fin de estas páginas, es más, de no existir más que en ellas; sin embargo, esta iniciativa no puede ser menos que esperada, esperanzadora, y esto, anima y sustenta intenciones y búsquedas por realizarla, que se extiendan a toda aquella voz que se sienta resonar ante una indagación de este tipo, no importando, y sí agradeciendo, concurren a este llamado, la estética filosófica y la teoría literaria, principalmente.

No hay sitio, ni para dudas, tampoco para vacilaciones ni arrepentimiento, estoy convencido, que la conversación que aguarda entre Filosofía y literatura, habrá de ser de gran interés para ambas, en oposición a nuestros modos arraigados y sesgados de pensar, y a nuestros hábitos caducos y estereotipados de formular y resolver problemas. Teniendo en la mira, la contribución que se espera de este intercambio, me aventuraria a señalar lo accidentado y riesgoso de tal empresa, puesto que nos introduce en una seria comparación y confrontación de ideas que han sido desarrolladas en forma independiente, y, testarudamente solitaria, por filósofos, lingüistas y teóricos literarios, cada uno con su propia y singular aproximación al problema de la ficcionalidad. Esta confrontación nos conducirá indefectiblemente y, no exclusivamente, a reconsiderar y revisar las soluciones existentes a este respecto, sino incluso al desarrollo de nuevas y más adecuadas aproximaciones a la teoría de la ficción.

Una de las cuestiones clave y que reviste mayor atención en esta investigación, es dilucidar y fundamentar la relación entre el texto literario y el mundo representado dentro de éste, lo que se interpreta como el proceso de constitución de la ficción en la narración como mundo narrado, determinando el tipo de conexión que se cieme entre el mundo creado por el escritor y el texto literario que lo representa, cuestión que dirige y encamina hacia una explicación de la ficción en su proyección en el espacio de la realidad literaria y de su plasmación textual, así como a una profunda reflexión sobre la realidad de la literatura y la suerte de verdad que la caracteriza.

La ficción, que consiste en la construcción y en la creación de una nueva realidad formada por mundos literarios que nos proyectan más allá de la realidad, de esa realidad efectiva que conforma el mundo real, y también en la representación textual de los mismos, es uno de los más importantes cimientos desde los que se levanta y sostiene la literatura. En la creación literaria, al recrear el autor el mundo con sus historias, produce un conjunto de seres, lugares y hechos provistos de una existencia nueva, de naturaleza artística, resultado del movimiento dialéctico descubrimiento-invencción propio de la ficción, que tiende a extender el mundo, ampliando sus límites, portento que la literatura implica y, gracias a los mecanismos de la ficción, ejerce, para crear nuevos mundos de sentido para la existencia humana.

A veces, las novelas realistas suelen no diferenciar explícitamente al signo del símbolo, seguramente con el propósito de reforzar así su efecto estético, todo ello producto de una doble intención, por un lado, de representar la realidad y, por otro, cumpliendo una suerte de función poética al crear una entidad autónoma narrativa que exprese por sí misma su verdad, que adquiera su sentido dentro y no fuera de la historia, mas no de modo absoluto, cosa que resulta obvia en la sutil distinción entre afirmar y narrar, entre decir que algo

es lo que se dice y que ese algo es sólo como se dice, de ahí que no se pueda conferir indiscriminadamente plena autoridad y verosimilitud al narrador dentro de la misma, sino que, es necesario, que ésta sea balanceada y sopesada por el lector al ser considerada globalmente, sabiendo de antemano lo que dice y cómo lo dice, con esa primera lectura que nos hace pisar en firme y saber qué suelo pisamos, pero que sólo es preparatoria y preparativa del viaje itinerante de la lectura.

No obstante, el relato de ficción conserva el poder de descubrir y de influir, en cierta medida y en determinado sentido, en el mundo efectivo de la acción que las inspira, ya sea, solamente en su reelaboración conceptual, o bien, incidir en su transformación y recomposición concretas, a través de la óptica que le conceden sus experiencias vividas a los lectores potenciales de las obras literarias, reconstruyendo, en cada caso, a la vez que actualizando, lo que en ellas es presentado, realizando la transición de la mera configuración textual a la refiguración de la historia por la narración, y hasta la incorporación selectiva, y, en algún grado, apropiación e interiorización, de las creencias que la narración pone en juego, así como de su impacto emotivo en nosotros, por supuesto, cruzar el umbral de lo que la historia dice a lo que nos dice, de manera individual y personal a cada uno, es algo que se da sólo cuando el mundo del texto es confrontado con el del lector, en esa intersección entre el mundo proyectado por la historia y la vida de quien la lee, entre un mundo imaginario y el mundo real y efectivo, sabiendo que el primero refiere indirectamente al segundo pero cuya existencia está confinada al texto, sin que esto separe la pretensión de verdad de la ficción respecto de una narración histórica, sino intentando comprender lo ficcional merced a lo histórico, como una historia más, sólo que inventada, que no ha sucedido realmente, sin que eso sea inconveniente de que pueda llegar a suceder, a hacerse real, una ficción realizada. Sólo entonces, los derechos de verdad de la ficción son confirmados, de una verdad a su medida, por esto, la significación de la obra literaria se completa al complementar el mundo del texto con el mundo de vida del lector, haciendo de ellos, el espacio de la experiencia ficticia, el escenario donde las historias tienen algo que decirnos sobre el mundo y sobre nosotros mismos, de lo que podemos ser y cómo lo podemos ser, no solamente por intercesión de la literatura sino también de la oralidad, e incluso, de la imagen aliada a la palabra, como cualquiera podría percatarse de ello en el teatro o en el cine, abriendo paso, tanto a la ficción teatral como a la visual característica de la cinematografía y también del propio video, expresiones diversas de la ficción que dentro de su propia especificidad siguen las mismas reglas y principios que la ficción en general, por lo que, mucho de lo que se diga en esta tesis sobre la ficción literaria, se aplicará igualmente y con la misma validez, con las puntualizaciones y acotaciones apropiadas, a ficciones concretadas en otros medios distintos del texto, como lo son los escenarios teatrales y las pantallas de los cines, historias así representadas que igualmente constituyen ficciones de la vida humana.

Dentro de la topografía de la ficción, no existe rivalidad ni monopolio entre lo real o verdaderamente existente y lo creado o inventado, sino, por el contrario, un fecundo intercambio que ramifica la ficción literaria en ficción poética o realizada -que se hace real, que vuelve lo irreal en real- y ficción realista¹⁵ -que se parece a la realidad o es como ella-, es esta última, en la cual se unen y conjuntan la diferenciación con respecto de la realidad, que es propia de la ficción, y la confluencia de los mundos representados con el mundo real, en esto consiste lo que, en teoría literaria, se nombra como realismo. Ahora bien, normalmente, ficción y realismo actúan como partes complementarias caracterizadas por sus orientaciones que se oponen o enfrentan una con otra, motivo por el cual se prefiere plantear la presencia de lo real en la ficción y la consabida combinación de ambas como *ficción realista*¹² más que como realismo, por el hecho de que éste está presente

¹⁵ Tomo este término y la connotación que lo acompaña, del importante estudio que sobre la ficción narrativa, desde una perspectiva semántica, desarrolla Tomás Albaladejo en su libro *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Editorial Taurus Universitaria, 1992. Especialmente, considérese el prefacio a esta obra.

también como rasgo constitutivo en representaciones en las que no hay propiamente componentes ficcionales. En relación con esto, el realismo ficcional resulta ser un fenómeno literario tan importante como el de los mundos inventados, pues, tiende al máximo grado posible de proximidad a la realidad, conservándose, al hacerlo, dentro de las fronteras de la ficción y de su encarnación textual conocida como obra literaria.



CAPÍTULO I

EN TORNO A LA NATURALEZA DE LA FICCIÓN

La ausencia de un signo puede ser un signo [...] Hablar no es poner una palabra debajo de cada pensamiento; si eso fuera, nada podría decirse nunca [...] y permaneceríamos en silencio [...] El lenguaje habla perentoriamente cuando deja de querer expresar la cosa en sí misma. El lenguaje significa cuando en vez de copiar al pensamiento se deja desmembrar y reorganizarse de nuevo por el pensamiento.

MERLEAU-PONTY EN SIGNOS.

1. HABLANDO DE RECONSTRUCCIONES Y SIMULACROS: CONSIDERACIONES PRELIMINARES PARA UNA TEORÍA DE LA FICCIÓN LITERARIA

Al imaginar las cosas que nos rodean no como son sino como podrían ser, y lo que no existe como si existiera, nos parece que el mundo se agota, mientras que, el lenguaje, formula sentencias que no pueden ser satisfechas por los objetos de la realidad, ya que refieren y designan objetos que no existen en ella, que a lo más, podemos concebirlos pero sin llegar a percibirlos realmente, por medio de nuestros sentidos. Esos objetos irreales y no-existentes, son para algunos, partidarios de una de tantas variaciones del realismo modal, meramente posibles no-actualizados, y para otros, que suscriben una visión conceptualista de corte netamente constructivista y, a veces, esencialista, entidades mentales o constructos conceptuales, siendo en el primer caso un ejemplo claro David Lewis, y en el restante, Rescher.¹

Mientras tanto, de inicio, se entiende aquí a los entes ficticios, como los sucesos, lugares, personajes, acciones y épocas imaginadas e igualmente narradas por los textos literarios, contextualizados apropiadamente en la geografía imaginaria del mundo narrado, que son realizados por medio de la actualización que les concede la lectura en el proceso de su recepción. Por esto, un ente o cuasiente ficcional, viene a ser *qua* ente literario, un suceso, un personaje, un lugar, o toda una historia, al haber sido tanto creado o construido como plasmado en alguna obra literaria, por lo que incluye en su definición, por igual, al mundo como al texto, uno como origen de su elaboración por medio de los artilugios de la selección y la combinación a partir de la realidad efectiva, en tanto que el otro, en calidad de medio de concreción que le otorga y confiere verdadera existencia en el mundo real, y que le otorga su debida especificidad como ficción literaria.

Desde ahora, es oportuno poner de relieve que la historia, principalmente filosófica, en torno a la discusión acerca de qué es la ficción y cuáles son sus implicaciones y efectos para la vida humana,

¹ Nicholas Rescher, *Theory of possibility*, Basil Blackwell, Londres, 1975, *passim*.

desde antiguo ha acarreado el pesado fardo de una confusión fundacional al asociar y equiparar tal cual la ficción con la posibilidad, todo ello producto de una lectura apresurada, sobre el particular, por la mayoría de quienes acometieron de una u otra forma esa cuestión, de la *Poética* de Aristóteles, entre los que se incluye, concretamente, Northrop Frye,² y de lo cual realmente pocos de los llamados grandes o clásicos salen exentos o bien librados, pues no es sino hasta Lewis y posteriormente en la obra de Currie y, fundamentalmente, en los ensayos de Walton sobre la ficción que, ese olvido sistemático que ha permeado desde Aristóteles hasta la actualidad, la conceptualización y problematización de lo ficcional, ha sido verdaderamente y con justicia revisado y analizado, cuando los autores recién mencionados, restituyen la relación de la ficción con lo verosímil, misma que ya le había concedido Aristóteles en su obra antes citada, y que muchos diluyeron hasta el grado tal de intercambiarla por la de posibilidad. Pues bien, en la medida en que la ficción se reconoce como asociada a lo verosímil, puede ser tratada y explicada acorde con el funcionamiento general de la realidad efectiva, del mundo actual. Así, se devuelve y refrenda el papel que Aristóteles le había encomendado a la *mimesis*, en su relación con la ficción, misma que en virtud de esto puede ser explicada como configuración de una realidad que, siendo distinta de la del mundo real, responde a las constantes de *estructuración* y *funcionamiento* de éste. Por lo mismo, la profunda comprensión por Aristóteles de la literatura, le lleva a admitir lo imposible si es verosímil o convincente³ -lo que ya rescatan, en cierto modo, Martínez Bonati y Dolezel con la categoría de autenticidad⁴, e incluso a considerar, a propósito de lo irracional, que es razonable y verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil,⁵ por lo que, puede afirmarse que el arte en general y la literatura en particular, amplían, por tanto, los límites de lo que es objetivamente posible. En este sentido, la literatura, en cuanto a su desarrollo ficcional, supone una extensión del concepto de mundo posible a mundos objetivamente imposibles, pero que están provistos artísticamente de posibilidad, y de aquí al concepto de *mundo de ficción*.

Asimismo, la relación que subsiste entre textos históricos y textos ficcionales, es algo que está marcado por una transgresión constante de la frontera que define y distingue a unos de otros, lo cual puede rastrearse hasta la *Poética*, en la que ocupa un lugar relevante el considerar en la tragedia la presencia de personas que realmente han existido, de modo que Aristóteles atiende a la inclusión de elementos reales junto con elementos ficcionales,⁶ tomando en cuenta que, en efecto, en la tragedia como en la épica y la comedia, las narraciones se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente, ya que, lo que no ha sucedido, no creemos sin más sea posible pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible. Sin embargo, también hay historias legendarias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunos casos ninguno, como en las historias de Tolkien, pues allí tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso es menos creíble. De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales, las cuales normalmente son las historias fundacionales que dan origen a los mitos. Sería, sin duda, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos,

² Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, (correspondiente al vol. II de esta obra), ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, p. 41n.

³ Véase Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974, 1460a: 26-27, 1461b: 9-12.

⁴ Cfr. Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, 3era. edición, Nueva York, 1983, principalmente la nota del autor a esta última edición. pp. xvi-xvii.

⁵ Aristóteles, *op. cit.*, 1461b: 15.

⁶ *Ibid.*, 1451b: 15-32.

y con todo, resultan verosímiles. De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones, y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta.

De acuerdo con lo dicho, podría verse a la ficción tanto poblada de hechos como de posibilidades, ya sea como reconstrucción o escrutinio de algo realmente acontecido, o bien, en calidad de simulacro o *prognosis* de lo que podría llegar a suceder; en el primer caso, por así decirlo, la ficción busca reconstruir el escenario del crimen, responder a cómo ocurrió cierto suceso, a recrear y reproducir las condiciones en las que tuvo lugar, tratando de producir sucesivos relatos más completos, o más complejos, o simplemente más ajustados que aquellos de los que inicialmente se parte, para tratar de dar una versión más ajustada y próxima a la realidad de lo que realmente pasó, en este sentido, en particular, la *poiesis* es identificada con la *mimesis* en la *Poética*, por lo que así a la representación literaria se le asigna una dimensión productiva básica y fundamental, pues la realidad que por su acción es obtenida es distinta de la realidad efectiva y a la vez es equivalente a ésta, por ello, Albaladejo afirma que “el concepto de *poiesis* comprende toda producción artística y la misma tendencia humana a la imitación, en tanto respuesta de un sujeto que ansía reconstruir su propia realidad.”⁷ por otro lado, en cambio, un simulacro sería siguiendo una expresión afortunada de Lewis: “*Something concerns that the things could have been another way,*”⁸ esto es, indagar qué habría pasado si las cosas hubieran sido de otro modo, explorar cómo esto cambiaría lo sucedido y en qué grado, tratando así de averiguar lo que pasaría bajo determinadas circunstancias de producirse o no determinados acontecimientos o combinaciones posible y probables de los mismos, haciendo de eso una suerte de predicción, de conocimiento de carácter prospectivo de lo que ocurriría de darse efectivamente ciertos arreglos de cosas. Por lo tanto, podemos entender la ficción tanto cual una reconstrucción de lo efectivamente sucedido, como un simulacro de lo que podría, incluso realmente, suceder, y, desde luego, las historias, los mundos narrados en y por ellas, se ocupan de ambas cuestiones, que ocasionalmente aparecen como casos deslindados uno de otro, pero que casi siempre ocurren y se presentan imbricados entre sí. Por tal razón, al hablar de simulacros, reconstrucciones, mundos posibles y, por qué no, de experimentos pensados -lo cual ha fascinado a la ciencia, desde que Galileo, principalmente, les diera cabida dentro del razonamiento científico-, en todo momento, es sabido que la raíz y el origen de todo esto está tanto, por un lado, en el mundo real, y por otro en el ejercicio eficaz y casi mágico de nuestra imaginación, que hace con nuestra memoria cosas que parecieran ser imposibles, imaginarios que nos sirven para construir por medio de las historias una identidad que ya no es general como la fijada por un mito, sino, más bien, individual, particular, de cada uno, que traza artimañas para salir del lugar asignado por el mito, generando relatos identificadores que re-formulan nuestras historias personales para mirar un poco además de en lo que somos, en los muchos otros que viven en nosotros esperando llegar a ser, posibilidades reales como imaginarias que sólo la ficción hace posibles, en este caso, gracias a la literatura.

Para seguir adelante, primero habría que preguntarse ¿qué es lo imaginario?, desde luego, la sola pregunta nos deja perplejos, cautivos por un vértigo que paraliza, y antes de volver en sí, nos pre-

⁷ (Cfr. Tomás Albaladejo. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Editorial Taurus Universitaria, 1992, p. 68.

⁸ David Lewis. ‘Truth in Fiction,’ publicado de nuevo en *Philosophical Papers*, vol. I. Oxford University Press, Nueva York, 1983, *passim*.

capitamos, sin remedio, al abismo de inagotables e inimaginables respuestas a tan esquiva interrogante. Poco a poco nos comienza a asaltar la tentación de responder semejante cuestión, la que va apoderándose de nosotros, hasta dominarnos. Así, brotan, entre titubeos, las primeras cavilaciones: Lo imaginario está separado del mundo real, buscando ofrecernos una visión deformada⁹ de él -no por ello grotesca, sino, más bien, alterada, re-formada-, o, si se quiere, trata de descubrir algún "objeto perdido," que por ahora nos es ajeno y desconocido; o acaso, es una expresión enigmática y desconcertante de la misma realidad, incluso, pudiendo formar parte de ésta.

Es conveniente decir, que lo imaginario adopta variados y diferentes rostros, según sea la concreción en la cual encarne y se despliegue, a saber: Cuando se halla aliado del espacio, sus imágenes y fantasmas cobran vida en la creación plástica -una muestra lo es, sin duda, la pintura y la escultura-; al infringir los linderos de la vigilia, lo imaginario surca los entresijos del sueño¹⁰, adquiriendo una dimensión onírica y volátil; mientras que, en la titánica lucha entre mito¹¹ y razón, a veces, lo imaginario suele ser arrebatado por la locura, y sus formas inauditas¹², en cambio, si las creaturas imaginarias fueran

⁹ Tal era la opinión que defendían los antiguos en cada una de sus especulaciones en torno de la imaginación, un ejemplo lo constituyen, sin duda, Platón y el grupo de los estoicos, para éstos, la *phantasia* pertenece al dominio del *parecer*, no del *ser*; asimismo, semejante concepción, se filtró también dentro del arte, al que llegaron a calificar como la morada del *no-ser* y de la mentira, patética falsificación de la realidad.

¹⁰ Para los surrealistas, sobre todo aquellos cuya inspiración emerge y se renueva en Breton, la realidad y el sueño, en apariencia dos estados tan contradictorios el uno con el otro, aspiran a fundirse en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*. Breton creía que, por medio del sueño, debe intentarse la conversión cada vez más necesaria de lo imaginado en lo vivido o, más exactamente, en el deber-vivir; con lo que Breton nos declara que al hundirse el hombre en sus propias profundidades, en virtud de la vivencia onírica, arriba al reino de la acción, donde las posibilidades llegan a realizarse como tributo al ejercicio de la libertad humana.

¹¹ Cuando el mundo y lo que puede decirse de él no parece suficiente, no nos basta, al haber sido agotada la palabra sobre lo que existe y cómo lo hace, no queda otro remedio que crear los mitos, allí donde la razón se torna impotente de respondernos, por ende, el mito permanece a disposición de aquél al que el arte o la misma ciencia son incapaces de satisfacer. Para algunos autores, el mito tal vez sea fábula en cuanto una ordenación de los hechos en la historia, pero esta fábula se coloca para aquéllos en abierta oposición a la ficción si contemplamos al pueblo del cual el mito es reflejo, que tiene las creencias y experiencias que representa, y del cual es la verdad viva. Aunque tal punto de vista se encuentra muy extendido y compartido, prefiero asumir al mito no totalmente como un espejo de lo que es y cómo es, que tenga supeditada su verdad a tal restricción, en lugar de esto, incorpore en éste un juego de cómo las cosas pueden ser y darse de otras formas, reales e irreales, posibles e imposibles, equiparando a mito e historia como una forma de contar, no simplemente el mundo real en que existimos, sino experiencias que podemos experimentar en mundos que sólo existen en la literatura, los que, pese a todo, nos parecen reales y verosímiles.

¹² En las denuncias de la psiquiatría, lo imaginario comenzó a jugar un papel de cierta relevancia desde mediados de este siglo. fue incorporado como uno de los ingredientes principales de lo que se conociera en los años 50's con el nombre de terapia de la realización simbólica. Gracias a ésta, notables progresos se alcanzaron en la curación de pacientes que cursaban por severos trastornos mentales -podría citarse, entre otros, al autismo, que significó un verdadero fracaso para el psicoanálisis clásico. Dicha técnica psicoterapéutica luchaba por reconstruir el mundo que había sido perdido por el enfermo, trozo por trozo, hasta devolverlo a la realidad de la cual lo marginó el "perder la razón" -muestra inequívoca del fenómeno central del desarrollo de la personalidad, la formación del Yo. Para el cual, lo imaginario se confirmó como la clave que hizo posible entender el sibilino problema de la desintegración y reconstrucción del Yo. Un testimonio excepcional de esto, lo es, el trabajo del psicólogo francés M. A. Sechehaye, para lo cual, véase su obra: *La realización simbólica y Diario de una esquizofrénica*, 2ed. del F.C.E.

concebidas cual constructos racionales, fruto del mágico juego que nace de las interrelaciones presentes entre percepción, imaginación y memoria, tendrían como escenario el territorio mental.

Bueno, aunque a veces hablar de ficción sugiere hablar de posibilidad, de que las cosas podrían haber sido de otra manera, hay que precisar sobre esto, si bien ambas pertenecen al dominio de lo no existente, hay una distinción ontológica entre ficciones y posibilidades, entre *ficta* y *possibilia*. Los *ficta* son un tipo particular de objeto abstracto, nominalmente, los objetos abstractos son construidos y dependen, en general, de sus autores para su subsistencia. Además, ellos son esencialmente entidades incompletas, y normalmente se correlacionan como y en conjuntos de propiedades finitas. Por otro lado, los *possibilia*, son objetos concretos, siendo en tanto objetos posibles, lo que queda de manifiesto, toda vez que, aquéllos, pasan por ser una suerte de entidad que podría haber existido, esto es, que podría haber estado involucrada en el orden causal de las cosas, de igual manera en cuanto un objeto es existente, en este sentido, podría legítimamente ser considerado como completo, pero la completud que es propia de los objetos posibles es, de cierto modo, contingente, con lo cual se conviene en que solamente con respecto a los mundos posibles, en los cuales dichos objetos no existen realmente, pueden ser pensados como posibles. Tal diferenciación ontológica, tiene una parte semántica, en la cual los nombres para los *possibilia* están expresados directamente en términos referenciales, en cambio, los nombres para los *ficta*, son sinónimos que de hecho constituyen verdaderas descripciones rígidas pero indeterminadas en las historias de ficción.

En este tenor, uno de los mayores apasionados en relación con los modos de presentación y constitución del mundo imaginario lo es, claro, Félix Martínez Bonati,¹³ quien en cada una de sus enriquecedoras disertaciones, al enfrentar lo imaginario como tal, se debate entre el hecho incuestionable de así como hay posibilidades reales también existen posibilidades imaginarias, desde luego, al realizar esta apreciación, señala que, en el segundo caso mencionado, la tentación de hablar sobre una idealidad de lo real es algo chocante, dada la reduccionista y más habitual oposición que define a lo ideal como contrario de lo real.

Esa sensación de incomodidad expresiva en el lenguaje, que aparece ante las consecuentes formaciones tanto de una realidad imaginaria como de una realidad real, resultado de la permisividad del planteamiento considerado de Martínez Bonati, son, pese a todo, no tan raras ni extrañas en ciertos usos corrientes y en parte de la jerga filosófica, tal y como lo expresa dicho autor.

A este respecto, Martínez Bonati en la obra que mejor da cuenta de sus aventuradas propuestas, y que, a la vez, lo hiciera descollar como un pensador con una prosa sumamente original y un discurso osado pero repleto de aportaciones, por supuesto, me refiero con esto a su texto *La estructura de la obra literaria*, lugar de sus más interesantes y profundas reflexiones, sostiene a lo largo de su libro, que en todos los casos que revisa en él, ha sido posible decir con propiedad o aludir sin contratiempos a individuos reales y a individuos imaginarios por igual, obviando las aparentes tautologías o contradicciones que se desprenden, de manera natural, por causa de la polisemia y la homonimia.

en 1988, fundamentalmente, el capítulo 6 de la segunda parte, cuyos primeros párrafos están provistos de una singular y notable belleza, a pesar de que suscitan una brutal conmoción cuando se percibe toda la crudeza que encierran.

¹³ Puede verse, para mayores detalles al respecto, en Martínez Bonati, F. *La estructura de la obra literaria*, 3era. edición, Nueva York, 1983, p. 19, comentario realizado por el autor, en el prólogo de esta obra, acerca del uso que le da al concepto imaginario y términos derivados como el de objeto ficticio y también el de posibilidad imaginaria.

Por ello, para sus propósitos, lleva a cabo una aclaración muy importante en lo que toca al uso de la palabra "imaginario," fundamental en todo su análisis, y que define de manera un poco intrínseca sin dar pie a ningún círculo vicioso ni a ninguna petición de principio, por lo circular y autoreflexiva de su conceptualización. Sobre lo mismo, afirma, que cuando hablamos en el uso corriente de "objeto imaginario," o de "ficción," en lo que corresponde a un objeto cuya pura imagen existe, no existiendo el objeto mismo, haciendo así una alusión indirecta más a una cierta realidad mental que a una representación que sea de este mismo tipo; más exactamente aún, se puede decir que al hablar de "objeto imaginario" en relación con una cierta imagen que pensamos, ya sea al imaginarla y de ese modo producirla o, simplemente, evocándola como un recuerdo más, en cuanto la imagen de un objeto que no existe, de tal forma que la no existencia de su objeto, es una determinación adicional propia de la imagen, una determinación inherente y constitutiva de ella. Ahora bien, Martínez Bonati, llama, estableciendo una precisa distinción terminológica al hacerlo, a dicha imagen "objeto imaginario," y al objeto no existente de que ella es imagen, "objeto ficticio."¹⁴

A partir de semejante observación, se concede a la ficción antes que ser una mera representación mental, algo, que por su naturaleza, en virtud de su inexistencia, sólo puede ser concretado en una cosa que lo pueda expresar y que, igualmente, lo haga existir de esa forma, misma que no se remite de manera única y exclusiva a la visualización mental, sino que, encuentra y descubre en el arte un espacio apropiado y privilegiado para realizarse, y dentro de esta esfera, la literatura es, pues, una voz y una encarnación altamente significativa del "objeto ficticio," que no es ningún objeto si al decir "objeto" se mienta algo que sí existe, empero, prescindiendo de asociaciones rígidas y oscuras, la ficción en tanto ficción no existe fuera de sus variadas y múltiples encarnaciones, o, acaso, de su propio concepto, y, por eso mismo, es equivocado equipararla o reducirla a todo aquello que la expresa y nos permite visualizarla de cierto modo, cosas que sólo le prestan un cuerpo para existir y muchas voces para hablar, revelando ya, en este punto, un rasgo característico y definitorio, en mi opinión, de la ficción, el usurpar otros modos de ser y de mostrarse para adquirir determinada clase y grado de existencia, a tener en tanto ficción un peculiar modo de ser, el cual consiste en ser-como-si-fuera-lo-que-no-es, fórmula discursiva que desvela el juego de máscaras y verdades que el patético y limitado "como si" resulta incapaz de exhibir en toda su dimensión, lo cual, ve en los mundos que dibuja la literatura, en el arte mismo de escribir ficciones, el foro donde se proyecta lo imaginario ante nosotros concretado como texto y vivenciado a través de nuestras propias experiencias, con una fuerza y autenticidad iguales que la del mundo real, como otra realidad, realidad que, siguiendo los comentarios de Martínez Bonati, podríamos llamar realidad ficticia, una realidad de ficción.¹⁵

Sin embargo, insistamos un poco más en conocer al ente ficticio en calidad de algo cuya realidad puede bien ser mental, pensándolo como un ente que es, en todo caso, un ente de razón, un constructo mental. Pero, ¿de dónde proviene semejante forma de abordar lo imaginario? Respondiendo a esto, es en Suárez más que en el mismísimo Platón, donde el hablar de lo ideal adquiere sus verdaderas proporciones y su legítima problemática, cuando aquél, especulando sobre si hay algo que pudiera ser un ente de razón, y que, de ser así, determinar si éstos forman o no parte del objeto de la ontología. Sobre lo dicho, conviene resaltar que Suárez definía a los entes de razón (*entia rationis*) como aquellos presuntos entes o pretendidamente existentes, que tienen ser objetivamente sólo y, esencialmente, en el

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Consúltese, si se desea, en Martínez Bonati, F. *La ficción narrativa. su lógica y ontología*. Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 125 y ss.

entendimiento, o que son pensados por la razón como entes -a lo que agrego- sin serlo realmente, aun cuando en sí no posean entidad alguna¹⁶

Según Suárez, hay tres tipos de entes de razón, los cuales son: las negaciones, las privaciones y las negaciones de razón. Una privación viene a ser la falta o carencia de una forma en un sujeto u objeto naturalmente apto para tenerla, por ejemplo, el hombre posee en forma natural la visión, de modo que el estar ciego por culpa de la ceguera es una cierta clase de privación, como lo es el que las mariposas no tengan alas, puesto que se trata de la ausencia o privación de algo que por naturaleza es propio de uno y de otra. En cambio, una negación es la falta de una forma en un sujeto u objeto sin que uno u otro tengan una aptitud natural para tenerla, para ilustrar este género tan especial de ente de razón, podemos considerar la carencia de alas por parte de un caballo, el que no podría ser sino una especie de pegaso, pero también el espacio y el tiempo imaginarios, es decir, concebidos como separados de todo cuerpo físico, teniendo de ellos nada más que imágenes o visualizaciones mentales; asimismo, dentro de las clases ya mencionadas de entes de razón, se pueden sumar además, pienso, aquellos entes que son resultado de la adición y de la gradualización de propiedades, así como también de los que son producto de una combinación de atributos, los que, en la realidad, difícilmente encontraríamos juntos, en una sola cosa, de la cual pudieran predicarse propiedades que ningún objeto existente posee realmente, como puede notarse, los dos últimos casos que he agregado a la clasificación de Suárez, representan y constituyen recursos que son comunes en la práctica cotidiana de la literatura.

Hasta aquí, hemos considerado objetos estrictamente imaginarios, pero, en el tercer y último tipo de entes de razón de los que habla Suárez, se da, a mi parecer, una situación ciertamente diferente, cuando se ve en qué consiste esa otra clase de ente de razón, el que resta por ser considerado, el cual, más que una entidad es, propiamente, una relación, si bien una relación de razón, que es para Suárez, aquella que no es real, esto es, que finge el entendimiento a modo de una forma ordenada o ajustada a otra cosa, o que pone referencia una cosa con otra que en la realidad misma no está ordenada o referida, en otras palabras, una relación de razón es aquella que o bien uno de sus términos es un ente de razón, él mismo, o bien, es una que está fingida o pretendida por el entendimiento -esto, a primera vista, parece una formulación precursora del "como si" de Vaihinger. Algunos ejemplos típicos pero interesantes de relaciones de razón serían: ciertas relaciones en las que ninguno de los términos es real, sino que todos ellos son entes de razón, como la que se da entre dos quimeras, o entre dos entes posibles pero que no son actualmente existentes, como una relación que podría darse entre un personaje literario y el actual rey de México, expresiones, tanto una como otra, que tienen como extensión la clase vacía, ya que, aquello que denotan no existe, es decir, son términos que no designan nada, proposiciones totalmente irreferenciadas; así también, esta peculiar clase de relaciones, puede sostenerse en las que tienen por extremos expresiones que aluden a cosas reales, pero cuyas cosas correlacionadas no son ni tienen porqué ser realmente distintas, como sucede con la relación de identidad y cualquier relación de carácter reflexivo entre uno y el mismo ente de que se habla y del cual se predica o no cierta cosa; del mismo modo, es apropiado hacer mención, entre estas relaciones, las que se dan de un signo convencional con su referente, de lo que representa con lo representado. Y ya, a estas alturas, y hasta esta última clase de ente de razón consignada por Suárez que, sin duda, se está en condiciones de hablar de ficción, y no antes, de la manera en que ésta ha venido siendo definida, como el objeto de una

¹⁶ Cfr. Francisco Suárez en *Disputaciones metafísicas* (7 tomos), Gredos, Madrid, 1960, especialmente, la disputa-ción 54.

representación literaria o de otro tipo, que no es en rigor una representación, sino, más bien, un modo de invocar o encarnar algo que no existe haciéndolo existir de esa forma, por tanto, si algo tienen que ver los planteamientos de Suárez, que han sido recién expuestos, con el problema de la ficcionalidad, esa conexión, de existir, se da y establece, fundamentalmente, en lo que Suárez denomina relación de razón, que por el modo en que la definen, nos permite hablar también de nombres que no nombran para personajes que no pueden ser referidos tal cual con ningún individuo concreto, o de sucesos narrativos que narran y describen situaciones que no han ocurrido pero que pudieran ocurrir, a lo que, designo, de aquí en adelante, como entes ficticios.

Sabemos, por lo demás, que los entes de razón así como las ficciones son producidos o creados, es decir, son construidos por el intelecto humano, sólo que éstas, a diferencia de los entes de razón, se caracterizan por ser y estar plasmadas o concretadas en ciertos medios, como pueden ser la palabra escrita, si se habla de literatura, o la narración visual a través de imágenes, si es el caso del cine o de la televisión.

A fin de rematar el presente comentario, quisiera considerar las llamadas quimeras, los personajes literarios y los personajes legendarios o míticos, los que, a todos y cada uno de ellos designo bajo el apelativo de entes de ficción. ¿Será acaso 'Pedro Páramo' un ente de razón? ¿Lo es el minotauro o la medusa? Desde un punto de vista o enfoque eminentemente semántico, es sabido que frases y proposiciones que contienen o en las que aparecen tales nombres son analizables en términos de relaciones o asociaciones puramente mentales, esto quiere decir, como descripciones definidas, con lo que la afirmación de su inexistencia no presenta ninguna paradoja, cuando menos, a nivel del lenguaje. Pero desde otro punto de vista, netamente ontológico, es más importante e interesante considerar y valorar la dimensión estética de estas relaciones, ya que, como no produce la menor duda el hecho de que ningún hombre de "a de veras" ha sido, es o será Pedro Páramo, aunque puede llegar a parecésele en gran medida, si bien los terratenientes y ejidatarios tiranos y autoritarios del México bárbaro de principios de siglo, y algunos que hasta hoy sobreviven en el sureste mexicano, afirmarían tajantemente que es Pedro Páramo el que se les parece y no al revés. No obstante, tampoco hay duda ni queda reserva alguna al sostener de que hay algo, que no es un hombre pero que es como es un hombre, que está vinculado con dicha descripción, con la de Pedro Páramo o con la de cualquier otro personaje, y que no sólo tiene existencia dentro del texto que habla acerca de él, sino que merece atención especial, algunos llaman algo así, llanamente, personaje literario, aun cuando me resulta más correcto y revelador denominarlo personaje ficcional, designación que, por ser más general, parece volverse vaga sin serlo en modo alguno, ya que el preferirla en lugar de la otra, obedece, primordialmente, a las implicaciones que el predicado "ser ficcional" reviste para los fines de esta investigación. Por otra parte, creo que tales objetos, los objetos ficticios son producto de un acto de creación por conducto del autor, lo que no excluye el que además de invenciones sean también recreaciones y hasta reconstrucciones de la realidad o de un hecho tal y como se piensa que sucedió, por esto, las ficciones en cuanto creación de un hombre que es el escritor, cuentan con su propia historicidad, es decir, existen históricamente, aunque esa existencia opera, principalmente, en el plano estético, por lo que, de cierto modo, pertenecen por el solo existir dentro del texto, como parte de una historia, al objeto mismo de la ontología. Con toda claridad, no es adecuado reducir las fronteras de lo real a lo concreto y existente, por ende, si se toma el lenguaje literario de un modo puramente literal, lo más que puede decirse es que los objetos que describe y de los que habla son una suerte de entes de razón ficticios, pero, analizar así el texto literario le resta vida y desvirtúa la verdadera naturaleza de lo ficcional, por ello, al leer un texto, como afirma

Iser, se crea y emerge algo que la lectura realiza y actualiza merced a las experiencias del lector, una cosa que es tan real como la vivencia que la historia nos hacen sentir y vivir, más que un concepto culturalmente generado o un consenso de opinión, más bien, una realidad ficcional que puede cobrar forma y ser representada, desde por un texto hasta un escenario, una realidad de ficción que vivimos lo mismo en el teatro que en la literatura.

2. UNA TAXONOMÍA DE LA FICCIÓN

Las concepciones sobre la ficción son muchas y muy diversas, así como los tipos de la misma, pudiendo encontrar tanto interpretaciones semánticas como epistemológicas, filosóficas, psicológicas, y otras tantas, acerca de ésta, siendo el denominador común en todas ellas, el reconocimiento de las diferentes relaciones que subsisten entre la ficción y el mundo objetivo, el mundo real y actual, según las cuales, podemos hablar de ficciones lógicas, epistemológicas, nociones o conceptos, e incluso, de no-entidades

En lógica y en matemáticas frecuentemente se habla de ficciones en un sentido relevante, así, las ficciones lógicas, se relacionan tanto con el hecho de denominar algo como de analizarlo, por tanto, si una denominación sintáctica de una expresión, en una ecuación o en una fórmula, puede ser eliminada por paráfrasis lógica, de manera que no sea necesario invocar ningún referente para dicha expresión cuando ésta es analizada, como sucede en el caso de la teoría de las descripciones definidas de Russell, entonces esa entidad aparentemente a que se hace referencia por medio de una expresión sintáctica denominativa o referencial, bien podría ser considerada y llamada una ficción lógica, que vendría ser como el referente propuesto de un nombre sintáctico eliminable, por ejemplo, en casos en que refiera objetos no existentes o irreales.

Hay autores que piensan que el lenguaje ordinario puede prescindir de compromiso ontológico con entidades ficticias, evitando así inferencias confusas sobre lo que existe, de manera que, conceptos comunes como los de movimiento, forma, libertad, deber, etc., son meramente ficticios, tan sólo ficciones lógicas de las que nos valemos para explicar el mundo, desde luego, no es casual que todas estas cosas enumeradas sean nombres abstractos, pues, puede pensarse a las entidades abstractas justamente como ficciones, sin mayores justificaciones.

Las generalizaciones o abstracciones, en tanto nombres son lógicamente eliminables por medio de la paráfrasis verbal o escrita. Para ciertos autores como Bentham,¹⁷ la ficción está íntimamente vinculada con la función propiamente denominativa del lenguaje, sobre lo cual afirma que: "Cualquier sustantivo nominal no es necesariamente el nombre de una entidad real, es, en todo caso, el nombre de una entidad ficticia" Además, define una entidad ficticia como "una entidad para la cual, creo que por la forma gramatical del discurso empleado al hablar de ella, la existencia le debe ser adscripta, si bien, realmente, la existencia no es algo de lo que se piense o diga que es adscrito o puede adscribirse a cualquier cosa." Así pues, podría decirse que las así llamadas entidades ficticias no son entidades en absoluto, sino sólo en apariencia, en virtud del uso engañoso y ambiguo que suele hacerse de los nombres en el lenguaje ordinario, puesto que, como este autor sostiene, es necesario que, toda entidad ficticia, sostenga algún tipo de relación con alguna entidad real, y así no pueda ser comprendida de otro

¹⁷ Jeremy Bentham *apud* Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press, Oxford, 1994, p. 176.

modo que hasta donde dicha relación pueda ser o sea percibida, pero aquí a lo que se alude no es a una relación causal sino a una lógica, apareciendo así una conexión natural y obvia con la paráfrasis, la cual, explica y remueve la referencia ficticia o aparente, por medio de rehacer una frase con otros términos nominales que hacen las veces de sujetos de la proposición parafraseada, en la que ocurren o aparecen esas entidades ficticias, de manera que, solamente permanezcan, dentro de la proposición en cuestión, a lo que es completamente real, partiendo del hecho, eminentemente empirista de que, una entidad real, es un objeto cuya existencia es conocida por nosotros por medio de nuestra percepción sensorial. De esta manera, las oraciones del lenguaje normalmente pueden contener o contienen nombres de entidades ficticias que, en rigor, no podrían ser verdaderas.

Por su parte, Russell,¹⁸ creía que los objetos ordinarios, personas y lugares, eran ficciones lógicas en la medida en que podían ser concebidas lógicamente como clases de objetos o estados de cosas, en este sentido, una proposición que afirme cualquier cosa, por ejemplo, de una calle o de una ciudad, no tiene porqué contener aquello que constituye al sujeto sobre el que se dice esta o aquella cosa, por lo cual, éste bien pudiera ser incluso una ficción, lo que exigiría una cierta paráfrasis consistente en substituir el nombre de la calle o ciudad que se tiene en mente, por lo que se conoce una descripción definida, en este caso, una calle concreta que se encuentra en una dirección y lugar determinados, y sólo entonces, podría ser apropiadamente analizada la oración que contiene esa descripción como parte de una oración cuantificada existencialmente, que contiene tan solo variables y predicados como los que son especificados en la teoría de las descripciones de Russell. Por lo mismo, parecería que solamente entidades tal y como las que conocemos a través de los datos que obtenemos de los sentidos, son entidades genuinas, y cualquier otra cosa sería una ficción o construcción, incluyendo entre éstas, por ejemplo a todos los objetos materiales, sin embargo, usar indistintamente los términos 'ficción' y 'construcción,' lleva a la larga a una confusión tanto lógica como epistemológica. En fin, existe una marcada diferencia entre ficciones lógicas definidas en términos de eliminación por medio de la paráfrasis, y las llamadas ficciones del *make-believe*, definidas por su parte en términos del uso ficticio que se hace del lenguaje, desde luego, no es la posibilidad de eliminación semántica de los nombres de personajes ficticios de una historia, lo que explica su ficcionalidad, sino, más bien, su presentación de un modo ficticio dentro de aquella, igual que esto tiene por consecuencia que, la manera en que los personajes literarios sean descritos, determina lo que es verdad o no acerca de ellos.

Si es sabido que las ficciones lógicas están fundamentalmente relacionadas con el nombrar y la posibilidad de la paráfrasis proposicional, tal como hemos visto apenas hace unos momentos, en lo que respecta a las ficciones epistemológicas, a éstas les conciernen los modos en que los objetos son conocidos, no se trata, con esto, de ver nuevamente las entidades reales como los únicos y últimos referentes de nombres genuinos y completamente determinados, resultado tanto de nuestra percepción como de nuestro razonamiento inferencial, ya que, lo que existe no puede ser asimilado o coextensivo con aquello que sabemos que existe o que cierta teoría postula como existente. En todo caso, las ficciones epistemológicas, son cosa de todos los días en los enfoques constructivistas, en lo que se distingue entre algo dado, que está ahí, ante nosotros, y lo que es esencialmente algo construido cognoscitivamente, pues, lo que está en el mundo no es algo que haya sido construido, lo que no quiere decir que deba asociarse exclusivamente esto con lo real, tratando de ver todos los objetos ordinarios, del tipo que sean, como producidos y realizados a partir del mundo de lo que hay, donde las cosas existen verdaderamente, el mundo real. A primera vista, las ficciones epistemológicas parecen ser coextensivas

¹⁸ *Ibid.*, p. 177-180.

con las ficciones lógicas, lo cual no tiene necesariamente que ser así, ya que, es muy válido creer que los objetos materiales son construcciones lógicas procesadas racionalmente, que están fuera o no son comprendida dentro de los datos que nos proporcionan los sentidos, lo cual no es equivalente con decir que los nombres de los objetos materiales pueden ser eliminados, lógicamente hablando, a través de la paráfrasis verbal o escrita, así como los componentes atómicos del lenguaje o de nuestras explicaciones del mundo, no necesitan ser un producto de la percepción ni formar parte de la misma. En esta misma línea, podemos encontrar ideas tan curiosas como la de Quine, quien ofreció una famosa analogía entre objetos físicos y dioses mitológicos, sosteniendo que: "Los objetos físicos son importados o puestos conceptualmente en una cierta situación como intermediarios convenientes, no por definición en términos de la experiencia, sino simplemente como cosas irreducibles que son comparables, en sentido epistemológico, con los dioses o seres mitológicos."¹⁹ Del mismo modo, este autor dice que: "Los objetos físicos son entidades postuladas racionalmente, que están fuera de nosotros, y que existen independientemente de que pensemos o no en ellos, los cuales simplifican enormemente la explicación de nuestras experiencias," es a esto a lo que podemos considerar como la versión más general y común acerca de la idea de lo que es o pensamos que es una ficción epistemológica, por ello, Quine habla de los objetos físicos como de un esquema conceptual o un mito conveniente,²⁰ aceptando claro, cierta relatividad ontológica, que conlleva una relativización de la realidad en lugar de pensar en cuestiones externas o de carácter externalista sobre la existencia, no teniendo caso así establecer un contraste entre lo que es real y lo que es puesto dentro de la realidad sin ser originariamente algo que está ahí, sino que ha sido en cierta forma construido.

Incluso si el mundo fuera una construcción epistemológica, los nombres reales o ficticios pueden aun nombrar objetos y puede haber también una correspondencia entre una proposición universal o una generalización y un cierto estado de sucesos o cosa. Otra vez, las ficciones epistemológicas, son algo distintas de las ficciones del *make-believe*, que son propias del uso ficticio del lenguaje, aunque ambas son construcciones, si bien de distinto tipo y con diferentes fines, pero, aun así, no presuponen algo dado, ni tienen por qué ser vistas como reales, tal y como lo son los objetos físicos, antes por el contrario, cuando, por ejemplo, un lector al reaccionar ante el uso ficticio que se hace del lenguaje en cierta historia, es inducido a creer o a hacer como si creyera que los objetos narrados son reales, esto es evidentemente puesto en contraste con las actitudes que adopta normalmente hacia objetos que si son reales o que, al menos, se crean reales, desde luego, es fundamental aquí advertir que, al hablar de las relaciones entre conocimiento y ficción, juega un papel importante y relevante tanto la imaginación como el hecho de contar o narrar historias, esto último se trata con mayor detalle en la primera sección del capítulo II.

También al mentar 'ficción,' podemos referirnos en cierto sentido a nociones o conceptos, que son objetos del pensamiento, como diría Dennett: "Todos los objetos y eventos en los que el sujeto cree pueden ser correctamente llamados objetos nocionales."²¹ Si las cosas se ven así, los mundos nocionales serían relativos a sujetos individuales, y la sola idea de tener cierto control de ellos, es en relación con el hecho de que tales mundos pueden ser caracterizados independientemente de hacer referencia o no a cosas exteriores o fuera de la mente del sujeto, que son y existen en y por sí mismas, a pesar

¹⁹ W. V. Quine, 'Two dogmas of Empiricism,' en *From a Logical Point of View*, Nueva York, 1961, p.44.

²⁰ W. V. Quine, 'On What There Is' en *From a Logical Point of View*, op. cit., p. 18.

²¹ Daniel C. Dennett, *Thought and Object: Essays of Intentionality*, edición a cargo de Andrew Woodfield, Oxford, 1982, p. 38.

de que no se piensa en ellas, en este sentido, esos mundos, se ajustan al esquema del experimento pensado cartesiano, y lo que les concierne es solamente el contenido y no tanto la forma o modo de presentación, esto responde al cómo son caracterizadas las creencias de manera separada de su dependencia hacia el mundo externo, por esto, puede afirmarse que las creencias en tanto creencias, no son caracterizadas *de facto* sino *de dicto*. Para ilustrar mejor tal cosa, supóngase, por ejemplo, que alguien, digamos Carlos, cree que uno de las personas que encuentra habitualmente en un bar es un espía, el cual siempre se presenta vestido de manera misteriosa, como si estuviera disfrazado, desde luego, lo ha visto y convivido con esa persona muchas veces, por lo cual ha advertido ciertas actitudes sospechosas de su parte; pero detengámonos un momento, hagamos un alto aquí, para incorporar a la escena una nueva suposición, que ese desconocido es *de facto* Sergio, quien es en realidad el mejor amigo de Carlos. Ahora bien, a pesar de la identidad real de ese hombre de apariencia misteriosa, no parece válido inferir de ello que Carlos cree que Sergio es tanto su amigo como un espía secreto, en ese caso, Carlos, rechazaría tajantemente algo así, si bien podríamos decir, aun así, que la expresión 'el hombre del bar que viste de manera misteriosa' caracteriza simplemente un objeto nocional para Carlos; mientras que, el nombre 'Sergio' así como la descripción 'el mejor amigo de Carlos,' no caracterizan el mismo objeto que aquella oración, pues, a mi juicio, estas últimas expresiones, sin duda, caracterizan o describen otros objetos nocionales, son descripciones más definidas sobre un sujeto particular, donde se presentan ciertas facetas de su personalidad o de sus relaciones con otras personas, mismas que quedan indeterminadas en una formulación como 'el hombre del bar que viste de manera misteriosa,' por supuesto, existen diversos objetos nocionales en el mundo nocional de Carlos que tienen en común el ser iguales con un sólo objeto real dentro del mundo real. Esta clase de supuestos y consideraciones es lo que, tarde o temprano, nos lleva a considerar problemas tales como la existencia de seres y situaciones gemelas en este mundo, o de aceptarse alguna suerte de realismo modal, en otros mundos posibles o alternativos al nuestro, lo que está muy estrechamente vinculado con cuestiones acerca de si ciertas cosas y sucesos son o no copia de sus gemelos, en ese caso, cuáles son los originales y cuáles las imitaciones, y lo que esto implica, tanto para un escrito histórico, dado su compromiso de verdad y hasta de existencia, como para la literatura, principalmente la de corte realista, y buscando precisar si se trata de una falsa confusión debida a un conocimiento parcial y sesgado de una cierta cosa o evento, o bien, lo que ocurre es que conocemos y hablamos de las cosas de manera contextual como circunstancial, de acuerdo a las relaciones que establezcamos con ellas y las condiciones en que éstas se den.

En efecto, la idea que tiene Dennett sobre la naturaleza de un mundo nocional, sirve tan sólo para capturar aquellos estados psicológicos que, volviendo con el ejemplo anterior, Carlos, el amigo de Sergio, y Carlos, aquél que podemos pensar como réplica o gemelo del primero, el cual sospecha de un individuo del bar, comparten de manera separada de cómo es el mundo que está allí afuera, claro, bajo el supuesto de que se postulen uno y otro Carlos como seres discernibles, aunque pudiera concebirse esta escena con un sólo Carlos en dos situaciones diferentes, o, como sostiene Dennett,²² aun cuando él y su gemelo vivan en mundos reales diferentes, en la tierra y en una réplica de ésta, en una tierra gemela, comparten el mismo mundo nocional; pero si se diera el caso de que, ambos, su gemelo y él, vivieran en el mismo mundo real, pero tuvieran mundos nocionales distintos, acaso podría pensarse que existe superposición entre esos mundos nocionales, o no tiene porqué ser así. Para aclarar esto, habría que revisar cuál es el significado y connotación que debiera asociarse con 'mundo nocional,' si es que éste podría ser visto como una suerte de mundo ficcional, más propio de un experimento pensado que

²² *Ibid.*.

de una novela, a fin de caracterizar los diversos estados psicológicos por los que transita un cierto sujeto, desde luego, podemos descubrir que algunos objetos del mundo real habitado por dicho individuo son iguales a los objetos que aparecen en el mundo nocional de éste, pero otros no; así pues, el mundo real contiene muchas cosas y sucesos que no tienen contrapartes en cualquier mundo nocional subjetivo, aunque los mundos nomenclales pueden ser confundidos entre sí por los sujetos o liberados de todo compromiso ontológico, si es que contienen objetos nomenclales que no tienen contrapartes u homólogos en el mundo real

Por lo anterior, aunque hablar de objetos nomenclales introduce una concepción distinta de ficción de la que caracteriza tanto a las ficciones lógicas como a las epistemológicas, hay ciertos aspectos semánticos como epistémicos muy involucrados en la definición de lo que llamaríamos una ficción nocional, por ejemplo, en el nivel semántico parecería ser una prueba sobre la presencia de un objeto nocional el poder substituirlos por términos co-referenciales al hacer atribución de creencias, pero, como ya vimos, no se puede substituir el nombre 'Sergio' por la expresión 'el hombre del bar que viste de manera misteriosa,' sin alterar el valor de verdad de la creencia reportada; por otro lado, en un nivel completamente epistémico, la idea de acceso o conocimiento directo podría invocarse con el fin de describir el estatuto epistemológico correspondiente a un objeto nocional, reparando en cómo un sujeto accede a sus propios objetos nomenclales, lo cual no se da en un sentido inmediato, sino siempre mediado por un modo de presentación, identificando esos objetos bajo y como una descripción. Por todo esto, el énfasis en los objetos nomenclales como aspectos descriptivos de las cosas, nos recuerda las ficciones del *make-believe*, sin dejar de conservar las diferencias entre éstas y la caracterización de los objetos nomenclales, aun si éstos se piensan como ficcionales, y, sobre todo, si se considera que las ficciones producto del narrar o contar historias son mundos imaginarios, diciendo literalmente que existen, sólo que en la imaginación, de este modo, los objetos ficticios se volverían objetos mentales, algo análogo podría decirse respecto a los objetos nomenclales, los que si están definidos en términos psicológicos, a diferencia de las ficciones del *make-believe*, que lo están solamente en términos de convenciones lingüísticas y de prácticas sociales y culturales, aun cuando su contenido es ficticio o son producto de procesos imaginativos, pero estrictamente hablando, estas ficciones son resultado de invocar dentro del lenguaje estados ficticios de sucesos, introducidos más de manera lingüística que psicológica, por lo que, un escritor no tiene necesidad de imaginar personajes o sucesos ficticios antes de describirlos.

La concepción de los objetos nomenclales no presenta mayores problemas en relación con la distinción entre lo ficticio y lo real, de igual modo, impone restricciones al contraste entre lo que existe o está en la mente y lo que está fuera de ella o forma parte del mundo, pues introducir una distinción al respecto, sobra y no tiene sentido, pues no todos los objetos son nomenclales, ya que, los mundos nomenclales son postulados con el único propósito de caracterizar estados psicológicos y explicar cómo los individuos actúan conforme a ellos, por lo que, afirmar que es posible caracterizar nuestras creencias sin hacer referencia a lo que está fuera de nuestra mente, es algo totalmente compatible con la visión existe un mundo independiente de nosotros, de nuestra mente, de que pensemos o no en él, al cual las creencias pueden bien corresponder, por lo mismo, pensar que vivimos, imaginativamente hablando, en mundos nomenclales, depende de la cercanía entre éstos y el mundo actual o de la medida en que puedan adaptarse o ajustarse con nuestra realidad concreta.

En otro orden de ideas, ver la ficción como una falsedad conscientemente introducida con algún propósito particular y especial, muy en el sentido del *como si* de Vaihinger, que propone, princi-

palmente, cuatro características esenciales para considerar algo como ficción, primero, se debe estar en contradicción con la realidad inmediata y actual, esto es, fracasar en el intento de armonizar, por ejemplo, el contenido de una historia, con los hechos y leyes que gobiernan el mundo real, o bien, caer en inconsistencias internas como cuando se postula un mundo imposible lógica y fácticamente; en segundo lugar, una ficción debe desaparecer una vez transcurrida una historia o ser diluida, claro, sólo cuando las ficciones son transitorias o usadas provisionalmente, ciertamente, si una ficción es autocontradictoria tendrá que ser eliminada de una historia, a menos que, pienso, sirva para algún fin o intención estéticos de la misma; tercero, una ficción tiene que ofrecer la garantía de que es eso, sólo una ficción, de hacer explícita de su naturaleza ficticia. La característica final que hace de una ficción tal, quizá la más importante, tiene que ver con su utilidad, con un fin definido que se les haya asignado, como veremos más tarde al hablar de la literatura como ejemplos y lecciones morales de cómo vivimos la vida y cómo deberíamos o podríamos vivirla. La idea de concebir una ficción como algo deliberado a través de la manipulación de hechos conocidos sin mayor sentido que servir para un fin definido y determinado, por ejemplo, una enseñanza moral; pero, a pesar de todo, los candidatos que considera Vaihinger en calidad de ficciones, incluso cuando trata de ilustrar esta clase de cosas a través de las categorías kantianas o el *noumeno* o la cosa en sí misma, esos ejemplos parecen más bien hipótesis metafísicas que ficciones deliberadas, claro, lo hace para evitar que las ficciones puedan ser concebidas, extensionalmente hablando, como clases vacías, las cuales no hacen referencia a nada que exista realmente en el mundo, sólo hablan acerca de objetos no existentes, invenciones deliberadas o estipuladas por convención, que coinciden o están en contra de hechos conocidos.

Por lo demás, las ficciones del *como si* inauguran una categoría nueva y distinta de ficciones, en cuanto construcciones deliberadas a partir de hechos conocidos para algún fin práctico, las cuales no pueden reducirse ni ser asimiladas por ninguno de los géneros de ficciones antes considerados, toda vez que en éstas, como parte de su definición, se enfatizan los valores de verdad, aunque éstos, en definitiva, no son necesariamente parte del uso ficticio del lenguaje, también se resalta relaciones de correspondencia, si es que las hay, entre hechos y ficciones, más que destacar que son construcciones conceptuales o de carácter lingüístico, igualmente, sería un poco extraño pensar las ficciones literarias como instrumentos de conveniencia, para poder llevar efecto cierto fin, tampoco es apropiada la idea de que son transitorias o de uso ocasional, de cualquier modo, los usos propiamente ficticios del lenguaje, verbales, escritos o plásticos, son propositivos, en nuestro caso, de manera más que justificada incitan a los lectores a actuar o, por lo menos, recrear imaginativamente una historia, como si estuvieran leyendo o, mejor dicho, enterándose del reporte de hechos actuales, antes que preocuparse de que no lo sean.

Antes que todo, cuando se invocan ficciones de este tipo con relación a problemas metafísicos, no se aceptan compromisos especiales acerca de la naturaleza de los hechos, ni del mundo objetivo o las teorías acerca de la verdad, no hay tales compromisos, si bien se presupone una distinción entre ficción y realidad, ésta no tiene mayores implicaciones sobre el carácter de esa realidad, y aun cuando se deja entrever que los hechos conocidos, de esta o de aquella manera, no son ficciones, queda abierta la posibilidad de incorporar situaciones, cosas y eventos contruidos como algo que también puede ser objeto de conocimiento.

Para cerrar esta clasificación de los distintos tipos de ficciones, que usamos normalmente en el lenguaje ordinario, habría que considerar ahora a las no-entidades o entidades negativas, cuyo rasgo principal y distintivo es que son producto de creencias equivocadas, de creer falsamente tal o cual cosa, entidades que se pensaban como existentes, y eran nombradas o descritas sobre esa base, pero que de

hecho no existen, son simplemente no-entidades, esta expresión procede de Bentham,²³ que distingue una entidad negativa de lo que él ha llamado una entidad ficticia, que define en términos de nombres eliminables por vía de la paráfrasis, y que define llanamente una no-entidad como el objeto no existente de una descripción que aparece en una afirmación hecha con toda seriedad, a lo que convendría agregar que, lo que se intenta es concretar alguna referencia con algo real, aunque fallidamente, porque ello entraña la idea de una creencia equivocada, por ejemplo, si alguien hace una afirmación acerca de 'un ser llamado minotauro,' diciendo que 'tiene una cabeza como de toro y cuerpo como el de un hombre,' eso no le resta seriedad a esa afirmación, aun cuando aquello a lo que se hace referencia con ésta parece absurdo. Definida en estos términos, la categoría de las no-entidades, es también distinta de otras tantas clases de ficciones, siendo una de ellas, las del *make-believe*, desde luego, como hice notar en el caso de los objetos nocionales, al hablar de clases o nombres vacíos, esto algunas veces se aplica indiscriminadamente a los nombres dados por un autor o un narrador de historias a sus personajes, y, de manera semejante, a los nombres de las entidades no existentes comunes en mitos o leyendas populares, sólo que, las no-entidades, no buscan ni nos hacen creer en nada, sino que tienen su origen en creencias equivocadas, como lo son el cofre lleno de oro al final del arcoiris, los personajes mitológicos, así como aquéllos de los cuentos de hadas, y en cada uno de estos casos, lo que se asume es que su origen se relaciona con hechos desconocidos más que con invenciones deliberadas.

Ahora bien, si se quisiera aplicar a las no entidades el término 'ficticio' con el significado exclusivo de 'no existente,' para algunos estaría bien, pero para otros, ni esto ni la correspondencia con el mundo es lo determinante en la práctica cotidiana de crear ficciones, al hablar o escribir, sino el modo en que se usan tales expresiones en el lenguaje ordinario. Bajo tales condiciones, incluso la ficcionalidad, esto es, la no existencia de las no-entidades, es algo contingente, a menos que sean autocontradictorias, a pesar de todo, se habla de ellas como si se creyera que existieran, pero, como una cuestión de hecho, hay que decir que no existen, por ende, la ficcionalidad como origen ficticio de ficciones del *make-believe*, no es algo contingente, ya que los aspectos constituyentes de un objeto ficticio podrían ser instanciados en un individuo real que no tiene nada que ver con el estatuto ficticio de ese objeto. Ahora bien, un personaje ficticio es un objeto intensional, y por esto, nunca podría ser identificado con un objeto material, lo que sugiere y suscita indagación empírica para poder establecer que el minotauro, un dragón, una hada o un ángel, son no-entidades, pero no tales que sean necesario o apropiado una indagación de ese tipo para poder descubrir, por ejemplo, que Pedro Páramo es un objeto ficticio. Por último, sin duda, tampoco sería fácil sino muy complejo y arduo, descubrir o demostrar fácticamente la no existencia de una no-entidad, pero esto no tiene caso alguno. En suma, aun si se acepta que, en cierto sentido, hechos, objetos, eventos, entidades abstractas, la mente, las personas, el cuerpo, etc., son ficciones, no es fácil apreciar las implicaciones generales que esto podría tener para el estatuto cognitivo del hacernos creer en una u otra cosa, falsa o legítimamente, no tanto por la validez de la distinción entre lo que es ficción y lo que no lo es, ni por las preocupaciones filosóficas que parecen estar planteadas narrativamente por la literatura, pues no por lo que la filosofía pueda decirnos sobre los mundos narrados por las historias, habría que abandonar nuestra condición como lectores de ficción, y, menos todavía, que en lugar de especular racionalmente sobre algo, sea mejor meramente contentarnos con gozar y recrearnos imaginativamente acerca de los objetos y el contenido de las ficciones literarias:

²³ Jeremy Bentham *apud* Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *op cit.*, p. 189.

3. LA LITERATURA, UNA ENCARNACIÓN DE LA FICCIÓN

Queda aún por explorar otro camino, el cual conduce a los dominios del lenguaje. En especial, cuando lo imaginario navega, en su interminable aventura, por los mares de la literatura, es allí donde conquista un nuevo nombre, que suele desafiar a la realidad, y no es otro, que el de ficción.

Para hablar de la construcción ficcional de mundos hay que partir de la existencia del mundo, el que está ahí, donde estamos y somos todos, una realidad objetiva y efectiva, realidad fáctica formada por los seres, estados, procesos, acciones, sucesos e ideas efectivamente realizados, hechos que suceden o están por suceder, un panorama en el que se observa que el mundo real se distingue y está enfrentando otra realidad, la que es construida en los actos de creación simbólica de la realidad por los literatos, en particular, y por los artistas, en general, se trata de una realidad creada por la mente humana y plasmada en una obra de arte verbal, en un texto literario.

La construcción ficcional es un peculiar conjunto o cúmulo intensional de cosas, como acostumbra Lorenzo Peña²⁴ llamar y pensar a los mundos posibles, mismo que se encuentra integrado, primeramente, desde sus cimientos básicos, fundado en un modelo de mundo que, por lo general, no es como el mundo real aunque puede parecerse mucho a éste, si bien puede no parecerse en absoluto a la realidad ni ser como ésta, un mundo que, tanto nos puede resultar verosímil como inverosímil, que, incluso, llega a combinar de manera caprichosa ambas formas de ser para las cosas, mezclando lo posible con lo imposible, y es, desde un mundo que sigue en su constitución dichas normas, que se erige y adquiere consistencia una construcción ficcional, la que, además de esto, posee o está compuesta por una estructura referencial arraigada en semejante modelo de mundo, en el tipo de mundo que el escritor elija o ensamble al momento de gestar su creación literaria, dando lugar a la configuración de un mundo narrado que encarna en la historia, el que se convierte plenamente en una construcción ficcional hasta el momento en que es representada tal estructura, que inventa la mayoría de las veces sus propios referentes; por supuesto, todo esto es dinamizado en un juego de signos y significados, que cobra vida en los hechos de ficción.

Es, por tanto, la construcción ficcional una verdadera estructuración de la ficción, la que comprende su configuración referencial y textual, y como creación artística de índole verbal concretada en la palabra escrita, por ese solo hecho, está situada exactamente dentro de los límites del espacio de ficción, ampliando con cada trazo de tinta o relieve en el papel la realidad conocida, proyectándonos a algo que es posible vivir, lo cual, tal vez, quisiéramos experimentar, sin encontrar más y mejor opción que lanzarnos a la aventura, en un bote que estando a la deriva nos hace recorrer los escenarios que pueblan nuestra imaginación, todo esto, por obra y gracia de los mundos que la literatura convoca ante nosotros.

Surgen, no pocas veces, confusiones y dudas al usar indistintamente los predicados "ser ficticio" y "ser ficcional," generando un duelo semántico que difícilmente nos hace titubear, pero, que conviene clarificar para tomar esta interpretación o el propio hablar sobre la ficción más fácil de entender en sus lineamientos generales, por ello, es apropiado establecer una distinción entre lo ficticio y lo ficcional para poder así dar cuenta de la relación del texto con la realidad y con la estructura de carácter comunicativo propia del hecho literario.

²⁴ Revisese Lorenzo Peña, 'Grados de posibilidad metafísica,' en *Revista de Filosofía*, 3era. época, vol. VI, núm. 9, 1993, pp. 15-23 y 38-50, particularmente la sección cuarta de este trabajo llamada 'Una propuesta gradualista y apsectualista.'

En principio, podemos considerar que es ficticia una construcción referencial que no forma parte del mundo real, que crea sus propios referentes dentro del mundo narrado; ahora bien, se da el caso que esta construcción pasa a ser ficcional al ser adscrita por el autor y por los lectores a un mundo diferente del mundo real. Semejante diferenciación es operativa toda vez que uno adopte o se incline por una explicación de la ficción que sea de naturaleza pragmática, por lo cual es el terreno de la comunicación o, mejor dicho, de la intercomunicación expresada en una relación intersubjetiva que vincula al autor y al lector por medio de las vivencias de los personajes de la historia, en especial, dentro de los dominios de la recepción de la obra literaria, donde suele resolverse la condición ontológica de la realidad ficcional o realidad de ficción, ámbito en el cual el modo de ser de la ficción en tanto algo-que-es-como-si-fuera-otra-cosa-que-no-es; cuestión que, en mi propuesta de elucidación, de tinte resueltamente semántico, de la naturaleza de la ficción literaria, es abordada y enfrentada colocando lo ficcional en la propia construcción referencial del mundo narrado, la cual, ciertamente, está diferenciada del mundo real, por lo que el modo de ser de la ficción se constituye semánticamente, a pesar de, y, sin excluir que, el mundo de ficción y su representación textual cristalizados en la historia literaria, hagan que ésta resulte actualizada comunicativamente en la relación entre el autor y el lector.

En cierto modo, ya que el mundo de ficción cobra consolidación ontológica al existir como y dentro del texto que representa la estructura referencial del mundo narrado, considero que, si se hace una distinción elemental entre los textos descriptivos y los textos constructivos en los cuales los mundos de ficción son construidos por la actividad textual, señalando que los primeros representan el mundo real y los segundos, que son de carácter ficcional, construyen la ficción literaria, por lo cual, a mi juicio, los textos de ficción propiamente no construyen mundos de ficción sino que alcanzan por medio de las estructuras textuales los mundos de ficción, que se desvanecerían si faltara el sustento y soporte de su representación textual.

Por todo esto, se puede pensar que en la creación, por parte del artifice de la palabra, del autor, de las construcciones ficcionales, los mundos de ficción son almacenados y transmitidos como carne textual en la construcción y configuración de los textos literarios. Siendo así que, con sobrada razón, los mundos de ficción construidos por el autor establecen modelos de mundo o, simplemente, mundos literarios elaborados por elementos semánticos como "existe el Quijote," "es verdadero que el Quijote libró una singular batalla con los gigantes molinos de viento," "es verdadero que Gregorio Samsa se convirtió en un bicho," etc., de modo que, tenga lugar la construcción del referente o mundo narrado de la obra literaria en cuestión.

Al intentar dilucidar la entidad ontológica de las obras de arte y, por tanto, de las obras literarias, aparece a nuestro encuentro el problema de la ficción, mismo que implica una realidad creada por la mente y que para algunos como el propio Rorty²⁵ su naturaleza queda expresada en la condena de la dependencia mental, esto es, ser-dependiente-de-la-mente para existir, realidad ficcional que por ser producto de la actividad mental es una realidad creada, que es un componente fundamental de la obra literaria de ficción. Al respecto, Peter Lamarque,²⁶ cuando habla acerca de en qué sentido se dice y es válido afirmar que, el mundo y la verdad se construyen como

²⁵ Cfr. Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994, pp. 192-221, lo que viene a ser, particularmente, el capítulo 8, que tiene por título "Truth-Making and World-Making."

²⁶ *Ibid.*, pp. 192-195.

cualquier ficción, así, por un lado, este autor, hace ciertas observaciones acerca de lo que existe o es real o, simplemente, está allí afuera, a partir de las cuales se analiza la literatura en relación con la ficcionalidad, la representación, el realismo y la verdad; por otro lado, examina y presta especial atención al cómo los objetos están o son hechos, al papel de la imaginación, de la dependencia mental de los hechos, cuestiones que se tornan fundamentales al abordar la naturaleza y estatuto de las obras literarias, además de realizar importantes distinciones, principalmente, entre hecho y ficción, entre lo imaginario y lo real, entre lo inventado y lo descubierto, y entre el hacer ficciones y el contar historias, cosa que establece una diferencia sutil pero significativa entre lo filosófico y lo literario, entre el hacer filosofía y el hacer literatura, entre el creer que algo es como se nos dice que es y, llanamente, el decir que algo es de ésta o de otra forma. A pesar de todo, Rorty²⁷ pone en duda algo así como la existencia de un mundo totalmente independiente de nosotros, sacando a colación la metáfora cartesiana del mundo como espejo de la naturaleza, sin embargo, no hay nada en su propia concepción del mundo que suscriba la visión de que éste ha sido hecho o construido, o que no es más que una ficción, desde luego, el sentido común nos dice que el mundo se encuentra allí afuera, más allá de nuestras palabras y pensamientos, que causalmente interactuamos con él, y que esto puede hacer una diferencia respecto a la verdad de algunas cosas que decimos, postura o punto de vista que, en modo alguno, ha sido abandonado o dejado atrás por Rorty,²⁸ quien, como si estuviera haciéndose eco de Goodman, de su “hacer mundos” y “fabricar hechos” - esta postura la reviso, con mayor amplitud y profundidad, dentro de la primera sección del capítulo III-, defiende la tesis de que hacemos algo más que sólo descubrir o encontrar mundos, pensando en que la verdad es algo hecho por el hombre y a su medida o hechura, por tanto, a pesar de que es irrenunciable el compromiso de distinguir lo falso y la ficción a partir de lo verdadero y de los hechos, aun así, insiste Rorty,²⁹ no podemos hacerlo sobre la base de que la ficción es fabricada y los hechos observados y descubiertos, por lo cual, al parecer, la ficción no es solamente una verdad metafórica, sino que es un modo de hablar y construir verdades, de hacer mundos a partir de un mundo dado, lo que equivale estrictamente a un rehacer, a decir y recrear las cosas de modo que lo que es falso en el mundo real se vuelva verdadero en el mundo de la historia, generando narraciones en que las cosas no son como realmente son si es que son realmente, verdades a la medida de los textos, pero verdades al fin y al cabo, donde lo que la historia dice es al menos cierto para ella, para sus personajes y lo que nos cuenta de éstos, verdades construidas por el escritor, que pueden ser creídas o no, que no necesitan ninguna constatación empírica para probar su validez, que son verdaderas, meramente, porque se dice que son verdaderas, aunque solamente como verdades de ficción.

Podemos afirmar, sin mayor asomo de duda, que aquella realidad es una invención o ficción de realidad que incluye la configuración, por medio de una actividad netamente artística, de un signo cuyo referente no está presente o ha dejado de estarlo en la realidad efectiva, en el mundo real, hablamos así de una realidad compuesta por objetos imaginarios, conforme a lo cual, es posible, establecer una diferenciación inicial y básica, que radica en el hecho de que la ficción y la realidad ficcional encarnada por los mundos ficticios son, en verdad, dos conceptos distintos pero complementarios; de manera que, la ficción es la creación literaria que comprende y adquiere con-

²⁷ *Ibid.*, pp. 194-208.

²⁸ *Ibid.*, pp. 200-205.

²⁹ *Ibid.*, pp. 207 y 208.

sistencia en la realidad ficcional y el texto por el que ésta es representada, es decir, la ficción literaria es el mundo construido y plasmado en la obra literaria, razón por la que incluye tanto al mundo ficticio como al texto que lo sostiene y expresa.

Cuando nos referimos a un texto literario, apelamos a un presupuesto fundamental en el tratamiento de la ficción, el que consiste en la distinción esencial entre ésta y el mundo real, cosa que conduce a entender de un modo especial la operación de *inventio* o de construcción del mundo textual, la cual es aplicada a la elaboración y construcción, en este caso, en un medio escrito, de una estructura referencial para la ficción, mientras que, un texto no literario se apoya directamente en una cierta sección o trozo de la realidad, un paisaje tomado o extraído a partir de ésta, sin dejar por ello de ser, en cuanto texto, una suerte de construcción o interpretación que como tal media entre la realidad y su transcripción o representación y configuración textuales. Al inventar un mundo narrado como base de significado para la historia, se tiene por resultado la selección, para conformar el referente textual, de aquello de lo que habla el texto literario, de un conjunto de elementos, entre los que pueden considerarse seres, estados y sucesos de dicha realidad, del mundo real, además, si se habla del texto de ficción se producen junto con esto un conjunto de objetos que no proceden tal cual de la realidad, sino que han sido creados por el autor.

Los elementos de carácter referencial de la ficción guardan o revisten una condición ontológica que es necesariamente dependiente de la instauración de los mismos por obra de la actividad creadora del escritor, hecho que se justifica porque el texto literario de ficción es, en su elaboración, una constitución de realidad, y así, el texto literario, las historias que contiene y comunica, no son sólo una expresión del mundo real o de parte de él o de una realidad que existe de modo peculiar, sino que por igual es también una creación de realidad.

La ficción literaria está constituida tanto por seres extraños como familiares, que se arman y des-arman al menor capricho de un autor, su creador, su propio Dios. ¿Hay algo en las palabras que nos hablan de ellos? ¿Qué quieren decimos? ¿Cuál misterio habrán de revelarnos? ¿Los seres fictivos son, en verdad, inexistentes, o tan sólo poseen un peculiar modo de ser? ¿Quiénes son? ¿Qué son? ¿A qué posibles mundos tratan de abrir nuestra conciencia? ¿Es la ficción literaria un mapa de ontologías que nos invita a un viaje itinerante con rumbo a descubrir "lo maravilloso cotidiano" encerrado en nuestro mundo, en nosotros mismos?

En resumen, aquí se propone encarar el reto de construir una Ontología que dé cuenta de la ficción literaria, a través de un análisis fenomenológico de la naturaleza, contenido y expresión que distingue a la narrativa de ficción, mismo que se nutre de aquellas verdades que cobran vida dentro de los textos literarios³⁰, los cuales son, de alguna forma, los datos básicos para construir una teoría fenomenológica de la ficción, que con derecho podría ser llamada Ontología de la ficción literaria. Ésta, buscará, no dedicarse -ni contentarse- exclusivamente a describir las estructuras ficcionales en literatura sino, además, esclarecer aquello que las hace posibles, dotándolas con un cuerpo y sentido propios.

³⁰ Entre las obras literarias que he de considerar -sean cuentos, novelas, etc.- destacan, sobre todo, las de autores como Beckett, Proust y Borges. Esta elección, no es en modo alguno fortuita ni arbitraria, dado que en cada uno de los escritos de los autores que acaban de ser mencionados, resalta la presencia de un denominador común, a saber, la búsqueda por elucidar la naturaleza y el sentido de la existencia humana, inquietud que dichos autores transportan y plasman en sus ensayos, logrando sus palabras, quizá sin proponérselo, decimos algo sobre la existencia y significado de las estructuras literarias constituyentes de la expresión que identifica a la realidad en el mundo del hombre, en otros términos, explorar cómo las vivencias reales de que se nutre el escritor son traducidas por medio de su lenguaje hasta gestar la ficción literaria.

En la fundamentación textual de la ficción, es propicio resaltar la presencia en el texto de la estructura referencial que hace verosímil el mundo narrado, lo que es decisivo para la constitución de la construcción ficcional del texto literario, por supuesto, esas referencias descubiertas o inventadas, que pueden ser existentes o inexistentes, e incluso, son una suerte de combinación de ambas, carecen de existencia objetiva *per se*, la que es fijada justamente por el hecho de ser representada en un texto, lo que cada historia toma del mundo real posee existencia objetiva precisamente como parte de éste, en cambio, los seres proyectados por el texto que si bien sólo parecen ser reales sin serlo o se presentan con el mayor desenfado totalmente irreales, quimeras que están en la penuria del ostracismo alejadas del reino al que pertenecen, al no tener existencia objetiva por no formar parte de la realidad efectiva, no pueden existir a menos que sea constituidos en el texto que los representa, que les da vida y sentido narrativo.

A resumidas cuentas, las estructuras formales del texto, tanto la configuración de sus elementos textuales como la construcción del conjunto de referencias que otorgan asidero a sus figuras, constituyen el soporte imprescindible, del que nadie puede escaparse, para manifestar y reconocer los poderes de sugestión y estímulo imaginarios así como de convocatoria sentimental de que es capaz el texto literario, por lo cual, éste viene a ser la plasmación y el soporte del mundo de ficción creado por la fantasía del autor y el elemento de proyección estético de dicho mundo y de las experiencias que nos comunica y nos hace experimentar, casi vivir, como si fuéramos los personajes mismos de las historias.

4. HABLAR Y ESCRIBIR SOBRE EL MUNDO; FORMAS DISCURSIVAS DE LA CIENCIA, LA FILOSOFÍA Y LA LITERATURA

Primero que todo, convendría en estos momentos, hacer ciertas caracterizaciones y distinciones básicas en cuanto a los diversos géneros de escritura, a saber, escritos literarios, filosóficos, científicos, y aun, periodísticos. Para esto, debe tenerse en claro que, describir y clasificar a un escrito dentro de alguno de los tipos enumerados, es una cuestión sobre la relación que existe, en cada uno de ellos, entre la forma y el fondo, entre su contenido y el modo de presentarlo, como la propia que se puede establecer entre la *dispositio* y la *elocutio*, en la manera en que se estructura una historia, un ensayo argumentativo, un reporte científico, o una nota periodística, cuando se ve como un todo lo que se dice y el modo en que se hace.

De esta manera, según sea la correlación entre forma de presentación y contenido, pueden generarse diversas clases de escritura, así pues, la literatura no se interesa por si es verdadero o falso lo que dice, ni tampoco si efectivamente ocurrió, está sucediendo o podría llegar a suceder, preocupaciones que, ciertamente, si pueden encontrarse en escritos ya sea científicos, o bien, de carácter filosófico.

Dicho lo anterior, para poder distinguir un tipo de escritos de otros, bastaría pensar que, por ejemplo, los escritos literarios buscan fundamentalmente hacernos creer en sus historias, en cambio, los filosóficos, nos presentan argumentativamente lo que creen que es algo, lo tratan de explicar respondiendo al cómo y porqué de él, mientras que, los escritos científicos, son registros o reportes observacionales y nomológicos sobre las cosas de las que hablan, tajantemente nos dicen, no lo que creen que son o podrían ser las cosas, sino lo que efectivamente son; asimismo, los textos literarios no proporcionan prueba alguna de lo que dicen, por su parte, los filosóficos, dan argumentos racionales para sustentar sus creencias y las explicaciones e interpretaciones de las mismas, y, en el caso, de los escritos

científicos, éstos aportan, junto con sus afirmaciones, evidencias concretas y verificables experimentalmente, igual que leyes que tratan de dar cuenta de esos fenómenos y hasta predecir lo que sucedería con ellos bajo ciertas condiciones. Por lo tanto, lo característico de la escritura literaria, su forma discursiva peculiar, descansa esencialmente en hacernos creer algo, en qué tan verosímil es la historia que nos narra, aun cuando presenta sus descripciones de manera libre y, a veces, inconsistente y dispersa; en tanto que, la escritura filosófica, nos dice lo que cree que es cierta cosa, para lo cual, presenta sus argumentos y justificaciones de manera sistemática, concisa y clara, sin rodeos ni ambigüedades, ofreciendo generalmente pruebas racionales para fundamentar cada una de sus afirmaciones, esa es la forma discursiva que le es inherente a la filosofía; por otro lado, pensando en la escritura científica, estos escritos, dada su naturaleza, consignan datos particulares, recabados a través de la observación y la experimentación, que, más que decimos lo que puede o se cree que es algo, nos dicen lo que es realmente, lo que son las cosas, empíricamente hablando, buscando demostrar sus asertos por medio de experimentos y evidencias, además de garantizar la validez de las leyes que postulan, todo esto, en razón de la coherencia interna del sistema de conocimientos y creencias distintivo del conocimiento científico, que construyen y presentan formalmente los artículos científicos.

Por esto, conforme sea el tipo de relación subsistente entre la forma y el contenido en los distintos géneros de escritura o formas discursivas diversas, se hablará en ciertos casos de una clase de escritos o de otros, incluso, de textos periodísticos, que, de manera libre y licenciosa, recurren, abrupta o advertidamente, directa o indirectamente, a las distintas formas literarias que tienen a mano, pasando de la presentación fiel de un acontecimiento, a la especulación infundada o argumentativa sobre el mismo, haciendo uso al describir ciertos hechos, igualmente, a un estilo literario más que a uno testimonial. En suma, la literatura nos hace creer, sin más, ciertas cosas; la filosofía, por su parte, nos dice y da argumentos racionales para creer que las cosas son de un modo y no de otro, así también nos ofrece pruebas racionales de porqué y con qué propósito afirma todo lo que nos dice; entretanto, la ciencia, posee como forma discursiva el reporte experimental y observacional, y esto, a causa de que, no solamente nos dice lo que cree que es algo sino, además, lo que es verdaderamente, de ahí que consigne evidencias empíricas como prueba de todas sus afirmaciones, concretadas en escritos que buscan decirnos y explicarnos causalmente lo que son ciertos fenómenos, así como el modo en que se manifiestan y el porqué de ellos.

5. ¿LA LITERATURA TIENE ALGÚN COMPROMISO DE VERDAD?

Desde un principio, debe quedar claro que, lo que aquí se perfila es, en rigor, una teoría de la no-verdad de la literatura, que consiste en reconocer el hecho inegable de que, el concepto de verdad como tal, sin importar gran cosa la formulación o definición que se escoja para él, no juega un papel central en el ejercicio cotidiano de la crítica, o bien, puede prescindirse de él sin mayores aclaraciones. Desde luego, no se trata de la verdad de los juicios que ésta haga, sino tan sólo de que no hay un lugar significativo para la verdad como una categoría de análisis aplicada a algo como las obras literarias. Claro está, el mero rechazo de la verdad como un rasgo esencial y definitorio de la literatura, es algo que, difícilmente puede verse como original, si bien, esta visión disfruta comúnmente de mayor aceptación dentro de la crítica literaria que el inclinarse por una teoría en favor de la verdad, que no pasa de ser pretendida, de la literatura como tal.

El *quid* de esta elección es que, ya resulta necesario, remplazar la visión estándar que se apoya en la dupla verdad/mundo para explicar los valores de la literatura y la naturaleza de la ficción, aun cuando tal presupuesto fundacional sí ha probado relativo éxito y validez para dar cuenta del mundo real, pero no se puede asegurar que suceda lo mismo en el caso de la literatura, que tiene que ver más con cosas creadas que meramente encontradas en la realidad.

Es un viejo debate ya, la trillada, no por eso menos seria, discusión sobre la literatura y su pretensión de verdad, sin embargo, muchas de las teorías propuestas alrededor, en favor o en contra, de postular algo como una 'verdad literaria,' incurrir, eso creo, en ciertos errores fundamentales, siendo uno de los principales suponer que se requiere necesariamente partir de una teoría, epistemológica o metafísica, bien desarrollada y probada, acerca de la verdad o del mundo o de cosas como esas, antes siquiera de pronunciarse y tomar partido sobre los valores de la literatura, de inclinarse por una concepción que rechaza o defiende el pretendido compromiso de verdad de la misma.

Bueno, a duras penas puede decirse que, en caso de apoyar un enfoque que ve a la literatura como una no-verdad, esto no es nada nuevo ni extraño, pues proceder así, tiene seguramente su razón de ser es esa densa nube de escepticismo que está muy de moda y en boga, sobre todo, si se tratan temas como la verdad y la realidad, si es que podemos hablar de que hay tal cosa como el mundo, la objetividad, la verdad, los hechos, etc. Pienso que, a esto se debe mayormente las aproximaciones con que se cuenta, hoy en día, en relación con la literatura, más que a una concepción clara y específica de ella, antes de buscar explicarla mediante planteamientos que desconocen su condición tan especial. Ciertamente, decir de la literatura que no es verdad, no significa que las ficciones literarias sean meros juegos de creencias, situaciones descontextualizadas y poco serias, por el contrario, la literatura no tiene por qué empeñarse en enunciar verdades sobre el mundo, sino que, por medio de sus ficciones, puede cumplir un importante papel tanto en la comprensión como en el desarrollo y puesta en acción de ideas básicas y fundadoras que construyen la identidad histórica y cultural de una comunidad.

Primero que todo, la relación entre verdad y ficción es más compleja de lo que aparenta a primera vista, puesto que, en un sentido fuerte y relevante, la ficción no está definida en términos de verdad o de semejanza al mundo real, más bien, tiene que ver acerca de si las descripciones que hace una historia son sobre hechos, sucesos ya ocurridos o que realmente pasaron, o bien, de situaciones tanto probables como posibles, e incluso, imposibles, planteadas de modo narrativo. Por eso, no tiene caso dírimir sobre si hay o no incompatibilidad lógica entre las dos, toda vez que, muchas de las cosas que se dicen en relación con las ficciones literarias expresan cosas como verdades acerca de personas, lugares o eventos actuales, que son muy comunes en obras de ficción, al igual que presupuestos acerca de qué cosas existen y cuáles no, que describen cosas que, sin ser iguales, son como otras que efectivamente existen, surgiendo así una serie interminable de descripciones ficticias, de las que la literatura está repleta, que pueden ser verdaderas o falsas; proposiciones que nos vienen a la mente o que, simplemente, tenemos acceso a ellas como lectores tras ejercer esta práctica, proposiciones con las que se construyen las historias, escritas u orales, que también pueden ser verdaderas o falsas, de la misma manera, puede haber verdades o, por lo menos, juzgarse así, sobre lo dicho tanto por críticos como por lectores sobre eventos o personajes propiamente ficticios, sólo que, en este caso, esas verdades pueden ser descriptivas o interpretativas acerca de ciertas obras literarias.

Por otro lado, es menester acercarse al valor cognitivo que puede adjudicarse a las obras literarias, lo que tiene obvias conexiones con la verdad y el conocimiento, ya que, en nuestra condición de lectores tomamos información, a partir de los textos, sobre personas, lugares, y sucesos presentados

por las obras de ficción, así también, podemos adentrarnos a conocer y aprender expresiones culturales concretas, adquirir nuevos datos y habilidades para analizarlas, enterarnos de ciertos hechos históricos, conocer cómo es cierta ciudad y cómo es su gente sin tener antes que visitarla, todo esto merced a la literatura. Asimismo, los escritores de ficción, que no en su uso restringido y sesgado de ciencia ficción, ofrecen regularmente generalizaciones acerca de la naturaleza humana, de sucesos que realmente han ocurrido, siendo sus narraciones un retrato como una reacción a lo que ven y viven, hasta, con algo de prurito ético, a cómo debieran de ser las cosas y no tanto a cómo son. En nuestra calidad de lectores, lo que tomamos como verdadero en el mundo es lo que ha de determinar cuánto y de qué manera responderemos a lo que relatan las obras literarias, incluyendo cómo las comprendemos, es cosa sabida que, en cuanto lectores, no es extraño requerir y hasta depender de cierto trasfondo previo de conocimiento de tipo tanto histórico como cultural y psicológico y, si es posible, aun ciertas intuiciones morales y filosóficas, sino para meramente saber lo que una historia plantea, sí, para comprenderla cabalmente y encontrar su legítimo sentido.

Todas estas cosas, no merecen ser defendidas aisladas unas de otras, sino en una integración y complementariedad apropiadas que dé lugar a la formulación de una explicación satisfactoria y válida de la literatura, así como de temas que están completamente implicados por ella, pensemos tan sólo en el valor cognitivo de las historias literarias así como en el estatuto ficcional del discurso por medio del cual son presentadas, y, por supuesto, tratar de establecer si aquellas cosas que ponen en relación a la literatura con la verdad que posee o no o hasta cierto punto, puede hallarse en lo que hace que las obras de literatura, pero concebidas imaginativamente y gracias a la memoria, expresen y revelen importantes verdades con respecto a su valor tanto estético como ejemplar.

A fin de considerar apropiadamente esto, se impone, primero que nada, como una cuestión fundamental que atañe a la discusión acerca de la literatura y su pretensión de verdad, colocar y determinar cuáles puedan ser los límites adecuados y aceptables de la noción misma de verdad, lo cual no es lo mismo que ofrecer una teoría de la verdad, en el sentido de inclinarse ya sea por una visión correspondentista, o bien, una pragmatista o una tiene como criterio de adjudicación veritativa el concepto de coherencia; en todo caso, hay claramente un nivel más básico en que tales decisiones deben ser realizadas, así como en qué forma son usados los términos 'verdadero' y 'falso,' por ejemplo, si 'verdadero' cuando se aplica a obras literarias adquiere otra connotación o sentido, como el de similaridad o fidelidad, como tal cosa ocasionalmente ocurre, se tiene que la demanda de que las obras literarias puedan o ser verdaderas o falsas, se expresa tal cual en términos como los mencionados, lo cual puede suscitar confusión para un análisis si no se advierte de antemano, generando disputas y malos entendidos que tienen poco caso, pero lo que es un hecho, es que, si llega a encontrarse un uso así para el término 'verdadero' en la literatura, después de todo, los predicados construidos con 'verdadero' y 'falso' tienen muchas aplicaciones en las descripciones eminentemente literarias, pues en otras, su sentido no debe ser tan relajado y laxo, tal es el caso, de descripciones periodísticas e históricas. Lo que hay que hacer, en ese caso, es desplazar a otro lugar el debate, principalmente, en el terreno en que 'verdadero' se interpreta en el sentido de 'verosímil' o que es o se parece a cómo son realmente las cosas, cómo es la vida y cómo somos nosotros, en cuyo caso, se necesita explicar con cuidado los alcances de esa noción; por otra parte, precisar sobre si el valor de la literatura reside en ser o parecerse a como es la vida, es algo que depende, al menos, en cierta medida y sentido, en la concepción en que uno se este apoyando, pero, habría que determinar igualmente si la verdad o lo que es ésta o cómo se le entiende está realmente en discusión, si las relaciones de semejanza y proximidad juegan un papel significativo

en la elaboración y comprensión de las ficciones literarias, considerando que esas relaciones no son equivalentes a la de verdad, aunque es claro que abordar cuestiones de vocabulario es el punto de partida de cualquier discusión. Lo que ha de ponerse en tela de juicio es el recurrir a un sentido fuerte para 'verdad' y 'falsedad' al ser aplicados a la literatura, esto significa que, ver la orientación e intención de la literatura en cuanto transmisión o enseñanza o encarnación de verdades universales sobre la naturaleza del hombre, sobre la condición humana, en un sentido un poco análogo al modo en que la ciencia o la Historia, al formular sus hipótesis, pueden expresar verdades generales, que son más de hechos que de personas o de sus acciones concretas. Pero, acaso hay verdaderamente un sentido fuerte para estas nociones, y de ser así, qué tipo de propiedades caracterizarían en tal caso a la verdad. Para no errar, lo más seguro y cierto es empezar con Aristóteles, quien al hablar sobre la verdad sostiene, en el libro Z de la *Metafísica*, que: "Hablar sobre que algo es lo que es, y de que algo no es lo que no es, es lo que resulta propiamente verdadero."³¹ Es algo que se da por descontado que, sin duda, cualquiera convendría con esa definición preparatoria y provisional, en la medida en que es neutral para casi cualquier teoría acerca de la verdad, pero al menos sirve para delimitar un sentido apropiado y más familiar de 'verdadero.' Un sentido y uso parecidos al aristotélico, se encuentra en la concepción semántica de Tarski sobre la verdad, el cual al menos es fiel al espíritu de la interpretación de Aristóteles, busca mostrar cómo las condiciones que son necesarias y suficientes para establecer la verdad de cualquier sentencia u oración arbitraria pueden ser especificadas mediante la sencilla operación de quitar comillas, teniendo en mente su socorrido y gastado ejemplo de 'la nieve es blanca,' oración que es verdadera si y sólo si la nieve es blanca,³² esta condición ha sido ordinariamente pensada como conveniente y adecuada para toda teoría de la verdad, como satisfacer, lo que Dummett³³ denomina un esquema de equivalencia. Ahora que, de manera algo más radical, se ha probado con todo rigor que, para toda teoría sobre la verdad, por simplificada que sea, es suficiente apoyarse por completo en un esquema general del tipo 'es verdadero que *p* si y sólo si *p*,' para explicar todos los hechos que implican hablar o determinar la verdad de cierta cosa sobre la que trate la teoría en cuestión.³⁴

Un buen ejemplo de una teoría construida sobre bases netamente aristotélicas, en lo que a la 'verdad' se refiere, lo es el llamado enfoque minimalista,³⁵ que encierra un sentido simple y central de 'verdad' que difícilmente podría ser objetado, el cual se sustenta en que la mayor parte de los problemas que tradicionalmente se suponen en relación con la verdad, pueden plantearse desde otros puntos de vista distintos de los que define dicha noción, a saber, si se puede decir de algo que es descubierto; porqué debemos creer en cierta cosa; qué es objetivo; a qué llamamos hechos; si es aceptable defender alguna suerte de realismo; de qué manera el significado de algo se relaciona con su verdad; sobre si la literatura busca o tiene un compromiso con la verdad de todo lo que dice; entre otras tantas cosas.

Volviendo a Tarski, él destaca que su concepción semántica se mantiene neutral a consideraciones de carácter epistemológico, acerca de cómo se llegó al conocimiento de la verdad de alguna cosa, o las condiciones bajo las cuales su ejemplo clásico de 'la nieve es blanca' es aseverado o resulta válido

³¹ Aristóteles, *Selections. Metaphysics*, editada por Richard Mckeon, The University of Chicago Press, Random House Inc., USA, 1973, 1011b: 25-28.

³² Véase Alfred Tarski *apud* Susan Haack, 'Realism,' en *Synthese*, núm. 73, 1987, pp. 275-299.

³³ Cfr. Michael Dummett *apud* Michael Devitt, *Realism and Truth*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1984, p. 24.

³⁴ Paul Horwich, *Truth*, Oxford University Press, Oxford, 1990, pp. 6-8.

³⁵ *Ibid.*, pp. 20-48.

en calidad de oración, o como él dice: " Podemos aceptar la concepción semántica de la verdad sin abandonar las actitudes epistemológicas que podemos haber tenido; pudiendo permanecer primitivamente realistas, realistas críticos o idealistas, empiristas o con posturas metafísicas, sobre lo que fuimos antes. La concepción semántica de la verdad es completamente neutral a todas estas cuestiones."³⁶ Esta idea resulta apropiada y es consistente sobre el hecho de que la discusión acerca de la pretendida verdad de la literatura no se detiene ni se desarrolla, en absoluto, alrededor, de posturas epistemológicas.

Como puede ser apreciado, si lo que se quiere es distraer la atención lejos de la noción de verdad como un concepto problemático, la elección del llamado 'esquema de equivalencia' es más que recomendable e idónea, si bien, aun en el caso en que podamos eliminar ciertas complicaciones y embrollos, que no faltan, presentes generalmente en teorías sobre la verdad como tal, éste no es el costo de aceptar, sin más, cualquier concepción de verdad, o de debilitar así el término 'verdadero' para que pueda ser apropiado a nuestros fines, haciéndolo meramente un término muy generalizado de aprobación, sólo eso. Bueno, pero después de todo, intercambiar o substituir en su uso 'verdadero' por otras formulaciones afines, que no equivalentes, como 'es fiel,' 'está de acuerdo con,' 'es resultado del consenso,' o bien, incluso, 'está en concordancia con la vida,' todos ellos intentos que no recuperan el sentido preciso de una expresión como 'es verdadero,' y que por eso no son reemplazables por ella dentro del 'esquema de equivalencia.' Por supuesto, formulaciones como la aristotélica, a pesar de su sencillez, no significa nada sin tener en cuenta un contenido concreto, de lo que se desprende, entre otras cosas, que la verdad es una propiedad de lo que se dice o predica de las cosas, que, en el caso de Tarski, son las oraciones del lenguaje, ésta no es, pues, una propiedad de objetos o de hechos, no es algo que se encuentra allí afuera delante de nosotros, ante nuestros ojos, en el mundo, o, como una cosa más, que verifica lo que decimos, como si descubriéramos en el mundo real, fuera de nuestra conciencia, que las cosas que decimos son verdaderas, apelando a que aquello de lo que hablamos existe realmente, podemos verlo y tocarlo, como si fuera tal y como decimos que es, lo cual no siempre es el caso.

Lo anterior, por sí sólo no basta para aproximarnos adecuadamente a un concepto de verdad, es necesario, hacer otras precisiones y considerar ciertas condiciones, ya que, no se puede decir solamente que lo que decimos acerca de las cosas sea verdadero o falso, aun en el caso en que algunas de ellas nos sirvan para fijar, en calidad de patrones de verdad, lo que es verdadero en relación con, criterio débil que no apela a nada más que proximidad o parecido. En ningún caso, realmente se dice algo más de lo que se sigue de la intuición aristotélica sobre la verdad, ni nos apartamos verdaderamente de ella, aun si incluimos creencias y pensamientos como fundamentos de la verdad, o si hacemos de las representaciones visuales o de cualquier otro tipo, algo esencial para una definición del término 'verdad,' por lo menos, hasta donde proceder estas cosas guardan alguna semejanza con una estructura eminentemente predicativa, que es parte de la formulación clásica del concepto de verdad.

Ahora bien, es un hecho que no sólo ciertas formas de hablar o de hacer referencia al mundo son candidatas para asignarles un predicado como 'es verdadero,' claro que no, las proposiciones también pueden ser verdaderas o falsas, no tanto las preguntas, de las cuales se puede decir mejor que están o no bien construidas, que son claras o ambiguas, que son vagas o formuladas con precisión. Del mismo modo, los conceptos individuales, que designan cosas o cualidades determinadas, tales como: mesa, libro, bondad, belleza, etc., por sí mismos no pueden ser verdaderos o falsos, pues, creo, solamente en relación con otros objetos, formando parte de proposiciones definidas que con ellos se cons-

³⁶ Véase Alfred Tarski *apud* Susan Haack, 'Realism,' en *Synthese*, *op. cit.*, citado en la pág. 278.

truyen, de nuevo 'la nieve es blanca,' por ejemplo, sólo así esas expresiones pueden convertirse en auténticos componentes de verdades, así también, la sola idea de decir algo o escribir algo tiene, en sí misma, cierto grado de indeterminación, porque, lo mismo puede significar el acto de decir algo, que viene a ser el uso que se lee da a una sentencia, que la cosa dicha por esa oración, aquello a lo que la sentencia se refiere, y hasta el contenido expresado por ella, esto es, su significado o lo que la proposición en cuestión expresa.

Pero por ahora, provisionalmente, podemos seguir usando el concepto 'verdad,' en el sentido original que le concede Tarski, bajo el supuesto de que tal es el contenido proposicional de lo que se dice, y análogamente de todo aquello que es enunciado, creído o, si es el caso, pensado o imaginado, que es lo que parece más propio en que sustentar una noción de verdad, ya que ésta parece, de alguna manera, sujetar a las proposiciones a un compromiso, si se quiere ontológico, puesto que, es normal pensar que son alguna suerte de entidades, que existen, aun cuando esto tiene sus reservas, desde luego, ello no implica acudir a ninguna teoría particular sobre ellas, ni construirla de manera independiente a otras cosas, que no son proposiciones, de las que igualmente se pueden hacer atribuciones de verdad, por lo tanto, hay que hacer más aclaraciones al respecto acerca de lo que entendemos por contenido proposicional, sobre todo, al caracterizar un contenido propiamente ficticio.

Para nuestros propósitos, es conveniente tener en claro que, la asignación de verdad a un contenido proposicional, a lo que dice una proposición, no es algo que requiera abordar la cuestión acerca de en qué sentido y con qué alcance y validez puede aplicarse 'verdad' a las obras literarias, en vista de que tales obras, al menos algunas si no todas, tienen algún contenido proposicional que las hace candidatas de predicar verdad sobre ellas. Es, principalmente, en casos como éstos, que la definición de verdad no gobierna ni regula la aplicación tal cual de 'es verdadero' al contenido de los textos literarios, sin hacer antes ciertas aclaraciones, en razón del tipo tan especial y la especificidad propia de las proposiciones con las que se construyen historias como las novelas, que poseen propiedades que son características de sus descripciones. Más adelante, en la última sección del capítulo III, considero y exploro detenidamente estas particularidades de las proposiciones características de la literatura, con las que se construyen las obras de ficción.

Continuando con la discusión acerca de los presupuestos básicos necesarios para formular una versión adecuada del concepto de verdad, es evidente señalar que ésta debe ajustarse al hecho de que hablar de la verdad, más bien, de la verdad de algo, es una cuestión para la cual, quien hace uso de esa noción, los hablantes, utilizan regularmente para expresar sus intenciones en todo aquello que dicen o escriben, así como Dummett afirma que: "Es parte del concepto de verdad que tengamos la intención o nos ocupemos en elaborar proposiciones verdaderas, del mismo modo en que es parte del concepto de ganar un juego en que un jugador juegue para ganar."³⁷ Sobre esto, puede decirse también que, la verdad no es una propiedad genuina de las proposiciones, porque no hay nada más que decir que una proposición es verdadera, lo cual, simplemente, ya lo hace en cierto sentido la propia proposición, así pues, decir de una proposición que es verdadera sería como incurrir en una redundancia, por lo que, afirmar que p es verdadera es equivalente a afirmar que p , por ejemplo, decir que 'es verdadero que Colosio fue asesinado,' no significa más que: Colosio fue asesinado, y, de la misma manera, 'es falso que Colosio fue asesinado' significa solamente que Colosio no fue asesinado. De esta manera, en apariencia, a primera vista, el predicado 'es verdadero' podría ser eliminado de esas expresiones sin el menor costo. Pero, sin embargo, esto no se opone a la posibilidad de elaborar una explicación más sólida

³⁷ Michael Devitt. *Realism and Truth*, op cit., p. 12.

del concepto de verdad, ya que, si se considera que hablar de verdad es una cuestión interna a realizar un juicio sobre algo, en el sentido de que hacer o aceptar un juicio es con alguna intención o fin o como un cierto propósito, lo que hace que se confunda entre hacer un juicio y describirlo como una manera de determinar nuestros fines o intenciones acerca de algo, algo así ocurre cuando se juega al ajedrez, pues al parecer allí existe una equivalencia entre hacer un movimiento de una pieza y juzgar que se trata de un buen movimiento, por lo que sería redundante añadir, cuando se mueve una pieza, que ese movimiento es necesario si se piensa en ganar la partida, lo cual es un presupuesto básico de ese juego y de cualquier otro, esto es ya una cuestión implícita en cada movimiento que se hace en el ajedrez, el hacer lo posible para ganar la partida, pero esta especie de redundancia no sugiere que no tenemos ninguna concepción clara acerca de en qué consiste ganar un juego, la analogía es aquí, pues, que en tanto que la verdad puede contarse como un suceso más dentro de un juicio, hacer un juicio y describirlo como verdadero son cosas evidentemente equivalentes, lo que nos da, pese a todo, una idea de que podría ser, entonces, algo como un concepto de verdad, sólo que ahora la cuestión importante es que es lo verdaderamente significativo o lo que podemos considerar como el resultado de hacer un juicio, si es que este no tiene porqué ser el determinar o predicar la verdad de algo, de acuerdo con lo cual, aparecen varios candidatos interesantes de lo que podríamos considerar como el sentido o intención de emitir un juicio, a saber, que lo que se dice corresponde con la realidad, pertenece a un sistema consistente de creencias se verifica bajo ciertas condiciones ideales, y así otras tantas cosas similares

Ahora bien, pienso, que no es necesario proseguir la discusión por esta línea, sino que, es mejor, examinar la conexión que existe entre la verdad y lo que un juicio establece, esto es, el hecho de que la verdad sí importa, que los hablantes no son indiferentes acerca de la verdad de lo que dicen, que ésta es algo que está detrás de sus intenciones al decir cualquier cosa, esto sería, por supuesto, imposible de concebir una comunidad lingüística para quien habla de la verdad, lo que no hace mayor diferencia, si se piensa que, la comunicación, como se entiende normalmente, descansa sobre la convención de hablar con la verdad al decir algo, lo cual, aunque sea de paso, da luz sobre la conexión que existe entre verdad y fidelidad, cuando se dice algo sin la intención de engañar a quien se le dice, así, un juicio tiene la intención de decir la verdad, pero la razón por la que no puede aceptarse una noción de fidelidad o, si se prefiere, de rectitud o sinceridad al decir algo como equivalente al concepto de verdad es, principalmente, porque un juicio que se considere justo o recto puede eventualmente ser falso, de manera que, hay que ser cuidadosos de no desvirtuar la intuición fundamental en que la verdad es algo interno al juicio, puesto que la idea del juicio o hasta la de afirmación, apela necesariamente a la idea de verdad, y en tal caso, la conexión de la verdad con el juicio es algo no tan relevante si se piensa en que una proposición puede ser verdadera sin considerar si es afirmada como verdadera como parte del acto de realizar un juicio, pues esto igualmente se daría al aparecer, por ejemplo, negado el antecedente de un condicional, o como una suposición o el contenido de alguna actitud proposicional.

De igual modo, al hablar de la ficción literaria, no es suficiente eliminar o excluir oraciones ficticias de cualquier atribución de verdad con el solo fin de mostrar que éstas no son, en sentido estricto, afirmadas, aun así, sigue siendo importante reconocer la estrecha conexión que subsiste entre conceptos como verdad, juicio, y creencia. En efecto, si se ve la creencia como una clase de juicio, es orientado, principalmente, a su verdad, de modo que, creer que p es creer que p es verdadera.

De la misma manera, pasando al caso del juicio o de la afirmación, éste es ordinariamente asociado con la expresión misma de una creencia, lo que no se puede generalizar tal cual a otras actitudes psicológicas como la imaginación, que no tiene compromiso alguno de verdad, ni se dirige a ella, en

virtud de que podemos imaginar, tener éste o aquél pensamiento, o especular acerca de algo *sin la menor preocupación ni pretensión por la verdad de lo que decimos o pensamos*, lo mismo se sostiene para la literatura, pues al ver la verdad como la intención o fin de un juicio o una creencia, es algo propio de muchas prácticas humanas, como conversar, preguntar, descubrir, verificar, crear, y cosas semejantes.

Por esto, la intuición básica de Aristóteles acerca de la verdad, junto con las precisiones y mejoras ya comentadas, ofrece una base teórica importante en la discusión sobre la pretensión de verdad de la literatura. Por lo mismo, decir que algo es lo que es, como lo hace Aristóteles al definir 'verdad,' no es equivalente a decir o implicar que algo es como algo o que alguna cosa es acerca de alguna cosa, tal es el caso de las conocidas relaciones referenciales.

A este respecto, a fin de establecer la semejanza o proximidad de los eventos ficticios con los hechos, o que ciertas descripciones ficticias son acerca de ciertas situaciones en el mundo real, *las que caen también en el problema de determinar su verdad, o en qué sentido puede hablarse de que son verdaderas*, cosa que hace evidente ya cómo la verdad, incluso desde el punto de vista aristotélico, comienza a tenerse en cuenta si se habla de ficciones literarias, en cuanto modos de relacionarse, hablar y hacer referencia al mundo.

Digamos que, en contra de lo que pudiera pensarse, hablar acerca de la 'verdad literaria' no es algo tan sencillo, en todo caso, nos hace lidiar con lo difuso de un concepto como ése, pues, la cosa no es tan simple como conceder o adoptar la convención de que tal concepto, en cierta forma, de naturaleza imaginativa, queda fuera de cualquier relación con la existencia de aquello *acerca de lo cual dice algo o se refiere a él*, esto es, está libre, desde un comienzo, de todo compromiso ontológico. Esto, en modo alguno significa que, asumir la postura de que la literatura es, *in stricto sensu*, algo trivialmente verdadero, casi como decretar, por definición, su verdad. Afirmaciones como ésta, no dejan de ser hechas muy a la ligera, puesto que, lo que hasta ahora ha sido presentado, no tiene que ver más que con cuestiones de carácter meramente operativo, procesos sistemáticos de decisión que nos sirven para determinar o fijar, por ejemplo, el valor de verdad de una proposición, por lo cual, sólo con ellas, no se define si las obras literarias puedan ser o no un sustento apropiado de la verdad, y, además, las condiciones impuestas sobre tales definiciones operativas, en ningún sentido generan cierta controversia, mucho menos en términos filosóficos, sino que encajan a la perfección con el planteamiento y las intuiciones del problema de precisar a qué podemos calificar como la verdad de algo.

Por otra parte, inclinarse a favor de una defensa de la verdad en literatura, es tanto como suscribir una visión que no goza de aceptación general, es más, que no se considera como estándar sino en calidad de no-clásica, y así, mucho más debatible como objetable. Ahora bien, decir que las obras literarias son verdaderas, es decirlo, no en el sentido en que se dice de las proposiciones, de los tratados historiográficos, o de cosas semejantes, que son verdaderos. De hecho, aun las curiosidades que pueden encontrarse, respecto a este tema, en muchos tipos generales de teorías que, tradicionalmente, han alegado en defensa de la verdad de la literatura o, simplemente, hablan insistentemente de ella en todas sus explicaciones, evidencian sin quererlo ni buscarlo lo difuso de las intuiciones que motivan, la mayoría sino todas, las teorías en favor de una verdad como la 'verdad literaria.' En virtud de esto, es posible distinguir cuando menos diversas clases generales de teorías, entre otras, aquéllas que podrían ser rotuladas como 'miméticas,' 'epistemológicas,' 'morales,' y aun algunas de corte 'afectivo,' si bien, es claro que, no es uniforme ni común el adherirse a enfoques parecidos, y tampoco al género de verdad del cual hablan o que implican en sus formulaciones, uno que, por supuesto, difiere y está mucho más allá de la definición paradigmática de Aristóteles, debilitando el término 'verdad,' hasta hacer de él un

término más, ~~sin~~ la seriedad que realmente le corresponde. Pero ello no quiere decir que, se deba prescindir y romper completamente con tales visiones, más bien, sería conveniente rescatar lo que parece correcto e iluminador acerca de ellas en otros términos que no sean ya el de 'verdad,' eliminando así las confusiones, vaguedades y pseudoproblemas que esto acarrea. A decir verdad, las denominadas teorías miméticas de la ficción, aunque aplican al arte en general, presentan muchas formas y variaciones entre una y otra, aun cuando convienen, en principio, en el supuesto de que la ficción imita o es el espejo del mundo en diferentes sentidos, algunas veces a través de su semejanza con él, es decir, de qué tan verosímil nos resulta ciertos personajes e incidentes, en otras, al encarnar verdades universales. De un modo o de otro, si a 'mimesis' se le asocia o se le da el significado de 'representación,' su conexión con la verdad se establece por medio de la idea de que las oraciones o los pensamientos e, incluso las creencias son verdaderas puesto que representan estados de cosas o de sucesos, pero la representación es una noción de por sí mucho menos clara que la de verdad, así también, no es extraño encontrar concepciones de la representación artística que no hacen referencia alguna a algo como la verdad. Asimismo, ciertas concepciones de la mimesis, en sus diferentes interpretaciones, no requieren ser confinadas a una suerte de correspondencia semántica, o bien, si se prefiere, semiótica, entre signo y objeto, o, entre posición y hecho; en cualquier caso, esto podría ser más bien relacionado con la idea de coherencia interna, en su uso más coloquial, que verdad, aplicada en un sentido más específico y limitado.

La interpretación más aceptada y compartida de mimesis, tiene que ver con relaciones entre imágenes mentales, producidas tanto en el artista como en quien contempla su obra, como con relaciones entre imágenes y objetos, y, en un tratamiento muy reciente del tema, por parte de Walton, la mimesis deja de ser una relación más, distinta, y lejos de ser separada de la verdad, siendo definida a través de funciones o prácticas fundadas culturalmente y también, en otro sentido, en asumir ciertos papeles o roles en juegos de creencias, como diría Walton,³⁸ del *make-believe*.

Como vemos, no es necesario reducir ni identificar mimesis con verdad -en el capítulo II se analiza esto con mayor cuidado y detenimiento. Por otro lado, en el caso, de las teorías epistemológicas acerca de la verdad, se enfatizan conceptos como conocimiento y creencia, así como la idea de conseguir algún tipo de aprendizaje a partir de la ficción, considerada de manera general, según las distintas versiones que hay de esto, ese aprendizaje podría o no ser de tipo proposicional, en el sentido de que implica cierta clase de comprensión de verdades, porque adquirido mediante la lectura de los textos literarios, sería una suerte de 'conocer cómo es algo,' igual que 'conocer que algo es tal cosa,' lo que reviso a profundidad en la penúltima sección del capítulo V, así que, lo que aprendemos a partir de la literatura podrían ser ciertas habilidades cognitivas, para saber qué buscar y cómo comprender mejor algo, así como también hechos o descripciones de los mismos,³⁹ donde el determinar qué es lo que conocemos literariamente y cómo lo hacemos, se encuentra en el centro mismo del debate y de la defensa de la ficción como fuente de alguna clase de conocimiento, aunque solamente subjetivo, discusión en la cual ni la verdad ni las proposiciones acerca del mundo o de mundos imaginarios tienen un papel relevante, sin embargo, permanece la cuestión, no tanto, de si es posible para las obras literarias transmitir conocimiento, lo que puede concederse fácilmente en un nivel esencialmente causal, sino de que, la función que ese género de conocimiento desempeña como parte de la apreciación literaria.

³⁸ Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, sobre todo, el capítulo I.

³⁹ David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia University Press, Philadelphia, 1986, principalmente, capítulos 6 y 7.

Si consideramos ahora, el caso de las teorías morales, se dice frecuentemente de ellas que ofrecen verdades morales o conocimiento moral como la principal contribución cognitiva de las obras literarias, su principal ejemplo en la actualidad, quizá, es Martha Nussbaum, cuya concepción considero un poco más tarde en este trabajo. Ya en versiones no tan elaboradas de lo que podríamos llamar la moral de o representada por una historia, ésta puede pensarse como contenida en una proposición general que es implicada por la propia obra considerada, por esto, es más común encontrar 'verdades morales' concebidas en muchas formas no tan claras ni definidas, algo así como tipos especiales de creencias, cosa que de nuevo nos regresa a la discusión de que el problema central no es aquí si la literatura puede tener o no contenido moral del cual los lectores podrían extraer o aprender algo, sino, más bien, que la forma especial que toma este contenido y su relación, propiamente hablando, con cuestiones fundamentalmente de verdad y de valoración moral.

En lo que se refiere, a la teoría mimética de verdad, al menos en ella se permite una concepción proposicional de la verdad, a pesar de esto, teorías más de corte afectivo parecen moverse lejos de algo como una verdad proposicional, usando el término 'verdad' en conexión con otros como 'emoción' o 'impresión,' lo cual resulta muy pronto evidente en las formulaciones y explicaciones de esas teorías, al tener en cuenta y evaluar respuestas de tipo afectivo, suscitadas por las obras literarias. Otras tantas concepciones, como la de Martínez Bonati, se concentran alrededor de la autenticidad y de la credibilidad de la presentación artística de las historias, consecuentemente, cuando se habla de carencia o falta de autenticidad de una obra literaria, tal cosa se asocia normalmente, de este modo, autenticidad puede usarse como criterio de valor literario.

Después de todo, teorías que apelan a los efectos afectivos producidos por las obras de ficción, mismas que reviso con mayor extensión en el capítulo V, puede ser vistas en algún sentido con cierto peso y valor cognitivos, igualmente hay situaciones en las que se superponen o llanamente coinciden con las otras teorías mencionadas, las de corte epistemológico en primera instancia, para las cuales, la verdad podría estar presente tanto en representaciones visuales como en obras de ficción literaria, que bien pueden de manera causal inducir creencias verdaderas o supuestamente verdaderas, como se presentó y enfatizó ya desde la Introducción a esta investigación, pero aquellos fundamentos sobre los que se sostienen las teorías afectivas invocan en sus explicaciones tipos más generales de efectos y reacciones psicológicas, relacionados con cuestiones, principalmente, de conciencia y de sensibilidad, con el ver como es algo, o concebir las diferentes variedades de respuestas emotivas como parte del contenido cognitivo de una historia. Es en estas teorías donde tiene caso hablar y apelar a conceptos como conocimiento subjetivo y verdad metafórica, rubros en los que tales concepciones han hecho contribuciones verdaderamente importantes y significativas al debate filosófico dentro de este tema, que no queda cerrado con simples cuestionamientos sobre una visión ciertamente esencialmente metafísica de realismo literario o en contra o a favor de la existencia aparte de un mundo objetivo que otorgue sentido y consistencia a los mundos narrados por las obras de ficción, supuestos que no son tan descabellados y sí más aceptables que postular a la ligera, por definición, la verdad de lo que dice la literatura, que es, en rigor, solamente pretendida.

Una interpretación más actual del concepto de verdad, especialmente, en ficción, es la ofrecida por David Lewis,⁴⁰ el cual ofrece una visión donde, como él mismo afirma: "El razonamiento acerca de la verdad en ficción es muy parecido al llamado razonamiento contrafáctico,"⁴¹ así pues, el plantea-

⁴⁰ Véase David Lewis, 'Truth in Fiction,' *op. cit.*, pp. 261-280.

⁴¹ *Ibid.*, p. 269.

miento que hace este autor sobre dicho tema, no me parece del todo apropiado y hasta un poco equivocado por varias razones, primero, creo que las creaciones de la ficción, tal es el caso de los personajes literarios, no son reales, sino que, en todo caso, están sujetas a consideraciones de que son, más que posibilidades genuinas, que bien pueden ser actualizadas, cosas creadas en un sentido más preciso, meramente objetos gramaticales que podrían no aparecer o formar parte del mundo real, por lo cual, demandar que los personajes ficticios podrían existir en algún mundo posible, que ellos podrían, en sentido estricto, existir, sería como exigir que el mexicano promedio podría ser tal como se dice que son o viven las personas en una casa cualquiera, lo que, lejos de ser una ficción, es, si se quiere, un tipo o esquema general que puede ser instanciado en muchos y diferentes casos; en segundo lugar, los mundos de ficción pueden contener también contradicciones, no tienen porqué ser completamente consistentes, es más, pueden verse como para consistentes, en este sentido, Lewis reconoce estas limitaciones de su formulación y trata, pero no con mucho éxito, de ocuparse de ellas; aunque, sostiene, que allí donde la imposibilidad como tal es algo escandaloso y una intromisión para la discusión, esto es, cuando se considera la situación ficticia de que alguien es capaz de hacer algo que se juzga imposible tanto lógica como fácticamente, este es el caso de, por ejemplo, encontrar la cuadratura del círculo, entonces, de cualquier cosa podría seguirse que es verdadera en una ficción.⁴² Esta afirmación de dicho autor no me parece correcta, aun en una historia donde se diga de alguien ha conseguido obtener la cuadratura del círculo, pues, en realidad, no cualquier cosa se sigue, en una historia así, en la que se narre esto, ya que, se trata de un círculo del cual se obtiene su cuadratura y no de un triángulo, por ejemplo; por esto, la lógica de apelar a una posibilidad real, a algo creíble y actualizable, no necesita aplicarse tal cual para todos los tipos de ficción, puesto que los principios lógicos por sí mismos pueden variar en los distintos géneros de ficciones. Además, en tercer lugar, este autor afirma que un narrador, alguien que cuenta historias, sólo pretende registrar y reportar hechos conocidos, lo cual no es así, sino que, ricoeurianamente hablando, un narrador o contador de historias pretende describir o presentar hechos solamente en el sentido de que está hablando acerca de un conjunto de situaciones que no ocurrieron actualmente, pero que se narran como si realmente hubieran sucedido o estuvieran sucediendo. Por supuesto, los objetos descritos por las historias no son genuinamente objetos posibles, sino que pertenecen a la categoría de construcciones conceptuales, como yo los considero, los cuales, no son objetos no-existentes de modo contingente, más bien, son, en opinión de Crittenden,⁴³ irreales.

En la primera parte del capítulo III, considero otras teorías acerca del concepto 'verdad,' sobre todo, con relación a la pretensión de verdad característica de la literatura, a fin de lo que, reviso los puntos de vista de autores como Goodman, De Man, y Rorty, de una verdad no tanto justificada por medio de la contrastación empírica, sino concebida como construcción conceptual al igual que las ficciones como tales, lo cual significa que puede verse la verdad como una ficción más, de igual forma, analizo las objeciones que presentan estos autores a una visión correspondentista de la verdad, prefiriendo sobre ella, defender una noción de verdad como construcción humana o las nociones propiamente irrealistas de 'hacer mundos' y 'fabricar hechos,' proporcionadas por Nelson Goodman.

⁴² *Ibid.*, pp. 274 y 275.

⁴³ *Cfr.* Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 132 y 133.

6. ¿ES LO MISMO HACER REFERENCIA A UNA COSA QUE HABLAR ACERCA DE ELLA?

Es normal que, cuando consideramos un relato literario, no nos sorprenda mucho que su autor habla de cosas de las cuales muchas veces no sabe por completo si son verdaderas o no, si existen o no es el caso, además, un escritor al momento de construir sus historias, es una práctica cotidiana de su oficio, toda vez que, en sentido figurado, conoce uno o dos árboles, se cree en condiciones de hablar del bosque entero, en otras palabras, cuando sabe parcial y fragmentariamente de algo sucedido, se lanza directamente a recrear esa escena como si la conociera del todo. Esto nos lleva, sin más, a tener presente que, la literatura, habla de muchas cosas sin precisar a conciencia totalmente el sentido de lo que dice, por lo mismo, suele pensarse como característica de ella, la autoreferencia, esto es, que el mundo narrado por las historias más que hablar y hacer referencia al mundo real, habla acerca del mundo, pero del mundo de sus historias, lo que relata y de lo cual habla propiamente no existe fuera del texto literario o, por lo menos, no del mismo modo, así pues, tampoco lo que sucede en, por ejemplo, una novela, tiene porqué haber sucedido realmente o que sea necesario el que llegue a suceder. Precisamente por esto, es menester indagar sobre si la ficción, especialmente, la literaria, hace referencia verdaderamente al mundo, en forma legítima, o tan sólo es como si lo hiciera, y si esto lo realiza de manera genuina o, simplemente, fingida o pretendida.

Entrando en materia, con frecuencia, se supone y se parte en casi todos los debates acerca de la pretensión de verdad de la literatura, que, en efecto, sobre tal cuestión pesa una serie discusión sobre y cómo las obras de ficción pueden hacer referencia, si ésta es auténtica o no. De acuerdo con esto, pueden distinguirse con claridad básicamente tres posturas discernibles entre sí, ya sea en favor de la defensa de alguna suerte de referencia en literatura, o bien, pensar que no se puede hablar tal cual de referencia en aquella, o incluso, considerar que se debe estar en contra de todo intento por aceptar cualquier clase de referencia narrativa, tanto a objetos reales como ficticios.

Si se está del lado de una defensa, a capa y espada, de lo que podríamos llamar una referencia literaria, habría, entonces, que sostener algo así como que las obras de ficción literaria hacen o, siquiera, pueden hacer referencia a cosas en el mundo, en forma directa a través de nombres y descripciones, o indirectamente, haciendo uso, por ejemplo, de la metáfora, la alegoría o la mimesis; en caso de suscribir esta visión, misma que puede verse como una formulación fuerte, se tendría que estar de acuerdo con que la referencia no es solamente incidental sino inevitable en literatura y que, a ello se debe, mayormente, su valor tanto cognitivo como formal.

Entre tanto, invocar la no referencia literaria, en contraste con lo dicho, implica sostener que la ficción literaria es referencialmente inerte, vacía, se repliega sobre sí misma, lo que sería como incurrir en una especie de 'falacia referencial' en literatura, o bien, cayendo nuevamente en visiones extremas o fuertes sobre tal enfoque, afirmar que discutir acerca de qué tipos de palabras u objetos, oraciones o hechos, son los que consignan la literatura, es algo que se aparta de sus propósitos más íntimos o de sus fines más directos. De igual modo, inclinarse por la no referencia literaria, entrena la exigencia de que toda referencia es o debe ser autoreferencia, al menos en el caso de la literatura si es que esto no se sostiene, en general, en otros tantos tipos de relatos, a saber, los periodísticos, los científicos o los filosóficos. Conforme lo cual, un estructuralista consumado como lo es Todorov, piensa que: "toda obra

literaria, cualquier novela, narra, por medio de la fábrica de sus eventos, la historia de su propia creación, su propia historia."⁴⁴

Por otro lado, junto con aquellos planteamientos, coexiste lo que pudiera pensarse como una formulación semejante, sólo que no idéntica, con la visión de la no referencia en literatura, la cual no está de acuerdo en que hablar de referencia, como algo sin sentido, como una invención o ardid filosófico, es una manera de pensar que esta asociada tanto con, el rechazo que hace el pragmatismo de la verdad en cuanto correspondencia, igual que de la concepción del lenguaje como un juego del 'make-believe,' antes que como un retrato o reproducción de la realidad, así también, es apropiado tener en cuenta que, convenir por completo en un rechazo de toda referencia genuina en literatura, tarde o temprano conduce a la disolución de las fronteras que separan y distinguen los distintos tipos de discurso, tratase del literario, el filosófico, el histórico, entre otros tantos. En lo que sigue, reviso varios tipos de relaciones referenciales o, si se prefiere, cuasireferenciales, compatibles con el discurso ficticio o el uso ficticio del lenguaje, lo cual, de paso, es aceptar, al menos en parte, la referencia en literatura, aunque sólo en el sentido limitado de que una obra literaria es o habla acerca de algo, que no es equivalente a hablar y hacer una lista de sus referentes, cosa que, a pesar de todo, tiene que ver tanto con el valor que suele adjudicarse a lo literario, como con su estatuto en cuanto obra literaria, si bien lo que importa es, sin duda, determinar en qué sentido las relaciones o pseudorelaciones con el mundo, auténticas o solamente pretendidas, son posibles por medio de la ficcionalización propia de la construcción del mundo narrado de las historias.

Si el caso es hablar de relaciones referenciales, hay que tener en claro que muchas de las relaciones, de este tipo, que aparecen en las obras literarias, o en el uso ficticio del lenguaje, podrían tener en común al mundo o a las cosas que hay en él, sin olvidar que sería equivocado englobarlas a todas ellas bajo la noción de referencia. Bueno, entre aquellas relaciones que podemos considerar como genuinamente referenciales, se encuentran, la denotación, la alusión y la instanciación, principalmente.

Un modelo, de aceptación general, de la referencia, conocido como el *paradigma de la referencia singular de identificación*, consiste en la intención de un hablante al referirse a un objeto particular o persona por medio de recursos estrictamente lingüísticos, a saber, el nombre, la descripción, los índices, los pronombres, etc., y, posteriormente, la identificación o correlación de ese objeto o persona por algún oyente. Eventualmente, la identificación de la referencia correspondiente, es realizada gracias al contenido representacional del elemento lingüístico considerado, así, por ejemplo, un hablante podría captar un objeto individual acudiendo para ello a la identificación de cierta descripción, por lo cual, una expresión como 'la manzana esta sobre la mesa,' sería caracterizada por el modo en que es descrita y el estado de cosas que aquella sugiere o invoca. En tales casos, la referencia singular bien puede ser conseguida a través de la mera identificación de aquello que tiene que suceder para que esa descripción pueda ser satisfecha, y, de ser así, algunas veces, creo, cuando se consideran los usos referenciales de las descripciones definidas, la intención y el contexto son factores que de cierto modo pueden garantizar la identificación de la referencia en cuestión en forma independiente del contenido representacional. Según lo cual, un hablante cualquiera podría tener éxito al distinguir claramente a una persona particular, quienquiera que ésta sea, mediante su descripción, así pues, 'la mujer del antifaz' describiría y a la vez haría referencia directa y nitidamente, bajo ciertas condiciones, a una persona determinada, aun cuando, esa descripción no resultara completa ni totalmente verdadera de esa mujer

⁴⁴ Tzvetan Todorov *opud* Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press, Oxford, 1994, 107n.

arbitraria, por ello, que el hablante consiga hacer referencia a algo de manera definida y clara, puede depender en ciertos casos de las características del contexto en el cual se realiza su intención, el hecho de que hable o se refiera a cierta cosa.

Por otra parte, una noción interesante que trata de dar cuenta apropiadamente de lo que es una relación referencial, se atribuye a Donnellan,⁴⁵ para quien, a parte del uso atributivo de las descripciones definidas, hay que tener siempre presente que, el proceso de identificación de un referente, puede ser llevado a cabo de distintas maneras, así, es posible hacer referencia a Carlos Salinas no sólo por medio de su nombre o de alguno de sus atributos, a saber, su calvicie, sino también por sus gestos, anécdotas que conozcamos de él, por su forma de hablar, o por oraciones mediante las que se trata de describirlo, por ejemplo, 'traidor a la patria' o por frases slyas que son inconfundibles 'no los veo ni los oigo.'

De manera análoga, no existe una razón por la cual, cuando un hablante usa de manera ficticia el lenguaje, del porqué no debería tener intenciones referenciales acerca de todo aquello que dice. En este caso, la referencia podría estar garantizada, ya sea por medio del contenido descriptivo de lo expresado por el hablante, o bien, gracias a un reconocimiento contextual de su intención, o por ambas cosas; sin embargo, puesto que, el uso ficticio del lenguaje, a la vez nos libera de ciertos compromisos convencionales acerca del uso de ciertas palabras y descripciones, así como también interfiere en las inferencias que, por ejemplo, en relación con determinada historia, pueden realizarse sobre lo que ha vivido y cree su autor, por esto, cualquier juicio acerca de las referencias que hace un hablante cualquiera, exige cierta cautela y precisión al hacerlo. Ahora bien, si se da el caso de que un narrador use la descripción 'la capital de México' entonces existe el presupuesto de que él intenta, de algún modo, referirse a la Ciudad de México, pero si él emplea la frase 'la ciudad más contaminada del mundo,' aquello no puede seguirse tal cual, de que se esta refiriendo a la ocurrencia del suceso o estado de cosas invocado por esa expresión, justo al momento en que su historia fuera escrita, por lo mismo, los narradores podrían recurrir al nombre propio que por convención le es asignado a un objeto a fin de designarlo, con la intención de referirse a ese objeto, pero aquéllos igualmente podrían, si lo desean, usar nombres ficticios para referirse a personas o lugares actuales, lo que tiene que ver, al menos en cierto sentido, con los hechos involucrados acerca del contexto histórico en el que se ubica y desarrolla la composición de cierta historia, si bien, pudiera darse el caso de que, para precisar ciertas referencias particulares en el relato, tendría que tratarse de omitir o no hacer explícitas las intenciones específicas de su autor, evitando así un cruce de sentidos al momento de determinar los referentes de la historia en cuestión.

Bueno, ya se ha hablado, un poco, del papel y peso específico que juega la noción de intención para determinar, sobre todo, la referencia en el uso ficticio del lenguaje, no sólo en literatura o en la crítica literaria, sino de manera más general, pero, desde luego que, cuando hablamos de referencia, no es exactamente lo mismo que decir que una historia es acerca de tal o cual cosa, lo que no implica determinar sus referentes concretos, si es que los tiene o existen fuera de lo escrito o verbalizado por alguien, por esto, bien pudiera darse que un autor intentara hacer referencia a algo de modo ficticio, y posteriormente hacer lo mismo ante un público determinado, aun cuando ese uso no es, en sentido estricto, acerca de esa cosa en un sentido fundamentalmente literal, pues, un empleo ficticio del lenguaje suscita invariablemente alusiones más metafóricas que literales, sin que esto impida que un hablante tenga y pueda manifestar, en esos casos sus intenciones referenciales, así como el que, sus

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

lectores o sus oyentes, incluso en un uso ficticio del lenguaje, puedan reconocer sus intenciones y, en consecuencia, ser capaces o estar en condiciones de identificar los objetos a los que se refiere un autor en sus historias, referencias que tanto pueden ser al mundo como al mundo narrado literariamente.

En este punto, es oportuno introducir otra conocida y muy común forma de hacer referencia a algo, ésta es la 'denotación,' en virtud de la cual, un nombre o apelativo podría servir para denotar o representar un objeto sin que sea necesario que ahí se encuentre un hablante intentando hacer referencia a ese objeto, tal es el sentido más propio asociado con el término 'denotación,' que así constituye una relación fundamentalmente semántica, misma que se sostiene un nombre y un objeto al cual nombra, mientras que, cuando se habla de referencia, principalmente, en el sentido de *referencia singular de identificación*, esto forma parte de un acto intencional realizado por un hablante, por lo que, parece posible especificar la denotación de un nombre, lo que denota, sin tener que especificar algún acto referencial particular en el que ese nombre sea empleado, por supuesto, el hecho de distinguir entre denotación y referencia, no implica que, en un nivel más profundo de análisis de las relaciones semánticas que allí tienen lugar, podría ser necesario explicar esto en términos de las intenciones del hablante, o incluso, del escritor, aunque lo que esto implica es que, el pedir que "p" denote a p, no significa que lo mismo que, ni tampoco es equivalente a, demandar que, por ejemplo, 'el sujeto S intenta hacer referencia a p por medio de lo que significa "p".' Por otro lado en el contexto característico del uso ficticio del lenguaje, podría, en cierta forma, quererse decir en algunos casos que es un hecho el que un nombre, por convención, denota algún objeto particular, aunque el autor no esté, en ciertas ocasiones, haciendo referencia a ese objeto. Pensando en esto, hay al menos dos situaciones involucradas aquí, la primera de ellas, se trata del caso en el cual un escritor o, simplemente, cualquiera al escribir, utiliza un nombre de manera no tan ortodoxa, con el propósito deliberado de referirse a alguna otra cosa que meramente la denotación convencional o estándar de ese nombre; el otro caso, por su parte, es cuando, alguien al momento de escribir, no usa rigurosamente un nombre de manera general sino que, algunas veces, sólo lo menciona, o se limita, en lugar de usarlo, a mencionarlo, para ilustrar esto, podría apelarse a que, cuando alguien formula la oración 'Aristóteles es un gran filósofo,' lo puede hacer en forma puramente ilustrativa, sin el menor compromiso referencial. A pesar de lo dicho, este último caso, amerita ser distinguido con mayor cuidado y exactitud de aquella posición mucho más extrema, de corte fundamentalmente searleano, la que, sin mayores rodeos, establece que la referencia del hablante ocurre solamente en el contexto de los actos ilocucionarios más apropiados, además, el uso ficticio del lenguaje implica normalmente el liberarse del compromiso y las condiciones convencionales de ese tipo de actos, por ende, según ese punto de vista, la referencia hecha por el hablante en modo alguno ocurre al usar el lenguaje en el modo ficticio. En efecto, tal posición no es generalmente aceptada, ya que, en primer instancia, pensar que la referencia del hablante es exclusiva al contexto de los actos ilocucionarios, presenta una restricción del todo injustificada sobre los contextos posibles para la identificación de la referencia, y también porque, sostener que, cuando se hace un uso ficticio del lenguaje, ello implica romper o violar las condiciones convencionales de ese tipo de actos mentados, esto por sí mismo no establece que las condiciones de las que se prescinde incluyan también las referencias que hace el hablante; sin embargo, hay que tener presente que, en efecto, en un uso propiamente ficticio del lenguaje, se debilita la suposición general de que, en las obras de ficción, se toman muchas licencias al hacer inferencias acerca de la referencia y la denotación como se acostumbra hacerse con obras que no son en absoluto de ficción, lo cual no nos debería extrañar tanto, porque tanto la denotación como el acto de hacer

referencia a algo, son totalmente compatibles con el uso ficticio que puede hacerse del lenguaje, lo que nos lleva a definir mejor el estatuto, en nuestro caso, propiamente literario de la referencia.

Otra relación referencial interesante, la constituye, sin duda, el uso que merece la "alusión" en el marco de la ficción literaria, que es sólo un caso especial de las distintas formas en que hace referencia un hablante en el uso ficticio del lenguaje. Respecto al recurso de la "alusión" en obras literarias de ficción, se puede decir que, claramente, corresponde con la caracterización general de una relación referencial, misma que se sostiene y articulan entre un autor, el uso ficticio que hace del lenguaje, y ciertas partes del mundo que, propiamente, podríamos llamar no ficticio, esto es, del mundo real tal y como se acostumbra definirlo. En este punto, negar la posibilidad de referencia en ficción, aunque queda todavía por precisarse el sentido y connotación más apropiados para ésta, no cabe duda que implicaría, de cierto modo, una negación de la alusión como tal. Aun así, curiosamente, al suscribir o inclinarse por la no referencia en literatura y, especialmente, en ficción, de una forma u otra, conlleva igualmente la tendencia a defender la llamada intertextualidad literaria, la visión de que los textos refieren única y exclusivamente a otros textos; sin embargo, incluso, de ser este el caso, podría tratar de preservarse la consistencia y congruencia entre ambas cuestiones, para lo cual, sería necesario ofrecer argumentos suficientes para mostrar que la alusión -el hacer referencia directa o indirectamente, explícita o tácitamente, dentro de una obra literaria a otra parte de la misma o a otras obras del mismo autor o de distintos autores, a lo cual obedece el que se piense en la alusión como un caso o ejemplo particular de la intertextualidad-, es más parecida a la denotación de lo que lo es la sola el acto de hacer referencia protagonizado por el hablante, puesto que, aquélla, no descansa ni está determinada por la intención de quien habla o escribe, pero esto no basta para salir al paso después de haber adoptado dicha posición, pues todavía persisten algunas dificultades, que no imposibilidades, que presentan una situación completamente plausible para una concepción no-intencional de la alusión, pero, aun si se diera tal cosa, de poder construir una situación o caso semejante, permanecería una cierta función cuasidenotativa en el uso ficticio del lenguaje, que pondría serias objeciones a la no referencia literaria, debilitando esta postura, ya que, la intención es en cierto grado una condición necesaria para la alusión, pero no suficiente, porque si se hace una alusión con cierta intención, ésta resultará fallida si la alusión no puede ser reconocida o no correctamente por una audiencia razonablemente preparada para algo así. Ahora bien, incluso si se considera una visión eminentemente no-intencional de la alusión, la relación entre una sección de texto y lo que ésta alude, es algo que debe ser entendido sobre la base de un modelo o planteamiento que no consiste en una mera relación de las palabras con el sentido que les pertenece, como en una relación no denotativa, sino, más bien, que tiene que ver con la relación entre los nombres y lo que éstos representan o significan, lo que vendría ser una relación denotativa, por lo que, de primera mano puede aceptarse que la alusión es una relación referencial compatible con el uso ficticio del lenguaje.

En sentido riguroso, hacer una referencia en ficción o de modo ficticio, invoca más una relación cuasireferencial que una puramente referencial, por ello, gran parte de la confusión que rodea esta cuestión, puede ser eliminada si se restringe la noción de referencia por sí misma a la denotación, en cuanto una relación entre términos singulares y objetos, en tanto que el acto de identificación de los referentes involucrados en una referencia es algo sustentado y construido sobre la base misma de la intención, lo que bien ejemplifican los casos, ya comentados, tanto de la referencia del hablante como, en el caso ficticio, de la alusión. Así que, siempre se impone de alguna manera una revisión prolija y adecuada de las relaciones referenciales que, con toda propiedad, pueden llamarse genuinas, y que son posibles en un uso ficticio del lenguaje, a pesar de que, permanecen algunas relaciones cuasireferencia-

les que son, ocasionalmente, citadas como ejemplos de referencia en obras de ficción, si bien tales relaciones son, en cierta medida, también referenciales, no en un sentido estricto. Una de estas relaciones, probablemente la más conocida y común, lo es la 'instanciación,' muy socorrida en lógica, y en lo que respecta a ella, nos hace posible hablar de un objeto como si fuera o se tratara de una instancia, ya sea de una propiedad o de un tipo general, claro, hasta donde el objeto satisface ese modo de dirigirse a él, que, en un sentido lógico, apelaría a una suerte de predicado correlativo, de modo que, si se dice de Aristóteles que satisface el predicado 'es sabio,' luego entonces, Aristóteles instancia o ejemplifica la sabiduría, desde luego, aquí se trata de una instancia del tipo: Algo es blanco si 'esta cosa es blanca' es una proposición verdadera. También, se puede hablar de la instanciación de leyes naturales, relaciones causales o generalizaciones, sólo que, en estos casos, los eventos particulares instancian o son evidencias concretas que prueban la validez de esas leyes, por ejemplo, decir que una ave tiene alas, proporciona una instancia de la generalización de que todas las aves tienen alas.

Esto introduce la necesidad de hablar de algo como satisfacer o dar validez, lo cual, en un sentido fundamentalmente lógico, viene a ser una relación semántica que se establece entre un objeto y un predicado, sin que sea equivalente a la denotación, que, en todo caso, se da entre un objeto y un nombre que lo nombra, de la misma manera, la instanciación no es la misma cosa que la denotación o la referencia singular de identificación, por esto, al usar, como hace unos momentos, el predicado 'es sabio,' no denota o se refiere a Aristóteles, mucho menos la propiedad 'sabiduría' denota o representa cosa alguna en absoluto, pues, la denotación inversa o recíproca no es otro tipo de instanciación, Aristóteles podría instanciar o ejemplificar la sabiduría, pero Aristóteles no es una instancia del nombre 'Aristóteles,' y cosas como éstas, aunque son obvias, al ser aplicadas a la ficción requieren ser completamente explicadas a fin de erradicar falsas confusiones y malos entendidos. En el caso de las obras de ficción, es de sobra sabido que, con frecuencia, describen tipos o esquemas generales, de manera que siempre hay la posibilidad de que los objetos particulares actuales puedan instanciar o ejemplificar esos tipos generales, pero acerca de sus usos ficticios, se puede decir que no denotan o refieren a los objetos que tiene lugar o aparecen al momento de instanciar los tipos generales descritos por ellos, de cualquier manera, si existe propiamente alguna suerte de referencia implicada aquí, en ese caso, descansará además en hechos concernientes con la intención y no tanto con la instanciación por sí sola. En efecto, la caracterización de las propiedades de los objetos ficticios, sin duda alguna, origina numerosas instanciaciones o ejemplificaciones, ya sea de manera individual, o bien, genérica, dentro del mundo actual, lo cual podría llevar, en cierta forma, rumbo a la explicación del interés que los lectores tienen en los personajes ficticios o el que, merced a éstos, tengan la habilidad de verse a sí mismos o a otros en los personajes literarios, pero esto nada tiene que ver con la referencia, pues, un narrador, no por el hecho de hacer referencia aquellas cosas que ocurren al instanciar esquemas generales en personajes ficticios, de ninguna manera, al hacerlo caracteriza o señala que tales personajes existen verdaderamente, que están aquí o allá, que podemos encontrarlos en el mundo si los buscamos, toda vez que más que localizarlos fuera de la historia, sólo en ella se presentan y son tal y como ésta lo dice, invocando inevitablemente de nuevo a la autoreferencia para poder explicar algo así, en virtud de que, objetos como descripciones ficticias, son unos y otras, más bien, contruidos conceptualmente.

7. PRETENSIONES REFERENCIALES DE LA FICCIÓN

Conviene ahora, tras haber hablado acerca de la referencia, de sus tipos y modos, abordar el problema de si, en el uso ficticio del lenguaje, característico de la literatura, determinar si, en caso de que se acepte como válida cierta clase de referencia, de ser así, ésta es genuina o, meramente, pretendida. Por lo mismo, es necesario y relevante, encarar la cuestión sobre si la referencia a objetos no existentes es solamente pretendida o no, de acuerdo con lo cual, admitir la referencia a tal clase de objetos, es algo muy significativo e importante si se consideran opiniones contrarias y rivales, de que, aun cuando las historias ofrecen ciertos datos concretos que pudieran ser o no corroborados, existe en ellas solamente una referencia pretendida y nunca genuina a personajes ficticios, este parece ser un punto de vista atractivo para los que quisieran eliminar dificultades meinongianas de sus teorías, esto es, compromisos ontológicos innecesarios y prescindibles, puesto que la referencia pretendida o la pretensión de referencia auténtica, se supone que no es a un objeto extraño u oculto, del cual habría que determinar su paradero para hacer legítima su referencia a él, y, por lo tanto, esto entraña la necesidad de aceptar, por ser más conveniente, que desaparezcan de una teoría sobre la ficción literaria las llamadas entidades no existentes; pero la cuestión es sobre si tal cosa puede sostenerse a pesar de los usos concretos y evidentes que se hace de la referencia, pretendida o no, en literatura, sobre lo que, me inclino, especialmente, por tratar de mostrar que esa salida es falsa y escasamente satisfactoria, ya que, aunque la referencia literaria no sea genuina sino sólo pretendida, esto no implica desterrar de la literatura los objetos ficticios, que por sí mismos no son problemáticos.

Existen diversas maneras de abordar y elaborar el tema básico de la pretensión de la literatura, pero resulta más conveniente, por simplicidad, comenzar con la postura que tiene Searle⁴⁶ al respecto, que es, en lo general, no tan polémica, y eso sí, muy difundida, así pues, para este autor, la pretensión referencial o, si se quiere, el problema de la referencia pretendida, no incluye intención alguna de mentir o engañar, en nuestro caso, al lector, sino que en realidad existe el compromiso de que lo que dice la historia es como si existiera o fuera aquello de lo que habla, por ejemplo, pretender que se es Raffles en un juego infantil de policías y ladrones. Bueno, pero esto no me parece del todo correcto, porque cuando se narra una historia, quien la cuenta parece estar hablando acerca de los personajes que intervienen en ésta y, desde luego, no actuando como si, quien hace las veces del narrador, fuera un personaje más de o narrado, pues, no es lo mismo narrar algo sobre otros, que existan o no, que contarlo sobre uno mismo; sin embargo, algún despistado podría señalar que Juan Rulfo pretendía ser o hacerse pasar por Pedro Páramo, incluso, muchas historias no están escritas ni narradas desde el punto de vista de uno de sus personajes, sino desde alguna perspectiva impersonal. Ahora bien, ello suscita un problema inherente en toda teoría acerca de la pretensión, particularmente referencial, que en caso de se pueda ofrecer una explicación plausible para ella, de qué es y en qué consiste la referencia pretendida, sobre todo, en literatura, tal cosa no encuentra una solución satisfactoria y sigue siendo una dificultad importante también para posturas como las de Walton y Evans, las cuales considero y discuto un poco más adelante.

Aparte de buscar la manera más apropiada de encarar la cuestión de la pretensión referencial, hay, al lado de éste, otro problema digno de tomar en cuenta, que el enfoque searleano no es el más apropiado para el caso que nos ocupa, para la situación y uso tan peculiares del lenguaje que comporta

⁴⁶ Searle *apud* Charles Crittenden. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*. Cornell University Press. Ithaca, 1991, p. 45.

la ficción, en virtud de que, Searle sostiene que hay reglas de carácter vertical que correlacionan palabras u oraciones con el mundo, por ejemplo, las reglas que gobiernan y regulan los usos de las oraciones en reportes periodísticos o en tratados históricos, como él dice, la ficción no está gobernada por semejantes convenciones, además, afirma que: "Lo que hace posible la ficción, es un conjunto de convenciones extralingüísticas, extraliterarias, que no son semánticas, las que rompen y violan la conexión entre las palabras y el mundo. Pienso que las conexiones del discurso ficcional son como un conjunto de convenciones de tipo horizontal que transgreden las conexiones establecidas por las reglas verticales, en este sentido, usando la jerga wittgensteiniana, contar o narrar historias es realmente un juego separado del lenguaje, que para ser jugado necesita un conjunto separado de convenciones, las cuales creo no son de ninguna manera reglas de significado."⁴⁷ Ahora bien, los problemas que presenta tal postura empiezan aparecer con el intento de explicar los diversos aspectos del uso de objetos ficcionales en las historias, dicho esto, para este autor, al nombrar las cosas o hablar de ellas, adoptamos como propio y de manera implícita una especie de axioma de referencia, que tiene que ver el principio de que si se hace referencia a algo, tal cosa, lo referido o el referente, debe existir, y este principio claramente se encuentra implicado en el comentario anterior de Searle, especialmente, cuando menciona que las convenciones que rigen la ficción no son de carácter semántico ni reglas de significado, esto es, dicho axioma es el que verdaderamente hace surgir ciertos problemas, el hecho de usarlo sin las implicaciones que puede tener, si bien el sólo indicar que algo está equivocado o incorrecto, equivale al rechazo de concebir y llamar reglas de significado a las convenciones que gobiernan sobre la ficción, sobre sus pretensiones referenciales, pero si esas reglas no concuerdan con el significado, qué son si no son semánticas, aquí la dificultad que sortea este autor es que, para él, las reglas de significado y las relaciones semánticas que conciernen con el binomio palabra-mundo, no pueden ser así aplicadas en sentido recto y directo al discurso ficticio, precisamente por esto, las regularidades lingüísticas de la ficción tienen que ser denominadas de alguna otra forma, tales contratiempos terminológicos sólo sirven para apartarnos y distraernos de los problemas reales. En efecto, la postura searleana es que como un autor no se refiere a los personajes al escribir una obra de ficción, pues, después de todo, antes de la redacción y, posteriormente, de la lectura de la obra, no hay o no existen tales personajes a los cuales hacer referencia, una vez que la obra de ficción ha sido escrita, nosotros somos los que estamos fuera o en el exterior del mundo narrado por la historia, y nadie más puede realmente hacer referencia a una persona de ficción, como diría Searle,⁴⁸ así pues, en casos semejantes, se puede decir que alguien realmente se refirió o se refiere actualmente a cierta cosa, a un personaje ficticio, es decir, su uso del lenguaje satisface las reglas de la referencia, de manera que, según este autor, el axioma de la referencia se encuentra involuntariamente implicado y aplicado aquí, por ende, la referencia se hace siempre a objetos existentes, a lo que realmente existe o a lo que existe solamente en ficción.⁴⁹

A pesar de lo dicho, si la existencia en ficción va a ser permitida como un tipo de existencia, más que un modo de la misma, entonces porqué los propios autores de las historias son los que dicen que éstas no son referenciales, en el sentido de que no hacen referencia a algo particular y concreto en el mundo, puesto que, no obstante, esos usos ficticios del lenguaje, a primera vista satisfacen completamente las reglas de referencia de Searle. Pero, aun es más serio que esta cuestión interna y estructural de las historias es aparentemente el compromiso, mayormente ontológico, a dos tipos diferentes de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46

⁴⁸ *Ibid.*, p.47.

⁴⁹ *Ibid.*

existencia, a personajes de tipo histórico y también de tipo ficticio, que tienen en común la literatura y la Historia, lo cual es evidentemente un asunto distinto y específico a cada una de ellas.

Una postura parecida, podría muy bien ser adoptada, con las ineludibles alusiones meinongianas del caso, sin que deje de parecer diferente o no como Searle lo quisiera, en cuyo caso, qué razón habría para sostener que el lenguaje ficticio rompe las conexiones entre las palabras y el mundo del cual hablan, y a la vez negar que hay algo como una *semántica de la ficción*. En verdad, una visión así va totalmente en contra de la intuición y demanda una mayor justificación, porque, de no existir tal postura, parecería sospechoso y poco razonable imaginarla como si fuera plausible.

Toda teoría que postule y haga coexistir objetos ficticios con objetos reales, dejando abierta la posibilidad de una existencia doble o desdoblada entre ellos, hace surgir serios cuestionamientos acerca de lo dicho por tal autor, sobre si las conexiones entre el texto y el mundo se suspenden, al igual que la incredulidad por lo contado, en los escritos de ficción, si es el caso, cómo podría un escrito semejante, especialmente literario, dar lugar a cosas que tienen o admiten un tipo de existencia y permiten referencias que, de alguna forma, invocan relaciones entre lo que dice la historia y el mundo real otra vez, por lo que, ese autor en su teoría, introduce una doble existencia, que no defiende y si es incómoda, además de estar sujeta a dificultades de carácter interno. Es justo, por tal razón, señalar que una defensa comprometida de la pretensión referencial, advertiría que una postura searleana, no habría sido suficientemente razonada acerca de su negación tajante de la referencia literaria, el sentido y alcance de la misma, cosa que no es meramente que los autores son quienes deberían ser puestos bajo la lupa, revisando cómo hacen referencias pretendidas en sus historias pero de cualquier modo usando nombres, conocidos e inventados, para sus personajes ficticios. Ahora bien, la naturaleza mezclada o híbrida del planteamiento eminentemente searleano, introduce nuevos problema, que, pese a todo, serían eliminados por una explicación más consistente de la pretensión referencial.

Buscando alternativas, nos encontramos con las visiones que, acerca de la ficción, han ofrecido autores como Walton y Gareth Evans,⁵⁰ explicaciones que aun siendo mejores, todavía presentan fallas al explicar el uso que se hace de las expresiones referenciales en ficción, pues, como enfatiza Searle, los términos singulares que normalmente aparecen en ficción, son usados más que mencionados,⁵¹ y esto no está de acuerdo con la mayoría e los intentos, por ejemplo, russellianos, de resolver estos problemas por vía de la paráfrasis, en todo caso, la explicación se inclina por reconocer que existen juegos del lenguaje como los del *make-believe*, que se originan comúnmente en hechos históricos, y en los cuales se ha incorporado alguna suerte de pretensión referencial, fundamentalmente, cuando se pretende usar los términos singulares en la referencia, pero haciendo referencia actualmente a los fenómenos históricos que han dado lugar a ese tipo de juegos, ya sea rituales, o bien, prácticas culturales características de distintos pueblos, que, a manera de extensiones de esos juegos, quienes los juegan o participan en ellos pueden también incorporarles nuevas verdades y combinaciones, como sucedería con una adaptación de una danza regional y, en casi cualquier tipo de baile que haya surgido, surja o esté por crearse, de igual modo, los que juegan esos juegos, pueden hablar acerca de las reglas y las características del juego que juegan, algunas de las cuales no se presentan desde el inicio del mismo, por ejemplo, las situaciones por las que se pudiera pasar al jugar monopolio o serpientes y escaleras, pero, cualquiera que sea el caso, al participar en esos juegos, los jugadores usan ciertas expresiones que operan bajo el he-

⁵⁰ Kendall L. Walton, *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, particularmente, el capítulo I.

⁵¹ Gareth Evans, *Varieties of Reference*, editado por John McDowell, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 344.

cho de lo que pretende el juego, en el monopolio, tener que vender o comprar una propiedad, sin que esto sea algo real, como si el juego se estuviera refiriendo actualmente a que tal suceso tiene lugar, que no es el caso, así, al intervenir en esos juegos, por asumir desde el principio que en éstos lo que se dice y hace es sólo pretendido, no es necesario nunca asumir y postular que hay objetos no existentes, entre éstos, los ficticios, acerca de los cuales se habla más que hacer referencia a ellos.

Esta clase de posturas, transfiere a la ficción literaria, la pretensión inicial de que, como afirma Evans: "La novela, las historias o las obras de teatro, nos dan información acerca de cosas, pero sabemos además que las verdades generadas por los juegos del *make-believe*, tienen su origen en la pretensión que se encuentra desde el comienzo de ellas, y pueden también ser registradas del mismo modo."⁵²

De este modo, cualquier uso de un nombre para un personaje ficticio, ya sea que exprese un llamado de atención acerca de lo que ocurre en una historia, o bien, de otro modo, sobre el contenido consignado por la misma, entre el tema o lo que trata y las frases con las cuales lo presenta y describe, extendiendo en cierta forma la historia, su mundo interno, y participando en el juego de creer o no o hasta cierto punto lo que se nos cuenta, o meramente pretender que refiere a algo que ha sucedido o sucede realmente, lo cual no pasa de ser más que una pretensión, por lo que no hay necesidad de reconocer objetos ficticios, que tienen propiedades pero carecen de existencia, siendo mejor inclinarse, por lo menos, provisionalmente, por una referencia pretendida en vez de genuina dentro de la literatura.

Sin embargo, falta todavía para que pueda pensarse que esa posición es más plausible, que no preferente y más cómoda, que una postura *searleana*, por lo que se mantiene el cuestionamiento sobre sí, el autor de una historia, pretende o no o tiene o no conocimiento de las cosas o episodios que relata, así como, si los lectores están o no suponiendo, durante la lectura, que una historia nos da información más que sólo descripciones sobre cosas. Por lo tanto, quien pretendiera tomar historias como las de Sherlock Holmes como si estuviera dando cierta información sobre aquello de lo que hablan, acaso podría mostrarse haciendo un viaje de reconocimiento hacia los lugares que se describen como reales en las aventuras de ese personaje que, de buscar en Londres su casa o donde probablemente estuvo, lo único que puede lograrse es fingir que podríamos encontrarla, pues no existe en el Londres actual ni tampoco en el histórico, solamente en el Londres de las obras de Conan Doyle, ni mucho menos hay evidencia o prueba testimonial en los periódicos de la época en que supuestamente vivió ese personaje, de haber existido, lo que nos lleva a suponer que tan sólo se pretende y no se afirma que haya existido o que existe.

Por otro lado, el mero suponer que alguien puede contarnos una historia acerca de encontrar el cofre del tesoro de los duendes al otro lado del arcoiris, simplifica sin trivializar esas consideraciones, si se comprende que una historia está, en cierto modo, realizando o tratando de dejar en claro que lo que pretende dar cierta información, eso podría mostrar que lo que se entiende es que, de ir al otro lado del arcoiris, se encontrará un fabuloso tesoro, pretendiendo que de buscarse se dará con él, pero esto no es así, solamente se pretende que eso sucedería sin que esto implique que es así.

Por esto, se puede apreciar y percatarse ciertos casos iluminadores de que no se sostiene el pretender que una historia nos dé información verídica y existente sobre el mundo narrado por ella. Por mucho, que las historias podrían ser quizá entendidas en ese sentido, sin reconocer el estado de cosas que invocan, lo cual es de consecuencias muy costosas para la discusión, si bien, este no es el modo ortodoxo de hacer evidente lo que significa el comprender una obra de ficción, porque igualmente podría decirse de la argumentación anterior, que lejos de evidenciar lo falso de la pretensión referencial

⁵² *Ibid.*, p. 366.

literaria, refleja una inadecuada comprensión de la forma en que se construye una historia como la del oro de los duendes, como creyendo que realmente se trataba de una explicación y reporte de hechos, más que de una descripción imaginaria posible o imposible. Asimismo, si se quisiera justificar ese proceder diciendo que, meramente, se está pretendiendo que hay duendes y que su oro está allí, al final del arcoiris, eso sería como pensar que ahora subsiste un compromiso, presente en ese acto de pretensión, del lector o del filósofo, que interrumpe las intenciones tanto del autor como del narrador, como si leer literatura, tuviera que ver con resistirse o no a creer lo que se lee o nos narra una historia.

Otra objeción tanto contra las tesis de Walton como las de Evans acerca de la pretensión referencial, es que las historias pueden describir y hasta retratar eventos que son física y aun lógicamente imposibles, como ya se dijo e hizo la advertencia desde el comienzo de este capítulo, así, la mitología tiene unicornios y pegasos, las historietas sus superhéroes, los cuales no ponen atención a las limitaciones ordinarias de la condición humana, como el no poder con un sólo salto llegar a la cima de un edificio, y los lectores de ciencia ficción no cuestionan los viajes en el tiempo, hay también historias ficticias e imposibles como la del hombre que encontró la cuadratura del círculo, series de hechos y cosas poco menos que implausibles, como el considerar que los autores de tales historias pretendieran tener conocimiento cierto de tales situaciones, que son simplemente estados de sucesos que, quienes los han inventado, podrían bien sostener que son tanto imposibles como imposibles de conocer y concebir, así que, reconocer que esas historias son acerca de objetos o sucesos totalmente imposibles, no requiere que el autor se detenga al escribir o interrumpa lo que narra con comentarios de más que aclaren tales cosas, complicando más una novela o haciéndola poco inteligible.

Además de esto, si los autores y sus historias tienen que ser comprendidos de acuerdo a sus pretensiones referenciales, en ese caso, es apropiado preguntarles cómo saben o conocieron las cosas acerca de las que ellos escriben, si es que tienen alguna evidencia en que basarse, hechos concretos y verdaderos que validen todo lo que dicen. Ahora bien, si los autores pretenden conocer o haber conocido lo que narran, entonces, deberían estar en condiciones de llevar su juego más allá y decimos cómo es que conocieron o supieron lo que dicen, pero estas cuestiones, así como pretender atribuir carácter de evidencia a lo que dicen, se opone a la comprensión habitual de una historia, al narrarla como leerla. Nuevamente, esto podría tomarse como una deficiente comprensión de aquello que es o ha sido contado, de igual forma, hay consideraciones cognitivas convencionales que no aplican a los que escriben, leen o narran una historia, que, sin más, pueden negar que tienen conocimiento alguno o evidencia sobre la ficción literaria, sin que ello afecte la comprensión al momento en que se lee o analiza lo planteado por un texto literario.

Queda aun otra objeción a posiciones como la de Walton o la de Evans, que tampoco es gratuita para una postura searleana, el sostener que alguien que se encuentra fuera de una historia, del mundo narrado por ella, que, por el contrario, está anclado en el mundo real, y reporta o registra eventos que suceden en una cierta historia realmente se está refiriendo a ellos, a pesar de todas las condiciones de referencia que se encuentran en tal caso, aun así, quien usa el nombre de una figura o personaje literario o ficticio, tiene en mente ser captado o que sea recibido por un oyente o lector, lo que dice o escribe, de que hay tal personaje en la historia en cuestión; no como el narrador, que hace algo parecido sin usar referencialmente el lenguaje, como podría concederse, sino que una persona externa a la situación ficticia es la que hace referencia de ella. Por tanto, existe una distinción real entre el uso de los términos singulares por un narrador y el uso que hacen de tales términos aquellos que no captan lo que se presenta en la ficción, sino que, se limitan a registrar o a hacer patente tal cual el contenido de

una historia, lo que soslayan dichos autores, por lo cual, el punto es que, aun en el caso en que se con venga con que algunos términos singulares para las ficciones han sido empleados de manera pretendida, sigue sin ser plausible generalizar esta afirmación para todos los usos de esos términos.

Considerense las siguiente proposiciones: (1) Pedro Páramo monta un caballo; (2) Pedro Páramo no existió; y (3) Pedro Páramo fue creado por Juan Rulfo. Esta última proposición da muchos dolores de cabeza a aquellos autores, muchos más que incluso la proposición (2) que, para Walton, afirma algo que se nos trataría de hacer creer, aun cuando fuera ficticio, después de todo, el contenido de esa proposición, de (2), al menos forma parte de un mundo ficticio o del make-believe, y allí podría parecer que tiene cierta verosimilitud y plausibilidad en sostener que las referencias incluidas en (2), tienen lugar dentro de ese mundo, el mundo narrado por la historia; sin embargo, la proposición (3), no permite o hace posible un análisis semejante, porque afirma algo que no se sostiene para cualquier o en todo mundo ficticio, esto es, que dentro del mundo real, Juan Rulfo creó imaginativa y literariamente a Pedro Páramo, pero Walton no podría sostener que (3) afirma otra verdad generada por las pretensiones referenciales de la novela, ya que, la creación de Juan Rulfo, por sí misma no es algo que pudiera ser incluido dentro del mundo de las historias rulfianas, al parecer así, tener en cuenta proposiciones que afirman cosas exteriores al mundo interno de una historia, proposiciones que podríamos llamar externas, son claros y buenos contraejemplos a la postura de que hay solamente referencia dentro de lo pretendido de una historia, contrario a lo que demuestra la proposición (3), problemática pero reveladora del valor y significado de la pretensión referencial de la ficción.

Si se considera, con cierto cuidado, la proposición (2), sin duda, podría advertirse que es efectivamente verdadera, y que, incluso, puede ser tomada como totalmente informativa, en otras palabras, que, para alguien que escucha hablar acerca de Pedro Páramo, pero que no se encuentra familiarizado con la historia homónima de Juan Rulfo, esa proposición lo enteraría de un hecho totalmente cierto, que Pedro Páramo no fue un personaje histórico, que nunca existió fuera de la mente y de la historia de su autor. Además, es un hecho que tanto la proposición (1), que podemos pensar como interna, toda vez que habla acerca de cosas que sólo suceden o podemos calificar como verdaderas en el mundo de ficción narrado construido y descrito en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, así como la proposición (2), tienen el mismo referente que es común a ambas, aquél que en esa historia, aparte de montar un caballo, ha dejado un regadero de hijos por todo Comala y regiones circunvecinas, hasta un punto tal que, en la historia se llega a decir que ¡todos son hijos de Pedro Páramo!, éste y no otro es el referente que satisface lo que se enuncia en las proposiciones (1) y (2), ese hombre al que se le acusa de haber matado a muchos campesinos y despojarlos de sus tierras, de haber convertido a Comala en un desierto, en un páramo, en un pueblo fantasma. Desde luego, lo afirmado por la proposición (2) es acerca de un individuo, que le atañe de manera muy particular, no solamente que nunca existió sino que, por lo mismo, tampoco existe actualmente, pues es meramente un personaje ficticio creado por Juan Rulfo, lo que lo explica como una construcción tanto imaginaria como lingüístico-literaria, que se verifica al contrastarla empíricamente con el mundo real, lo cual parece perfectamente claro y no puede pensarse como problemático, porque las referencias a objetos no existentes son algo cotidiano dentro del discurso ordinario, del lenguaje cotidiano.

Estas dificultades que han sido revisadas con detenimiento, no hacen sino reforzar la visión searleana de que uno puede colocarse fuera del mundo de la ficción y hacer referencias genuinas a objetos ficticios, tal es el caso de la proposición (3), lo cual no significa que un punto de vista sea más recomendable que otro, lo único es que, en general, las teorías que postulan la pretensión referencial no

son del todo aceptables, puesto que, deben admitir que hay algunas referencias a objetos ficticios, como la señalada, y reconocer también que las referencias que se hacen en las historias, en las obras de ficción, como lo enunciado por la proposición (2) son a primera vista genuinas, y en relación con lo que está allí en el mundo narrado, ya que, no existen bases justificadas para explicar esas referencias más allá de como meras pretensiones, si no se piensa razonablemente que tales referencias no son pretendidas ni todas ni totalmente.

8. FUNDAMENTOS ONTOLÓGICOS PARA UNA TEORÍA DE LA FICCIÓN LITERARIA

8.1 DESCUBRIENDO OTROS MUNDOS, LOS TEXTOS LITERARIOS

Cada vez que fantasía y recuerdo entrecruzan fatal o venturosamente sus veredas, no podemos dejar de esperar que ocurra un milagro. Esperanza que da cuerpo y textura a la vida misma, y que Breton es incapaz de formular sin hacernos caer en los caprichos de su ingenio, al afirmar:

Quando yo sepa dónde termina en mí la terrible lucha de lo vivido y lo viable. cuando haya perdido toda esperanza de aumentar en proporciones asombrosas el campo real, hasta aquí perfectamente limitado, de mis pasos, cuando mi imaginación, replegándose sobre ella, no haga más que coincidir con mi memoria, me permitiré, como los demás, algunas satisfacciones relativas. Entonces, me uniré al número de los meditabundos [...] ¡Pero no antes!⁵³

Estas palabras anuncian cual presagio que la condena de todo artista, puede ver su fin, no en los límites de la palabra con la que crea y recrea mundos, sino en su propia impotencia por escapar al desencanto y el hartazgo de que la realidad lo vuelve mártir. No puede ser olvidado que nuevos mundos aguardan aún en el tintero por llegar a vivir, presencias que buscan habitar aquellas arquitecturas de lo fantástico, como bien lo son los textos literarios.

En la literatura se mezclan y confunden sueños, mentiras, recuerdos y una incontable cadena de sucesos que parecen haber sido arrancados de nuestra experiencia, de aquello que irreflexivamente sin reparo alguno nombramos realidad. No ignoremos que la palabra se nos convierte en una especie de pasaje que abre ante nuestras mentes, no desprovista de azoro, una infinidad de múltiples y variados modos de ser que está en sus manos darles vida, los cuales todavía creemos desconocidos, inesperados y vírgenes a nuestra mirada; pero, ¿podría aceptarse que aquellas posibilidades que posee para sí el mundo real, morada de nuestra cotidianeidad, puedan ser articuladas, de forma tal, que sean capaces de construir y constituir otros mundos? Y, de ser así, ¿tendrían mayor existencia que la de meros constructos prisioneros de un texto, o, acaso, aspirarían a una realidad propia? Si pudiera pasar esto, los pobladores de los escritos literarios, sus personajes, ¿no serían tan sólo impostores, burdas copias, que no podrían ser más que dobles de la realidad? Sin embargo, los mundos literarios gozan, sin duda, de una cierta independencia, pues el mundo de la experiencia no puede devorarlos, no los contiene, y sí, escapan a su dominio; no es él lo único real, es más, sin la literatura no estaría completa la realidad,

⁵³ Breton *apud* Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 307.

porque lo literario ni está ni se haya aislado y, mucho menos, incomunicado de nuestras vivencias, simplemente las cosas ocurren en aquél de otra forma, con otro ritmo, con viejos y nuevos significados.

Semejante inquietud nos interpela ahora, ¿qué verdad se abre paso a través del lenguaje literario?, esta pregunta nos conduce inevitablemente a otra: ¿Qué conocimientos sobre la situación humana puede abrir la literatura, qué cosas nos enseña y hace saber acerca del hombre? Plantear aquellas preguntas trae aparejado, de algún modo, llegar a comprender la relación entre texto, mundo y lector, este último concebido por Barthes en tanto una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente, perdidos -cuya discusión es complementaria en el desarrollo de este trabajo, sin concebirla, tampoco, de manera accidental-; por ello, es el lector, entonces, quien establece una relación entre un texto y otros textos, dando cuenta de una relación intersubjetiva que se manifiesta entre autores y lectores de las distintas historias, concretando así la intertextualidad en pleno.

Antes que nada, debe ser aclarado que el indagar por una respuesta a las cuestiones recién expuestas, no busca apartarnos de la meta trazada en este trabajo -elaborar una Ontología para la ficción literaria-, lejos de eso, nos ofrece caminos para llegar a descubrir el modo de ser y el significado asociado con las estructuras literarias que conforman la ficción, las cuales son responsables, igualmente, de configurar la trama ficcional que dota de vida a los personajes que transitan por ella, los que la constituyen en ese movimiento.

Entonces, cuando se trata de precisar y determinar lo que es la vida frente a la ficción, el que cada historia puede o no hablar de algo cierto y que efectivamente sucedió, aparece, casi siempre, y con enorme fuerza, una confusión entre lo que sería el que la literatura no fuera ni buscara más que ser una relación o relato de hechos realmente acontecidos, incluso, una autobiografía disfrazada de su propio autor, y, aquello que sería propiamente una autobiografía si, pero sólo que del personaje que dice yo o del cual se habla en un cuento o novela, no de la persona que representa o en quien se inspira, para recrear a partir de ella una nueva realidad y nuevas vivencias, algunas reconstrucciones de lo ya sucedido, otras, en cambio, invenciones que nos dicen y hacen pensar en lo que puede o es posible que suceda o sea. Sobre esto, conviene destacar que, sin duda, lo que hace de la ficción lo que es, no es tanto ni está en razón de los préstamos que aquella toma de la experiencia de su autor real, sino en el poder que tiene la ficción literaria de crear un héroe-narrador o personaje principal y orquestador de la historia que persigue a través de la misma una cierta búsqueda de sí mismo, la que lleva aparejado de manera esencial, una ineludible identificación parcial entre dicho personaje y el autor de la novela, entre lo que es uno y lo que es el otro, entre los trozos o fragmentos de una vida ciertamente vivida y los pasajes en los que se cuentan episodios de vidas ficticias, que quién sabe si son reales o podrían llegar a serlo, un ejemplo de lo dicho lo constituye esa insoslayable similitud que recorre una novela como *En busca del tiempo perdido*, donde son más que obvios y casuales los parecidos entre Marcel, el personaje-narrador de esa historia, y Marcel Proust, lo cual nos conduce hasta la pregunta de si la ficción consiste solamente en retratar la vida, tal y como sea ésta, o bien, en inventar o aventurar como quisiéramos que fuera o creemos que deba ser, más que simplemente narrar algo del modo en que sucedió, o proponer, por medio de una reconstrucción de la escena de los hechos, cómo es que tuvo lugar, lo que, aun en el caso de atinar o coincidir con lo que pasó y del modo en que lo hizo, no deja, pues, de ser una invención, no los hechos tal cual. Por ello, más bien, una narración debe su estatuto de ficción no a los acontecimientos de la vida de su creador -en la obra considerada, de Proust-, eventualmente trasladados a la novela, y cuya cicatriz guardan sus páginas, como diría Ricoeur, sino sólo a la composición narrativa, cosa que expresa Ricoeur en *Temps et récit II*, cuando dice:

*Quoi qu'il en soit de l'homonymie partielle entre "Marcel," le héros-narrateur de la Recherche, et Marcel Proust, l'auteur du roman, ce n'est pas aux événements de la vie de Proust, éventuellement transposés dans le roman, et dont celui-ci garde la cicatrice, que le récit doit son statut de fiction, mais à la seule composition narrative, qui projette un monde dans lequel le héros narrateur tente de recouvrer le sens d'une vie antérieure, elle-même entièrement fictive. Temps perdu et temps retrouvé sont donc à entendre tous deux comme les caractères d'une expérience fictive déployée à l'intérieur d'un monde fictif.*⁵⁴

Por lo cual, lo que confiere y otorga su estatuto ontológico a la ficción, la naturaleza y el modo de ser propio de lo ficcional, más que el hecho de representar o reproducir la realidad es, ciertamente, que proyecta un mundo en el que los personajes de la historia intentan recuperar el sentido de sus vidas, de lo que han vivido, también todo ello totalmente de ficción, lo que he dado en llamar el poder de vivir algo sin vivirlo realmente, justo lo que caracteriza a una experiencia ficticia en cuanto tal, como un modo virtual de ser-en-el-mundo, así, pues, para Ricoeur, al buscar los personajes su propia identidad, la cual ha sido construida por el autor, su objetivo es precisamente la dimensión del tiempo, ese tiempo por el que transitan los personajes, por medio de los que, en este caso, Proust, cree conseguir reconstruir y recapturar lo vivido, ese tiempo y memoria perdidas, eficazmente recobradas a través de la ingente metáfora que conforma *la Recherche*, donde el tiempo perdido y el tiempo recobrado deben entenderse ambos como los caracteres de una experiencia ficticia desplegada en el interior de un mundo de ficción.

Iniciemos, pues, este recorrido, por una de las tantas veredas que habrán de llevarnos a nuestro destino, y para esto, lo primero es dar el primer paso: ¿Cómo puede describirse el *status ontológico*, primero que todo, de un texto literario? Por principio de cuentas, tendría que decirse en qué se diferencia de otros tipos de textos, tales como los que comunican o representan un objeto, el cual posee una existencia independiente del texto. Siempre que un texto habla de un objeto que existe fuera de él con las mismas determinaciones, rasgos distintivos, proporciona entonces únicamente una exposición de ese objeto, lo que, en el lenguaje de Austin se considera oficio del "lenguaje enunciativo," en contraposición a aquellos textos que podrían enrolarse bajo el rubro de "lenguaje expresivo," esto es, aquellos que constituyen a su propio objeto por sí mismos.⁵⁵ Queda claro que los textos literarios si han de pertenecer a alguno de estos grupos, sería al segundo; toda vez que no poseen ninguna correspondencia exacta con los objetos del llamado "mundo real," sino que, en cambio, producen sus objetos a partir de

⁵⁴ Cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du Temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil 27, rue Jacob, Paris VI, 1984, p. 194, especialmente, el capítulo 4 dedicado a analizar la experiencia ficticia del tiempo. La traducción de este pasaje se presenta a continuación: Sea lo que fuere de la identificación parcial entre "Marcel," el héroe-narrador de *En busca...*, y Marcel Proust, el autor de la novela, La narración debe su estatuto de *ficción* no a los acontecimientos de la vida de Proust, eventualmente trasladados a la novela, y cuya cicatriz guardan sus páginas, sino sólo a la *composición narrativa*, que proyecta un mundo en el que el héroe-narrador intenta recuperar el sentido de una vida anterior, también ella totalmente de ficción. Así, pues, tiempo perdido y tiempo recobrado deben entenderse ambos como los caracteres de una experiencia ficticia desplegada en el interior de un mundo de ficción.

⁵⁵ Cfr. J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge Massachusetts, 1962, primera parte.

los elementos que se encuentran en el "mundo real."⁵⁶ Hemos de matizar más esta diferenciación, provisional -y aún muy rudimentaria-, de los textos como exposición o producción de su objeto, sólo así, es viable alcanzar el estatuto del texto literario. Por lo cual, podemos decir que, en rigor, un texto literario no puede crear nunca un cierto estado de cosas -si se piensa, que lo dicho en aquél no puede verse convertido en un imperativo de conducta, que obligue a llevar a cabo irremisiblemente una idea, pensamiento, o un sentimiento-; de modo que, no es sorpresa, que se designe a estos textos cual ficciones, porque la ficción, dicho burdamente, es forma sin realidad.

8.2 HISTORIA COMO FICCIÓN Y FICCIÓN COMO HISTORIA; CONFIGURACIÓN FICCIONAL DEL DISCURSO HISTÓRICO

Dentro de la literatura especializada, dedicada a este tema: La ficción literaria, que se considera a lo largo de este trabajo y se consigna íntegramente al final del mismo, podemos destacar *Time and Narrative* de Ricoeur, en la cual, realiza una distinción entre la narrativa literaria histórica, y una nueva región del campo de la narrativa, a la que designa como narrativa ficcional -ésta constituye, de acuerdo a las convenciones contemporáneas, el corazón mismo de lo que se conoce como narratología -lo cual será tratado con mayor seriedad y más a fondo en la 4ta. sección del capítulo III de esta investigación-; caracterizándola como el reino del "como si." Por otro lado, en la ficción puede descubrirse algo más que una magra representación de la realidad, encontramos en ella a la realidad misma, y esto no quiere decir, que la ficción cancela a los seres reales que transforma con sus palabras; no, la realidad no cesa de ser lo que es, aunque la ficción la distorsione a su antojo. Realidad y ficción continúan siendo las mismas, sin autoaniquilarse, por esto, ha de entenderse que la ficción no es un trasunto de la realidad, forma parte de la realidad, es la realidad misma, o con mayor precisión, una de sus versiones.

Cuando hablar de ficción nos remite a su historicidad, de cierta forma, el relato histórico como tal está implicado, desde luego, partiendo antes que nadie por ciertas aclaraciones que resultan pertinentes para este caso, las cuales son o tienen que ver con los dos sentidos o connotaciones que la ficción puede asumir, ya sea como objeto o como descripción, de igual modo, al pensar en la Historia la podemos concebir tanto en calidad de descripción, como un registro o recuento frío e impasible de hechos, de manera que, en cierto sentido, hablamos por un lado, de

⁵⁶ Desde luego, aquí, la referencia a 'textos literarios' no alude a aquellos con carácter testimonial e histórico que, de ninguna forma, salvo en contadas ocasiones, pueden ser considerados en calidad de ficticios, ya que estaríamos, tal vez, inmersos en la vieja confusión entre palabras y cosas a las que nombran. Ello es producto de que en una obra testimonial suele imponerse un compromiso para garantizar la existencia de los seres de que ésta habla, de los que afirma o niega un hecho. Generalmente, en los escritos histórico-literarios, sus personajes no están "en lugar de" o "designando a", sino que, en cierto sentido, son ellos mismos -evocan inmediatamente, libres de indeterminación, el ser o cosa real a que se refieren, vrg.: 'Borges' es Borges, y no es otro, ni hay otro, que el existente en el mundo real. A diferencia de la ficción literaria, que tiene como determinaciones existenciales las características mencionadas como ajenas a los textos testimoniales. puesto que lo definitorio de la ficción estriba en su poder, no sólo de formular posibilidades alternativas y alteradoras -para el mundo- a la actual, sino también, éstas últimas pueden ser tan válidas como la que se encuentra cristalizada en el mundo real vigente. [En lo futuro, cuando se hable de 'textos literarios,' debe de entenderse 'textos de ficción literaria'].

historiografía, y por otro, de Historia, siendo usado este último término para hablar acerca del pasado, y el primero, en relación con las causas y porqués de ese pasado; sin embargo, la palabra 'Historia' por sí misma es empleada, nominalmente, tanto con un sentido de objeto como con uno de descripción, dicho así, es común que algunas veces hablemos acerca de la Historia como aquello que ha ocurrido o tenido lugar en el pasado, por ejemplo, la gesta de la independencia nacional, y, en otras tantas ocasiones, hablamos acerca de la Historia como explicaciones causales de ciertos sucesos, algunas de las cuales, se vuelven incluso reconstrucciones probables de cómo y en qué condiciones se verificó cierto acontecimiento, tal es el caso de la llamada Historia oficial, esto es, ver la Historia como documentos escritos que, o son explicativos, o testimoniales, acerca de un evento determinado ubicado en nuestro pasado, ya que, cuando suele decirse de un suceso que éste es histórico, lo que en realidad se está haciendo es localizarlo en el pasado de nuestra Historia, ya sea colectiva, o bien, personal; mientras que, cuando se dice de una descripción que es Historia o forma parte de ésta, es con el propósito de ubicarla y articularla como un cierto tipo de explicación.

La Historia concebida en cuanto descripción, es algo construido, un producto de la inteligencia humana y la imaginación, territorio del conocimiento donde el historiador tiene el privilegio de ser la autoridad en este campo, una construcción conceptual más del hombre. En este sentido, la Historia recurre al uso de determinadas técnicas literarias así como está sujeta a los requerimientos estéticos tanto del estilo como de la estructura narrativa, todos ellos desempeñan un papel importante en la definición de este género de escritura conocido como histórico, claro está, el ceñirse o no o en parte a esos cánones, depende de que tipo de explicación o reconstrucción de hechos está siendo elaborada, al igual que del público a que habrá de destinarse, lo que, en cierta medida y en determinado sentido, orienta los fines y propósitos del historiador al escribir acerca de él, por supuesto, esto no significa que las explicaciones históricas se vuelvan obras literarias, si bien es cierto que algunas obras y documentos históricos sobreviven como literatura más que como Historia, sin que esto quiera decir que la literatura puede ser identificada con la Historia, porque, considero que algunas obras pueden sobrevivir a causa de su valor como fuentes testimoniales e históricas más que por su valor como obras literarias, por lo que pueden revelarnos acerca de nuestro pasado y cómo éste influyó para que viviéramos este presente, cosa mucho más importante que ofrecernos una descripción verosímil pero ficticia de algo que pudo haber sucedido realmente, que, sin embargo, no ocurrió o, por lo menos, no como un autor piensa o lo narra en una de sus historias. El hecho es que, las explicaciones históricas, necesariamente hacen uso de recursos estilísticos y estructurales de literatura, lo cual, empero, no puede ser aducido como una base para concluir alguna clase acerca del valor cognitivo inherente al discurso histórico, es decir, no basta para concluir que la Historia es un tipo peculiar de ficción o que es portadora de una suerte de verdad imaginativa.

Desde luego, quienes quisieran identificar la Historia con la ficción, son presa de una confusión que tiene que ver con la distinción entre la Historia en el sentido de descripción y la Historia en el sentido de objeto, sobre lo cual, hace unos momentos, ya he hecho ciertas acotaciones importantes y significativas. No pueden equipararse eventos con descripciones, son incommensurables entre sí, aunque llegue hablarse de los sucesos de o en un cuento, puesto que tales eventos no figuran como tales en un relato, solamente son descripciones de eventos reales o irreales, posibles o actuales, lo que pueden encontrarse en la literatura, de manera que, en sentido estricto,

no se trata de eventos, sino de descripciones de eventos, mismas que funcionan como elementos de un tipo familiar de configuración narrativa.

Hasta donde puede hablarse de ficción, la confusión mencionada entre el uso de la palabra 'Historia,' en un caso con el sentido de objeto, y en el otro, de descripción, no es lo que más importa, más bien, que los eventos narrados son inventados, meramente imaginados, contruidos conceptual y lingüísticamente, y que ellos llegan a existir, del modo en que pueden existir, o, mejor dicho, subsistir, por medio de la construcción de las expresiones verbales que constituyen la historia en la que ocurren o aparecen. Así pues, un autor de una ficción, no construye solamente una explicación ficticia al crearla, sino que también produce entidades ficticias como Pedro Páramo o aquellos episodios en los que despoja y extermina a los que se oponen a sus designios.

Por otro lado, al usar el término 'Historia,' confundir entre los dos sentidos que admite esta palabra es algo fatal, pues semejante confusión significaría que se habla acerca de la Historia, en el sentido de objeto, como si está pudiera también ser contruida, si bien es claro que la literatura no produce hechos sólo los describe o inventa como descripciones creíbles de eventos que se juzgan posibles; en otras palabras, una confusión así legitimaria y haría válida la conclusión de que la construcción de una explicación del pasado sería a una vez la construcción del propio pasado, pero es aquí donde la analogía entre el concepto de ficción y el de historia cae por su propio peso, puesto que, cuando se dice de un evento que es ficción, se niega *ipso facto* que es histórico.

Ahora bien, la Historia pensada como objeto, como hechos, no está constituida por una serie de descripciones sino por una serie de eventos pasados que realmente han ocurrido, que no son la clase de cosas que uno podría llamar construcciones, ya que, como pienso, el autor de una explicación histórica, desde luego, lo que hace es reconstruir una secuencia de eventos; pero, por otro lado, los eventos propiamente ficticios, son plenamente contruidos y nunca reconstruidos por el autor.

Bueno, si los eventos del pasado hubieran sido contruidos, ellos no serían más el pasado como lo entendemos normalmente, sino simplemente eventos ficticios, por lo cual no tiene sentido en absoluto decir que, en la construcción de una explicación de la masacre del 68, uno también construye esa masacre de nuevo, por tanto, sino se usa o dice esto como una metáfora, diciendo que lo que se trata es de construir una explicación de ese suceso, se cae más en usar las palabras y sus denotaciones que en mencionarlas, siendo justamente esto último, en lo que consiste un uso ficticio del lenguaje, si bien esta cuestión es puramente conceptual y no tiene implicación ontológica alguna acerca de la naturaleza de lo que existe, aun cuando, si hace patente y señala una diferencia entre la práctica de construir explicaciones históricas y la práctica de construir explicaciones ficticias, ambas sujetas a diferentes constricciones lógicas, de este modo, una explicación histórica, dado su compromiso de verdad, puede ser objetada de una forma que no lo sería una reconstrucción ficticia de un hecho, o hasta la invención del mismo, pues su pretensión tanto de verdad como de carácter referencial, no pasa de ser eso, mera pretensión, ni algo verdadero ni algo sucedido realmente.

Lo histórico visto como descripción, puede significativamente ser concebido como un producto de la habilidad e imaginación constructivas humanas, y a este respecto, así como en relación con ciertas propiedades retóricas y estructurales narrativas, resulta similar a las historias de ficción, cosa que da validez al hecho de comparar una explicación histórica de la revolución mexicana con explicaciones ficticias de distintos tipos, a fin de resaltar y descubrir el modo en que, el

usar ciertas propiedades retóricas para hablar de ciertos sucesos reales, incluye tanto una perspectiva como una configuración particular de los mismos dentro de un relato, aun en el caso en que se trate de una crónica; sin embargo, la cercanía y semejanza entre explicaciones ficticias e históricas de un mismo evento, no se extiende al modo en que esas explicaciones hablan acerca del evento de que se ocupan.

En efecto, el modo en que una obra de ficción habla acerca de algo, tendría que ser diferente, al menos parcialmente, de aquél en que lo hace un escrito histórico, en este sentido, podemos pensar en versiones correctas o ajustadas de un suceso histórico, pero no de uno ficticio, porque esto no tiene relación alguna con un criterio de fidelidad o de ajustarse al modo en que las cosas son, sino, en todo caso, con el que puedan o no ser, hayan sucedido o no, o, simplemente, con que sean o no verosímiles.

Ahora bien, las condiciones que la lógica le impone a las explicaciones históricas, son establecidas subjetivamente y por convención, pero tales constricciones definen nuestra noción de verdad al tratar de explicar el pasado, igualmente, definen tanto las prácticas del historiador como del artista, a pesar de ser diferentes pero no irreconciliables, en la medida en que el artista no solamente crea una expresión literaria o plástica, sino también un mundo imaginario, en tanto que, el historiador, no crea ni produce el pasado sino solamente una expresión escrita o verbal del mismo, una explicación interpretativa del pasado; aun así, ambos, realizan ciertas demandas sobre la imaginación humana, pero mientras que la ficción es una construcción, la Historia es una reconstrucción.

A pesar de todo, puede advertirse que los eventos pasados como los presentes, solo pueden ser contruidos bajo una descripción de ellos, la cual es determinada por el propósito que se tenga al hacer uso de ese tipo de descripciones, todo esto conduce naturalmente a preguntarse por el cómo y hasta dónde es posible ofrecer una explicación verdadera de ciertos sucesos del pasado, los que realmente han ocurrido, pero responder esto, no influye sobre la diferencia lógica que existe entre los dos tipos de discurso, entre el histórico y el literario, la que a su vez constituye las diferentes prácticas de la Historia y la literatura imaginativa. Así pues, nada impide ver el pasado como algo explicado ficcionalmente, a través de lo que llamo reconstrucción ficticia, algo así como los griegos trataron de explicar su pasado por medio del mito, sin asimilar e igualar ficción e Historia, lo que tendría por consecuencia que no habría propiamente un pasado para explicar, haciéndonos creer en el pasado como en una ficción más y no como algo que se pone ante nosotros para ser explicado, lo cual no me convence como una visión apropiada del estatuto cognitivo propio de la literatura, de ahí que, las aclaraciones y consideraciones que he venido haciendo ahora, y desde la introducción a este trabajo, deben ser muy tenidas en cuenta, pues son fundamentales al hablar de la diferencia entre un relato ficticio y uno histórico.

Sin embargo, ¿está privada, en verdad, la literatura de toda realidad o posee una realidad que se distingue de la de los textos expositivos, al igual que, de aquella naturaleza propia de los textos que formulan preceptos para la acción -cuyo reconocimiento se pretende universal, un ejemplo lo son: las leyes jurídicas-?

De esto, resulta que un texto literario -entiéndase, de ficción- no reproduce objetos, ni crea objetos -cuando menos, no, en el sentido descrito anteriormente-; en la mejor de las situaciones, se podría describir como la representación de reacciones a objetos, es decir, el lenguaje literario no expresa cosas y eventos actuales, ni siquiera posibles -lo cual todavía me tiene un poco indeciso-, sino ideas

acerca de ellos.⁵⁷ Este es el motivo por el cual reconocemos tantos elementos en la literatura que también juegan un papel en nuestra experiencia; sólo que, tales elementos se encuentran reunidos de un modo diferente, esto significa que constituyen un mundo que nos es familiar en apariencia, pero en una forma que difiere de aquello a lo que estamos habitualmente acostumbrados. Por esta razón, la imagen construida ante nosotros por un texto literario no cuenta con nada totalmente idéntico en nuestra experiencia. Puesto que el texto literario tiene como contenido reacciones a objetos, ofrece opiniones sobre el mundo constituido por él; su realidad no consiste en la representación de la realidad existente, en lugar de eso, ofrece juicios sobre ese mundo real.

Se sigue de todo esto, que la ficción literaria no busca reflejar ni retratar la realidad -de intentarlo, no estoy seguro en apostar a que lo lograría-, con qué fin lo haría, si posee su propia realidad -la que alcanza al renunciar a la obsesión de re-producir la realidad-, la cual es siempre y exclusivamente constituida por los textos literarios mismos y, con ello, es una reacción a la realidad, una resistencia a reducirse a ésta, esperando conquistar una realidad que le sea propia y definitiva.

Podría pensarse, que sin palabras no existe la ficción literaria, empero, no sólo lo que son capaces de decir éstas es vital -lo que es el texto literario, sobre lo que trata, y el significado que intenta representar-, sino también el efecto que provoca, lo que hace. Así es que, considero absurdo e inútil abandonarse a un estudio inmanente del texto literario, siendo que su esencia descansa en el transgredirse, desbordando y redefiniendo sus propias fronteras, esto nos induce a buscar, y traer de nuevo ante nuestra atención a uno de los principales protagonistas, casi siempre relegado y olvidado, de la experiencia literaria, estallando en un clamor inminente: ¡Hay que redescubrir al lector!; ésta es la única vía que nos permitirá bordar el verdadero contorno de la ficción, que se incuba y expresa en el universo literario -si bien, el significado que aparece en toda lectura está condicionado por el texto, lo está, en forma tal que permite que el lector mismo lo produzca, y esto es tan cierto que, sólo en el acto de lectura se puede fijar la apertura de los textos ficticios, no hay otro sendero para apoderarnos de su escurridiza sustancialidad.

Antes de proseguir, agregaría, siempre que caemos dentro de la palabra, inexorablemente caemos fuera de ésta -que no quiere decir que hayamos escapado a su control, pues somos, en cierta medida, sus prisioneros, y esto, por obra de una misteriosa fuerza centrípeta, su nombre: La palabra impronunciada, el por-decir, nos habla de otra cosa que no es ella misma, expresa un "algo" inexistente en su interior. La palabra escrita, en el modo de ficción, prefigura y proyecta un mundo exterior a sí misma, uno que puede ser llamado el mundo de la obra literaria, siempre el mismo -texto- y siempre otro -reinventado con cada lectura.

9. LOS VARIOS MODOS DE SER DE LA FICCIÓN LITERARIA

Es tiempo de esbozar y aventurar algunas aproximaciones a lo que significa la ficción literaria, así como, poder explicar en qué consiste; y permitirme, por fin, reconocer un compromiso con al menos una de ellas, lo que no deja de ser vasallaje -a pesar de ser voluntario y consciente-, el cual florece en la pasión y entrega plena por defenderla con las mejores y más persuasivas razones, de manera que,

⁵⁷ Un planteamiento parecido a éste, es el que desarrolla W. Iser en su conocido libro: *Die Appellstruktur der Texte*. München. 1975. pp. 228-252.

justificara y viera confirmada mi decisión. A continuación, presento cada una de estas perspectivas -inventario, fruto de la errancia por los parajes de la ficción literaria; esperando no se tomen en yerros, que trastornen mis propósitos.

9.1 LA REALIDAD TRASMUTADA

¿Cuál es la naturaleza que caracteriza a la ficción literaria, y cómo trasmuta la realidad para dar ser a sus más peculiares creaciones?

La ficción traslitera la realidad -vertiéndola a través del tamiz que integran los tropos y figuras literarias- al lenguaje de la palabra, de la escritura, y así le otorga y enviste con la materialidad de la palabra, la llena con la polifonía que autor y lector desencadenan al traspasarla, encontrándose en las vivencias del mundo textual. Por esto, la ficción, si alguien quiere entenderla como re-presentación o incluso re-petición -lo que resultaría arriesgado, pues eso implica un costo que hay que pagar a la discusión sobre la clase de identidad que subsiste entre ficción y realidad-, no puede más compartir la naturaleza de aquella realidad de que brota, pues no es ninguna cosa de las que existen en el mundo real, solamente las recuerda, pero no es como ellas, su modo de ser es distinto, es un posible ser, un "algo" detrás de los barrotes, en la cárcel de la inexistencia, un deseo etéreo por llegar a ser, condenado a esperar un tiempo que puede nunca llegar.

9.2 LA POLIFONÍA DE LA FICCIÓN

¿Es una sola, o muchas, las expresiones que un texto literario puede extraer y comunicar a partir de la realidad; la ficción significa unívocamente, o lo hace, en cambio, multívocamente?

Pensar que un texto literario pudiera ser reducido a un significado determinado, es tanto como clausurar toda posibilidad de interpretación; De ser así, la ficción literaria no sería más que la expresión de ese significado, el cual existe independientemente del texto; en pocas palabras, el texto literario tendría que ser una pálida interpretación de un significado que le fue dado de antemano. Aceptar tal cosa, comprendería quedar bajo el rígido fuero de la determinación, de un significado fijado al relato, inmovible e inseparable de éste; obligándonos, en algún grado, a asumir una postura que atenta contra nuestra imaginación, pues nos pone los grilletes de no esperar más de lo que el texto dice, creer que ya todo está dicho, que no falta nada. No podemos ya trastocar el contenido de las narraciones, sus significados son invariables, agotan con ellos todo esfuerzo por referirlos a la realidad, sólo existe un único sentido para cada historia⁵⁸, no importando que existan -como vedados- otros posibles sentidos, situaciones fugitivas de la trama, escondidas en la referencia -a otras posibilidades, y, hasta realidades, muy cercanas al lector- que las historias jamás invocarán. Suscribir dicha visión es sufrir el suplicio de poder únicamente esperar lo esperado.

En el resto de esta investigación la alusión al término *historia* es sumamente socorrida, sin embargo, al hacer uso aquí de éste no se le concibe suele entenderse en teoría literaria, sobre to-

⁵⁸ Para un estudio más completo de tal clasificación, consúltese la parte introductoria de A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, editorial Síntesis, Madrid, 1993.

do, aquélla que se apega al dictado de la *De inventione* de Cicerón, donde el género de la narración es dividido de la siguiente manera: *historia*, fábula y argumento; teniendo por objeto cada una, respectivamente, las cosas realmente acaecidas, las que no son reales ni verosímiles y las que sin ser reales se hacen merecedoras del calificativo de creíbles. En lugar de ceñirse a semejante caracterización, la categoría *historia* adquiere dentro del presente trabajo un matiz diferente, se le considera parecida a la noción de re-lato, en cuanto habla del mundo con palabras, las que a su vez, entran en re-lación unas con otras, combinando sus múltiples lados o aristas en nutridos encuentros que dan vida al texto literario, el cual visto como una *historia*, es interpretado como una instancia que pro-pone y pro-yecta mundos de significado ante nosotros -conviene señalar que el término relato normalmente se reserva para designar la narración de los hechos que componen una historia, y no, los hechos en sí mismos. Asimismo, el término *historia* es asimilado por el de *muthos* que es, en la narración, un género de comprensión y configuración de la trama literaria, donde el *muthos* adquiere la piel o forma de una *historia*, convirtiendo al texto literario en un modelo heurístico del mundo que dice algo significativo acerca de alguna cosa para alguna persona; es, por ende, la *historia* como *muthos* un cierto tipo de organización de todos los eventos o sucesos de la narración, un triunfo de la concordancia sobre la discordancia, por medio del cual se otorga sentido a la historia.

9.3 DE LA USURPACIÓN A LA INVENCIÓN

¿La misteriosa dinámica que acompaña a la ficción cuando emerge de la mente de su autor, tendrá acaso siempre que caer en la suplantación, robarle el ser a la realidad de que surgió; o, en lugar de esto, aspirar a re-inventarse, y así, conquistar su auténtico modo de ser?

Más de uno, sin dudar ni un momento, se arriesgaría a decir que la ficción literaria vive gobernada por un extraño juego, el de la usurpación, la deserción y el destierro. ¿Qué significa esto? Cuando un objeto es re-presentado en un texto literario, en cierto modo, quisiera seguirsele viendo como uno más de los habitantes del mundo real; pero, ya no puede ser así, la palabra que lo expresa, en rigor, se encuentra despojada de toda realidad, el objeto no está dentro de ella sino separado -es parte de lo referencial, es algo que existe realmente y se cuenta entre aquello que compone el mobiliario del mundo-, por lo cual, pensar lo contrario, sería tanto como aceptar ser cómplice de una usurpación, pues, los seres de que habla la literatura no poseen ni la misma naturaleza ni el mismo modo de ser que la realidad de la cual se originan -y que también los origina-, por lo tanto, no deben ser confundidos con sus correlatos en la realidad, tienen un ser propio y, de ninguna manera, debemos mentir al asociarlos directa y exactamente con aquéllos, en lugar de eso, lancémonos en la búsqueda por descubrir cuál es y en qué consiste la esencia de la existencia fictiva. En otras ocasiones, "aquello" que cobra existencia al recorrer la mirada los trazos inertes de tinta que constituyen un texto literario, parece despojada de todo significado, como si hubiera abandonado el mundo que le daba vida, obsesionado por el deseo de "ser de otra manera," esto lo empujó a desertar de una existencia en pos de una in-existencia; sin embargo, me sobrecoje el decir esto, las creaturas que pueblan la literatura suelen volverse más reales que las que son llamadas con ese nombre, son "cosas," no más, desterradas de la realidad, perdiendo su nombre, su función, su significado, que nos asedian cada vez que las leemos, encontrando en ellas

mundos⁵⁹ en los cuales quisiéramos vivir, ser escritos y creados con ellos, palabras que con la desesperación de nunca llegar a ser entendidas por nosotros, nos gritan, desgarrándose: ¡Habrá una vez! *-il y aura une fois-*, esta era la frase lapidaria de Breton para que, cuando sucumbamos al juego del lenguaje y del deseo, logremos hacer venir -dar realidad- lo que no teníamos la audacia de esperar, redefiniendo la realidad misma. Atrevámonos a decir, por tanto, la ficción no es un don, algo ya dado, esperando por nosotros, la ficción es por excelencia un objeto de conquista.⁶⁰

Los mundos de la literatura, donde tienen lugar y se desarrollan cada una de sus historias, son mundos, en algunos casos posibles, mientras que, en otros, son imposibles, pero, más allá de tal precisión, destaca el hecho de que en ninguno de esos casos los mundos contruidos y descritos a partir de ese esquema son actuales, esto es, los mundos de ficción son mundos, en sentido estricto, no-actuales, mundos que no fueron, no son y no serán actuales o, si se prefiere, reales, los cuales, a pesar de esto, aun cuando se dice de ellos que no son, bien podrían ser, lo que significa que, en ciertas situaciones y bajo determinadas condiciones, sí llegarían a hacerse reales o a realizarse de alguna manera, una de ellas, la concreción textual característica de la literatura.

Lo dicho, sin embargo, da ocasión a un problema importante relacionado con el estatuto ontológico de los mundos de ficción en cuanto mundos no actuales, el desentrañar y explicar apropiadamente cuál sería el estatuto ontológico de algo así, cuestión ante la que algunos enfrentan y, a la vez, defienden la idea de que aquéllos no son entidades de ningún tipo. Al respecto, el propio Quine,⁶¹ por ejemplo, sostiene una tesis semejante; otros, en cambio, defienden una tesis eminentemente realista en cuanto a los mundos posibles no-actuales, los que tan sólo barren y cubren una parte, y no toda, de la región dominada por los mundos de ficción, lo cual ya ha sido suficientemente aclarado con anterioridad. Bradley, por ejemplo, piensa y aduce que no debemos confundir los mundos posibles no-actuales con entidades del mundo físico, pero considera que éstos son entidades abstractas, como los números y las proposiciones.⁶² David Lewis, por su parte, propugna y defiende una tesis realista acerca de los

⁵⁹ A través de semejante palabra aparece una considerable grieta que, quizá, pueda arrastrar esta investigación a la corriente del realismo metafísico, encabezada, fundamentalmente, por David Lewis. Puesto que, si llegamos a considerar los mundos engendrados por la ficción literaria inoculados por el germen de la "realidad", resurge la curiosidad por saber si la ficción es una invención o un descubrimiento, dilema que encara Currie -fiel seguidor de Lewis- desde la perspectiva de una realidad modal, compuesta por una pluralidad de mundos, todos ellos con la misma posibilidad de ser, e incluso, al mismo tiempo que otros que parecerían ser sus "gemelos." Currie discute tal cuestión, al ocuparse del problema de la composición múltiple de la obra literaria, es decir, aquellos casos cuando no puede declararse rotundamente que una obra sea el resultado de una creación única, ya que en un "mundo gemelo" es posible que exista un "gemelo del autor", el cual geste, a la par que aquél situado en el mundo real, la misma obra, sin variantes, cancelando cualquier posibilidad de ver a ninguna de ellas -las obras creadas tanto por el autor como por el "autor gemelo"- como simple copia de la otra, hecho que pone en entredicho el sentenciar con ligereza que, por ejemplo, la ficción literaria fuera una invención; pero tampoco, nos autoriza a afirmar que es un descubrimiento, el asunto es verdaderamente complejo. Un testimonio muy socorrido para adentrarse a este tema, lo es, sin duda revisar el ensayo de Borges: "Pierre Ménard, autor del Quijote," que se encuentra recopilado en su alucinante trabajo llamado *Ficciones*.

⁶⁰ André Breton, 'Il y Aura une fois,' en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930.

⁶¹ W. V. Quine, *The Roots of Reference*, Open Court, La Salle, Illinois, 1974, *passim*.

⁶² Cfr. R. Bradley y N. Swartz, *Possible Worlds*, Basil Blackwell, Oxford, 1979, pp. 63 y 64.

mundos posibles.⁶³ Ahora bien, así como hay mundos físicamente posibles, del mismo modo, existen también mundos físicamente imposibles, que infringen las leyes físicas que gobiernan nuestro universo, al proponer, entre otros tantos, mundos donde pudieran llevarse a cabo los viajes a través del tiempo, mundos en los que podríamos efectuar viajes intergalácticos de manera instantánea, mundos en que la velocidad de nuestras naves espaciales superara el límite físico impuesto por la velocidad de la luz en el vacío, mundos en los cuales la materia puede ser tanto creada como destruida sin cesar, mundos en los que se hace del hombre un ser inmortal como sucede en los mitos y las leyendas. Así también, podrían considerarse los mundos lógicamente imposibles, sobre lo cual, resulta pertinente observar que, de la unión de los mundos físicamente posibles y algunos, sin que sean todos, de los físicamente imposibles se tiene por resultado la clase de los mundos lógicamente posibles, en la que se encuentran incluidos los mundos que son posibles tecnológicamente hablando y algunos, pero no todos, de los tecnológicamente imposibles. Asimismo, sostengo o, mejor dicho, sospecho que los mundos que he venido llamando mundos de ficción también existen pero sólo como modelos de la realidad, de los cuales hablamos como si en verdad existieran, tal y como lo piensa Iser, para quien los mundos posibles al igual que los mundos literarios no pasan de ser prototipos o modelos a los que apelamos para poder explicarnos la realidad de modo que nos resulte comprensible, sin que aquélla tenga que ser necesariamente como se dice que es, en este sentido, los mundos contruidos o reconstruidos teniendo como base el mundo real, vienen a ser, en opinión de Iser, meros *explainers of universe*, mecanismos y modelaciones conceptuales para decir cómo nos parece y creemos que son las cosas y no cómo son realmente.

Básicamente, un mundo de ficción, por lo que implica y entraña, no pertenece totalmente a una clase u otra de mundos posibles o imposibles o, si así se quiere, un mundo de ficción cobra vida donde una clase de mundos comienza a confundirse, se confunde y termina confundiendo con otra clase distinta de mundos, por ejemplo, cuando hablamos de los personajes literarios como si fueran personas, o de hechos que podrían suceder como si hubieran sucedido en la realidad. Esa marca discursiva es de suyo evidente en autores como Lorenzo Peña,⁶⁴ defensor de una suerte de realismo metafísico exacerbado, de hiperrealismo, si cabe semejante designación para los planteamientos de dicho autor, pues, sus propuestas además de sumamente originales, desembocan, casi siempre, en afirmaciones ciertamente audaces, ya que, sostiene, que los entes literarios existen, refiriéndose así, principalmente, a personajes literarios como Don Quijote o Pedro Páramo, pero eso no es todo, sino que se aventura a afirmar que, en caso de existir aquéllos, serían igualmente seres humanos de carne y hueso, de los cuales son verdaderas las verdades que normalmente les atribuimos en las historias que hablan de ellos, arrogándose el derecho legítimo y plenamente autorizado de censurar otras versiones que considera edulcoradas acerca de los entes de ficción, sin más, las tesis que perfila y desarrolla en su obra maestra *El ente y su ser* siguen y se apegan rigurosamente a la tónica señalada, concluyendo que, si se puede hablar de verdad en la literatura, entonces, resulta necesario que exista aquello que los personajes y sucesos de ficción denotan, esto es, que, de existir, de algún modo, tendrían que hacerlo siendo como nosotros, pues su verdad es su existencia, la correlación perfecta entre lo que se dice y lo que es.

⁶³ Considérese, David Lewis en *On the Plurality of Worlds*. Basil Blackwell, Oxford, 1986, pp. 97-135, principalmente.

⁶⁴ Véase Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, Universidad de León, León, 1985, particularmente, el capítulo 13.

En clara oposición a esta serie de argumentos, se podría presentar y aducir algo que, en cierto modo, se le ha ocurrido a van Inwagen,⁶⁵ para quien existe, por ejemplo, Don Quijote, pero no es verdad que sea amigo de Sancho Panza ni que éste sea su fiel escudero, sino únicamente que le es adscrita la propiedad de serlo, ante lo cual Peña reaccionaría diciendo que, de acuerdo a su propia concepción, Don Quijote es amigo de Sancho Panza y que éste sí es su fiel escudero, lo que significa e implica que Peña⁶⁶ extiende relaciones características que se dan realmente entre personas a personajes literarios, de modo tal que un personaje que aparece en una historia jugando el rol, entre muchos otros, de ser hermano de otro personaje, sería, para Peña, efectivamente su hermano, si bien lo único que se desprende de la historia es que de un cierto personaje se dice que es hermano de otro, y acaso, que lo que la historia proyecta ante el lector es que tales personajes son como si fueran reales y que a lo largo del relato parece, por lo que en él se narra, como si fueran hermanos por todo lo que se dice de ellos, pero con esto no es suficiente para defender a ultranza y mantener a toda costa, que si existen en determinado sentido y medida, en el texto o fuera de él, es menester que si sean en realidad hermanos, empero, si algo puede decirse sobre este caso, es que no complace en absoluto, ni atenemos a una visión que hace de los personajes personas, ni mucho menos a una que los reduce a términos de una relación construida por el lenguaje, en cualquier caso, resulta preferible y más atractiva una propuesta que vea en aquella relación un simulacro de hermandad, un simular que los personajes son como nosotros y que lo que puede decirse y predicarse acerca de personas de carne y hueso también puede hacerse de los personajes literarios, no que fueran como se dice que son, sino que es como si fueran lo que el texto dice de ellos, experimentos posibles con lo que no es y puede llegar a ser, personajes ficcionales que, lejos de ser vistos e identificados totalmente con personas, son simulacros de la existencia.

Dicho lo anterior, una razón que conduce a afirmar y creer que existen los entes literarios es que tienen propiedades y guardan relaciones, si bien, para Peña,⁶⁷ sólo lo que existe puede tener propiedades y guardar relaciones, por lo cual, en efecto, podría pensarse y sostenerse que esos entes o personajes son, más que entes propiamente dichos, cuasientes con existencia exclusivamente en determinados aspectos de lo real, entendiendo por aspecto lo que su propia etimología nos ofrece, con lo que quiero decir, que algo así consiste en tomar con la mirada algo de lo que vemos en la realidad, lo que, por ser producto de un ver las cosas es primordialmente parcial, ya que al mirar no vemos todo lo que es sino solamente parte de aquello, dado que todo mirar es desde un cierto punto y con una cierta orientación, lo que genera un campo visual que captura ciertos detalles, caras y ángulos de las cosas pero también deja fuera otros, por lo mismo, un aspecto viene a ser algo que una mirada abstrae y toma de la cosa de la cual se dice aspecto, algo que por la forma de ser apresado es meramente una parte y no el todo de la cosa en cuestión. En este tenor, los personajes ficcionales no tienen porqué ser cuasientes que posean, en un grado tan alto como las personas reales, propiedades como la de ser un hombre, la de ser feliz, la de angustiarse, entre otras tantas. Así pues, lo que se predica de los personajes literarios es verdadero o real en unos aspectos, pero en otros, es totalmente falso, a manera de ilustración, podemos decir que es verdad que Don Quijote es un caballero de triste figura en el espacio y en el

⁶⁵ Michael Loux, 'Identity transworld,' que aparece recopilado en *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, Cornell University Press, 1979, pp. 89-118.

⁶⁶ Cfr. Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, op. cit., pp. 497-499.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 392-399.

tiempo de la historia que nos narra cada una de sus peripecias, pero que es totalmente falso en nuestro mundo en la época actual.

Que existan o no realmente los mundos de ficción, o en qué sentido o modo se dice que existen, es algo que se discute con toda cautela y a profundidad en este trabajo. En lo personal, soy de la idea o me inclino a pensar que los mundos de ficción no van más allá de ser creaciones y reconstrucciones o hasta variaciones de la propia realidad, de las que no es necesario, en modo alguno, predicar que existen, postular su existencia, porque, en todo caso, basta con aceptar y asumir que son las historias literarias, contando en ellas a sus personajes y sucesos, los que de cierto modo existen, y no tanto, los arreglos y relaciones al igual que combinaciones posibles entre ellos, mismas que encerramos y capturamos bajo la noción de mundo posible o, según el caso, de mundo de ficción, es decir, de existir algo aquí, lo que existe son las historias y aquello de lo cual nos hablan, y no, los mundos donde se pretende que tienen lugar, por lo tanto, de poco vale proponer y sujetar a los mundos de ficción a un compromiso de carácter existencial, abusando en la producción de un nuevo tipo de entidades de otro nivel, las que denominamos mundos, y que, a mi parecer, están de más en la elaboración de una explicación adecuada y convincente sobre el fenómeno que constituye la ficción como tal, especialmente, la ficción literaria, de cualquier forma, todo esto descansa y se sostiene en un supuesto o premisa fundamental, a saber, en supuesto básico de que, de haber o de existir en cierto sentido mundos de ficción o, con mayor precisión, historias y entes de ficción, lo que quiere darse a entender con semejante afirmación es que si no existen, cuando menos, se habla de ellos como si hubiera verdaderamente mundos de ficción, aunque sólo existieran dentro del texto o de nuestra mente, exclusivamente así, como una especie de realidad de ficción.

Precisando, al usar y apelar al término como al concepto "mundo," queda más que claro el hecho de que "mundo" se dice de muchas maneras y muchas también son las cosas a las que se aplica, por ello, para desenmarañar esta situación que Heidegger llama la equivocidad de la palabra "mundo," conviene revisar y enumerar los fenómenos mentados en las diversas significaciones que adquiere y asume en distintos contextos la noción "mundo," al igual que considerar las relaciones mutuas y subyacentes entre esas diferentes connotaciones, tal y como lo hace Heidegger cuando enumera los modos en que se dice, se refiere y usa el término "mundo" al tratar de elucidar en qué consiste la mundanidad del mundo en general, ese listado se despliega a continuación.

1. Welt wird als ontischer Begriff verwendet und bedeutet dann das All des Seienden, das innerhalb der Welt vorhanden sein kann.

2. Welt fungiert als ontologischer Terminus und bedeutet das Sein des unter n.) genannten Seienden. Und zwar kann "Welt" zum Titel der Region werden, die je eine Mannigfaltigkeit von Seiendem umspannt; z. B. bedeutet Welt soviel wie in der Rede von der "Welt" des Mathematikers die Region der möglichen Gegenstände der Mathematik.

3. Welt kann wiederum in einem ontischen Sinne verstanden werden, jetzt aber nicht als das Seiende, das das Dasein wesentlich nicht ist und das innerweltlich begegnen kann, sondern als das, "worum" ein faktisches Dasein als dieses "lebt." Welt hat hier eine vorontologisch existenzielle Bedeutung. Hierbei bestehen wieder verschiedene Möglichkeiten: Welt meint die "öffentliche" Wir-Welt oder die "eigene" und nächste (häusliche) Umwelt.

4. Welt bezeichnet schließlich den ontologisch-existenzialen Begriff der Weltlichkeit. Die Weltlichkeit selbst ist modifikabel zu dem jeweiligen Strukturorganen besonderer "Welten," beschließt aber in sich das Apriori von Weltlichkeit überhaupt. Wir nehmen den in Anspruch. Wird

*er zuweilen im erstgennanten Sinne gebraucht, dann wird diese Bedeutung durch Anführungszeichen markiert.*⁶⁸

Como señala aquí Heidegger, él reserva e invoca la expresión mundo conforme lo que dice el tercer inciso de la enumeración recién presentada, según el cual, el mundo viene a ser aquello en que el hombre en cuanto tal, como ser fáctico, vive o habita, esto es, su morada, tanto el mundo público del "nosotros" como el mundo circundante y más próximo que nombramos entorno, el espacio en el que nos movemos, el lugar en el cual se desarrolla nuestra vida cotidiana.

Pero, no se olvide que "mundo" igualmente, según lo dicho por este autor, se refiere y alude a toda aquella región que abarque una multiplicidad de entes, en este caso, se puede pensar en "mundo" al hablar del "mundo" de *El Quijote*, o bien, del "mundo" de dicha obra literaria, el cual por consistir primordialmente de ficciones y ser, como un todo, una ficción de la vida real, puede nombrarse también como el "mundo" de la ficción de *El Quijote* o, simplemente, para mayor comodidad, el "mundo de ficción" asociado con esa obra. Así pues, esta definición de "mundo," es más apropiada para los propósitos de este trabajo, si bien más que atribuirse como propia de Heidegger, debe reconocerse que no es sino una intuición compartida de modo general, la cual, asumimos provisionalmente, entretanto no se dispone de una mejor, misma que ha de ser elaborada posteriormente.

En este punto, es apropiado anotar que, en un sentido se habla de mundo al relacionarlo con el hombre, con los seres de "a de veras," y en otro, cuando se usa para referirse a otros entes que el hombre, en cuanto ser de carne y hueso, no es, éstos son aquellos entes figuradamente "ante los ojos," pues, en realidad, son cosas vistas antes que entes, más bien, cosas imaginadas o evocadas por la historia que el texto contiene, el que si es efectivamente un ente más "ante los ojos" que nos hace frente

⁶⁸ Martin Heidegger. *Sein un Zeit*, Max Niemeyer, Verlag, Halle, a. d. S., 1935, pp. 64-65, aunque resulta muy recomendable considerar completo el parágrafo 14 del capítulo III de la Primera Sección de la obra citada, la cual lleva por nombre *Análisis fundamental y preparatorio del "ser ahí;"* en especial, la sección indicada que aborda la cuestión de la mundanidad del mundo. La traducción de este pasaje es la siguiente:

1. "Mundo" se emplea como concepto óntico y entonces significa la totalidad de los entes que pueden ser "ante los ojos" dentro del mundo.
2. "Mundo" funciona como término ontológico y entonces significa el ser de los entes aludidos en el número 1. En este caso puede "mundo" ser el nombre de toda región que abarque una multiplicidad de entes: por ejemplo, significa "mundo" lo que significa al hablar del "mundo" del matemático, la región de los posibles objetos de la matemática.
3. "Mundo" puede comprenderse de nuevo en un sentido óntico, mas ahora no como los entes que el "ser ahí," por esencia, no es, y que pueden hacer frente dentro del mundo, sino como aquello "en que" un "ser ahí" fáctico, en cuanto es este "ser ahí," "vive." "Mundo" tiene aquí una significación preontológicamente existencial. Aquí vuelve a haber diversas posibilidades: "mundo" mienta el mundo "público" del "nosotros" o el mundo circundante "peculiar" y más cercano (doméstico).
4. "Mundo" designa, finalmente, el concepto ontológico-existencial de la mundanidad. La mundanidad misma es susceptible de modificarse en los respectivos todos estructurales de distintos "mundos," pero encierra en sí el *apriori* de la mundanidad en general. Nosotros reservamos terminológicamente la expresión mundo para la significación fijada en el número 3. Las veces en que se use en el sentido mencionado en primer término, se marcará esta significación por medio de comillas.

dentro del mundo ahora como lectores. Ahora bien, mientras que las personas son o, mejor dicho, habitan en el mundo, el llamado mundo real, y no porque éste deje de ser, aquéllas necesariamente también tendrán que dejar de ser, ya que, si bien en este mundo son lo que son y del modo en que lo son, su existencia no depende del mundo para ser lo que son, ya que puede pensarse al hombre sin pensar necesariamente en el mundo que le sirve por morada, por lo cual, se dice llanamente que el hombre habita o que es en el mundo, y no, que es parte indisoluble del mismo, puesto que, una cosa es el hombre, y otra, aquello en lo que él es, que no es sino el mundo real.

No ocurre lo mismo en el caso de los personajes literarios o entes de ficción, sabida cuenta que tales entes más bien intratextuales que intramundanos, a menos que se hable de mundo como mundo de ficción, en modo alguno se dice de ellos que pueblan o que son habitantes de las historias que relatan lo que les sucede, en lugar de eso, por su naturaleza, los personajes ficcionales más que habitar los mundos de ficción en que tienen lugar dichas historias, pertenecen o forman parte de ellos, es decir, existen en tanto exista una historia que nos hable acerca de ellos y de cómo son, fuera de la cual no existen ni son nada, pues son solamente en y como parte de un mundo narrado.

Por lo tanto, resulta claro que las personas habitan el mundo real, sin ser ellas y el mundo una sola cosa, ni necesariamente forman parte de éste, en lo que coincido con Heidegger; en cambio, a pesar de que este autor no considera en su análisis los llamados objetos ficcionales, lo que dice acerca de objetos abstractos como los de la matemática, que son esencialmente contruidos conceptualmente, al contrario de lo que piensa este autor, quien sin más los tilda de objetos posibles, que no son en modo alguno, en virtud de que ni se han dado ni pueden darse concretamente, tan sólo como instancias particulares de esquemas generales, tal es el caso de un triángulo dibujado sobre una hoja de papel con respecto en la noción general 'triángulo,' la que realiza respetando sus atributos esenciales pero incorporando, a su vez, rasgos accidentales propios de una concreción escrita, en este caso, de un dibujo.

Sobre los personajes literarios, podemos decir que, ciertamente, no habitan el mundo en el que pretendidamente ocurren sus historias, por el contrario, de ellos no se puede decir más que pertenecen o forman parte de esos mundos, que no existen ni pueden existir fuera de aquéllos y que únicamente son lo que son y como son en éstos, cosa que no dice Heidegger, si bien no se pronuncia al respecto, tal parece que, en su planteamiento, olvida y pasa por alto que lo que atribuye a los entes intramundanos, "ante los ojos," igualmente se sostiene y ratifica para los textos como una clase representativa más de ese tipo de objetos, y también, para los constructos lingüísticos a los que sirven de substrato y medio de realización, una forma particular de existencia. Esto significa que, los personajes ficcionales, como aquéllos, me refiero a lo que "está ahí," "ante los ojos," más bien subsisten que decir que existen realmente en el texto, el cual, en todo caso les proporciona un medio para concretarse y expresarse como lo que son, hombres de palabras y no de carne y hueso. Esto último, constituye ya de por sí, una diferencia esencial y definitoria entre ser persona y ser personaje, entre haber sido u ocurrido y poder ser o suceder, en la medida en que unos son por sí mismos y en sí mismos, y los otros, son, opuestamente, en la medida que haya algo en lo cual sean, y no sólo eso, sino por lo que puedan ser, aquello que los hace ser y sin lo cual no son, con lo que me refiero sin más al texto literario, unos son en el mundo, las personas, otros, son en el texto o en las historias, los personajes, pero son los segundos los que dejan o no pueden existir de no existir aquello en lo que existen, llámese a esto el texto, en tanto, las personas son ese algo que sobrevive fuera de la historia, lo que sigue siendo a pesar de que no haya historia que hable de ellas, lo que es sin el texto y que tiene en el mundo real aquello que caracteriza su

modo de ser, pero que no, determina que existan o no, solamente el modo como son, su ser-así y nunca su ser-ahí.

Por eso y sólo por eso, suele decirse de las personas tanto que existen, como que son de una u otra forma, y de los personajes, tan sólo que son de una u otra forma, es decir, que son forma sin existencia, que pertenecen a los mundos de ficción y que exclusivamente existen en ellos, sabiendo de ante mano que, los objetos ficcionales, a diferencia de las cosas del mundo, que enfrentan al hombre y lo convierten en una especie de observador activo que las determina, lo que es "ante los ojos," las cuales existen independientemente de que existan para alguien, a pesar de que su modo de ser si esté determinado por esa intencionalidad, esto es, existen independientemente de ser pensadas o no, incluso aunque no sean percibidas o no se sepa de su existencia; contrariamente a los entes ficcionales, los que, a decir verdad, son construidos conceptual y literariamente, dependen de ser pensados o imaginados para existir, o bien, de estar concretados textualmente como escritura, adquiriendo en ese marco o medio lingüístico su sentido, como parte del mundo narrado por una obra de ficción.

9.4 VOZ PROPIA O VOCES DISTANTES Y EXTRAÑAS

¿Qué es la ficción literaria, posee, o bien, crea un sentido que le sea propio; o quizá, es tan sólo una voz que se limita a transmitir un significado preexistente, a no significar más que aquella realidad que le da origen?

No creo que haya que buscar la respuesta en el pasado de las palabras, esto es, en los significados de las cosas que les dieron vida, en vez de esto, considero que no es razonable hablar de algún sentido vinculado con las estructuras literarias antes de haber lenguaje que las exprese, es necesario -y así ocurre-, de eso estoy convencido, que las intenciones de todo relato literario se perfilen al mismo tiempo que las palabras y signos con los que se construyen. Esto no puede pasar desapercibido, la ficción literaria nos presenta un rostro inadvertido de la realidad, "algo" nuevo que no existía antes, que irrumpió junto, no sólo, con la redacción del texto, sino también, al encontrarse el lector con éste, y ver realizados sus más acariciados sueños al leerlo. De lo cual, he llegado a concebir que la palabra que da cuerpo a la ficción literaria, por ser una especie de invención, demanda descubrir en su interior "algo" que le dé sentido -y ese "algo" aparece hasta su lectura, y con cada lectura-, porque de otro modo el lenguaje estaría vacío, y las cosas que lo habitan serían sólo sombras; asimismo, cualquier descubrimiento es exigido a forjar un medio que lo comunique, una invención que lo contenga, y bien puede ser ésta, la literatura.

9.5 UN SINGULAR EJEMPLO DE FICCIÓN LITERARIA: LA FICCIÓN DEL AMOR

Esta embravecida ola de especulaciones que azota contra mí, chocando con mis propios juicios, ha abierto un cauce que trata de aplacar esta tormenta de escauceos para conocer qué pueda ser la ficción literaria, y desemboca en una muy lúcida reflexión de Martha Nussbaum, cuando nos habla de la ficción del amor⁶⁹ -adquiriendo consistencia y carne en el corazón del hombre, su alma-, estableciendo

⁶⁹ Nussbaum cuando discute acerca de la ficción del amor, impregna su discurso con el colorido que proporciona el tratar de desvelar qué misteriosa relación se cieme entre la creación y el descubrimiento, interrogante que ronda

una genuina relación entre lo que es el alma humana, y la manera en la cual esta visión nos enfrenta a esa suerte de alma que aparece en un escrito literario.

Y las palabras con que lo dice, tienen una fuerza y transparencia insustituible, pues, empieza con narrarnos uno de tantos episodios de que consta la vivencia de un amor, un romance en el cual hombre y mujer fueron apartados uno de otro por el destino, lo que, con el tiempo, suscitó serias dudas en Marcel -uno de los personajes de este idilio-, provocando que lo invadiera un fuerte sentimiento de zozobra, ignorando si al volver a ver a su enamorada seguiría sintiendo lo mismo, aquel sentimiento que los había atado, adueñándose de sus voluntades, inseguro sobre si aún la amaba, temeroso de enfrentarla a su regreso sin saber qué decirle, tal vez, que ya no la quería, al tiempo que escucha una voz estruendosa, la cual lo estremece de pies a cabeza, es su amigo Francoise, quien le anuncia que su amada ha regresado, y está esperando con ansias incontenibles estrecharlo entre sus brazos; en ese momento, aquella noticia imprime en el semblante de Marcel una alegría indescriptible, la desconfianza en su amor hacia ella, que apenas hace un instante lo consumía, se ha desvanecido, parece haberse esfumado con el suceder del mismo tiempo de duda que lo perturbó, no existe recuerdo alguno de esto, tan sólo sobrevive una inquebrantable convicción en Marcel, brillando en medio de la explosión de júbilo que lo embarga, nunca dejó de amarla, siempre la amó, y siempre la amaría.

Esta melancólica historia -que bien pudo llegar a ser trágica-, le sirve a Nussbaum para confesarnos su tan especial e intimista manera de entender la ficción, al afirmar:

El amor no es algo separado, un hecho acerca de nosotros que es señalado por la impresión <un modo de conocer, al que nos abre no sólo la vivencia real, también puede hacerlo nuestro enfrentamiento con el texto literario que persiga encarnar tal experiencia>; la impresión revela el amor al constituirlo. El amor no es una estructura en el corazón esperando ser descubierta <esto es aplicable claramente a la ficción literaria>; aquél está encarnado en, construido al margen de, experiencias de sufrimiento. Es aquello "producido" en el corazón de Marcel por las palabras de Francoise.⁷⁰ [Las aclaraciones son mías].

10. SOBRE SI LA LITERATURA ES UNA ESPECIE DE FILOSOFÍA MORAL

¿Podría ser vista la literatura como una filosofía moral? Aquellos filósofos que están un tanto impresionados por la perspectiva que ofrece una obra literaria desde el punto de vista subjetivo, desarrollan una teoría del valor cognitivo de la literatura, la cual es, en cierta forma, algo diferente de la que postulan aquéllos que se inclinan por la experiencia subjetiva como base de sus indagaciones. Estos últimos, tratan de probar que el valor cognitivo de la literatura consiste en la contribución que hace al

nuestras mentes al preguntarnos por los seres imaginarios que atraviesan los textos literarios. Y a este respecto, señala y observa que en la literatura acontece tanto la creación como el descubrimiento, sólo que en diferentes niveles, por una parte, en el ámbito de los particulares el amor es creado, por otra, dentro del cerco de lo general, el amor se descubre y manifiesta como aquello que para algunos no ha sido hallado, permaneciendo desconocido, o bien, que todavía no han podido experimentar con toda su plenitud.

⁷⁰ Martha C. Nussbaum, *Love & Knowledge*, Oxford University Press, 1990, pp. 267 y 268.

razonamiento moral, puesto que, la literatura presenta al lector varios intentos y tentativas para tener en cuenta a través de visiones alternativas importantes de un mismo problema ético, como propone Nussbaum,⁷¹ cosa que le ayuda en la recreación imaginativa de los problemas morales, lo que plantea claramente Putnam,⁷² por medio de los cuales se presenta, según Nussbaum,⁷³ el misterio, el conflicto y hasta el riesgo o peligro que entrañan determinadas situaciones vividas que exigen ser resueltas de algún modo sin deliberar mucho sobre ellas, y es, por ende, la literatura, una parte de o un componente complementario importante para el razonamiento moral, pues, como señala Nussbaum: "Una novela, solamente porque no es nuestra vida, nos coloca en una posición moral que es favorable para la percepción y nos muestra aquello que sería como adoptar esa posición en la vida. Se encuentra aquí el amor sin lo posesivo, la atención sin los prejuicios, los compromisos y las complicaciones sin el pánico de asumíroslos. Nuestras habilidades morales deben ser desarrolladas hasta cierto grado, ciertamente, antes podemos aproximarnos a esta novela por completo, de manera global, y ver cualquier cosa en ella. Pero no parece rebuscado demandar que la mayoría de nosotros podemos leer a James mucho mejor de lo que podemos aprender a nosotros mismos."⁷⁴ En este sentido, la literatura no describe, o no con mucha frecuencia, soluciones ante los problemas morales más comunes que nos asaltan día con día, en todo caso, lo que la novela hace es, especialmente, ayudarnos a la recreación imaginativa de las perplejidades morales, de aquellos problemas en los que nos cuesta mucho trabajo decidimos por una cosa u otra.

Respecto a lo cual, Putnam considera que: "En el sentido más general posible, no discuto que esto es lo que es estéticamente digno de valor acerca de las novelas; claro, no debo ocuparme de cuestiones relacionadas totalmente con su valor estético. Sino que discuto que es un hecho importante acerca de la novela el que ésta ha venido desarrollando en los, realmente pocos, últimos siglos. En ocasiones, se dice que la literatura describe 'los predicamentos o apuros humanos,' simplemente, las situaciones difíciles que plantea la vida cotidiana, lo cual es, sin embargo, una manera de referirnos a algo así. Pero la sola pomposidad de la frase oscurece el punto en cuestión. El punto importante no es que hay algún aprieto o predicamento que es *el predicamento humano*, y que la literatura eventualmente describe; el punto es que, por muchas razones, eso parece incrementar su dificultad al imaginar algún modo de vida que es tanto ideal como factibles; y la literatura frecuentemente nos pone ante ambas cosas, lo extremadamente vivido y rico de los detalles emocionales, el porqué y el cómo esto parece ser así en sociedades diferentes, en épocas distintas, y desde diferentes perspectivas. Quiero sugerir que si el razonamiento moral, en el nivel reflexivo, es la crítica que hace la conciencia de los modos de vida, entonces la apreciación sensitiva en la imaginación de los dilemas y predicamentos debe ser esencial al razonamiento moral sensitivo. Las novelas y las obras de teatro no establecen ni dan lugar, ante nosotros, al conocimiento moral, lo que es verdadero. Pero hacen frecuentemente algo por nosotros que debe ser hecho por nosotros si nos estamos acercando a alguna clase de conocimiento moral."⁷⁵ Por lo cual, lo que la literatura suministra al razonamiento moral es el resultado de una elección moral a partir de un punto de vista subjetivo, esto es a todas luces importante, de acuerdo a los autores considerados, puesto que una proporción significativa de elecciones morales no consiste meramente en la aplicación

⁷¹ Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, pp. 11-14.

⁷² Hilary Putnam, 'Literature, Science, and Reflection,' en *Meaning and the Moral Sciences*, 1976, pp. 483-492.

⁷³ Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, op. cit., p. 142.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁵ H. Putnam, op. cit., pp. 86-87.

de reglas generales de algún código normativo que se tenga en mente, sino en el ejercicio del juicio moral bajo ciertas circunstancias. La mayoría de los juicios morales, en otras palabras, no pueden ser hechos, si uno adopta y asume la visión de estar en ninguna parte en especial, sin punto de vista alguno, porque necesitan tomar en cuenta lo individual, esto es, la perspectiva subjetiva acerca de una cierta situación concreta. En relación con esto, para ver con mayor exactitud lo que este argumento trae consigo, y así, poder verdaderamente evaluarlo, es útil hacer algunas distinciones y precisiones: Primero, necesita hacerse una distinción entre la visión tradicionalmente humanística de que la literatura tiene valor a causa de que educa conciencia moral del lector al presentar situaciones de conflicto y elección morales en toda su complejidad y amplitud, y con todas sus implicaciones emotivas, y la exigencia de que, la literatura, por presentar tales situaciones debe ser concebida como una parte integral de o un componente necesario al lado del razonamiento moral y, en consecuencia, de la filosofía moral.

En efecto, tanto Nussbaum como Putnam, se inclinan a exigir que, para que algo así se cumpla, deben satisfacerse dos condiciones, éstas son: En primer lugar, que la literatura se vuelva un componente integral del argumento moral, ya que involucra al lector en un proceso del discriminación y percepción que desarrolla su conciencia moral, algo en lo que fracasan comúnmente la mayoría de los textos filosóficos, como sostiene Nussbaum cuando dice: "Por medio de esta novela, [*The Golden Bowl* de Henry James] se atrae nuestra atención y también se desarrolla nuestra habilidad para confrontar el misterio con el compromiso cognitivo tanto del pensamiento como del sentimiento. Trabajar a lo largo de estas sentencias y estos capítulos es irse involucrando en una actividad de exploración y de esclarecimiento que apela a habilidades, especialmente, habilidades de emoción e imaginación, raramente a la mano de los textos filosóficos."⁷⁶ A lo que, Putnam parece contestar que: "Lo que estoy sugiriendo es que si queremos razonar racionalmente acerca del feminismo, del comunismo, del liberalismo, o solamente sobre la vida en el siglo XX, entonces, lo que Doris Lessing hace por nuestra sensibilidad [en *The Golden Notebook*] es enormemente importante."⁷⁷ Siguiendo con esto, la visión de que la literatura constituye un componente integral o necesario adscrito al argumento moral y, por lo tanto, a la filosofía moral, es algo que, a pesar de todo, resulta lógicamente independiente de la visión de que la literatura cumple la función de educar la conciencia moral del lector. Lo primero no implica de ningún modo lo segundo, y no hay nada contradictorio aquí si se sostiene lo último en tanto que se niega lo primero. Si bien, ésta es una posición que, de ser asumida, implica una importante inversión tanto de tiempo como de espacio para defender ambas cosas, por un lado, la importancia moral de la literatura y, por otro, la independencia de ésta con respecto a la crítica que se hace de ella desde la filosofía. Otra distinción que tiene que debe hacerse es entre una tesis y una débil en lo que respecta a la relación entre filosofía moral y literatura. En un caso, la tesis fuerte sería universal y de corte esencialista, algo análogo a la petición de que sus obras buscarían formar parte de o adjuntarse a la filosofía moral y que esto es hasta donde aquéllas tienen éxito en llevar a cabo tal aspiración que las vuelve obras literarias clásicas, excelentes y de gran valor. Si se observa con cuidado, dicha tesis resulta implausible, fundamentalmente, por dos razones de peso, una que concierne a su carácter universal y, la otra, a su tenor esencialista; en el primer caso, que fracasa al tomarse en cuenta para todos los tipos de obras literarias indistintamente, pues no todas las obras literarias presentan situaciones de conflicto y decisión morales, aun cuando hay géneros literarios mayores como la lírica, dentro de la poesía, de los que no se puede decir razonablemente que se ocupan de la apreciación sensorial en la imaginación de los dilemas y con-

⁷⁶ M. C. Nussbaum, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁷ H. Putnam, *op. cit.*, p. 91.

tratiempos que parecen esenciales a toda suerte de razonamiento moral. Por lo demás, existen obras literarias particulares que no caerían bajo esa tesis, sobre todo, las que conciernen por sí mismas con el papel del arte y la valoración estética.

En segundo lugar, lo dicho es una consecuencia de invocar la tesis fuerte de que un lector debe adscribir o asignar valor a una obra literaria sobre la base de un juicio sobre la verdad de la posición moral involucrada, así que, el razonamiento moral está relacionado con la verdad, con obtener lo que es más justo y correcto. De todas maneras, la naturaleza del razonamiento moral se piensa normalmente como la aplicación de reglas generales o en calidad de un criterio que discierna entre lo que demandan ciertos conflictos morales en una situación compleja y el balance en contra que se tiene al poner entre sí pros y contras; sin embargo, la apreciación de una obra literaria puede proceder de manera independiente de los juicios acerca de la verdad de la misma o de su contenido.

Esta tesis, puede también formularse de otro modo, dando lugar a su versión o forma débil, que es: Algunas obras literarias incidentalmente tienen la propiedad de que contribuyen al razonamiento moral, en este caso, el hecho de que fueran obras literarias no tendría ningún significado especial, toda vez que, habría poco caso o razón en objetar a tales cuestiones: una tesis parecida, solo que eso sería de escaso interés desde el punto de vista de la estética literaria, porque ésta no hace ningún reclamo sobre alguna relación sistemática que subsista o pueda establecerse entre la literatura y la filosofía. De nuevo, hay algunos filósofos que insisten en una relación cercana y estrecha entre filosofía moral y literatura, pero que no distinguen con claridad entre la versión fuerte y la débil de la tesis que está siendo discutida.

En el caso de Nussbaum,⁷⁸ esta autora quisiera hacer implicar que sus planteamientos tienen necesariamente consecuencias para la distinción que realizamos convencionalmente entre filosofía y literatura, pero ella, en forma explícita, expresa sus exigencias con referencia, particularmente, a una sola novela, *The Golden Bowl* de James, agregando que su demanda se sostiene también y con igual peso para otras tantas novelas relatadas y dramas trágicos, y por doquiera esta autora hace lo mismo con referencia particularmente a la tragedia griega, de la misma manera, por su lado, Putnam⁷⁹ establece sus requerimientos especialmente con relación a la novela.

De acuerdo con la naturaleza de la relación entre filosofía y literatura, Putnam explícitamente elude exigir que la contribución de la obra literaria al razonamiento moral es parte de su valor estético, lo que, creo, es al parecer cree este autor, quien piensa que tal cosa es una propiedad característica de las buenas novelas. Mientras tanto, al respecto Nussbaum, insiste en que su aportación se lleva a cabo en virtud del hecho de que la obra literaria es la suerte de obra que es, en palabras de la propia Nussbaum: "Pero no es, de hecho, posible hablar sobre la visión moral revelada dentro de este texto sin hablar al mismo tiempo del texto creado, que ejemplifica y expresa las respuestas de una imaginación que significa cuidar por y ponerse por sí misma allí para nosotros... Exijo que las visiones descubiertas en este texto deriven su poder del modo en que ellas emergen como las meditaciones de tales cosas en una mente elevada y fina relacionada con los misterios articulados de estas vidas imaginarias. Y difícilmente podríamos comenzar a ver si tales visiones eran o no ejemplares para nosotros, o si esta mente sin más enunció, simplemente, sus conclusiones de manera unidimensional e insulsa, si esto no fue descubierto antes por nosotros lo rico de su reflexión, lo cual nos permite seguir y tomar parte en sus

⁷⁸ M. C. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 137-140.

⁷⁹ H. Putnam, *op. cit.*, pp. 445-450.

aventuras."⁸⁰ Bueno, pero igualmente Nussbaum esquivada la cuestión sobre si el valor moral de esta novela es en parte constitutivo de su valor estético, por lo cual, aparece entonces una suerte de tesis mixta, la que enuncia que algunas obras literarias hacen una contribución al razonamiento moral y, por tanto, deben ser consideradas como parte integral o un componente necesario adjunto a la filosofía moral. Las propiedades de estas obras que las hacen dignas de valor como una especie de filosofía moral implicada dentro de ellas, son en parte idénticas con aquéllas que las hacen valiosas como creaciones imaginativas. De este modo, la función que ellas cumplen en la filosofía moral no podría, por tanto, ser realizada por ningún otro tipo de texto que el texto literario, así también la cuestión sobre si su valor moral es causa de su valor estético, que casi siempre no está considerado del todo.

Por último, una distinción final que es útil al evaluar la tesis que ha venido siendo discutida, puede ser hecha entre dos tipos de relación que vinculan la filosofía y la literatura, la filosofía a través de la literatura y la filosofía en la literatura. En el segundo caso, la filosofía dentro de la literatura, se abordan discusiones filosóficas que están dadas en una interpretación literaria en términos de un mundo imaginativo construido artísticamente; sin embargo, este resultado o producto imaginativo del tema en cuestión es inconmensurable con la deliberación propiamente filosófica sobre ese tema, ya que uno no puede transferir señales de una esfera a otra, del ámbito literario al filosófico, pecado en el que parece incurrir sistemáticamente Nussbaum, pues, como pienso, cometer tal cosa es tan posible como que una señal en un campo deba inspirar la manifestación y desarrollo de una señal en el otro.

Por esto, pensar la filosofía dentro de la literatura, es verla como una relación en la que la filosofía se encuentra subordinada al propósito y función de la literatura, y, en tal caso, el aspecto que es identificado como filosófico en una obra literaria puede ser solamente identificado como una parte integral del valor estético como tal.

Cuando se ve la filosofía a través o desde la perspectiva de la literatura, en cambio, se habla del uso de las formas literarias imaginativas como recursos de exposición para la comunicación más efectiva de las diversas concepciones filosóficas que han sido tomadas en cuenta. Ahora bien, en esta relación las obras literarias están subordinadas a la función y propósito inherentes a la argumentación filosófica, y el foco de interés viene a estar así en el modo en que una situación ficticia es realizada imaginativamente, puede arrojar luz sobre un problema moral y no sobre el modo en el cual una obra literaria redefina y desarrolla las concepciones consideradas de un modo literario fundamentalmente diferente. El núcleo de esto se encuentra en las propiedades que hacen la situación representativa más que en las propiedades que la hacen única. En este sentido, la filosofía dentro de la literatura se refiere a una relación esencial entre filosofía y literatura, mientras que, cuando se habla de la filosofía a través de la literatura se denomina así una suerte de relación contingente, la que es incidental a su función filosófica de que los textos empleados también poseen una función como obras literarias, lo cual sería así aun cuando fuera verdadero eso de tales propiedades, que ellas han sido hechas para que tales textos sean valiosos en la argumentación moral, coincidiendo con las características que las han hecho dignas de valor en las obras literarias.

Son ejemplos clásicos y comunes de obras literarias donde es fácil identificar la relación de la filosofía a través de la literatura, sin duda, la *Divina Comedia* de Dante o, incluso, el socorrido ejemplo de Nussbaum, me refiero, por supuesto, a *The Golden Bowl* de James, acerca del cual el que pueda o no ser construido de un modo tal que una visión filosófica independiente pueda ser identificada en él, constituye una cuestión a la que la respuesta no resulta inmediatamente tan obvia, empero, lo que si

⁸⁰ M. C. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 140-141.

está claro es que, la filosofía a través de la literatura, justo como la filosofía dentro de la literatura, es una relación que ha de ser identificada por medio de una interpretación, considero que la lógica propia del argumento interpretativo en los dos casos no es claramente la misma. Asimismo, la relación que tanto Putnam como Nussbaum creen y afirman que se sostiene entre un espectro limitado de obras literarias y la filosofía moral, es algo que amerita ser caracterizado como filosofía a través de la literatura.

La tesis formulada hace un momento, no es nada más que una versión especial de la tesis débil, la que afirma que no hay ni un vínculo universal ni uno esencial entre las obras literarias en cuanto literatura con respecto a la filosofía. En consecuencia, esto no quiere decir ni significa que cualquier cosa que es conceptualmente interesante acerca del modo en que la filosofía, ya sea como discurso, o bien, como un proveedora de conceptos y temas penetra dentro de la apreciación del lector de la literatura. Ciertamente, esa tesis es de hecho una tesis sobre el papel que juegan las obras literarias en el marco de la filosofía moral.

Aquí, el punto de interés tanto para Putnam como para Nussbaum es la naturaleza de la argumentación moral al igual que de la filosofía moral, a ambas, la una como la otra, les concierne extender la noción de argumento moral a fin de comprender y abarcar no sólo las facultades lógicas, en un sentido restringido, sino también nuestra capacidad completa para imaginar y sentir, en pocas palabras, nuestra sensibilidad. Sobre lo cual, Putnam,⁸¹ al contrario que Nussbaum no está tan resuelto a aceptar que basta con eso para hacer de la literatura parte de la filosofía moral.

La capacidad para imaginar y sentir es necesaria en la filosofía moral, la razón de esto estriba en que el razonamiento moral concierne con situaciones prácticas que deben ser completamente realizadas, no obstante cuando tales situaciones son presentadas en la literatura, éstas son siempre, como Nussbaum apunta en los pasajes antes citados, 'situaciones ejemplares,' representaciones literarias que proporcionan ilustraciones particularizadas que caen bajo tanto de las descripciones generales como de los juicios de creencias y actos.

A partir de todo esto, todavía puede ser mostrado que si es verdadero que ciertas obras literarias hacen una contribución significativa a la argumentación moral, viene a ser un valor de ellas que necesariamente deban o sean capaces de influir en la en la evaluación completa, que no meramente estética, por parte del lector de estas obras. Su contribución al razonamiento moral es otra razón para leer estas obras y recomendar muchas otras para que sean leídas, lo cual es de poca importancia, pues tan mérito no es de carácter estético; a pesar de esto, este argumento falla porque no hay tal evaluación completa y global de una obra literaria, si se piensa que ésta es leída para un propósito determinado, y si además se lee como literatura, se está leyendo de una cierta y especial manera, con un tipo especial de atención, que no ameritan obras de otro género. En el caso en que toda la atención hacia el significado artístico de los detalles de una historia hubiera sido agotada, aun así, la lectura resulta muy provechosa para orientarnos hacia ciertas metas determinadas de búsqueda, tratando de visualizar la obra desde una cierta perspectiva y una valoración que es siempre en relación con dicha perspectiva.

Si se da el caso que una obra se lee llanamente como una suerte de razonamiento moral, no se está tomando una actitud literaria hacia ella y las normas para evaluarla, en virtud de esto, serán distintas, incluso si las propiedades de las obras literarias que las hacen dignas de valor como razonamientos morales son en parte idénticas con aquéllas que las hacen igualmente valiosas sólo que en cuanto obras literarias, que son primordialmente obras construidas artísticamente. Una norma o patrón semejante

⁸¹ H. Putnam, *op. cit.*, pp. 84-90.

que opera cuando una obra es juzgada como razonamiento moral lo constituye el criterio o regla acerca de la verdad, pretendida o real, del contenido de una historia.

Henry James es un autor que suele recibir el elogio, a veces gratuito e inmerecido, de Nussbaum, puesto que, como ella misma lo dice: "Hay candidatos para la verdad moral, que por la sencillez de la filosofía moral tradicional carece o le hace falta el poder para expresarlas, y que, en cambio, *The Golden Bowl* sabe expresar maravillosamente."⁸² Pero la verdad moral o, de manera más general, la verdad filosófica no es una norma apropiada para gobernar y regular la apreciación literaria como tal, principalmente, si como Putnam,⁸³ se cae en relegar al lector a un segundo plano, sin mayor intervención en la concreción y actualización del texto literario, sabida cuenta que la experiencia actual del lector, más que su mera respuesta emotiva ante la historia, es fundamental para la justa y adecuada apreciación como crítica de la misma en cuanto obra literaria.

II. PRIMEROS TRAZOS PARA UNA CARACTERIZACIÓN ONTOLÓGICA DE LA FICCIÓN LITERARIA

II.1 ABRIÉNDOSE PASO A TRAVÉS DE LOS MUNDOS LITERARIOS

La literatura más allá de aspirar a un fin en sí misma, producto de su virtuosismo y la erudición que llega a gobernarla, es, principalmente, fascinante como experiencia personal, siempre que nuestros caminos rondan y se acercan hasta las intimidades del fenómeno literario, allí donde cada palabra nos convierte en su cómplice, atesorando los incommunicables secretos que descansan en su interior. Y es que, el mundo de la literatura, se muestra tan al alcance de la mano que un autor, un personaje o una obra literaria más que eso son, para mí y casi para todos, seres vivos en cuanto parte de una convivencia maravillosa, que cada momento nos resulta más nuestra y cotidiana. Pues, por medio de ella, está en nosotros el poder conocer y penetrar otras vidas, vidas ajenas, y por si fuera poco, llegar a entenderlas, formar parte de ellas.

Es cierto que, al vagar por los recónditos parajes de lo literario, uno no cesa de cuestionarse por saber, no sin sobresalto ni sorpresa, que la literatura, al hacer derroche de su probada capacidad de imitar y reproducir al mundo, de su mágico mimetismo. ¿Qué persigue con mayor ahínco? ¿Es más importante para ella, la literatura en sí misma o la vida personal ávidamente trasmutada en literatura? ¿Dónde reside el valor y verdad de lo literario, será en quienes la escriben, en lo que escriben, o quizá, en aquellos raros seres que conocemos por su literatura?

Encontramos pues, en aquélla, tanto un refugio como una salvación para una vida ya tan desgastada por el estrépito del existir, un silencio y una calma que vulnera la aplastante sombra de hastío que envuelve al mundo, una oportunidad para preguntarnos ¿podrá ser de otro modo?, e invadidos por el júbilo, con gran resuello, gritar que sí.

El espacio creado por la literatura nos da otra oportunidad para no derrotarnos al intentar entender la relación entre los seres humanos, consigo mismos y con toda la creación. En los textos literarios se hallan incontables lugares, sin nombre y sin tiempo, sitios que brotan de la profundidad de nues-

⁸² M. C. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 142 y 148-149

⁸³ H. Putnam, *op. cit.*, p. 90

tra memoria, lugares creados en nosotros, por nosotros, por nuestros propios sueños, o al participar en los sueños de otros, tal es una de las conquistas más increíbles de la literatura sobre la pena de un mundo sin futuro, sin nada ni nadie por esperar, agotado de novedad.

Desde luego, el mundo de la literatura y los mundos literarios merced a los cuales existe, no pretenden, ni nunca se entregarían, a la absurda lucha por ocupar el trono de la realidad arrebatándosele al mundo de la experiencia; por supuesto que no, claro que rompe con él, pero no busca con ello anularlo, vaciarlo de contenido, más bien trata de valerse de aquél para descubrir nuevas maneras de ser del mundo, una suerte de porvenir, una especie de continuación con nuevo rostro, una amalgama que aparte de incorporar las pasadas expresiones del mundo, rescata lo que en ellas fue olvidado y aquello que al ser marginado nunca pudo revelarnos sus bondades.

Comienza así, un intento por ver en la literatura curiosas formas que golpean como las puertas que se abren a un mundo "otro," un deseo inmenso por reescribir el mundo con las posibilidades inadvertidas que nos reserva cada palabra de un texto literario; visitar otros reinos que dan cabida a lo que el nuestro hace tiempo que volvió marginal, pisar sitios desconocidos, a la vera de los que acampan los excluidos, los rechazados, las creaciones del poder de la figuración literaria, aquéllos que no son ni una ni otra cosa, habitantes del reino de las medias tintas, que no dejan de ser ni llegan a ser jamás; seres imaginarios que cruzan a capricho de una forma a otra, desvaneciendo toda huella de sus anteriores existencias, siendo posibilidades abiertas, que sucumben a la tentación del existir, figuras de locura que llegan como advenedizos a nuestra tierra, retirándose después de ésta como si no hubieran pasado por ella, peregrinos cuya vida se debate en trocar su rostro a cada instante, borrando toda pista que nos permita rastrear su paradero, siempre escondidos y a la vez presentes en las frases de una historia, suspendidos entre lo que es y lo que no es, creando y traspasando fronteras en su errar, vislumbrando la irrupción de un mundo más de nuestras añoranzas que de la nostalgia; no ser una triste marca de tinta sobre el papel ni una monstruosa fábula vuelta realidad, sino una ventana que nos deja mirar otro modo de ser para las cosas, para nosotros mismos, una extraña combinación de verdad y mentira, engaño y confusión, donde la literatura convoca, une e incluye en sí lo siempre distante y separado, ampliando con esto nuestras posibilidades hasta alturas insospechadas.

11.2 EN POS DE UNA EXISTENCIA, UN ESTATUTO PARA LA FICCIÓN

En suma, gracias a la ficción literaria pensamos a nuestro alcance esa facultad de dejar impreso en la literatura aquello que no pudo ni podría suceder ni sucedernos, avivando con fuego nuevo la acariaciada ambición de escribir una historia para nuestras propias vidas, no importando cuál, pero que pudiera ser la que quisiéramos fuera la nuestra.

La ficción más que un simulacro de lo no vivido y, tal vez no con seguridad, aún por vivir, como pensaría Baudrillard,⁸⁴ puede concebirse como crisol donde se funden en uno posibilidades y realidades, pasado y porvenir, delirio y razón, verdad y mentira; y no sólo eso, lo literario es como lo que ha dicho Heidegger acerca del ser en *Sendas perdidas*, específicamente, dentro del ensayo 'el origen de la obra de arte,' una aventura que se atreve a todo, y quién sino la ficción tiene en su poder convertir semejante deseo en realidad.

⁸⁴ Cfr. Baudrillard, *Fatal Strategies*. Nueva York, 1991, p. 3.

Cada signo, cada letra y palabra, que al arbitrio de una voluntad en el anonimato, se unen y separan para gestar las más curiosas invenciones llenas o despojadas de sentido, es un ariete que nos empuja sin remedio a escribir una y otra vez el mundo, con la carne de nuestras existencias y la expresión de nuestras búsquedas todavía insatisfechas. Mejor testimonio no puede haber que el famoso texto de Borges *Pierre Ménard autor del Quijote*, en el cual el personaje pone en práctica la creación literaria a partir de un texto ya escrito, hecho que lo conduce al plagio, a la ironía, a hacer suyas otras palabras que no son ni serán suyas; pero también al rescate, a la reconstrucción y a la recreación de la desencantada realidad; ahora bien, la identidad entre tales obras literarias no es absoluta ni consiste exclusivamente en el significado, palabras y mensajes que transmite la historia, sea el *Don Quijote* de Cervantes o el de Ménard, si puede hablarse de identidad, que no de equivalencia, es matizada por una diferenciación contextual, ya que no sólo el relato significa en sí mismo sino que también su significado y sentido está determinado por la presencia del sujeto que habla o cuenta la historia haciendo la voz del autor, siendo en este caso particular el narrador, asimismo, influye sobremedida la situación que caracterice a los interlocutores, aquéllos que tienen y construyen un puente de comunicación mediante el mundo del texto, de ese modo la historia, el mundo narrado y encarnado por el texto literario depende de su enmarcamiento, esto es, del contexto en que se ubique, no simplemente de palabras y cosas que decir, sino también de las circunstancias que lo envuelven en su surgimiento y en la recreación que sufre tras su recepción. Así se explica porqué dos textos idénticos en la escritura y en sus historias pueden tener significados completamente diferentes cuando son puestos o vistos o creados desde marcos o contextos distintos.

Aquí, bien cabe acudir a la noción gadameriana de *horizonte*, ya que, esa suerte de contextualización evidente e inevitable en la recepción de la obra literaria, apela al hecho de asumir una posición, una actitud situacional ante el relato, misma que determina justamente una posición o lugar que limita las posibilidades de ver otras cosas, de distraerse, concentrando la atención del lector en la obra o en el texto que tiene en sus manos. Es claro, de acuerdo con esto, que al concepto de situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*, lo que expresa Gadamer cuando dice que: "Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliarlo, de la creación de nuevos horizontes <como si preludeara y preconizara el concepto de creación o apertura de mundos>... El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia sobrevalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos <particularmente, los textos literarios> según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. Así, la elaboración de la situación hermenéutica significa entonces fijar y obtener el horizonte correcto <lo que Goodman parecería considerar el ajuste referencial >⁸⁵ para las cuestiones que se nos plantean de cara a la tradición."⁸⁶

⁸⁵ Véase Carlos Thiebaut, 'Filosofía y literatura: de la retórica a la poética,' en *Isegoría*, núm. 11, abril de 1995, pp. 100 y 107n.

⁸⁶ Hans-Georg Gadamer *apud* D. Rall, 'Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica,' recopilada en la obra *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, UNAM, 1984, p. 21.

Ese cambio queda ilustrado de manera sobresaliente en la muestra literaria ya mencionada de la ficción de Borges, donde Pierre Ménard un simbolista francés del siglo XIX decide reescribir *Don Quijote* sin recurrir a una copia o reproducción actual de la novela de Cervantes, sino recreando las condiciones mentales en que se gestó, así, Ménard consigue verdaderamente reproducir o rehacer una sección completa de la obra, la cual resulta ser exactamente la misma que la original, aunque, como el propio Borges señala, la obra literaria de Ménard es casi infinitamente más rica, pues al ser escrita en otro tiempo tiene un impacto y efecto completamente diferente, tal hecho constituye un valioso testimonio del desplazamiento semántico y de las trasposiciones contextuales como un elemento crucial al intentar definir y construir un estatuto para la ficción literaria.

Asimismo, la objetivación y la concretización de los objetos representados en la obra literaria van de la mano con la actualización y la realización de por lo menos algunas *perspectivas* esquematizadas, cosa que supone el efecto del texto literario en el lector y sus reacciones ante él. Ciertamente, las perspectivas forman el elemento de la obra que en la concretización depende, en una medida mucho mayor que sus elementos restantes, del lector y de la forma en que se realiza la lectura de la obra, cosa que se desprende naturalmente de la observación anterior de Gadamer. De este modo, en el propio texto, las perspectivas sólo permanecen en una disposición potencial, es decir, solamente "están preparadas," subordinadas teóricamente a los objetos representados por las circunstancias, pero sólo son despertadas y actualizadas en una medida relativamente insignificante por medio de esas circunstancias, lo vivido por el lector y las condiciones en que recibe la obra, sus reacciones emotivas e intelectuales ante ella, o por las propiedades del objeto mismo, del texto, aprovechadas en virtud de lo mencionado para la representación; de otra manera, son impuestas hasta un cierto grado al lector por medio de otros factores de la obra, independientes de esto, como son las estructuras narrativas de la misma.

Ahora bien, como aquello que es experimentado por un sujeto que percibe a un objeto determinado, estas perspectivas ocasionan su ser-vivido concreto y actual, exigen que un sujeto realice una percepción concreta o siquiera una idea viva. Apenas cuando son experimentados, los objetos narrados, de una manera concreta, desempeñan la función que les es propia, poner de manifiesto un objeto determinado, evocarlo, remitirse a algo ya percibido o no; aplicando esto al caso concreto de la literatura, significaría que si las perspectivas deben serle actuales al lector durante la lectura de una obra y si así deben pertenecer al inventario del texto en cuestión, entonces el lector debe realizar una función análoga a la percepción, mas no directa sino mediada, ya que los objetos, representados por medio de las circunstancias características del texto literario, en realidad no son perceptibles de una manera efectiva. Precisamente este hecho primitivo sugiere la idea de hacer cuando menos casi perceptible, como en el teatro o en el cine, por medio de una visualización de las cosas, lo que se representa de modo puramente literario. Si estos objetos no se deben concebir, en cuanto ficciones, de modo puramente intelectual, sino que tienen que ser manifestados de cierta forma, esto sólo puede suceder y conseguirse, en opinión de Ingarden,⁸⁷ a través de una imaginación viva durante la lectura. Y esto no quiere decir aquí sino que el lector experimenta de una manera productiva, perspectivas manifiestas en el material imaginario vivo y por medio de esto convierte a los objetos ficcionales, al concebirlos, en una expresión acorde con su imaginación.

Por esto, cuando el lector aspira a obtener una reconstrucción fiel de lo que el texto consigna y relata y a su conocimiento, se esfuerza por ser sensible a las sugerencias que la obra le proporciona y

⁸⁷ Roman Ingarden *apud* D. Rall, 'Concretización y reconstrucción,' recopilada en la obra *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, *op. cit.*, pp. 38-40.

por experimentar precisamente aquellas perspectivas que le propone, actualizadas en forma expresiva y acorde a lo fantástico, de modo que el lector reviste al objeto representado literariamente con propiedades cualitativas, lo ve, en cierto sentido, de manera fantástica, como si se le mostrara casi en una forma personificada. Así pues, parecería que el lector comienza a tratar casi directamente con los objetos, por ello, las perspectivas ofrecidas por la historia, sólo experimentadas imaginativamente, no pensadas objetivamente, participan en la lectura y adquieren una influencia, frecuentemente, importante, tanto en la recepción estética del texto, así como en la reacción que éste produce en el lector y en la forma definitiva que adquiere lo narrado al ser concretado y actualizado en el proceso de lectura, de manera que, si el lector trata de reconstruir y mirar cómo sería, de concretarse, lo narrado, en ese caso, no puede proceder arbitrariamente al actualizar las perspectivas de la obra, ya que en ésta no solamente se deben proyectar, de una manera intencional cosas y seres humanos determinados con recursos literarios, sino. Que se deben mostrar al lector en perspectivas elegidas por el autor, consistiendo así la función del lector en someterse, en algún grado, ante esa suerte de *función poética* expresada en la sugerencias y atribuciones de sentido que parten directamente del relato y en actualizar no cualquier perspectiva arbitraria, sino la sugeridas por la obra. Por supuesto, al hacer esto el lector nunca está totalmente sujeto y limitado por la historia, pero si se libera totalmente de su guía, entonces no se preocupa por actualizar con qué perspectivas debe ser visto el mundo representado textualmente, siendo casi segura su divergencia con éste, sin poder hablar de una comprensión completa y adecuada de la obra, que pese a ganar cualidades y efecto estéticos, podría mirarse un tanto cuanto falsificada, traicionada, por lo que conviene apegarse al texto sin con esto renunciar a interpretarlo desde nuestras propias vivencias, única forma en que podemos experimentarlo verdaderamente, claro, recontextualizado por nuestra propia vida.

Además, si de pretensiones hermenéuticas se trata, en cuanto o en lo que corresponde a los textos literarios, surge la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de la recepción, es decir, por un lado, aclarar el proceso actual en el que se concretiza el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro lado, reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido interpretado siempre de manera diferente por los lectores según sus circunstancias, buscando medir así el efecto de una obra un juicio tanto de su recepción como de su impacto ante el lector. En virtud de lo cual, hay que advertir que, durante la lectura, el lector expresa y realiza emociones y actitudes que no percibe conscientemente al hacerlo, sabiendo que, de todas la posibilidades para guiar sus reacciones, la más sencilla y significativa al igual que frecuente es que, al leer una novela, cualquiera hace la observación de que la historia narrada está saturada de consideraciones del autor sobre el suceso, un recuento de anotaciones, queda implícito, como sostiene Iser,⁸⁸ una evaluación o reacción personal ante los sucesos relatados. Si bien suele considerarse que esos comentarios del autor sirven para aclarar y eliminar vacíos narrativos, unificando así la concepción de cada quien sobre la historia en cuestión. Por ahora, se debe admitir sin mayores rodeos que la comprensión narrativa está dirigida por la estructura del propio texto, sin ser totalmente controlada por ella, pues queda algo de arbitrariedad, dado que no se debe olvidar que los textos de ficción diseñan su objeto, tomándolo tal cual de la realidad o combinando distintos órdenes y estados de cosas, pero no representan objetos existentes, así también, esa suerte de objetividad subjetivizada creada por la ficción no cuenta con la determinación universal que corresponde a los objetos reales, dejando un residuo significativo de valores de indeterminación en su realización.

⁸⁸ Wolfgang Iser *apud* D. Rall. 'El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético,' recopilada en la obra *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria, op. cit.*, pp. 121-143, *passim*.

En tal forma, nuevamente en un sentido poético restringido, se diría que el autor mismo dice e impone cómo debe entenderse su historia, quedando al lector, la posibilidad de oponerse o ver de otro modo - siguiendo la noción de simulacro presentada al inicio de este capítulo- el mundo narrado por la historia cuando cree inferir otras impresiones a partir de aquél, perfilando puntos de vista propios, muchos de ellos, diferentes de los del autor, de este modo, entra en escena las reacciones del lector, que constituyen un componente fundamental en el montaje y constitución de los textos ficticios, sobre todo, toda vez el lector enfrenta textos como una cierta novela cuya complejidad hace que renuncie a expresar sus intenciones, dejando al lector, eventualmente, en situaciones parecidas, mayor peso en la interpretación de la historia, asignándole sentidos más que asumiendo, los que vagamente la historia presenta, cobrando así mayor importancia y significado una actitud intimista que personaliza lo narrado, poniéndolo en relación directa con hechos que realmente han tenido lugar, con lo referencial, sin que esto anule la determinación interna de sentido del propio texto literario, simplemente, reformulándola imaginativa y vivencialmente.

Un punto de vista semejante, sitúa al lector respecto al texto para que pueda constituir el horizonte de sentido, la recontextualización a la que lo guían las indeterminaciones de las perspectivas presentadas por la historia. Pero ya que el horizonte de sentido no reproduce ni un hecho del mundo ni un hecho común del receptor pretendido, tal contexto, en lo que convengo con Iser,⁸⁹ debe ser imaginado. Lo no-dado ser accesible solamente por medio de la imaginación, de manera tal que en la producción de una secuencia de cosas imaginadas, la estructura del texto llega a la conciencia receptiva del lector.

La literatura no busca denunciar el agotamiento que enferma y mina el mundo, pues ella misma disfruta con recelo los escasos momentos de plenitud y novedad que han llegado a ser suyos; texto y mundo preconizan uno a otro el ocaso y el esplendor de sus proyectos, son un apetito por alcanzar a ser lo que el otro, aunque imaginariamente, ya es. Esto desata una sorpresa que la realidad no siempre conoce la mejor manera de manejar, ya que, la ficción literaria, sin enormes esfuerzos, logra rebasar con notable facilidad los límites que épocas, géneros y estilos le imponen, nada puede retenerla, permanentemente maquina la forma de derribar las paredes que median entre ella y el mundo, entre los seres textuales y nosotros, transgrediendo los reinos del ser, ejercicio que García Márquez se ha apropiado a fuerza de obstinación, en su necesidad vital por invadir sus escritos con intrusos de la historia real, al entrometer sus propias vivencias en la vida de sus ficciones, dando a su literatura el carácter de santuario donde se entrecruzan narrativa y textualidad, transcribiendo y transformando lo que en verdad sucedió y, levantando sobre él, una concienzuda revisión y hasta reconstrucción de los hechos, un nuevo ser para lo que fue y vuelve a ser de otra manera.

Hay en la ficción, la posibilidad de pensar las cosas como otras, pensar otras historias, imaginarlas, hacer de lo imaginario historia, y, sin ningún gesto mesiánico, participar en la llamativa consigna postmoderna de reconstruir el pasado de una nueva manera, con ironía, sin inocencia, sacrificando un retrato realista de las cosas por una búsqueda de un nuevo sentido para los seres de texto y del texto, y con ellos, para los seres de nuestro mundo.

Quiere, por tanto, lo literario convencernos en creer que lo real⁹⁰ es imaginario⁹¹ y lo imaginario real; empero, lo más real, o con grandes posibilidades de serlo, es que la literatura ya no es más

⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁰ Para el propósito que persigue el presente trabajo, "lo real" debe ser entendido como una alusión que se está refiriendo directamente o que nos remite sin mediación alguna al mundo empírico o de nuestras sensaciones, el cual es una especie de mundo dado por el texto literario, en espera de ser explorado a través de la lectura. éste nos

imitación sino propuesta, no encierro sino libertad, más esperanza que desilusión, lugar donde convive sin odio ni aniquilación la variedad de lo existente, conservando cada cosa su ser sin perderlo o distorsionarlo en ese encuentro, sea real o irreal, por-ser o sido, invitados a la fiesta no de la unidad y, tampoco, de la homogeneización, antes que eso de la pluralidad, una Babel de la creación literaria, en la que coexisten en un mismo presente lo que es real y lo que tiende a serlo.

En este ludismo de encuentros y desencuentros, la ficción es confrontada a sí misma, implorándole no calle y responda que, tras vestir tantas máscaras y adueñarse con ellas los más diversos rostros, ¿dónde ha dejado su verdadero rostro, si es que le pertenece por entero alguno? Las quimeras que deambulan cautivas por la espesura de los textos literarios son protagonistas y artífices del lenguaje que trasciende su propia sustancia, etérea y difusa, para perpetrar ante el azoro de la consciencia, la farsa, el fraude, de hacernos buscar, sin éxito, objetos que no están en ella, como la literatura, que no podrían ser encontrados en la página escrita, cuya naturaleza les prohíbe traspasar esa barrera. Son por ello, los seres literarios, evocación y transfiguración de lo que existe, lo sugieren, nos llevan a ello; desafortunadamente, escapan a nuestra percepción, la atrapan manteniéndola prisionera de sus imágenes, mas la arrojan a su frustración cuando aquélla trata de palpar y hacer suya esa nube de palabras que se diluye al buscar poseerla nombrándola, eso sólo los llama a nuestra presencia, pero no los deja ni hace permanecer con nosotros.

En efecto, los entes literarios superan el borde de una rasgadura dejada por la pluma en el papel, y se asoman, fuera del escrito, al exterior en cuyo seno les está vedado existir, a no ser que, se disfracen de realidad, y su impenetrable coraza sigue perturbándonos. ¿Qué son? ¿Cómo son? ¿Por qué ocultan su verdadero o verdaderos rostros de nosotros? ¿Si existen, qué tipo de existencia les es propia?

¿De qué materia está hecha y se alimenta la ficción? ¿Será tarea pesada ofrecerle un cuerpo para existir?, y si procedemos de esta forma, ¿cómo delimitar las fronteras de ese cuerpo? ¿Cuáles son

proporciona, generalmente, los múltiples campos de referencia que constituyen al texto, los cuales pueden ser sistemas o experiencias pensadas, sociedades o posibles formas de organizarse y convivir los personajes de la historia, y, por si fuera poco, pinturas o retratos del mundo real, así como también otros textos pueden, a su vez, operar como referencias para el mundo narrado por el autor, preservando, claro, su propia estructura específica o la interpretación de la realidad que los caracterice. En este caso, la realidad es, entonces, concebida como la variedad de discursos que resultan relevantes al escritor y de los que se vale para lograr aproximarse al mundo a través del texto, que es en sí mismo un mundo con sus propias peculiaridades.

⁹¹ He introducido aquí el término "imaginario" como un concepto neutral que comparativamente todavía está libre de otras asociaciones que aparecen con sólo traerlo a colación, más bien, lo considero si no en estado puro, si desprovisto de pesadas cargas interpretativas. En ese sentido, términos tales como imaginación o fantasía serían inapropiados o impropios, puesto que, casi siempre, están acompañados de muchas conocidas interpretaciones y, además, con gran frecuencia son también definidos como facultades humanas comparables entre sí y susceptibles de distinguirse de otras tantas facultades como la memoria o la abstracción. El concepto fantasía, por ejemplo, significa una cosa muy diferente en el Idealismo alemán de los significados que se le atribuyen en el psicoanálisis, o en la obra última de Freud que ofrece una noción diferente para este término de aquella que distingue a los escritos de Lacan. Sin ir más lejos, en lo que le concierne al texto literario, "lo imaginario," sobre lo cual existe una bibliografía filosófica considerable, no puede ser visto en calidad de una facultad humana, pues su principal interés es con los modos de manifestación de lo que ocurre en la literatura, dentro de los textos que representan los mundos creados por la imaginación del autor, siendo así "lo imaginario" más que una función, un efecto de la capacidad inventiva del escritor, una construcción de vidas y sucesos que al ser plasmados en el texto se convierten en ficción.

sus coordenadas para localizarlo en el espacio, o él mismo es el espacio donde se articulan historias inéditas por ser contadas? Evidentemente, el texto tiene una corporeidad innegable. Por un lado se sabe que cada texto demarca de modo particular una especial relación con la ficción y luego con algún régimen de ficción -que tiene que ver con cierto umbral del lenguaje, con alguno de los caminos posibles en que algo puede ser expresado, por ejemplo, eso es la ficción, aquello una fantasía, eso una mentira, y eso más, no sé si sea literatura, pero sí sé que es fabuloso.

La ficción no se delimita exclusivamente según categorías internas, que en todo caso dificultan observar diferencias con otros modos discursivos, sino además con respecto a un exterior, el mundo, que determina aquellas asociaciones que quedan fijadas bajo su orden e imperio.

Esa ficción que suele llamarse literatura, se recorta contra los discursos teóricos, pero, se pregunta Derrida, ¿se resta a aquéllos o es un resto, un legado o una deuda, el lugar donde colisionan verdad y mentira? La ficción literaria es justo lugar y cuerpo donde la verdad se desnuda o, al revés, donde la verdad está vestida por los velos de la escritura, y la operación entonces es otra, desnudar la verdad: la *aletheia*.⁹²

Sea como fuere, la ficción se encuentra sometida y nos somete a su ambición, que adquiere tintes de amenaza, de no sólo resignarse a que se le reconozca un lugar entre otros discursos, sumándose a éstos, está hambrienta por destronarlos, y porqué no, substituirlos, ocupando lo que por derecho les corresponde, y que ella repetidas veces cree suyo. Parece, por lo cual, que la ficción quisiera abandonar ese secreto lugar del texto donde muda repetidamente de apariencia, ¿podrá al fin el texto descifrar tan extraordinario secreto, que aun de él huye y se aparta? La ficción siendo una suerte de herencia o deuda pendiente -que ni personajes ni lectores ni autores, saben, con certeza, cuándo pagar o tratar de cobrar-, es algo que se multiplica hasta el cansancio al recorrer cada intersticio del texto, ocurriendo y, simultáneamente, desapareciendo cada vez que se agolpan sedientos de significado una estampida de garabatos dispersos en un escrito.

Los seres del texto se sienten, a menudo, heridos por la saña con que la prosa figurativa los trata, puesto que, la irrealidad de que participan atenta contra la fidelidad que persigue esta última, dando lugar, forzosamente, a establecer, aun cuando se niegue a hacerlo, una alianza con ella, cuidándose así ésta de no ser desbordada y enterrada por las ansias de realidad que tiene la ficción; no hay otra manera ni medio para poder contener su desbocado andar. A pesar de esto, la ficción literaria olvida siempre contratos y arreglos, no reconoce límites, y sí, es dada a instaurarlos, al arrojarse, en penitencia por su destierro de la realidad y de ideales parecidos, a nuevas clases de experiencias, gestando a su paso más y más ficciones en los relatos que traspasa.

⁹² Al respecto, puede revisarse Jacques Derrida, *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986; en particular, resulta una experiencia muy interesante detenerse en el capítulo llamado "El cartero de la verdad," a pesar de los excesos que en aquél se cometen y lo críptico que llega, en ocasiones, a tornarse su lenguaje; motivo que, por lo demás, ni entorpece su lectura ni la vuelve estéril, por el contrario, invita a disfrutar las ocurrencias y desvaríos del autor en un clima no exento de tropiezos, pero sí, colmado de acertijos y placeres para el buen practicante de la lectura itinerante, el gambusino de los tiempos modernos.

11.3 ENTRE ALIANZAS Y TRAICIONES: DISEÑANDO UN ESPACIO PARA LA FICCIÓN

En verdad, la literatura es susceptible de aceptar con enorme soltura, que llamaría comodidad y desfachatez, préstamos de otras partes para dar solución a lo que la inquieta, su deuda no es menor con la Filosofía, pero eso sí, muy legítima, por no traicionarse al contraerla, ni renunciar a sus propias búsquedas sojuzgada y cegada por las filosóficas. Muy por el contrario, el choque de ambas, obliga a reconocer y aceptar la crisis que actualmente las diezma, y poner en entredicho los mismos postulados que las originan. Si han de convivir y compartir la realidad, basta de celos y contiendas, es preciso, reformular las condiciones que convierten a una en otra, y las determinaciones que les dan identidad, motivo por el cual no puede aplazarse, y si es perentorio, una adecuada caracterización de la naturaleza intrínseca de lo literario. Dicha tarea nos asedia en todo momento, porque el territorio de la ficción combate e invade el propio de las afirmaciones filosóficas, al procurar explicaciones e interpretaciones sobre temas como el amor, la muerte y la soledad, contaminando sus figuras la seriedad especulativa, pero volviéndola más humana, no por ello, más auténtica, provocando una deriva, un sin-control, y un caos, que sólo puede detener un hallazgo, cuál sino la forma de escribir, en una lengua inaudible pero presente, de sonidos silentes y conceptuales, esa exuberancia de formas imaginarias ingobernables y gobernantes de sentimientos, y hasta razón; aquellas ausencias y carencias que la realidad ha ocultado en el corazón del hombre, aquello que lo mueve y que también puede llevarlo desesperado a su declive, sus fantasías, que nada más la ficción puede hacer vivir; no más, huyendo la humanidad en vanas teorías, de miedos y expectativas, ni escondiéndolos dentro de tantas historias contadas, incontables y recontadas, recuento que nunca acaba. Es menester, proporcionarle un techo, una morada, por fin, un enmarcamiento, para todos esos seres vagabundos que las palabras construyen, prohibiéndoles otra forma de existir.

Deben ser cuestionados los linderos que apartan y reúnen, en una tensión que las define y las realiza, a la ficción y a la no-ficción, ya que, donde hay fronteras que las alejan, emergen puentes para acercarlas. Ciertamente, no podemos concebir algo como la no-ficción, en realidad, ella es muchas, encadenadas y distintas, es puente y transición de lo imaginario a lo real, que aunque duela decirlo, por más que uno se empeñe en lo opuesto, siempre el retorno es inevitable; y en semejante recorrido se atraviesa por el trasmundo de la traducción -cuya existencia es efímera, pero que se repite toda vez que se vence al silencio, y la comunicación se toma realidad, en el viaje y contestación de ideas y emociones-, la que, si bien, no delimita los territorios de la ficción, puede, en cambio, exponer los modos en que una lengua, una palabra, recubre y cancela las equivalencias entre cosas, representaciones e ilusiones que éstas hacen nacer, y que, claramente, no existen; porque, una y otras lenguas se recubren sin coincidir nunca ni tenerlo que hacer.

La ficción literaria opera en el mundo con sus imágenes al transportar y transformar las cosas de una existencia a otra, a un nuevo cuerpo, a una expresión de un lenguaje que se las apropia, transformándose en su depósito,⁹³ volviéndolas extrañas, las hace otras en sí mismas, al atribuirles y asig-

⁹³ Recordemos que, por ejemplo, para Saussure la lengua, y con ella, sus hijas las palabras, siempre ha pasado por ser un simple "depósito", aquel sitio donde se condensa y sedimenta el significado de las cosas, un guardián de lo que son en realidad. Si bien Saussure la concibe como un sistema de signos y de relaciones entre éstos, no puede evadir el considerarla un mero sistema abstracto y general, hecho que se refleja con claridad en su conocida noción de la naturaleza diferencial del significado, propuesta que, según sostiene Derrida, peca de tajante e indiferente, porque, como cree este último, los elementos del lenguaje, dada su inestabilidad no admiten fácilmente reduccio-

narles otros lugares y tiempos, nuevos y diversos significados, en los relatos que la ficción crea con ellas, mismos que, por inaudito que parezca, vuelven a escapar de él, creyendo, en todo momento, que están vivos, fuera de cuentos e historias, mejor dicho, de ellos se cuentan esas historias, ¡vaya reversión tan desconcertante!

Concretando, aquel dislocamiento, de que resulta acusada la ficción, cuando hace extraña y otra a sí misma la realidad en que se incuba, da cuenta de un inexorable fracaso, en el cual se incurre al traer la ficción hasta el mesón que para ella proveen los cánones a que se apega el texto, cuando la conduce a las fauces de la verdad que guarda el escrito literario, rivales una y otra, en riña por ser lo único genuinamente cierto. Se diría entonces, que tanto la ficción como el pálido paraíso de los objetos del mundo real, algunos fielmente retratados por la textualidad, están desplazados entre sí, fuera uno de otro, pero traduciendo esencial y solidariamente sin lograr más que frágiles conjunciones, que no duran y se resquebrajan apenas transcurrido un instante, conspiraciones que el relato constituye y en el cual la ficción literaria se encuentra implicada, por ser ésta un emisario entre mundos, nexos posibles de un imaginario y de un exterior a él que se repite en la literatura olvidando su origen y su alianza o recordándola en secreto sin llegar a grabarla en su memoria, sin que el lazo entre lo escrito y lo que lo vuelve universal, su resurrección por gracia de la lectura, consiga salvar su estatuto del "resto," "lo que queda" del mundo, y que le es ajeno, el sentirse y ser, sin serlo realmente, un otro que la conciencia no puede negarle el existir.

Várados, en circular y árida irresolución, explota de la veta derridiana un consuelo, que no un atajo ni salida, la ficción sería aquello que es margen y que destraba, desencadenamiento, despego, desligamiento, desestructuración, lo que tiene muchas voces y habla con ellas varias lenguas, configurando un escenario que es frontera, trincheras y campo de batalla, en líneas de cortes y de sutura, donde están todas las caras de la realidad, y ninguna substituye a otra, todas en una y, a la vez, cada quien con su propio lugar y reclamando su verdad. Está así lo ficticio, en autonomía incluso de sí mismo, pero sin formar parte de ese escenario, que lo muestra y disimula en sus metamorfosis, pues al mismo tiempo que muta conforme a un exterior, las líneas que lo dibujan lo alteran internamente, su otredad descansa en ser un usurpador, una apropiación, un indeciso elegir entre él mismo y lo que trata de representar, traicionando a mundo y texto, en su demencia por inaugurar su propio dominio, indiferente de aquéllos

nismos, ya sea de pálidas oposiciones, ya sea como diferencias inquisidoras entre sus términos: cuestión que Derrida asocia y explica al afirmar que aquéllos refieren y remiten a su vez a otros, y contienen las trazas de otras cosas, más que sólo excluirlas, por lo cual, no basta una caracterización que se dé simplemente a través de los conceptos de presencia o ausencia: es necesario, a su juicio, matizar las diferencias apelando al juego de la *différance*, en virtud de la cual, se difiere o aplaza para otro momento la presencia de una intuición o una percepción, un objeto o una estructura dentro de un texto, mismos que, por obra de dicho juego, discurren y debaten su existencia entre pasado y futuro, antiguos y nuevos sentidos, sin la pretensión de fijar o establecer significados irrevocables y permanentes, que serían rechazados por la fuerza diseminativa del escrito. Este panorama trasluce, sin duda, que invocar el término mágico y algo perverso de *différance*, constituye un recurso invaluable para descifrar los secretos y experimentos que forman parte de toda obra literaria, y que, en cierta forma, justifican aproximarse a la ficción literaria, considerándola algo más que un cuerpo otro para la realidad, incluso, como un maravilloso acto por medio del cual tiene lugar y puede concretarse lo individual, singular e irreplicable, al traducir y reemplazar el mundo con palabras, haciendo de éstas mundos, que, a lo mejor, descubren en su fantaseo, y no sólo guardan -como un inagotable depósito- posibilidades inusitadas que lo real aún no reconoce ni reclama como suyas, y que proyecta como existentes en su peregrinar que amenaza con rebasar las orillas del texto.

a los que difiere e interrumpe, permitiendo que sucedan, o haciéndolos suceder a su antojo y bajo sus condiciones

12. REALISMO REPRESENTACIONAL EN MEDIOS VISUALES Y LITERARIOS

Bueno, la literatura más que hablar de realidad, la representa y describe, por ello, cuando un autor de corte realista o un crítico literario escriben sobre *realismo*, tratan de hacer la demanda a las obras literarias propiamente realistas, de que, éstas, son verdaderas en relación con la realidad en un sentido en que la literatura fantástica, principalmente, no lo es o no lo ha sido hasta ahora. Esta petición, para Lamarque,⁹⁴ tiene su origen así como fundamento en la primera aplicación de que se tiene noticia del término 'realismo' con un uso literario, y distinguiendo esa connotación de sus posibles aplicaciones filosóficas, y, desde este punto de vista, el realismo literario antes que conducir a una imitación fiel de la realidad, si bien tiene su origen en esta última, tiene que ver, más bien, con apariencias, cercanas más a lo real que a lo ilusorio, aspirando a una semejanza o parecido con lo que verdaderamente ha sucedido, sin que las historias tengan compromiso alguno con la verdad de lo que dicen, de contar solamente lo que ha ocurrido realmente, hechos y no mentiras o invenciones, en cualquier caso, el realismo mienta y apela más que a ser realidad, a que sus descripciones lo parezcan, intentando hacemos creer en ellas, no por ser ciertas sino por el hecho de ser verosímiles.

El realismo literario, como es visto generalmente, está conectado al realismo filosófico, y también, al concepto ordinario, convencional e intuitivo de realismo. Así, en opinión de Lamarque,⁹⁵ lo que une esas dos zonas de significado, la literaria y la filosófica, la vida real y los significados literarios con respecto a la palabra 'realismo,' no es otra cosa que su cualidad representacional, ese hecho de que tanto la literatura como la filosofía designan por medio de poner y tomar cosas del mundo y de la razón, vinculando racionalmente o imaginariamente, mundo y pensamiento, y apelando a un proceso de selección, en virtud del cual, no designan un contenido sino una condición, o al menos un punto de vista o perspectiva de las cosas, y una forma. Así pues, se refieren a un modo de pensamiento, en el caso de la filosofía, y a un modo de escribir y describir la vida, en el caso de la literatura, permaneciendo, una y otra, relacionada con el mundo real de manera más que afortunada, esto merced a un modo discursivo o conjunto de técnicas literarias, por eso, el realismo literario presenta un modo de representación particular, de describir una situación de una forma fidedigna y precisa, de la manera como la vida es, como si fuera real sin serlo necesariamente, sin sacrificar por ello, riqueza, abundancia o colorido, o volverse simplemente una reproducción mecánica e imitativa de la realidad, una instantánea fotográfica del mundo.

Si bien no hay unificación de criterios ni un consenso completo sobre los criterios para determinar lo que tenemos que considerar como un modo realista de escritura sin embargo, podemos hablar ampliamente de tres rasgos característicos y relevantes acerca de la forma narrativa propia de las obras literarias realistas, a saber, un cierto tipo de intención, la pretensión habitual de contar la verdad o inclinarse por cierta fidelidad a los hechos, un determinado tipo de contenido, la representación de la realidad social en sus casos particulares; y también un cierto tipo particular de forma, que involucra más la

⁹⁴ Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen. *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press, Oxford, 1994, p. 311

⁹⁵ *Ibid*

simplicidad que el estilo rebuscado y ampuloso, remedando y tratando de reflejar el estilo y forma de representación de un documento histórico, llegando eventualmente, en sus intentos de imitar el discurso historiográfico, a incursionar en lo que podría llamarse una crónica ficticia de hechos no ocurridos o no del modo en que sucedieron, pero que, ciertamente, podrían tener lugar, ya que describen situaciones totalmente creíbles y convincentes.

Aquí, lo mismo podría hablarse de formas discursivas, géneros de escritura, que técnicas o procedimientos narrativos para dar realismo y verosimilitud al mundo narrado por las historias, cosa que, de algún modo, entraña el rechazo de ciertas convenciones literarias así como de ciertas configuraciones narrativas que se consideran tradicionales, haciendo énfasis en la creación y diseño de nuevas configuraciones literarias o modos de presentar y contar lo que dicen las historias, y buscando, en todos los casos, producir una impresión de fidelidad a la vida, al mundo; asimismo, ese hincapié sobre la fidelidad a la vida permite introducir personajes individuales que actúan contra un fondo particular y particularizado de vida real, tratando de evitar las situaciones promedio y los estereotipos, más que tipos literarios definidos que se oponen a una formulación reduccionista y a un trasfondo determinado convenciones literarias apropiadas. Dicha particularización narrativa, de un personaje o una situación específica, también se manifiesta por sí sola en el rechazo al uso de nombres estándar o canónicos y a la adopción de nombres reales que no ubican al personaje como tal en una categoría distintiva. Del mismo modo, existe la intención de destacar la importancia del tiempo narrativo, el cual se manifiesta en y por sí mismo en la creación de una cadena causal de sucesos mutuamente interconectados que operan externamente en la configuración narrativa de la historia, así como en la creación de personajes que desarrollan a través del tiempo sus historias personales, recogidas y articuladas conjuntamente en el relato, sin dejar de atender el proceso eminentemente historiográfico, sólo que ficticio, que tiene lugar en una obra literaria realista, y son obras de este género, las que se preocupan mucho por un tratamiento congruente y apropiado del tiempo de la historia, así como por una descripción particularizada de los lugares por ella relatados.

La novela, por mérito propio como por las condiciones que le son propias, puede verse, sin mayor discusión, como un género realista, puesto que, no solamente cuenta con un esquema temporal consistente, sino que también posee una geografía consistente y completamente realizada de escenarios exteriores e interiores, por ende, el realismo se vale del lenguaje de lo particularmente concreto y evita acudir a lo barroco e inventivo del lenguaje.

Hay, a pesar de todo, una lista de procedimientos narrativos que forman parte del realismo como un modo peculiar y particular de escribir y contar historias, sin que ello aclare en mayor medida la relación de proximidad y semejanza entre la realidad y lo narrado, que muchas veces más que establecería se parte de ella como un supuesto, por eso, un modo de escribir y contar no puede por sí mismo constituir o instaurar una relación como la descrita con algo exterior a la obra literaria, me refiero, por supuesto, al mundo real. La existencia y naturaleza de una relación semejante tiene que ser establecida por algo independiente, tal es el caso de la naturaleza representacional o representativa de la descripción, ya que la mayoría de los que hablan sobre realismo, hacen uso del concepto de representación en su definición o al describirlo, por ejemplo, para Wellek, el realismo es "la representación objetiva de la realidad social contemporánea,"⁹⁶ insistiendo, claro, que lo que aquí importa es el propósito de crear lo que se propone como una explicación auténtica de las experiencias actuales de los individuos con-

⁹⁶ René Wellek *apud* Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen. *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press. Oxford, 1994, p. 312.

cretos. Así también, la representación está constituida mediante una relación netamente intencional, que pone de relieve que la representación es representación de algo, esto es, por ejemplo, de la realidad social.

Si se acepta al realismo como una especie de literatura vivencial o de la vida, tal cual, la relación que estaría implicada sería la denotación o la referencia, pues se habla acerca de cierta cosa o se muestra o descubre en la realidad aquello sobre lo que se dice esta o aquella cosa. Aun así, habría que explicar con mayor claridad cómo la representación envuelve algún tipo de correspondencia con la realidad, a fin de precisar en qué sentido se dice que la literatura realista es la literatura de lo verdadero.

Con todo, algunos podrían decir que, nominalmente, las propiedades referenciales atribuibles a las obras literarias por la naturaleza que las caracteriza, son una base insuficiente para asimilar o equiparar la literatura con un discurso que meramente se limite a enunciar y consignar hechos, en ese caso, resulta más importante y necesario, hablar de la naturaleza representativa del realismo, cuando se tiene en cuenta al realismo literario como un tipo especial de narración verdadera, o, mejor dicho, acerca de la verdad de algo. Sin embargo, es posible distinguir al menos dos tipos de representación, más que dos medios de concreción de la misma, ya sea visual, o bien, lingüística-literaria, o la relación análoga que puede establecerse entre lo que es percibido sensorialmente, entre lo cual podemos contar todo aquello que captamos visualmente, y lo que es, más bien, concebido, racional o imaginativamente, como lo es una obra literaria o una narración oral -como comentario final y a manera de cierre, en las conclusiones a este trabajo, esbozo de qué modo y en qué grado, el considerar la ficción en medios visuales, por ejemplo, el cine, introduce nuevos conceptos y problemas en un análisis de la ficción en general, y cómo ahora, con sólo considerar la ficción representada visualmente, y ya no en medios literarios, además de los cambios propios de la especificidad del medio de concreción, deben tenerse muy presentes ciertas reformulaciones básicas que tendrían que hacerse en la teoría de la ficción literaria presentada y desarrollada aquí, a fin de que pudiera abordar y explicar adecuadamente todas las cuestiones e implicaciones relacionadas con las ficciones visuales, por ejemplo, las ficciones cinematográficas.

En un sentido muy familiar, podemos considerar la representación como algo estrechamente relacionado con la referencia, ya que, como dice Goodman: "Una pintura o un dibujo que representa, como un pasaje que describe, un objeto, refiere a él, y, más particularmente, lo denotan. Así, la *denotación* es el centro mismo de la representación y es independiente de la semejanza como tal."⁹⁷ En este sentido, una descripción de un general representa a Francisco Villa, si es empleada para hacer referencia a Francisco Villa, y no de otro modo; sin embargo, existe una manera diferente, aunque familiar y común, de hacer algo así, y es en virtud del concepto de representación, cuyo fundamento es la idea de que una descripción o una pintura, como retrato o imagen de una cosa, representa tipos generales más que particulares, por lo que, *Los de abajo* de Mariano Azuela, puede decirse que ofrece una representación de caudillos revolucionarios, entre ellos, Zapata y Villa; así como de la revolución mexicana, pero también puede haber sido construida como una representación general de la guerra, del heroísmo y hasta del nacionalismo, de grandes ideales como la lucha por la tierra y la libertad. Como se aprecia, en el primer caso, se trata de particulares concretos, mientras que, en el último caso, de tipos generales o universales. Esto nos permite, distinguir de primera mano dos tipos de representación, el primero, de carácter relacional o relativo, así pues, la descripción *R* es una representación de un objeto individual o de un evento (*O*); en tanto que, el otro tipo de representación es, más bien, no-relacional, esto es, *I* es

⁹⁷ Nelson Goodman, *The Languages of Art*, Londres, 1969, p. 5.

una representación de un F , o bien, D es una representación de F .⁹⁸ Esto habla, indudablemente, sobre los usos y sentidos relacional y no-relacional de expresiones como *acerca de* o *con respecto a*, así, una pintura puede ser un retrato de un individuo, por ejemplo, de María Félix, o bien, puede ser una representación de una mujer de edad avanzada, o de una actriz, sin que allí halla o exista dibujado un individuo actual cualquiera. Cuando se ve esa pintura como un retrato de una persona particular y concreta, se trata de una relación genuina entre la pintura y ese ser individual, por lo que, en este caso, ésta es una representación de O , de un objeto particular; por otro lado, si se considera la pintura como una representación no de un individuo concreto sino de un arquetipo general de persona, se trata entonces de una representación no-relacional, una representación de F , según la cual, desde luego, una pintura de María Félix puede ser también una representación de una mujer de edad avanzada, pero aun si María Félix es una mujer de edad avanzada, la pintura puede ser la representación de una mujer que ya no es joven, en este sentido, una representación de F está determinada por las cualidades dibujadas o pintadas o presentadas visualmente, en cambio, una representación de O , normalmente, se encuentra determinada intencionalmente referencialmente o convenciones denotativas.

Por esto, parece común que, cuando una historia describe, por ejemplo, una casa, por detallada y profusa que sea esa descripción, no es la descripción de una casa real, ni la representación de un objeto llamado 'casa,' sino la representación de un tipo general de casa, que representa el lector cierta clase de entidad que probablemente exista también fuera de la obra literaria, pero que no se representa como algo que existe actualmente. A este respecto, nadie dudaría que, su autor, al crearla, se basa en su conocimiento de algunas casas particulares para poder describirla, pero de esto no se sigue, por tanto, que él se está refiriendo o haciendo referencia a objetos particulares determinados o ni siquiera que su historia es acerca de ellos.

Hasta aquí, estamos en condiciones de decir que, ambos tipos de representación considerados, tanto el relacional como el no-relacional pueden, pese a todo, bien ser realistas, de este modo, la descripción de una casa que no describe a una casa en particular, puede ser una descripción tan realista como la de Francisco Villa como un general, que intenta referirse a él como un general, y así, informar o dar a conocer al lector un espectro de hecho relacionados con él. De esta manera, paulatinamente se vuelve más claro que, efectivamente, tal consideración no puede ser una característica esencial o definitoria del realismo literario, el que éste sea un tipo de representación explicado ya sea en términos de referencia o de verdad; tampoco una representación, cualquiera que sea, es una condición suficiente para hablar de realismo, porque tanto una representación relacional como una no-relacional, pueden ser realistas o no realistas. Ahora bien, una representación que se diga realista, es solamente un tipo, entre muchos otros, de representación, así que, probablemente, existen, por ejemplo, más representaciones costumbristas y de realismo mágico, que representaciones realistas de la vida diaria en la literatura española, salvo casos contados en la nueva novela latinoamericana y, fundamentalmente, en géneros como el policíaco o la llamada novela negra.

Hasta donde las obras literarias realistas son representaciones, es que, entonces, pueden ser definidas tan sólo como ejemplos de una suerte de representación no-relacional, por supuesto, es importante distinguir y no confundir literatura no-realista con literatura irreal o ilusoria, es decir, fantástica, ya que, una descripción irrealista o ilusoria es aquella que fracasa en ser realista, en tanto que una no realista constituye una descripción, en cierto modo, distinta en cuanto a su presentación y configuración narrativa, a una descripción propiamente realista. Por lo mismo, lo que se puede concluir de

⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

esto es que, ciertamente, el realismo literario, no se fundamenta en una concepción que considera a la literatura como una narración de verdades o de la verdad de cierta situación, real o imaginaria, ni en el valor o fines literarios de la vida, así pues, en lo que aquí nos ocupa, podríamos decir, por ende, que las ficciones en cuanto ficciones, son fundamentalmente acerca de tipos o universales o, incluso, sobre aspectos de las cosas, más que acerca de particulares, por lo que, no tiene porqué, cualquier concepción sobre la literatura, suponer que los autores de obras literarias están haciendo demandas por la verdad de lo que dicen, ni, mucho menos, aceptando compromiso de verdad alguno, acerca de aquellos objetos que construyen y presentan a fin de satisfacer sus descripciones literarias o que comparten al menos parcialmente similitudes con sus caracterizaciones ficticias. Bueno, por lo tanto, el realismo literario es eminentemente un modo de representación, no un tipo de relación de correspondencia, precisamente por esto, cuando se supone que una novela realista presenta y sostiene algo extraliterario, que existe fuera de la historia, que es real más que meramente verosímil, por ejemplo, la realidad política de un país, en términos no referenciales, a pesar de la similitud que guarde lo narrado con ciertos hechos actuales, pudiendo pensar en esas descripciones literarias, mucho mejor en términos de credibilidad o verosimilitud.

13. MUNDOS DE FICCIÓN O FICCIONES DEL MUNDO

La operación de ficcionalizar la realidad, transformándola en extraña, pasa por el reto de volver legible lo que ella torna obscuro, emergencia insoslayable en la literatura, pues de otra manera ¿cómo podrían las figuras textuales significar con sentido para nosotros? Es lo literario registro de descabellados ensayos que lo ocupan cual laboratorio, tan pronto la ficción se escribe con lo distinto y en medio de una multitud de cosas que como ella son heterogéneas e irreductibles, los fantasmas del mundo, de los que el texto se vuelve espejo. Por ejemplo, en esos atípicos textos⁹⁹ que Derrida gusta de sazonar y trastornar, rechazando todo reproche, sin que esto lo haga inmune a la crítica, ya sea en su lectura de Freud ya sea en la de cualquier otro, allí, en ese rincón de la existencia que recoge lo que sigue vivo de ese autor ahora personaje, analiza el mensaje que el mismo Freud se destina a sí, declarando su propia muerte, y el anhelo de sobrevivir lo que pudiera ser su epitafio, reapropiando la posesión de sí mismo que, por corto tiempo, habiase adueñado un trozo de papel; que, sin embargo, es un retazo de real vi-

⁹⁹ Existen muchos y muy variados cuerpos de textos que, a la vez, son también de ideas, sobresale claro, entre otros, el de Freud, por citar alguno, o si se quiere el del propio Derrida, quien hizo de ellos tan prodigioso y enfermizo análisis, volviéndolos algo así como un conjunto de legados que justifican, de acuerdo a su parecer, el trabajo que invirtió en ellos, puesto que circunscriben una suerte de herencia, una memoria, que permite reconstruir aquello que la originó, no sin salvarse completamente de alguna de las travesuras derridianas, las cuales la convierten en víctima, hasta la saciedad, de las visiones sesgadas y desproporcionadas que sus microscopías operacionales construyen con la vida y fantasías de sus autores. Por ello uno nunca sabe con precisión si se habla del cuerpo de textos Freud o Foucault, o del cuerpo de textos de Freud o de Foucault; eso lo sabemos, sin embargo, en la medida que efectuamos esa operación intertextual de la teoría, que redistribuye pensamientos y vivencias del texto en una red que los articula a una cultura, como expresión de sus deseos, logros y frustraciones, y no conformarnos a conocerlos por otro, como Derrida, que los distorsiona a placer -se habla de los textos de aquellos autores ya mencionados, sin descartar al mismo Derrida-, dejándolos hondamente marcados con su márchamo, no por ello, irreconocibles, para el entusiasta partidario de la indagación filosófica.

da, espacio de espera que teje la diferencia, de aquello en juego, la muerte, y su herencia, escritura que es testamento y legado, vida de un acontecer no acontecido, y quizá, despojo y parte de la vida, no de Freud como personaje que se cuenta sino hombre que en su historia muda, en ocasiones, su piel por la de la palabra, recorriendo en su itinerario del existir una gama inusitada de grados de subjetividad, que de creador lo vuelven figura, sin despojarlo del poder después recobrar su realidad.¹⁰⁰

Una ficción, algo que escamotea la realidad o la tiñe fantaseándola, fuera del mundo, y viviendo con su sangre su vida en el texto, no es más que un cuerpo confundido entre muchos otros, rehaciendo e invirtiendo el mundo junto con otros tipos de ficciones, que oyen y siguen absortas, la lógica de la subversión, que desordena, y da vuelta al orden y límites de los seres que no son de palabras, y que encaja en palabras, en lo que no son, mutilando sus existencias, continuamente traducidas a irrispechados lenguajes, en los que se vacían y llenan de colorido y profundidad. No se trata entonces de que la ficción despliegue un paralelo de la realidad, o la haga un carnaval de signos y significados, que aborden y desborden lo real, claro que no, persigue denunciar el caos que prevalece en la existencia, vaciada de perspectivas, con una vacante que lo literario tiene a merced, no para levantar un mundo desde las ruinas de otro, en lugar de eso, dejando un hueco, fuera del tiempo y de la norma, donde la metáfora flota como un descanso, una fuga, no para rehuir confrontar la realidad, sí, en virtud de la cual, saber cómo valorarla y enriquecerla.

En pocas palabras, sin ficción no hay literatura o, cuando menos, en la forma como la entendemos comúnmente, a esto hay que agregar que, tal afirmación, señala y se refiere a dos regiones diferentes, por un lado, a la comunicación misma, dado que el texto habla con ficciones, y sus frases no pueden ser, sin más, atribuidas al autor, pues éste habla por conducto de la historia y de sus personajes, por tanto, la ficción incide e impacta esa comunicación intersubjetiva que el texto hace posible; por otro lado, la ficcionalidad refiere al estatuto de la relación que guardan la obra literaria con la realidad del mundo exterior, sea ésta histórica o empírica, suspendiendo cualquier exigencia de adecuar o ajustar una a otra, apelando a la oposición verdadero/falso.

La literatura y las cosas de las que habla no son algo ni verdadero ni falso o, mejor dicho, son verdaderos en la historia, esto es, la sentencias que la componen son satisfechas y validadas por el mundo narrado por aquélla, verdad que es inherente a la propia constitución de lo que nombramos literario, mismo que no puede juzgarse, invocando para ello, a su correspondencia o no al mundo real, a ese exterior del texto donde las flores no son sólo palabras que las nombran y evocan sino cosas que pueden ser vistas y sentidas. Al mismo tiempo, esto no impide que en todo texto literario haya, junto a objetos y personas ficticias e historias totalmente inventadas, una constante referencia a cosas, lugares y gentes reales, que no son personajes de ningún cuento, los cuales sí tienen o tuvieron existencia histórica. Esta referencialidad a lo que no pertenece al mundo narrado no hace, por ejemplo, que la luna descrita en una novela sea por ello menos luna, ni algo diferente al objeto de una conversación cotidiana que involucre a la luna como el tema de que se habla, es la luna de una historia que es como la luna del mundo real, tal y como es ella, sólo que siendo de otra manera: ser-dentro-de-un-texto.

Resulta conveniente, ubicar y delimitar la problemática de la ficcionalidad teniendo como trasfondo la literatura, marco en el cual ésta podrá apreciarse de manera más transparente, haciendo, por tanto, en cierta forma, más viable el intento de dar cuenta de la ficción y el modo de ser que parece caracterizarla. En primer lugar, habría que plantear la cuestión sobre la extensión o alcance posible que

¹⁰⁰ J. Derrida, *op. cit.*, *passim*, especialmente pp. 56-60.

podemos concederle a la noción de ficcionalidad, la que, para un número relativamente reducido de autores, constituye un rasgo definitorio de la propia literatura desde el punto de vista del estatuto o jerarquía ontológica que la distingue.

La ficción antes que un elemento accidental y sin gran peso dentro de la representación literaria es, con claridad, algo que la penetra hasta lo más íntimo, dado que la ficción literaria siempre pone en juego la *poiesis*, ella misma puede ser entendida como un esfuerzo por producir y reconstruir mundos en la literatura que nos ofrezcan una nueva visión y reflexión acerca de nuestra propia realidad. Solamente cuando se apela al carácter ficcional de lo literario, es factible, poder discernir sobre la pertenencia o no de un objeto al reino de la literatura. El único criterio independiente de toda norma subjetiva o estilo de creación artística y que estaría en condiciones de sustentar una especie de lógica literaria, es, por cierto, la ficción, que, en tanto creadora de mundos en los que infringe el uso cotidiano del lenguaje, logra disolver la separación que se produce en aquél al hablar sobre la realidad, dividiendo con ello las cosas de las que se habla de quienes las enuncian, de los sujetos que las hacen existir ahora verbalizadas. Tal distinción no se da en la ficción, por cuanto la literatura constituye mundos ficticios provistos de verdadera independencia y autonomía en relación con quien les dé vida por medio de la enunciación o de la palabra escrita. Por la razón expuesta, los mundos creados por el escritor no pueden ser entendidos meramente como objetos o enunciados que sólo a él pertenecen, sino como mundos con toda la fuerza que entraña dicha palabra, donde sus personajes son ellos mismos sujetos y actores de los sucesos que viven y nos relatan, sin limitarse a ser objetos que se realizan sólo a través de una acción que les es externa y que no desempeñan ellos sino el lector al leerlos.

Consideremos el caso de la ficción épica, de las grandes narraciones de aventuras plagadas de seres eminentemente salidos de la imaginación del autor, donde valores y sentimientos se simbolizan con personajes que los encarnan en la historia, cosas contadas cuya ficcionalidad o, para algunos, su no realidad o irrealidad, equivale a que aquéllas no existen de manera independiente del hecho de su narración, sin ser ellas producto de semejante acción, la que, si bien produce y da movimiento y dinámica al relato, al hacerlo por boca del autor no cuenta cosas de personas y objetos, no habla en absoluto de personas, cuenta personas, hace que existan al contarlas, personas y escenarios que no existen fuera de las historias que los cuentan cuya realidad consiste en no ser reales sin ser contados o hasta no ser contados. Se revela así, la estructura lógica del mundo narrativo, sustancialmente diferente y opuesta de los enunciados que hablan sobre la realidad, de tenor netamente histórico, entre los cuales media la misma frontera que entre la literatura y la verdad, entre la ficción y la realidad, entre lo que es verdadero y lo que lo parece o pretende serlo.

Queda así manifiesto, que la ficcionalidad echa raíces en el contexto mismo del ser literario, sin ser relegada a un simple juego de simulación o fingimiento, postura que era defendida por Austin y Searle,¹⁰¹ los que habían reducido el tema de la ficción en literatura a un uso anómalo o avieso del lenguaje, a un hablar de ciertas cosas pretendiendo que existen o haciendo como si existieran o fueran otras, distintas de las que son, en una especie más de cuasiacto de enunciación o de habla que de un acto auténtico de este tipo. Por ejemplo, Searle al tratar de establecer un estatuto lógico de la ficción narrativa, afirma que el contador de cuentos o autor de las ficciones literarias, simula o finge realizar, esto es, hace como si realizara o estuviese hablando de la realidad, pero su hablar no es estrictamente un hablar pleno, sino algo simulado de que se habla o escribe, un pretender hablar de algo, preten-

¹⁰¹ Cf. Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Nueva York, 1991, pp. 45-52.

diendo que existe y es verdadero, tal actitud o intención es lo que, para este autor, distingue y permite identificar una obra de ficción, misma que se hace posible gracias a la simulación al hacer pasar unas cosas por otras, un personaje por una persona, el nombre de una cosa por la cosa a la que nombra, práctica literaria que sin ánimo de engañar, presenta como verdaderas afirmaciones que tiene como no verdaderas, pues suele asociarse la verdad de algo con el hecho de que esto exista en la realidad o sea tal como es en ella y no como la literatura hace o quiere que sea; asimismo, el escritor a través del texto literario *simula o al menos pretende presentarnos una especie de actos ilocucionarios*, es decir, trata de representar y construir una experiencia comunicativa al interior de sus historias, en forma tal que, sus personajes hacen las veces de emisores y receptores de mensajes por medio de los cuales se desarrolla su vida en el texto, como parte del juego del enunciar y lo enunciado, seres que son hablados por nuestras palabras y que se tornan más existentes por las emociones que son capaces de hacernos sentir, casi como si fueran reales, y, en cierto sentido, lo son, pues nos hacen creer y vivir el acontecer de la intimidad misma del mundo narrado, a un punto en el que, lejos de percibirnos como autores de las historias que nos cuentan, *parecemos ser contados por el propio lenguaje, existir merced a la literatura*, como si evocáramos el credo más que sospecha heideggeriano de que nosotros no hablamos el lenguaje sino que él nos habla, que somos hablados por éste y que existimos justo por semejante hecho.

Ciertamente, la literatura es la expresión de un diálogo entre palabras, entre personajes y vivencias dibujadas por estas palabras, una comunicación entre los seres dibujados por el autor y aquél que los retoca y redibuja con su lectura, un encuentro comunicativo de naturaleza intersubjetiva que gracias a los personajes pone al autor y a sus lectores en un intercambio verbal e incluso emotivo muy fecundo.

Como se observa la posición del autor citado es cercana a la suscrita tanto por Frege en el ámbito de la lógica como por Ingarden en teoría literaria, sobre todo, si se consideran aquellas cosas que ellos denominaron cuasijudicios, que describen las clases de aserciones que pueden encontrarse en los textos literarios, a las que les atribuyeron el no ser propiamente afirmaciones, afirmaciones a medias que son propias de la ficción, en las que no es tanto que el autor mienta al proferirlas sino que, más bien, lo que dice no es ni verdadero ni falso, no está comprometido con su verdad, solamente con el hacer creer en lo que dice en cada una de sus historias.

Más tarde, Martínez Bonati¹⁰² recusa semejante planteamiento, aduciendo que, primero, la literatura es fundamentalmente un hablar ficticio, lo que no significa que el escritor no hable o finja o pretenda hablar del mundo; en realidad, lo problemático no es eso sino otra cosa, el hecho de que el creador de ficciones literarias se limite a imaginar que lo que pasa en las historias procede de una fuente del lenguaje totalmente imaginaria, hablando con otras palabras, que las frases de un cuento a pesar de constituir escenas plenas, completas y efectivas o no fingidas, son esencialmente imaginarias, ello implica que lo que sucede en una historia no son actos realizados por su autor, ni tampoco limitarse a aceptar una imagen ficticia del mundo o una ficción de éste, sino un hablar ficticio, un modo de decir las cosas por medio de la ficción, no afectadamente ni negándole paternidad al autor, sino con igual grado de autenticidad, nada más que ficticio, por la boca y las acciones de otro, de una historia y de sus personajes, de una fuente que no es el escritor, un hablar que se origina y sustenta en la propia historia, imaginaria, pero no por eso menos creíble, tan real y auténtica como si fuera cierta o hubiera ocurrido.

¿Un texto literario es o aspira *qua* ficcional a ser pragmático, determinado por la intención del autor, sin poderse analizar aislado de la estructura sintáctico-semántica que lo sostiene? De este modo lo propone Searle, y es que, en efecto, una de muchas interpretaciones sobre la ficción, subraya que

¹⁰² Martínez Bonati, *op. cit.*, pp. 62-65.

ésta tiene una naturaleza pragmática, ya que depende o la responsabilidad cae en los usuarios de la literatura, en las convenciones que sostengan, en los acuerdos que tomen para entender las cosas y sus significados de una o de otra forma, fijada por cada lector y las circunstancias que lo rodeen. Así, podría afirmarse que la ficcionalidad toca y afecta la relación que sostiene y mantiene la literatura con la realidad, con el mundo, y cómo es ésta, la que sin la intervención de los hechos, de las situaciones históricas que presiden y regulan el mundo narrado por el texto literario, así como los juicios o experiencias que éste desata, no puede entenderse del todo lo que implica la consideración de un fenómeno como la ficción literaria y, en general, como la literatura del género de que se trate. En este entendido, la ficcionalidad vendría a ser un atributo literario que cobra vida en un sistema especial de reglas pragmáticas que gobiernan el juego entre el texto y el mundo, que le dice a los lectores cómo relacionar los mundos literarios posibles o no con el mundo real, un mundo exterior a la obra y, por tal razón, no literario. Dichas reglas que gobiernan la experiencia literaria no forman parte o no son una propiedad del texto en sí mismas, sino de la relación creada e impuesta por ciertas convenciones estéticas en el seno de una cultura determinada.

El componente pragmático si bien es vital al momento de explicar la naturaleza ficcional de los textos literarios, toda vez que funge como presupuesto y expectativa del lector, y condicionante de su evaluación y catalogación tal y como literatura, sería muy extremo negar o rechazar que dicho atributo constituye un rasgo de tenor sintáctico-semántico, el cual es parte no sólo del uso que las personas le deparen en el habla común sino asimismo de la estructura y composición de la obra literaria en cuanto una construcción artística. Variadas son las razones para no arraigar totalmente en lo pragmático la ficción literaria y al mismo tiempo para también describirla como un fenómeno de semántica textual, de los significados y asociaciones entre los enunciados que construyen y relatan el contenido de la historia.

Para apuntalar lo dicho, podría argüirse que las convenciones tomadas con respecto a la obra literaria y su propia especificidad se ensamblan entre el autor y sus lectores, en cualquiera de los niveles en que éstos pueden encontrarse dentro del texto, comunicación que se vuelve posible porque el propio texto literario y su referente poseen características tales que sirven de punto de partida y justifican los acuerdos implícitos y explícitos que pudieran darse entre éstos, situación que posteriormente se torna dependiente del texto, en su calidad de guía de qué pasos pueden darse y cómo deben darse para conocer lo que cada historia encierra.

Toda interpretación de la ficcionalidad, por esa sola razón, no puede separarse jamás de una investigación y análisis cuidadoso sobre la mimesis o representación literaria -la forma en que se estructuran los hechos en la historia-, pensada ésta como una construcción o una estructura típica del fenómeno literario, es decir, como un modo de ser del mundo que el texto representa, no exclusivamente en tanto algo que puede ser leído, sino que puede ser si mismo, concebido y realizado en su arquitectura semántica fundamental.

En relación con lo anterior, en general, la mimesis en tanto una imitación de acciones y cosas es también la composición o estructuración de los hechos al interior de una obra de ficción, en tal caso, soporta la carga semántica que acompaña a la *poiesis*, siendo la acción para tal autor lo construido por el proceso de construcción en que consiste la actividad mimética, sin nunca ser previo o anterior a ésta. De esta manera, la acción en la historia nace juntamente con la mimesis y, por esto, no es aquella una copia o reflejo de nada preexistente, así que, si la mimesis es *poiesis* -tal y como es definida dicha relación por Ricoeur, casi desde el principio de *Time and narrative*, valiéndose para esto de la categoría de "*mise en intrigue*," la que propone y consiste en poner y articular los hechos con los que se ha de

construir la historia en un orden y relación conveniente que permita al texto literario ser congruente y tener sentido, amén de resultarnos creíble-, la cuestión de la estructuración del relato es crucial y, precisamente, por este motivo, cuando se toca lo que es verosímil en la literatura, en tanto una coherencia o causalidad interna de la historia, no es simplemente para discurrir sobre la presencia de lo histórico y de lo experienciable en el cuento y la novela, sino como una manifestación de la sucesión, orden y congruencia lógicas de la propia historia, dicho sea de otro modo, un análisis puntual del concepto de qué es lo creíble y qué no lo es en literatura, revela la inteligibilidad del relato y su coherencia lógica, que al componerse de cierta forma genera un espacio de lo verosímil en la historia, el cual se teje y desarrolla a lo largo de *aquella*.

De acuerdo con esto, la mimesis en tanto pivote expresivo de la ficción en literatura, viene a ser en su papel de representación de lo existente, un *sinónimo tanto de reproducción como de reconstrucción* narrativas del mundo como tal, abriendo paso y espacio para el desarrollo de la ficción; aunque no tiene que ver tanto con el espacio de lo real, que puede ser o no verosímil, compuesto por hechos, como con la construcción y ordenación de los mismos en la trama textual. El espacio de la ficción es el espacio de la semántica textual, donde los significados se conjugan para dar una u otra posible interpretación a aquello que nos cuenta y dice que sucede en el texto literario. En verdad, la mimesis concebida como una representación del mundo, no concluye en una mera reproducción de lo dado, de lo que está ahí, en el dominio de lo real, sino busca ser la producción de un ensamblaje o mecano que relacione lo dado en el mundo real y lo dado en el dominio de lo imaginario -lo que es calificado por Aristóteles como lo poético, mientras que reserva para lo otro, las cosas que nos proporciona el mundo real para la creación literaria, el título o apelativo de lo ético-, de modo que se produzca una transposición metafórica de lo real aliado con el cómo son y deben ser las cosas, por lo imaginario, en un proceso de combinaciones y reordenaciones que tienen como objeto configurar el texto, desembocar la imaginación e intenciones del autor en este último.¹⁰³

Así, sin olvidar la intervención del lector en la construcción del texto, pues es éste quien crea y hace al texto literario, y no, característica alguna del propio texto; se intenta una reconstrucción de todas aquellas operaciones, elementos y procesos que concursan e intervienen en la creación del texto, como creación de un mundo imaginario textual a partir del mundo real y de las expresiones que pueda adoptar al momento de su recepción, haciéndose manifiesto que la ficción literaria está presupuesta e imbricada necesariamente con la construcción mimética y la estructura configurativa que la obra literaria realiza para dar cuerpo y sentido a sus historias. En virtud de tal hecho, la ficción no puede ni debe ser reducida a su dimensión pragmática sino es menester que se reconozca también como un fenómeno literario de la estructura semántica del texto.

Siguiendo por este mismo orden de ideas, el texto literario, rostro de la ficción, es un fenómeno no sólo textual sino también práctico, porque interpela e incide sobre la interpretación y la forma en que nos relacionamos en el mundo real, en forma tal que, con gran e incesante persistencia, exige una lectura fenomenológica de la relación entre la ficción y la literatura, no entre verdad y mentira, sino cada una portavoz de su propia verdad, aun cuando no sean del mismo tipo, poniendo de relieve que lo ficcional no se equipara a una simulación de la realidad, ni es un modo poco serio o pseudoauténtico de decir cosas sobre ella, porque existen frases ficticias que son auténticas, toda vez que representan o sugieren frases sobre cosas reales, no por ello con más o menos sentido que otras. Una teoría que trate sobre cómo hablamos de lo que no es real, de lo irreal, un hablar ficticio que puede ser totalmente legí-

¹⁰³ Cfr. Aristóteles, *op. cit.*, 1451b.

timo y auténtico, el cual atrae el problema de lo ficcional al corazón mismo del discurso, invitando a contemplar el hablar sobre cosas que no son o que no son como son, no sólo desde la óptica que impone el binomio autor-mundo narrado, dado que en el texto literario no hay frases que sean del autor, sino que aquél contiene citas y pasajes del hablar de otro, de los personajes en sus historias, las que significan inmanentemente en su propia situación comunicativa, sin que nadie, llámese autor o lector, forme parte de ella, instaurándose la obra literaria no como la comunicación, sino como lo comunicado en y por ella, lo que es fundamentalmente imaginario.

Acotaciones de este tipo, han sido propuestas por Martínez Bonati, el que se adelantó a las conocidas corrientes críticas que se opusieron y combatieron la relación clausurada y excluyente autor-texto literario, del mismo modo, la aproximación a que se hace referencia, no es de ninguna manera muy general y apresurada, al contrario, hace gala de rigor y creatividad, además de ser precursora en distinciones que luego la narratología, principalmente, francesa, se apropió, los ejemplos sobran, pero sobresalen, entre éstos, la postulación de la categoría de autor ficticio, así como el deslinde y la clara diferenciación entre el autor y el narrador, los que cumplen funciones discursivas completamente separadas y distinguibles en el marco de la obra literaria.

En definitiva, Martínez Bonati proporcionó con su vasto trabajo, desarrollado entre los principios de la década de los 60's y las postrimerías de los 80's, los fundamentos teóricos para una concepción ficcional que afecta a la propia actividad discursiva y no únicamente a los hechos, historias o cosas relatadas por medio de ese discurso. Percatarse que el hablar literario, el modo en que la literatura expresa y comunica las cosas de las que nos habla, es, en esencia, un hablar ciertamente ficticio, que se caracteriza en producir frases auténticas pero imaginarias,¹⁰⁴ que transportan lo ficcional al núcleo mismo del ser constitutivo de la literatura, manteniendo absoluta independencia del grado de realidad o de verdad o convicción y credibilidad de los referentes extensionales a que hace alusión el texto literario, implicándolos en su discurso, lo que existe realmente tras cruzar las fronteras del texto, encontrando fuera al lector y a su mundo. En cierta forma, no es de menor estirpe el hablar ficticio de una novela realista que el de un cuento fantástico, si hay algo en que difieren es en la propia estructura literaria de cada una de esas historias, como palabras que hablan por sí mismas comunicándose con palabras y comunicando al hacerlo mundos de palabras.

Cuando y cada vez que Martínez Bonati¹⁰⁵ toca el tema de la ficción, lo acompaña del de la representación, pues uno a otro se presuponen e implican mutuamente, y partiendo de dicha fuente profundiza en la estructura ficcional de la narrativa, lo que es muy claro, tan pronto como propone que las palabras o frases adscritas por el autor al narrador sean de corte mimético, como un estrato o nivel que porta y sostiene la estructura de lenguaje de la composición literaria, por consiguiente, el discurso de la ficción realista sobre individuos que el narrador lleva a cabo, tiene la singularidad lógica de contar con el atributo de verdad para sus afirmaciones, propiedad de la que carece el hablar de las figuras o personajes y el hablar de la ficción heurística o poética del narrador, los que componen el resto de los estratos constitutivos de la obra literaria.

Comprender el contenido de una historia exige la entrega a las palabras del narrador, confiéndoles crédito y fuerza persuasiva como requisito indispensable para construir la imagen de mundo de la ficción literaria. Al brindarle validez y verosimilitud al discurso mimético del narrador, con la correspondiente jerarquía de preeminencia lógica que esto supone, es una forma de convenir en cómo es

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 125-135

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 66-80.

constituida la historia como objeto, principio rector de la comprensión o experienciación de las historias por parte del lector, que, de espectador, se convierte en participante de ellas, porque el sentido de toda narración literaria es poner un mundo ante nuestros ojos, un trozo real o imaginario de nuestro propio mundo, hacemos imaginar por obra del lenguaje los sucesos narrados por el texto, anticipando qué son aquellas frases tenidas por verdaderas, las que hacen posible el mundo imaginado como tal, en el juego de proyectar mundos en imagen narrativa, lo que necesita y depende de una dinámica de la ilusión que nos haga creer irrestrictamente en el decir del narrador, regla de juego que, de no observarse, desvanece el objeto mismo del juego, su juguete, la obra literaria.

A decir verdad, esto se finge o simula con una conciencia más o menos clara del artificio y a la vez ardid de la fantasía, que establece una distancia irónica para lograr, sin confusiones, entender lo que dice cuando lo dice, queriendo hacemos entender con ello otra cosa, en un acto irónico de fe tan limitado que sólo se vuelve posible porque se adquiere conciencia de lo narrado en tanto ficticio, así la literatura descubre y conquista en la ficción su posibilidad, de existir y de ser como quiera ser.

Las historias al mimetizar la realidad, representándola y reconstruyéndola de una y muchas maneras, tienen la peculiaridad de no interponerse entre nosotros, lectores y autores de ellas, y las cosas de las que hablan, pues éstas no las percibimos llanamente como palabras sino como mundos. La mimesis hace de las palabras mundos, alienándose, de modo tal que ya no preside en ella el tono de copia o reproducción de otra cosa sino que se vuelve a sí misma un original. Por virtud de lo cual, la ficción pasa a ser una suerte de representación en la que lo representado cobra vida propia, dejando de usurpar un modo de ser que sólo pertenece a las cosas reales, enajenándose y existiendo solamente de esta forma, como una presencia que se vuelve en el texto una experiencia imaginaria de entes inexistentes, de manera tal que, somos testigos de una duplicidad, la que vive y experimenta la ficción al contrastar lo representado que desaparece como objeto de la realidad y permanece solamente como imagen o presencia imaginaria.

Hay otras cosas que pueden ser consideradas en una teoría de la ficción, entre las que se encuentran el renovado propósito de acarrear lo ficcional a la estructura del texto, propiciando el intercambio entre la literatura y la realidad, situación que no puede resolverse de modo satisfactorio si se circunscribe su tratamiento en un plano exclusivamente pragmático, ni cayendo en el extremo de tomarlo como algo que meramente influye sobre las relaciones de semántica extensional, que conlleva al cómo son interpretados los sucesos de la historia por el lector, que los refiere a su propio mundo o los reconoce como existentes sólo en el texto. Surge, al lado de estas cuestiones, la necesidad de explicar el modo en que en la estructura de la obra literaria se intensionaliza la extensión, haciendo del mundo real intenciones del autor plasmadas en el texto, en este sentido, se sitúa el problema de la ficcionalidad como una propiedad textual, que indaga sobre el representar el mundo, considerando para esto tanto la dimensión semántica como la sintáctica de la estructura del relato, como una mecánica que articula la realidad representada y el texto que la representa, admitiendo la imposibilidad de atender a la construcción extensional correspondiente al texto literario, esa relación que posee con la realidad representada si se descarta su configuración sintáctica y semántico-intensional, que dentro del texto está asociada con aquella construcción.

Podemos interpretar, por tanto, la estructura del relato en un doble e integral sentido, por una parte extensional, es decir, como *inventio* o construcción referencial de los hechos de la historia, donde se establece orden y relación entre ellos, y, por otra, de manera intensional, como *dispositio* o construcción textual, que significa al mismo tiempo imitación de acciones y estructuración de los hechos en

la trama del relato. Podemos afirmar tal cosa, puesto que la obra literaria no es una magra imitación de la realidad, sino una construcción que crea la realidad, la que sólo adquiere cuerpo como una configuración de palabras que sólo en conjunto es de interés literario, en su potencialidad combinatoria de reconfigurarse a capricho del lector, respetando, claro, las pautas que el autor marque en su historia para poder ser recreada por aquél.

El mundo contado o expresado en un texto, más que meramente representado, forma su propio conjunto referencial, el campo de cosas de las que habla, lo que hace necesaria la existencia de un modelo de mundo, de un mundo al cual poder retratar y retocar. Esto trae a la mesa de discusión el asunto de la identidad estructural relativa a un modelo de mundo, a uno de los tantos modos en que puede armarse una serie de cosas para dar lugar a un universo de objetos, el que contiene las reglas de juego para establecer su propio conjunto referencial que le conceda sentido, mismo que está compuesto de seres, estados, sucesos y acciones que el texto representa con palabras, en un nivel no sólo lingüístico sino hasta semiótico. Este conjunto de referencias del texto está distribuido en tantos mundos o, debería decir, submundos -los que interpreta Lorenzo Peña como aspectos de la realidad,¹⁰⁶ que en conjunto la componen y recuperan-, así como cuantas personas formen parte de dicho conjunto, y cada uno de tales submundos, está, a su vez, dividido en mundos todavía más pequeños, a saber, una zona de lo real, otra de lo soñado y una más de lo que parece o finge ser sin ser. Repartido en regiones el mundo narrado, puede verse que esto es resultado de jugar con las instrucciones que nos permiten construir mundos diferentes a partir de un modelo base, jugar a cambiar el rostro de una persona hasta volverla irreconocible o como si fuera otra, reglas que están en manos del autor y de sus interlocutores, a quienes llamamos lectores.

En principio, *prima facie*, podemos pensar en tres clases generales de modelos de mundo, o maneras de armarlos, empezando con un mundo de lo verdadero, y otros dos de lo ficticio, el primero de las cosas posibles y creíbles, y el segundo, de las cosas poco o nada creíbles. Dichos tipos o modelos no tienen porqué no mezclarse entre sí, ya que hay textos donde tales características coexisten de distintas formas, donde las estructuras de sus correspondientes conjuntos de referencia contienen elementos semánticos válidos y aceptables para cualesquiera de las superposiciones entre un modelo y otro. Para explicar estas coincidencias y convergencias entre distintos modos de ser un mundo, podría alegarse la cuestión de que el máximo nivel semántico extensional alcanzado por una de las reglas que componen un tipo o clase de mundo, es el que gobierna y determina cómo es éste, en la inteligencia que el menor nivel semántico sea asignado a un mundo de lo verdadero, que es casi a pie juntillas como el mundo real y la historicidad que lo define, mientras que el mayor nivel se le otorga a un mundo de ficción imposible e inverosímil, pues requiere la invención de cosas y eventos junto con maneras de relacionarlos que no podemos encontrar en la realidad por más que nos esforcemos en esto. Bajo el dictado de semejante regla, la que establece lo permitido y lo prohibido en el juego de hacer-mundos, se está en condiciones de explicar cómo funcionan y entran en juego los diferentes elementos ficticios en relación con los reales o no ficticios, pudiendo dar cuenta de la integración y comunicación armónica y no conflictiva de ingredientes propiamente tomados de la realidad y el lugar y papel que ocupan en mundos de ficción increíbles y viceversa. Todo esto, nos hace reflexionar y pronunciamos en contra del relativismo y falacias que genera un acercamiento estrictamente semántico-extensional a la ficción,¹⁰⁷

¹⁰⁶ Lorenzo Peña. *op. cit.*, pp. 499 y 502-508.

¹⁰⁷ Peter Lamarque, y Stein Haugom Olsen. *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press. Oxford. 1994. *passim*.

un enfoque puramente pragmático, que no le restituye su verdadero papel y peso al concepto de verdad en la práctica de la crítica y apreciación literarias y, en cambio, proponer volver nuevamente a la estructura del texto literario y al modo en que ésta produce las categorías mediante las cuales el lector mira al mundo que se encuentra al otro lado del espejo ficcional, especularidad que convoca para ser descifrada al mundo, al texto, y a los que se comunican a través de ellos, autores que se vuelven lectores de sus experiencias, y lectores que se toman autores de nuevas experiencias que les hace vivir el mundo narrado.

¿Existe algún límite entre vida y texto, entre el creador y sus creaturas? ¿Es el fruto de la creación literaria una imitación que salta de la realidad, pero que para desdoblarse requiere del original, que por envidia y por desahogo intenta que ya no recordemos? No caben retrocesos ni distracciones, la ficción literaria es, por cierto, un mestizaje del que somos testigos, y que ya es oportuno desentrañar a plenitud. Construyamos entonces, una existencia para aquella, una identidad capaz de franquear fronteras sin desvanecerse, y crear espacios nuevos, no prestados sino propios.

Los textos literarios están escritos en el lenguaje de la alteridad, dicen el mundo sin llegar a serlo o substituirlo, lo salvan y redimen de sí mismo, pero sólo son una imagen percedera que nadie escucha, por más que nos grite los horrores que todavía no han podido quitarnos el sueño, dormimos sin despertar, en una existencia que por absurda no es mejor ni más real que la de la literatura. ¿Cómo hablar, pues, del cruce de fronteras entre el texto y el mundo? ¿Cuándo saber que ya no se está más en uno para estar en otro?

Puede considerarse la ficción como una ruptura con el mundo, misma que crea al insertar entre palabras evocaciones e invenciones que se erigen como abiertos desafíos al propio texto, porque se resisten a perder una memoria robada de esa otra realidad que creen sigue siendo la suya, y que no les pertenece por ser creación de humo y olvido. Hay palabras que son palabras, y seres de palabras esclavos de aquello que renombran. ¿Cómo negociar este tipo de fronteras y diferencias entre unas y otros? Una posibilidad es que los cuentos fueran verdaderamente historias de las cosas, que no se tomaran más licencia que la de explorar ignoradas posibilidades, ni arrogarse el volverlas realidad; no es acaso esto un atentado a la imaginación, no hay porqué ver competencia entre seres originales y seres figurales, sus mundos no se suceden ni alternan, están por igual presentes, tampoco se complementan, son todo para sí mismos sin agotarlo todo. Por ello, la literatura busca que juguemos el juego de la subversión, se atreve a que sus palabras cambien y pierdan la esencia de los objetos que colman el mundo, derrumba y apea puentes entre lo que existe y lo que no existe o únicamente le es dado existir de otra manera, en el texto; enfrentando así originales y figuras que los traducen a la vida ficcional.

14. ¿POÉTICA O HERMENÉUTICA, POR QUÉ HABRÍA QUE ESCOGER ENTRE AMBAS?

¿Hay que quedarse solamente, ya sea con una concepción poética de la ficción, determinada por el relato en cuanto historia con minúsculas, que estudia las relaciones internas al texto y su lenguaje, o bien, una hermenéutica, subordinada a la interpretación del lector, fundamentada en las relaciones de carácter temporal o histórico concernientes tanto con la producción como con la recepción del texto literario, o afectiva, que depende de sus reacciones fisiológicas y emotivas ante la obra literaria, o hasta una referencial, fijada por el mundo? ¿Acaso esas opciones son mutuamente excluyentes o, algunas de ellas, en determinada medida y en cierto sentido, bien podrían ser complementarias? Aquí, por poética,

no se entiende a ésta en virtud de su relación con lo referencial o con la retórica en cuanto tal, la que debe decirse, la define y determina en cierta forma, conforme la cual, lo que podría llamarse una función poética del lenguaje, vendría dada por el hecho de que, por ejemplo, el mundo narrado por un relato dependa necesaria y exclusivamente de éste para adquirir su propio y verdadero sentido, excluyendo en cierto grado la intervención del lector para reformular esas intenciones fijadas por el autor en el texto literario, de modo que la historia que en él se desarrolla depende y se encuentra determinada por condiciones internas a la misma; mientras que, una función referencial correlacionaría lo que el texto dice con lo que existe fuera de él, con las cosas del mundo, encontrando en ellas su justificación y significado auténticos, lo que hace que entendamos lo narrado de una y no de otra forma, como es y no como el autor quisiera hacerlo pasar, respetando una estricta correspondencia con la realidad, ajustándose a ella; algo parecido podría decirse sobre la retórica, que llanamente habla o se refiere acerca del mundo, en tanto que, según esta concepción, que a pesar de ser la más comúnmente conocida y aceptada, no es la única ni la que sigo tal cual sin modificaciones en este trabajo, lo poético, en cambio, aparte de hablar de la realidad como es efectivamente, también, inventa mundos y maneras en que las cosas podrían ser y hacer que sean cosas que no existen realmente, al menos, dentro de la historia.

Por el contrario, la noción que defiendo de poética, se apoya en Aristóteles,¹⁰⁸ para quien, la ficción habla acerca de lo que podría suceder, de simulacros de la existencia, de experiencias posibles, de ensayar lo que pasaría si se dieran ciertas condiciones en determinadas situaciones concretas, de construir y explorar narrativamente experiencias y creencias imaginarias, además, este autor la distingue de lo propiamente histórico, más como hechos que como descripción, lo que se ocupa esencialmente de lo sucedido, que, sin embargo, en calidad de descripción de algo que tuvo lugar, se vale de la ficcionalización para reconstruir paulatinamente un escenario de lo ocurrido más cercano a lo que en realidad pasó, lo que postula una suerte de unión entre lo poético y lo general, que hace a este autor afirmar que "lo poético es más elevado y filosófico que lo histórico; pues lo primero dice más bien lo general, y lo otro, lo particular," lo que permite relacionar lo posible con el mundo real,teniéndolo como lo general, lo universal, lo que responde, como construcción verosímil o necesaria y, por tanto, representativa, de cómo es el mundo y lo que en él sucede, pudiendo mirar merced a la literatura imágenes del hombre en las que nos vemos como espejos simbólicos, como visiones de un mundo posible, no existente nunca en la vida real, pero que postulo como construido, el cual, sin embargo es de la misma materia que nosotros y nuestros sueños.

Este es el sentido que doy al término 'poética' tanto en esta sección como en toda la investigación aquí propuesta, si bien es conveniente advertir que tal interpretación, ni excluye ni es independiente necesariamente de consideraciones de carácter hermenéutico, sino que más bien, las supone y se complementa con ellas, del modo en que lo afirma Gadamer¹⁰⁹ cuando señala que "la hermenéutica en el ámbito de la filología <de los textos> y de la ciencia espiritual de la historia no es un *saber dominador*, no es apropiación como conquista, de manera irrestricta, sino que ella misma se somete a la pretensión dominante del texto... sin que por ello deje de servir y determinar la validez del sentido de un texto en la medida en que supera expresa y conscientemente la distancia en el tiempo que separa al intérprete de aquél, superando así la enajenación de sentido que el texto ha experimentado," cosa que igualmente se sostiene para el otro sentido ya señalado de 'poética,' sin tener, por lo mismo, que abandonar tesis her-

¹⁰⁸ Aristóteles. *op. cit.*, 1451b: 5-7.

¹⁰⁹ Hans-Georg Gadamer *apud* D. Rall. 'Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica,' recopilada en la obra *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, *op. cit.*, p. 29.

menéuticas al proponer una visión poética, en el sentido antes descrito de simulacro, que es eminentemente constructivista, en cuanto elabora modos de construir narrativamente tanto experiencias como creencias ficticias.

Al cruzar esos puentes, se vive una especie de desplazamiento, los constructos literarios plantean la vida de lo que existe, desde fuera, no sujeta a las constricciones de un mundo, únicas a través de las cuales han significado para nosotros; no, sino regida por la libertad del texto, que abre para ella nuevas facetas, desplazándola, deconstruyéndola¹¹⁰ de alguna manera. Debe observarse que aquí, el uso de uno de los términos más representativos de la jerga postmoderna, como lo es "deconstrucción", se apoya en la, por mucho, principal y de tono más serio interpretación que puede encontrarse en la literatura especializada para éste; por supuesto, me refiero a aquella que lo considera, en parte, una traslación de los vocablos heideggerianos *Destruktion* o *Abbau*, con los cuales se trataba de denotar una operación de refundamentación de la estructura o arquitectura tradicional de los conceptos primordiales de la Ontología o de la Metafísica occidental, buscando ponderar y limitar sus verdaderas posibilidades explicativas, así como, los alcances y eficacia de que eran capaces, revisando y, de ser posible, mejorando sus planteamientos para volverlos no sólo más persuasivos sino más verosímiles. Este término "deconstrucción" cobró y adquirió bajo la tutela de Derrida una vida y alcances inesperados, para quien, aquella no puede jamás hacerse coincidir o ser caracterizada por la noción tradicional de "análisis", ya que, por sus declaraciones, la deconstrucción no es un determinado y específico tipo de análisis en particular, porque el desmantelamiento de una estructura -sobre todo, textual- nunca es una regresión hacia algo más simple y primigenio, hacia un origen indisoluble, metas que son propias de la deconstrucción y que la definen por completo, superando ampliamente toda codicia de que hace gala un vago análisis. La idea que se discute consiste en que la operación deconstrutiva no está orientada hacia el descubrimiento de una estructura o un patrón de significado presente o vuelto escritura, pues, como se sabe, los principios que rigen la organización textual son siempre desestabilizados por el propio lenguaje, impidiendo adueñarse de transitorios hallazgos a que nos lleve un apurado análisis; por lo tanto, no conviene ni es correcto confinar la deconstrucción a un "desmantelamiento estructural", previniendo así ambigüedades heredadas de la confusa relación de aquella con el estructuralismo, que la llega a calificar como una forma de post-estructuralismo, pero, en realidad, es un avance -o, mejor dicho, rodeo que no llega a retroceso- al margen del proyecto estructuralista. Una vez dicho esto, creo oportuno destacar mi total predilección y fidelidad, igual que compromiso, con la que, pienso, es la mejor y más adecuada formulación de deconstrucción, a la cual se ciñen aquellas de mis aserciones que la involucran, y en las que ha de ser entendida en calidad de un intento por comprender cómo un "ensamble" de objetos fue constituido y ser capaz de reconstruirlo hasta su fin, en un proceso de restauración genealógica más que de demolición. Ésta, y no otra, es la función que puede adjudicársele en literatura, gracias a cuya intervención, las ficciones literarias antes que hacer distancia y abrir abismos entre texto y mundo, permiten reconstruir la realidad llevándola por otros cauces, a desembocar en nuevos finales y con otros sentidos diferentes de los que se le conocían, y no, con-formándose a los que impone la historia, a la cual no se

¹¹⁰ Una definición acertada así como un excelente introducción a la noción de *deconstrucción*, puede encontrarse en Jacques Derrida, "Letter to a Japanese Friend," en David Wood y Robert Bernasconi (eds.), *Derrida and Différance*, Parousia Press. University of Warwick, 1985.

conforma ni por sí sola con-forma la existencia de cualquier hombre, que acaricia la disparatada idea de vivir la vida de los personajes de los cuentos que alguna vez contó o le fueron contados, olvidando que es la vida que aún no vive o escogió no vivir de sí mismo.

Al visualizar la vida, lo que sucede y puede suceder, de manera narrativa, se abren para ella nuevos mundos de sentido, efecto que reclama del lector una labor de reconstrucción de una imagen que, dada la aparente familiaridad que tienen sus elementos, la composición de sus figuras, resulta extrañamente por demás ajena, distinta -lejana en ocasiones-, efecto que en cierta forma induce y hasta obliga a que el lector vea con ojos nuevos a los seres literarios, como experimentos que le hacen posible cuestionar y redefinir su propia identidad, y, a la par, dando a aquéllos una identidad. Es decir, el contacto con el texto literario, en especial con sus ficciones, es otro tipo de ruptura que echa abajo las gruesas cortinas que encierran y limitan nuestros sentidos, logrando abrimos a una reconstrucción de nuestra identidad, a pensarnos otros y llegar a serlos, si es eso lo que queremos.

Lo literario, aunque no lo intenta, consigue que, tropecemos de continuo, en construir paradigmas que si antes querían desmoronar muros, terminan levantándolos más altos e inexpugnables; ya que, no puede evadir el hecho de que sus figuras generan formas de existir que atrapan y rechazan nuevos modos de existencia, no los aceptan, los excluyen y ridiculizan, cerrándoles las puertas; baste de testimonio el subido tono masculino que gran parte de la literatura se niega a dejar de compartir y menos a perder, cuando se desinteresa por expresiones literarias que gozan de una especificidad y perspectiva propia, como pudiera ser la literatura femenina, con sus propias y desquiciantes formas de contarnos nuevas historias del mundo, que no cesan de discordar con las historias que nos han sido contadas, pese a ser comunes. Por lo cual, cuando la ficción traspasa fronteras, erige, al mismo tiempo, barricadas para ficciones de otra hechura; cruza umbrales y, a la vez, los cierra, concediendo el paso sólo a quienes pagan un alto precio, renunciar a sí mismos, cayendo de nuevo como vasallos de identidades dominantes e inquisidoras, siendo una de ellas, la indebida masculinización de lo literario, error que, ni siquiera sus detractores, han podido eludir sin grandes sacrificios.

La ficción está libre de partidos y posturas, no niega ni privilegia el uso de sus palabras a ninguna voz que quiera hablar su lenguaje, desconoce géneros, en ella convergen todos sin renunciar a su individualidad, es lugar donde se hablan muchas lenguas, muchos modos de ser que esperan protagonizar un relato. Seres que no están atados permanentemente a un texto, trotamundos que deambulan de una experiencia a otra, de un desarraigo a un arraigo, de la intratextualidad que los contiene a una intertextualidad que continua sus vidas en nuevas historias, con nuevas cosas por vivir, repitiendo o aboliendo personalidades de que los viste y desviste el *demiurgo* de su existir, el autor de su realidad, no lector ni autor ni narrador, todos los que somos unas veces uno y otras veces los otros, siendo a la larga todos ellos.

Sin importar quien la escriba, la literatura morada de ficciones, tiene una atractiva particularidad, en ella, por obra de la ficción, representaciones que aspiran ser fieles a las cosas, aparecen viviendo posibilidades inimaginadas para aquéllas, el interior del texto no las asfixia, las deja respirar otros mundos, que las explican y traducen de maneras distintas; silencios para las existencias que recuerdan y que, jactándose, se decían señorear lo existente y sus permitidos modos de existir. Es, por tanto, la ficción un ataque deliberado al "más de lo mismo, pues no hay otra cosa," una forma de violencia que no traduce a pie juntillas la vida fuera del texto, dejando vacíos que deja el re-armar el mundo por caminos distintos, pero que ofrece la oportunidad de volver inteligible sueños que nos invaden cansados de no realizarse; en este sentido, la ficción alienta una más amplia y rica experimentación de lo nuevo, un cobrar la herencia de significados que no hemos agotado para la realidad, produciendo sutiles alteraciones de

nuestra corta y entorpecida mirada, revelando un aire de extrañeza en cada cuento, que hace preguntarnos ¿por qué es así, puede ser de otro modo?

Toda ficción traza un surco, un registro de alienidad, un viso de extrañeza, que nos impide reconocer completamente en el texto nuestra vida, surtiendo al principio un amargo efecto, el de no estar capacitados para ver en lo extraño, no a lo nuevo, mejor, lo otro que puedo llegar a ser, reviviendo la milenaria aseveración de creer que no soy más de lo que soy, lo que puede afirmarse sólo cuando haya absorbido todos los que soy, así me sean muy extraños y, para mi sorpresa, los personajes literarios tienen en mí su origen, aunque, sea dicho de paso, arriesguen e interpreten la existencia con abusos y omisiones, llegando como la postmodernidad a caricaturizarla.

Y si hemos de cruzar la frontera, el umbral de lo literario, que en gran medida, como pensara Deleuze al hablar de Proust, busca recuperar en la metáfora ese suceder perdido y olvidado de la realidad que él nada más puede rescatar; al aparearse en su mutuo apasionamiento, texto y vida, y surgir de ellos el híbrido maravilloso de la ficción literaria, no han borrado lo que son, lo conservan, hay manera de regresar de donde partieron, la estela de su retorno es indeleble, la ficción consiente en que transitemos caminos, que ostensiblemente, se inauguran y construyen en dicha ex-cursión, al salir fuera del mundo con nuestro pensamiento y cruzar la frontera de lo que sigue esperando por suceder, en los territorios del texto, o en el retorno a la historia que conmigo cuenta la vida. Del mismo modo, si bien estos planteamientos remiten a tesis hermenéuticas, en la medida en que, considero, la ficción es un asunto o una materia de algo hecho por el hombre, una construcción conceptual concretada en este caso literariamente, y como ella misma diseña su propio objeto, construye al hacerlo también su sentido, en una suerte de autoreferencia que hace que lo que el texto dice se entienda por sí mismo, por la propia estructura lingüística del texto literario y lo que ésta nos comunica, lo que pese a todo, no prescinde de una significación e interpretación contextuales, proporcionadas tanto por la subjetividad del lector como por las cosas del mundo a las que suele referirse el texto literario, empero, así como coexisten las funciones poética y referencial en el lenguaje, como caras de la misma moneda que se ejercitan y concretan en la historia, al difundirla y en el proceso de su recepción, aunque una y otra puedan recibir especial relevancia en discursos y momentos determinados,¹¹¹ que las distinguen y hasta oponen, que no es mi caso, así que, de igual forma, puede justificarse tanto la coexistencia como la complementariedad de tesis hermenéuticas como poéticas en un tratamiento serio del discurso ficcional literario, sin que con ello se desconozca que ambas posturas, en términos generales, no son tan fácilmente reconciliables. Además, ha de tenerse en cuenta, tal y como se advierte desde la introducción, que no es el objeto en modo alguno de este trabajo, reconstruir y recrear la discusión que confronta ambas tesis, por un lado, las de corte poético, y por otro, las de carácter hermenéutico, y menos todavía, los problemas y objeciones que las enfrentan; optando en cambio, por la reformulación de tales tesis, así como de proponer un nuevo punto de vista o perspectiva de análisis de los textos literarios, que si bien es igualmente de tenor poético, lo es en el sentido más prístino y fundacional del término, como se desprende no solamente de esta sección, sino también de aquella con la que comienza este capítulo, donde se ofrece una revisión y adecuación al uso y modos en que el vocablo 'poética,' ha venido siendo aplicado, no siempre con mucho rigor y éxito, y cuyo significado original y básico se rescata desde el planteamiento inicial de la presente investigación.

Quien regresa de haber conocido la ficción, entiende que tal viaje inscribe indelebles huellas en toda existencia, deja la marca de ese "otro lado" endeble y tirano que no deseamos abandonar, pero que

¹¹¹ Cfr. Carlos Thiebaut. 'Filosofía y literatura: de la retórica a la poética,' en *Isegoría, op. cit.*, p. 100.

nos abandona a nuestra suerte, un hechizo que no puede durar, que no nos hace perder nada ni tampoco ganar nada, eso sí, la ficción nos prepara para no perder lo que se tiene y ganar lo que puede ser nuestro.

Si existe pues, la ficción, semejante apuesta exige ser constatada, por lo que, al ir en busca del rostro perdido de lo real, "lo imaginario," carne de la ficción, no es posible renunciar al reto, ni dejarlo pendiente, de descubrir y comprender las formas simbólicas de las cosas, que en el suceder de las eras nos han envuelto en la perplejidad y el misterio, que es capaz de abolir la imaginación cuando deviene literatura, permitiendo así escapar de la opacidad de "lo real," portento que logra, abriendo una ventana por la cual arrojar nuestros anhelos en pos de aquella voz muda que nos invita a expresar las mágicas posibilidades de que esta preñado "lo ficticio," que añoran dejar de formar parte de instantes que transcurren fugaces, islas de eternidad que se desvanecen enterradas por el olvido; lejos de eso, desean volver de su destierro para irrumpir en el mundo, ambicionando no ser solamente misterio sino por igual revelación, parte originaria, inmediata y propia de la realidad; y no, una visión a las márgenes del mundo, que no sabe si desplomarse en picada dentro del mundo o hacia la oquedad del texto.

Tantos modos de ser variados y múltiples para lo que existe, son confirmados en la literatura, un mundo dentro de otro, y dentro de él muchos más, geografía que relativiza la verdad, lugar donde las cosas que ocurren en nuestro mundo pueden no ocurrir, o no de la misma manera, ni con igual grado de realidad, o debiera decir, de otro linaje, con otro tipo de existencia. Por tal razón, la ficción es aquella región de lo literario, no estrictamente testimonial, que no se compromete a garantizar, fuera de los linderos de la palabra escrita, el ser de aquello que la habita y constituye a la vez, los entes intratextuales, cuya existencia afirma en las historias, sin negar que además existe en ellas como un símbolo, algo que está en lugar de otra cosa, o designándola, que la insinúa, y aun cuando no la encarna ante nuestros ojos, nos hace capaces de imaginarla y hacerla existir para nosotros, no sólo como palabra.

Se descubre así, que la creación de ficciones constituye un modo peculiar de representarnos el mundo con sentido, devolviendo a la existencia la profundidad que ha ido perdiendo, encontrándola en cada relieve de un texto literario, en su superficie, como si algo que sobresale de ella, un conjunto de voces narrativas, tuviera que colorear un mundo vaciado de sentido, de deshumanización y anonimato, un ruego de que nuestra identidad no se diluya como la de una ficción, ni pierda un sitio entre lo que es, y pueda, sin mayor demora, superar el miedo de seguir siendo, sin intercambiarlo por un decir que nos habla sin rostro, una construcción narrativa camaleónica que nos hace existir en silencio, repitiendo un aburrido guión, pudiendo ver en la literatura a ese otro que es cada uno en sí mismo, y que la ficción realiza como alteridad, un interlocutor que trata por todos los medios de darnos un porqué vivir, una vida llena de propósito, disfrutar las vivencias y disgustos de los seres textuales, que ellos no pueden gozar más que como mentiras.



CAPÍTULO II

LA ALTERIDAD DE LA EXPRESIÓN, UNA REALIDAD ALTERADA

[...] y apartarán de la verdad el oído y se volverán a las fábulas.

2 TIMOTEO 4:4 EN LA SANTA BIBLIA.

Empero, las fábulas suelen desenmascarar la verdad.

AUGUSTO MONTERROSO.

I. REPRESENTACIÓN, VERDAD Y REFERENCIA: UN PRIMER ACERCAMIENTO

La re-presentación invoca el hecho de que aquellas cosas que llamamos ficciones, están allí, en el texto literario, como-si-fueran-algo-que-no-son. En especial, la vida no es nunca presentada, simplemente, por un texto; siempre es representada como "algo" -que por lo general no coincide con lo representado-; este "como" puede, y debe, ser visto no sólo en calidad de una paráfrasis del contenido que le da el objeto que representa, sino que también, toma parte en el estilo, el modo en que una cierta imagen literaria busca expresar por sí misma una realidad, sometiéndola a su arbitrio, haciéndola víctima de elecciones, selecciones y recortes que la alteran, transfigurándola, hasta que de ella pueda devenir otra cosa, una nueva realidad, una "realidad de ficción."

En este punto, hay que precisar que, la narrativa literaria, sobre todo, la de ficción, no es una suerte de vida humana re-contextualizada, ni carente de substrato y fondo; llanamente, la narrativa no es la vida humana, ni tiene porqué parecerse a ella. La ficción está compuesta y constituida por constructos que responden a ciertos patrones de vida y contenido, que provienen de la realidad. Así, debiéramos, casi siempre, preguntar qué contenido tienen las formas literarias que los expresan -a los objetos reales-, cuáles cosas, y de qué tipo, representa la literatura, y cómo logra evocarlas.

Hablemos ahora, de esa sospechosa verdad figurada que inunda los textos de ficción. Recordemos que, en la literatura, el lector está ya siempre considerado, además, los textos literarios se diferencian de aquéllos que expresan un significado o hasta una verdad -los cuales son generalmente independientes de sus lectores-, en que poseen la propiedad de ser leídos como el elemento más importante de su estructura, entonces, aun ahí donde el texto pretende tener significado y verdad, él mismo debe dejarlos a su realización por conducto del lector; aunque esto pudiera parecer una renuncia a conocer las intenciones que el autor ansía comunicarnos y que, sin consideración que valga, el escrito diluye y

transforma a capricho. Antes que formular una verdad, la ficción debe consentir en dejar que el lector la formule. Ahora bien, el significado que aparece durante la lectura está condicionado por el texto, pero en una forma que permite que el lector mismo lo produzca, es por esto que, parece común adjudicar las intenciones visibles en un texto literario, más que a él, a la fantasía derrochada por el lector en turno.

Por lo dicho, es inobjetable que, mientras el texto literario no posea su realidad en el mundo de los objetos, sino en la imaginación de su lector, no les es propia ninguna obsesión apofántica, es decir, no está esclavizado ni por la tentación ni por la necesidad de hacer una afirmación sobre la verdad de cualquier cosa de la que hable; esto le hace posible, con mayor facilidad que otro tipo de textos, el oponerse y resistir -si eso se persigue- a la historicidad -el lecho histórico en el que descansan las situaciones reales que lleva consigo la trama literaria- de los objetos que representa, dado que permiten al lector tomar parte en aceptar o rechazar el suceso ficticio presentado por la obra literaria que esté considerando.

Continuando por este camino, diría que lo ficticio para adquirir cabal existencia, debe encontrar en la realidad un referente que le confiera las características suficientes para cobrar vida en las páginas de una historia literaria; pero, esto no suele ser propio de la ficción literaria, toda vez que la ficción consiste -en cuanto se le define como forma sin realidad- en borrar toda huella o rastro que la encadenen con la realidad de que nació, pretende, de algún modo, aniquilar cualquier referencia que la haga ver como una triste copia, sin vida, que se diluye al pensar en ella, y no significamos más que aquello que su referente, al que busca destruir, para erigirse única, testimonio irrepetible de un suceso.

Con todo, la ficción no puede verse privada de la realidad, la referencia, porque es en ésta, donde encuentra los ingredientes para fabricar un mundo que rivaliza con el mundo real, y que, por derecho, ha ganado su propio sitio en la vida cotidiana del hombre.

Para rematar este apartado, me gustaría decir en compañía de Proust: "Que es sólo en un texto con forma narrativa <pues, historias de tal estirpe, contienen y enseñan, mejor que ninguna otra, formas de sentimientos, formas de vida, y entrañan una cierta postura de aceptación, o no, por parte de autor y lector, igualmente> que algunas verdades esenciales acerca de la vida humana pueden ser expresadas y examinadas apropiadamente." [El comentario realizado es mío].¹

2. ¿EL CONTAR HISTORIAS ES EL ORIGEN Y FUNDAMENTO DE LOS OBJETOS FICTICIOS?

Desde ahora, hay que advertir ya ciertas sospechas más que plausibles de que existen mucho más que meras cadenas y combinaciones de posibilidades, viables y realizables, entre los personajes y el lector, por lo que, el principio ficcionalizador fundamental lejos de ser un factor de separación entre realidad y ficción es, por el contrario, un modo de reconciliarlas y enriquecerlas mutuamente, creando a partir de la ficcionalización de la realidad una suerte de realidad de ficción. De esta manera, surge propiamente un nuevo y revelador enfoque de la realidad, desde una perspectiva que llamo 'alofántica,' y que presento y desarrollo en la sección final de este capítulo, la cual es una especie de concepción ontológica peculiar, para el propósito presente, habría que decir que acuñé el adjetivo 'alofántica,' para, a

¹ Véase Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford University Press, 1990, p. 289.

partir de éste, formular y desarrollar los presupuestos básicos desde los cuales poder construir una filosofía en la que el ser se dice y se muestra, a través del lenguaje, de distintos modos, revelando otras cosas aparte de las que vemos tal cual, descubriendo en lo dado lo no dado, otras cosas que se callan pero que sin decirse se insinúan, abriendo nuestro entendimiento a otros mundos y a otras verdades, justamente lo que constituye la estrategia ficcional restante en la construcción de las historias, a saber, el modo del "acallamiento" o del "solapamiento," designado así porque, gracias al modo en que ciertas cosas son narradas, al callar o no decir todo en un texto, dejando en él trazas de indeterminación, en ese silencio que enfrenta al lector ávido de respuestas, las más de las veces, sin todas las respuestas para sus preguntas, es que, al ya no hablar más la historia sobre algo, hablan otras cosas disimuladas entre líneas dentro de la historia, todo ello por medio tanto de la ironía como del camuflaje de la palabra, que descubre nuevas cosas, unas, por medio de la confesión de la memoria, y, otras, al poner en acción el potencial metafórico y creador de la imaginación, al ver en las cosas otras cosas y verlas de otro modo, lo que enuncia tal cual el axioma fundamental de la ficcionalización, aplicado y ejecutado por el modo del "solapamiento," que al pasar por alto o solapadamente dejar de ver directamente las cosas y cómo son éstas, nos permite ver otro modo en que las cosas podrían haber sido o podrían ser, siendo-como-si-fueran-lo-que-no-son, sin serlo realmente, pero haciéndonos creer que si las hemos vivido sin que haya sido así, simplemente, una experiencia de ficción. Por lo tanto, la *alophantiké*, que sería la expresión griega correspondiente castellanizada como 'alofántica,' tendría como primer elemento a *álos*, que proviene del griego y se traduce como 'otro,' y como segundo componente a ese hipotéticamente reconstruido *phantiké*, que es de la raíz común a los verbos *phaino*, 'mostrar,' y *phemi*, 'decir,' por eso mismo, la alofántica es ese decir del ente, en el cual el propio ente se muestra y muestra diciéndose él mismo y los otros que en él pueden ser advertidos, revelando otras formas en que las mismas cosas pueden también ser, precisamente, en esto radica y consiste el sistema alofántico como una concepción más acerca de la realidad, ahora en íntima relación con la ficcionalidad, haciendo del mundo ficciones y de las ficciones mundos.

De este modo, los seres y experiencias, proposiciones y estados de cosas, que hace nacer la ficción al representar una cosa por medio de otra distinta, cuando se dice algo queriendo dar a entender una cosa muy diferente, son producto de una poética alegórica y, por esto, podrían llamarse alótropos o entidades alótropas, toda vez que pasan por ser variaciones o modos diversos en que las cosas ciertamente podrían ser en la realidad. Tras lo cual, conviene hacer patente y dejar en claro que, las estrategias narrativas de la ficcionalización, no cuentan con mayor objetivo ni otro fin que contar historias, ¿pero de qué se trata esto?, bueno, digamos que, a guisa de ejemplo, si alguien dentro de su casa, en su habitación, de pronto al levantar la vista atisba una curiosa vasija en un estante o repisa, se pregunta al momento cómo llegó ahí, dónde estaba antes, quién la puso en ese lugar, de dónde la trajo y con qué fin, inventario sucesivo de interrogantes que al responderse metafóricamente desemboca en el contar o narrar una historia, situación que puede ser ilustrada mejor si se considera el caso de una pulsera que incidentalmente cierta persona encontró al reparar su tejado, y tratando de descubrir de dónde venía empezó a elucubrar distintas conjeturas, por un lado, que, quizá, llegó allí cuando una novia visiblemente enojada con su pareja agitó violentamente su brazo haciendo que la pulsera volara por los aires hasta caer en el techo de esa persona, por otro lado, esa pulsera bien pudo caérsele al suelo a esa novia y serle arrebatada por un pájaro, que finalmente la llevaría hasta ese tejado, una y otra son especulaciones plausibles del porqué la pulsera está allí y cómo fue que llegó a ese lugar y, bajo tales circunstan-

cias, nos revelan en qué consiste, en lo fundamental, el hecho mismo de contar una historia, de hacer del mundo textos y con los textos mundos realizados literariamente.

Muchas veces, es inevitable preguntarnos cómo lo que no existe podría llegar a ser, y en tal caso, determinar en qué sentido se dice que tiene existencia o, más bien, subsistencia, e incluso, poseer los mismos atributos o propiedades que aquello que realmente existe, no hay porqué darle muchas vueltas a esta cuestión, una salida razonable lo es, sin duda, la práctica de contar y narrar historias, que, en cierta forma, nos hace posible explicar cómo los objetos no existentes, o que no existen fuera del mundo narrado por un relato, pueden tener efectivamente ciertas propiedades, desde luego, aquí hay que tener presente que, la literatura es uno de muchos usos del lenguaje en que aparecen referencias a ficciones, lo cual queda muy claro si se tiene en cuenta el papel que, en nuestro análisis, desempeña el operador lógico "en la historia," por medio del cual se pueden ofrecer soluciones claras e interesantes de algunos rompecabezas o dilemas filosóficos íntimamente relacionados con la ficción

En estos momentos, el tipo específico de ficción que nos interesa, no es otro que el representado por novelas e historias construidas con seres humanos comunes y corrientes, en situaciones totalmente realistas, que igualmente nos parecen posibles como verosímiles, en otras palabras, me refiero con esto a la ficción propiamente realista, género que comprende desde las novelas históricas hasta historias de aventura y suspenso, incluyendo, por supuesto, la novela política y la policiaca, aun cuando, no son de menor importancia, aquellas historias que pertenecen fundamentalmente al género de la ficción fantástica. Bueno, sin embargo, el conjunto de obras que pueden ser catalogadas bajo el título de ficción realista, creó que es filosóficamente más rico y fundamental que ningún otro, esto obedece a que se ocupa de situaciones de la vida real, por lo cual expresa y reflexiona sobre asuntos y problemas esenciales de la vida humana.

Sin más, podríamos fijar el origen tanto de los objetos no existentes como de la ficción literaria, propiamente hablando, en la práctica cultural como artística de contar historias, que pretenden ser verdaderas sin serlo realmente, si bien no es tan difícil imaginar una sociedad donde los usos del lenguaje sean enteramente literales y concernientes con objetos reales, donde la única forma en que se puede hablar de algo no existente, es sólo cuando esa cosa también es real pero no existe actualmente, aunque ciertamente sí existió en otro tiempo, tal es el caso de muchas de las especies del reino animal que están hoy extintas, de este modo, más que hablar de lo que no existe, se puede hablar acerca de lo que no está presente ahora, como futuros contingentes, donde las situaciones puramente imaginarias no tienen lugar o no se les da el sentido que normalmente se les concede, así puede pensarse que, todo lo soñado por cualquiera tiene que creerse que es acerca de cosas que verdaderamente existen, así que, en una comunidad cultural y lingüística como la propuesta, ciertamente posible, pero concebida imaginariamente, todo aquello acerca de lo cual se puede hablar, o ha sucedido o está sucediendo actualmente, o bien, es un hecho que va a suceder, lo que hace de cualquier cosa una entidad primordialmente histórica, donde no hay sitio para lo que puede ser y no es, o aquello que es así o asá, pero que no denota ningún objeto existente, por ejemplo, un ser mitológico o legendario, siendo, por tanto, todas las historias así como sus personajes, reportes reales de hechos y personas concretas, que existen o existieron realmente, y no objetos ni eventos construidos conceptual o literariamente, que no existen fuera de las historias, es más, en una sociedad como la imaginada, tanto lo que existe en el mundo como 'en mi cabeza' o 'en el mundo de una historia,' son de una y la misma naturaleza, pues es lo mismo lo que se piensa que lo que se narra en una historia o se verifica a través de los sentidos en el mundo real.

No puede verse, sin más, el reportar hechos como el construir literariamente mundos ficticios, si es que eso se sugiere como posible, en una sociedad hipotética como la que he descrito, porque, de existir, sería necesario tener en cuenta usos relativamente distintos del lenguaje concretado, escrita u oralmente, como historias, a saber, cuando un autor o un narrador presentan -en el ejemplo considerado, se trataría, más bien, de un recuento o reporte de hechos- y expresan juicios acerca de distintos elementos de la historia, pero desde un punto de vista externo a ella, es decir, en el plan de observadores, como si lo que describe una obra literaria tuviera que ser constatado empíricamente, sin embargo, así serían y se darían las cosas en una sociedad conformada bajo el imperativo de 'todo aquello de lo que se puede hablar o decir alguna cosa, existe realmente, incluso, todo en lo que se sueña o piensa, igualmente, o ha sucedido o sucede actualmente,' esto implica que todos los juicios y proposiciones que pueden hacerse en el lenguaje ordinario son completa y genuinamente referenciales. Aun cuando, el simple hecho de suponer que pudiera existir una sociedad y unos usos del lenguaje como los que hace un momento han sido señalados, a pesar de las perplejidades de todo tipo que podrían desatar, algunas de las consideraciones que proponen, como el postular un observador externo al mundo narrado de la historia, son muy útiles para dilucidar ciertos problemas filosóficos, sobre todo, la distinción entre el *dentro* y el *fuera* de lo que hay en la cabeza de cualquiera o dentro de una historia, con respecto a lo que existe ahí en el mundo, de manera efectiva y concreta.

Una historia cualquiera o de cualquier tipo, pero, principalmente, literaria, y si se puede, realista, intenta presentar situaciones imaginarias que se componen tanto de personajes como de eventos, así, un autor podría escribir una historia acerca de un individuo que él simplemente ha inventado, que ha creado o construido, primero, conceptualmente, y que después ha concretado literalmente, y del cual, las oraciones que conforman, por ejemplo, una novela, hacen referencias particulares o, por lo menos, las expresan, al igual que descripciones acerca de él, de ese personaje literario. Visto así todo esto, los eventos de la historia escrita y narrada por ese autor, han sido enteramente contruidos por él, o, si se diera el caso que sus personajes, como la trama de la historia que habla de ellos, tienen una base histórica, entonces, ese autor los está creando sólo en el sentido en que él está basando en ellos su historia, y no tanto en reportar los eventos actuales como lo haría un periodista. Tales personajes y eventos, son así considerados en ciertas situaciones contextualmente implicadas, las cuales constituyen los que podría denominarse un mundo de ficción, cuyos escenarios como situaciones ilustradas, son meramente conceptuales, y no tienen verdaderamente ninguna existencia real ni concreta, por ello, las oraciones que integran una novela, y que el autor usa para delinear de manera imaginaria el mundo narrado por él, poseen principalmente una función creativa y no de reportar algún suceso que haya tenido o tenga lugar, apenas hace unos momentos, o ahora mismo; de modo que no se esperaría que lo relatado por una historia tenga valores de verdad, si acaso, pretensión de verdad, por lo tanto, nadie puede decirle a un autor que lo que cuenta es completamente falso o muy cercano a la verdad, porque eso sería no comprender ni el lenguaje ni el uso que se hace de éste, al escribir o contar una historia, y esto se debe, principalmente, a que las oraciones o lo que se dice o consigna en una historia, no es usado con el fin de hacer demandas acerca de estados y sucesos y cosas que existen independientemente de que se hable o escriba de ellos, sino que esas oraciones no sirven más que para construir y delinear una situación ficticia que puede convertirse en algo relevante o digno de comentario, en dicho sentido, las oraciones o que ocurren o aparecen en el texto de una novela, no tienen valor de verdad alguno, y ellas mismas son el único criterio para determinar la consistencia y verdad sobre el contenido de la novela en cuestión.

La ficción eminentemente realista, incluye una amplia gama de requerimientos de consistencia y plausibilidad, por semejantes razones, el Pedro Páramo de Juan Rulfo, no puede ser a la vez gordo y flaco, alto o bajo, ni tampoco montar un caballo alado de nombre *pegaso*, ni viajar de Marte a Comala y de regreso, lo que no impide asignarle a Pedro Páramo ciertos atributos que son apropiados para el tipo de historia escrita por Juan Rulfo.

Lo que pretendo sostener ahora, como ya lo hice con cierto cuidado en el capítulo I al hablar acerca de las pretensiones referenciales de la ficción, es que, los nombres y las descripciones definidas que aparecen en el texto de una historia, tienen una función eminentemente constructiva, y pueden incluir referencias, si bien casi siempre pretendidas, más que llanamente hablar acerca de algo sin señalar y mostrar puntualmente su referente, por supuesto, no estoy de acuerdo en esto con Urnson,² quien afirma que los autores no refieren en ninguna forma durante el curso de la composición de una historia, pues, como sostiene, construir una ficción no es un caso o no consiste en enunciar o afirmar algo, o en presentar una proposición sin incluir actos particulares a los que se refiera, lo cual, de tener algún grado de validez, debe restringirse a oraciones construidas haciendo un uso ficticio del lenguaje, y defendiendo que, en esos casos, no hay propiamente referencia, lo que ya desde el capítulo I, pude mostrar que no era tan correcto ni de aplicación general en cualquier uso ficticio del lenguaje, sólo limitando nuestra visión de la referencia a cosas completamente reales, lo que haría trivialmente verdadera esa demanda, lo que presenta ciertos problemas y limitaciones, si el lugar y papel que cumple la referencia en las historias es negado solamente sobre la base de que las oraciones que aparecen en las ficciones literarias construyen situaciones imaginarias y no reportan ningún suceso real y verificable, en ese caso, una inferencia parecida no es ni parece, en general, plausible.

Oponerse o negar la referencia, en literatura, por medio del uso de nombres para introducir y hablar acerca de los personajes de las historias, es algo que, para lo cual un lector, no requiere o no necesita tener un conocimiento previo de una persona cualquiera, real o ficticia, denominada Pedro Páramo, para poder comprender las oraciones que hablan acerca de él, así que creó que sí puede ser admisible cierto tipo de referencia genuina en las obras de ficción, lo que hace evidente diversos fenómenos propios de la referencia, por ejemplo, que un lector conoce y reconoce cuando inicia una historia, cual es su primer oración, que típicamente incluye proposiciones acerca de personajes de la misma, tomando dicha oración como una presentación de los mismos, aquí, el acto de referencia hecho por el autor al narrar su historia, no supone personaje alguno que ocurra de manera independiente del acto de lectura de un cierto lector, pues es éste, el que le da contorno y textura, más que el mero acto de hacer referencia en el contexto especial de la historia, pues, tanto la atención del lector en la historia como el referirse a un personaje en una situación particular narrada por el autor, lo introduce como un objeto del cual se puede hablar y hacer juicios diversos.

Por tanto, el uso de una expresión referencial puede tener esa doble función, pero sólo en un contexto como el indicado, si bien es cierto que, cuando un mundo de ficción está bien construido, no resulta tan difícil aceptar el uso de la referencia en la historia considerada, la cual solamente podría ser negada por alguien que le impusiera compromisos ontológicos muy rígidos, como tratar absurdamente de tocar casi físicamente lo que la historia dice para corroborarlo apropiadamente.

Una vez o tan pronto como está escrita una historia, y es puesta ante un público determinado, el contenido de lo narrado puede ser tanto objeto de comentarios como fuente que registra o reporta información, ingresando a la discusión la ineludible demanda y cuestionamiento sobre si lo que se dice

² J. O. Urnson, 'Fiction,' en *American Philosophical Quarterly*, núm. 13, 1976, p. 155.

es verdadero o falso, cuando es comparado con los contenidos de otras historias. El contenido de una historia, el mundo ficticio que presenta, tiene un estatuto independiente que puede ser aprehendido por cualquiera que lo lee, estos contenidos son objetivos e independientes de cualquier creencia individual que se tenga con relación ya sea a un cierto personaje de una historia, o bien, a un estado de cosas o sucesos presentado narrativamente, por lo cual no hay lugar para creencias arbitrarias, más que para las creencias que se expresan o inferen a partir de lo que la historia dice, lo que no excluye que los contenidos de determinadas historias posean realmente valores de verdad.

En este sentido, una proposición como 'Pedro Páramo monta un caballo,' por una sencilla inspección de la historia homónima de Rulfo se considera como verdadera, mientras que, la proposición 'Pedro Páramo juega beisbol,' por las mismas razones, es completamente falso. Del mismo modo, en esa historia de Rulfo, pueden ser formuladas muchas proposiciones que, a pesar de no ser enunciadas en ella, son obviamente verdaderas, es el caso de una proposición como 'Pedro Páramo es más sanguinario que cualquiera de los que están bajo su mando,' la cual, por una mera apreciación subjetiva de un lector cualquiera, parece poco menos que incuestionable, a no ser que alguien, sin mayor fundamento, diga que ciertos secuaces de Pedro Páramo son más depravados que él, pero si no lo sabe o infiere a partir de la historia, entonces, cómo lo hace, pues cualquier juicio sobre lo que se dice en ella no puede sino basarse exclusivamente en su contenido, pues no hay prueba alguna ni testimonio de que se pueda hacer uso para considerar ese hecho como histórico más que simplemente imaginario.

Las proposiciones que intentan o se comprometen a reportar el contenido de una ficción literaria, pueden recurrir a la fórmula expresiva: "en la historia sucede o se dice que..." y desde semejante perspectiva, introducir y presentar la historia como tal, así también, en este punto puede decirse que cualquier proposición expresada o introducida de ese modo es, en cierto sentido, en caso que se valiera tal expresión, una proposición de carácter interno o, simplemente, una proposición *interna*, es decir, acerca o con relación al contenido de la historia considerada. Ahora bien, para determinar si una proposición de ese tipo es verdadera, se debe consultar y examinar, apropiada y prolijamente, el contenido del texto literario que para el momento en turno resulta relevante, esa revisión o inspección consiste en el proceso de leerlo y notar los datos importantes, sobre la situación descrita o implicada en la historia, tratando de precisar si es tal y como la proposición en cuestión lo afirma. Dicho lo anterior, las condiciones de verdad de las afirmaciones tomadas de la historia, inferidas o formuladas acerca de ella, son propiamente las que expresan el mundo narrado de la misma, el decir que las cosas son así como se dice en la ficción y no de otra manera, el decir que esto es así o asá, hablando del contenido de una historia, es una formulación introducida por Woods³ para tratar de describir y explicar en qué consiste la lógica de la ficción, si bien, ha de, cuando menos, presuponerse que el contenido de una obra literaria es acerca no sólo de objetos reales o existentes, sino incluso de objetos que, o bien, son ficticios, o no existen, o que, a pesar de ser posibles, no existen actualmente, lo que viene a matizar el tipo de oraciones que son frecuentemente usadas, en literatura, para construir objetos y eventos ficticios, y además, reportar todo aquello que se dice que ocurre con ellos en cierto mundo de ficción.

Por otro lado, existe otro modo de usar las oraciones para hablar acerca de o hacer referencia a objetos y eventos ficticios, el cual puede quedar bien ilustrado por una proposición como 'Pedro Páramo es mi personaje ficticio preferido,' o por 'Pedro Páramo fue creado por Juan Rulfo,' como se observa de inmediato, dichas proposiciones no pueden ser antecedidas o determinadas por la expresión

³ Véase John Woods. *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, editorial Hague, Mouton, 1974, especialmente, el capítulo 1.

“en la historia se dice o sucede que...” y sus condiciones de verdad no están dadas por el contenido de la historia sino, más bien, por la realidad empírica tal y como es percibida por un observador externo a ella, que no es otro sino el lector de esa obra literaria, cuando este habla o comenta sobre algo que aparece o tiene lugar en la ficción y demanda que tal cosa posee cierta propiedad externa o atribuible con independencia del mundo ficticio proyectado por ese texto literario; así pues, proposiciones de este tipo, podrían ser llamadas proposiciones *externas* o sobre lo que está o sucede fuera de la ficción, que puede o no guardar alguna relación con ésta, por lo que, en casos como éstos, es todavía más difícil rechazar y negar la referencia a entidades ficticias, aun si se rechazara, de partida, toda pretensión referencial por parte de las oraciones que constituyen el texto escrito de una obra literaria, como ocurre con Urmsón,⁴ quíerose o no, es más que razonable aceptar, en virtud de que pueden ser formuladas proposiciones como estas últimas, conceder, en semejantes casos, una referencia genuina, y no meramente pretendida, a entidades ficticias.

De esta forma, habría que aceptar, siquiera, tres modos diferenciados de hablar acerca de lo que dice una historia, representados por proposiciones que aparecen en el propio relato y operan en la construcción de las situaciones ficticias que son presentadas narrativamente, en un caso, y por proposiciones que buscan hacer un reporte del contenido de las situaciones narradas, de determinar las condiciones y el sentido con que aparecen en la historia, en otro caso, y, por último, aquellas proposiciones que son acerca de algún objeto o suceso relacionado con una cierta ficción literaria, pero al cual se le atribuye alguna propiedad externa o independiente a la propia obra literaria.

Sin embargo, hay ciertas proposiciones acerca de la historia, esto es, que se pueden hacer en ficción, que no caen bajo las categorías señaladas, baste de ejemplo, la proposición ‘Pedro Páramo es más joven que el Quijote,’ a primera vista, esta proposición podría ser ubicada dentro de aquéllas que dan cuenta de lo que se dice que ocurre en la historia, puesto que sus condiciones de verdad no están determinadas por la realidad externa a la obra literaria, sino por su contenido, pero no existe, hasta donde se sabe, una obra en la que aparezcan ambos personajes, lo que no impide que pueda ser construida, por lo cual, en tanto no se tenga una historia que cumpla con esas condiciones, no puede aplicarse a esa proposición el operador ficcional “en la historia se dice o sucede que...” aun cuando, para tratar de precisar su valor de verdad, tratamos de imaginar un mundo de ficción en el que ambos personajes ocurran y puedan compararse sus edades. Vistas así las cosas, los modos de hablar acerca de lo que dice la historia, así como las distintas clases de proposiciones que generan, me parecen suficientes para los propósitos del análisis de la estructura y uso ficticio del lenguaje, si bien, merecen un tratamiento aparte y particularizado, expresiones como la ya señalada.

Tales consideraciones, son más que apropiadas para dar claridad acerca de la noción de objeto ficticio, al igual que sobre su uso, digamos, literario, así, es parte del contenido de *Pedro Páramo* de Rulfo, que el personaje protagonista, entre otras cosas, monta un caballo, pues, es muy cierto que, los personajes ficticios de las historias, poseen o les son atribuidos predicados completamente empíricos o fácticos, y claro, por consiguiente, las situaciones descritas se tornan realistas y verosímiles. Por lo mismo, también es verdadero que Pedro Páramo fue creado por Juan Rulfo, porque fue él y no otro el que escribió *Pedro Páramo*; así, la misma entidad ficticia, puede tener tanto la propiedad de ser un jinete que monta caballos y haber sido creada por Rulfo, tal objeto ficticio no es sino el personaje literario Pedro Páramo, y, aunque, las propiedades indicadas pertenecen a diferentes estratos lógicos, es verdad que, en efecto, los jinetes son seres que existen en el tiempo y el espacio, y que tienen ciertos

⁴ J. O. Urmsón, *op. cit.*, pp. 140-162.

órganos en sus cuerpos, como cualquier otra persona; por otra parte, las creaciones literarias de Rulfo, en un sentido relevante, no son cosas cualesquiera que existen en el tiempo y el espacio, sino que, en caso de existir, lo hacen solamente al interior de una historia o de una ficción, que para el caso es lo mismo, lo que significa que se trata de objetos no existentes.

En cualquier caso, no es tan extraño que un objeto no existente pueda tener o, mejor dicho, se le atribuyan propiedades empíricas y concretas, lo que sostiene Van Inwagen⁵ sin justificarlo suficientemente, lo que, de algún modo, sirve para aclarar acerca de qué tipo de objetos hablan las historias, ya que, si se trata de objetos reales, que existen independientemente de un lenguaje que hable de ellos o de que pensemos acerca de éstos, desde luego, esas cosas tienen sus propias propiedades, que no dependen de lo que cualquiera podría suponer que son, mismas para todos, cuya existencia es independiente de que se acceda a ellas por medio de la referencia, de está forma, al describirlas, se intenta representar con ellas estados de cosas o sucesos independientes en los que ellas participan de alguna manera. Por supuesto, sería necesaria una investigación como las que son propias de la ciencia, para confirmar que tales propiedades son como se dice que son, lo que exige descubrirlas o verlas expresadas en casos particulares y concretos, lo que supone modos de hallar, fuera del texto, objetos que las posean realmente, así como determinar en que consisten, lo que lleva de manera natural a considerarlas como tipos conceptuales diferentes, si es que hay diferentes tipos de objetos, cada uno de los cuales cuenta con un conjunto distintivo de atributos. Por tanto, las entidades espacio-temporales, las cosas que hay en la naturaleza, poseen un específico conjunto de propiedades, mientras que, las abstracciones otro, que, si no es distinto, no es totalmente commensurable con aquél. Entonces, si de cosas reales se habla, los rasgos característicos de diversos tipos conceptuales, entre ellos, las ficciones, no pueden pertenecer a una y la misma entidad, y, sobre esta base, sería imposible tener juntas o reunidas en un mismo objeto real, propiedades como 'montar un caballo' y 'haber sido creado por Rulfo,' lo que si es plausible en el caso de un objeto ficticio, por esto, parecería, creo, haber distintas nociones de objeto, o usos diferenciados de una sola, aceptados generalmente tanto en el pensamiento como en el lenguaje, lo que parece apuntar a referentes meramente literarios o a objetos gramaticales, y a partir de esto, pensar al leer una historia solamente en verdades metafóricas más que literales, lo que da lugar o corresponde con entidades aceptadas y producidas verbal o lingüísticamente, que no son independientes del lenguaje ni de nuestra conciencia, las cuales son objetos sólo en el sentido de que se refiere o predica acerca de ellos, y también se habla sobre si son o no verdaderos, lo que es asequible por medio de la referencia, pero, solamente, a través del pensamiento o del lenguaje, y no a nada independiente de ellos, porque son objetos que pertenecen a la categoría conceptual de lo irreal y tienen propiedades sólo en la medida en que en esas expresiones se les atribuya propiedades, las que se aplican apropiadamente únicamente en tipos de discursos tales como la ficción y el mito, y el que sean falsa o verdaderamente aplicadas, depende exclusivamente de consideraciones conceptuales o literarias, y no de carácter externo, independiente de la realidad, sino que ésta las determina completamente.

Por lo demás, no es tan raro ni sorprendente que, los personajes ficticios, posean tanto propiedades empíricas como aquéllas que son propias de las abstracciones, por lo cual, el hecho de que Pedro Páramo monta un caballo y haya sido creado por Rulfo, significa meramente que hay contextos dentro de los cuales puede decirse de ese personaje que monta un caballo, y otros contextos, en los que es verdadero que fue creado por Rulfo. Ambas clases de contexto, no son lógicamente iguales, puesto

⁵ Peter Van Inwagen *apud* Peter Lamarque, y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press. Oxford. 1994, principalmente, el capítulo 5.

que, lo que se dice en el primer contexto, es algo de tipo empírico que puede ser verdadero sólo en una proposición *interna*, sobre la que rige el operador ficcional “ en la historia se dice o sucede que...” entretanto, en el otro tipo de contexto, esa clase de variaciones conceptuales son verdaderas sólo si ocurren en proposiciones *externas*, en el sentido en que, hace un rato, fueron definidos esos tipos de proposiciones.

El concepto de un personaje ficticio, es tal que permite predicar cosas acerca de él en distintos tipos de contexto, así, mientras que es verdadero acerca de Pedro Páramo tanto que monta un caballo como que fue creado por Juan Rulfo, se podría implicar con esto que, ambos predicados asociados con este personaje, poseen las mismas condiciones de verdad, pero afirmar algo así, resulta fallido si se trata de indicar que se sostienen diferentes contextos en relación con lo que se afirma de ese personaje, lo que sería menos confuso si se dice, simplemente, que Rulfo escribió una historia acerca de Pedro Páramo, al igual que, dicho autor, es quien dice en ella que Pedro Páramo monta un caballo, una afirmación semejante es la que asigna a esos predicados sus contextos respectivos y apropiados. Así pues, las propiedades empíricas solo son atribuidas en un contexto interno al historia, en tanto que las abstractas, lo son exclusivamente en un contexto externo, fuera de la historia y de la dimensión ontológica en la que se presenta, y, por ende, no se sugiere que las propiedades tengan un sustento conceptual, de cualquier forma, tan pronto, se tiene claro y acepta que las ficciones son objetos tan sólo en el sentido de poder ser considerados como referentes aceptables, y no en el sentido de tener una existencia independiente de hablar o pensar acerca de ellas, por tanto, debe desterrarse justificadamente, toda resistencia por otorgar a las ficciones literarias, el hecho de atribuir, tanto de cualidades empíricas como abstractas, al mismo objeto.

Para redondear esto, podría considerarse la proposición ‘Pedro Páramo no existe,’ la cual sobra decir que es verdadera, pero sólo si se toma como una proposición *externa*, mientras que, la proposición *interna* correspondiente, que sería ‘en la historia *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Pedro Páramo no existe,’ cosa que es completamente falsa, ya que, en esa historia, Pedro Páramo sí existe o por lo menos se habla de él en esos términos, como si existiera, porque allí ese personaje es real y no una ficción dentro de otra ficción, como lo que se tendría si se tratara de un personaje de una historia leída por Pedro Páramo; en cuyo caso, por ejemplo, podría haber una proposición como ‘en la historia *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Pedro Páramo lee en una historia que el Quijote era un hombre barbado y de edad avanzada,’ desde luego, el Quijote existe en la historia dentro de la historia escrita por Juan Rulfo, pero no en la historia principal o enmarcante, la única que habla acerca de Pedro Páramo.

Como veremos más adelante, en el capítulo III, cuando considero el problema filosófico como las dificultades que plantea el hablar de mundos dentro de mundos, empero, desde ahora podemos afirmar que, las ficciones, ya sean producto de contar historias, o bien, de mitos o de sueños, pueden estar anidadas dentro de otra ficción mayor, o ser subsumidas por ella, en consecuencia, cualquier demanda acerca de la existencia de lo que se dice, resulta relevante con respecto al contexto que esté siendo considerado, a la historia base o más relevante, o a la realidad, si es que ningún operador ficcional puede ser aplicado en tales casos, y, pese a todo, también resultaría verdadero que ‘Pedro Páramo es un personaje ficticio,’ lo que, por supuesto, es una afirmación externa, realizada merced a una observación de lo que existe fuera del mundo narrado. esto es, en el mundo real, y claramente su valor de verdad es diferente del de la proposición ‘en la historia, Pedro Páramo es un personaje ficticio,’ lo cual es totalmente falso con respecto a la obra en cuestión, sin embargo, esto es parte del concepto de un personaje ficticio que caracteriza y describe lo que no existe, y como Pedro Páramo es uno de muchos

miembros de la clase o conjunto de los personajes literarios, es verdadera la proposición que afirma que es un personaje ficticio, por lo que también se sigue la proposición que afirma que no existe, lo que se confirma cuando es aseverado un hecho externo tal y como 'Pedro Páramo fue creado por Juan Rulfo,' lo que combinado con el hecho de que Pedro Páramo no existe, da por resultado que Rulfo creo algo que no existe, en otras palabras, a lo que quiero llegar es que, Pedro Páramo no existe, aun cuando fuera creado imaginaria y literariamente, además de que exista en la historia homónima de Rulfo. Más todavía, igual de complejo parecería decir que Pedro Páramo no existe en esa historia sino en una historia dentro de aquélla, lo que no es tan problemático se distingue la narración principal de las que están enmarcadas y contenidas por está, pero, lo que es históricamente inobjetable es que el hecho de que Pedro Páramo no existió, lo cual es consistente con que sea un personaje ficticio en una historia, así que, el que fuera creado sólo significa que un autor usó ciertas expresiones bajo el dictado de ciertas convenciones estéticas y artísticas. En fin, lo más que nos lleva a pensar esta última serie de consideraciones, no es en otra cosa que una suerte de verdad externa, por ejemplo, que la proposición 'hay o existe actualmente un personaje ficticio llamado Pedro Páramo,' es, por cierto, la aseveración de que es un hecho el que Rulfo escribió una historia cuyo personaje principal es Pedro Páramo, y es un hecho acerca de la literatura mexicana de mediados de este siglo, algo que cualquiera puede descubrir y comprobar, sólo con realizar una búsqueda documental más que pruebas concretas o evidencia de lo afirmado por esa proposición.

3. MÍMESIS Y REPRESENTACIÓN LITERARIA

Es algo incuestionable el que, directa o indirectamente, al abordar el problema del *realismo en ficción*, de la *mimesis* y de la *representación*, surgen y se tocan más que tangencialmente importantes interrogantes epistemológicas que ya son consideradas como clásicas dentro de las demarcaciones del pensamiento filosófico, y no son otras que: las relaciones entre *sensación*, *percepción* y la *formulación teórica de las mismas*; el problema de las otras mentes; el problema de las interrelaciones *mente/cuerpo*, principalmente, los cuales encuentran tanto en el *realismo* como en la *representación* criterios valiosos y muy útiles en la *elucidación de tales cuestiones*, que son también esenciales al exponer con la mayor claridad posible en qué consiste lo *ficcional* y cuál es la especial relación que lo liga con la *representación* a partir de la actividad *mimética* que tiene lugar en la *literatura*.

Cuando se buscan pistas y elementos relevantes en los distintos autores que han comentado y abordado el tema de la *ficción*, de uno u otro modo, tratando de desenredar más que meramente describir los problemas que giran y convergen alrededor de la tensión que subyace entre *ficción* y *realidad*, resulta inevitable cruzarse en este proceso con el *Sofista* de Platón, que a decir de muchos, es un espectacular ejemplo de cómo tratar de manera sobresaliente el problema del *no-ser*, y con ello, de lo que parece o pretende ser cierta cosa sin serla realmente, desde luego, algo que tiene que ver fundamentalmente tanto con el problema de lo otro como con el de aquello que se considera propiamente en *calidad de ficcional*.

Esto nace cuando discuten tanto Platón, en la *República*, como Aristóteles, en su *Poética*, la cuestión del doble de algo o alguien, al realizar ciertas variaciones en torno al tema de lo uno y, por supuesto, de lo simple y lo compuesto. Bueno, está más aceptado que, el *Sofista*, es aparte del origen,

igualmente, el lugar clásico o la referencia obligada para toda teoría de la mimesis y, por extensión, para el propio tratamiento de la representación literaria.

Ciertamente, el *Sofista*, viene a ser tanto origen como fundamento de toda discusión sobre la mimesis como tal, asimismo, es relevante de manera especial no sólo porque sea el punto de partida de la discusión sobre dicha cuestión sino porque muestra al filósofo como aquél que busca por una teoría legítima y apropiada de la ficción, casi como el responsable de erradicar fraudes y engaños que las copias del mundo suelen perpetrar ante nuestro entendimiento y nuestros sentidos. Puesto que, el diálogo que nos ocupa constituye un simulacro o ensayo falso frente a la práctica que ha de caracterizar a un verdadero filósofo entre muchos farsantes e imitadores, envuelve un elemento de lo que se considera ficcional, de lo falso en un sentido muy restringido, sin más, de la mimesis.

Lo que se engendra en el *Sofista* son fantasmas, ilusiones, imitaciones del conocimiento verdadero, por tanto, habla sobre la simulación, el arte de la mímica, de imitar y parecer a la vez lo que se imita, de fantasmas o apariencias, de simulacros más que de sucesos acontecidos, cosa que ramifica la categoría de la mimesis y la divide en dos, por un lado, en el ámbito de lo parecido o que asemeja ser o es como si fuera otra cosa, lo *eikastiké*, definido como la creación de una copia que se conforma según las proporciones del original, y por otro lado, un ejemplo de algo que meramente da la apariencia o semblante de otra cosa, lo *phantastiké*, aquello que únicamente parece ser como si o semejante a una figura bien hecha. Así pues, hay copias o imitaciones y otras cosas que sólo parecen ser lo que no son, dado que, por ejemplo, el Sócrates que aparece en los diálogos de Platón no es el verdadero Sócrates, sólo una manera de referirse a él o de mencionarlo, ese Sócrates no es lo que es realmente el verdadero Sócrates, sólo está como si lo fuera, no como una copia, más bien, como una ficción o personaje que usurpa el nombre y modo de ser de Sócrates para pasar por él, no es Sócrates, en todo caso, se predica de aquél el ser-Sócrates, siendo como es él sin ser él realmente.

Con todo, un contrapeso a lo dicho puede ser bien el que algo que no es no tiene porqué no existir, pues, puede existir, por el hecho de que no ser esto o aquello no quiere decir no ser nada en absoluto sino, mejor dicho, ser otra cosa, una ficción o una semejanza de algo, lo que por sí si no es algo, por lo menos, tiene ser, que consiste en ser-como-sí-fuera-lo-que-no-es, el producto de una simulación, la simulación misma, que no es en modo alguno lo simulado, pero que parece serlo, una imitación que si bien no es lo imitado, ella misma es ya algo, pues al concretarse ese imaginario, literariamente o de otra forma, además de subsistir también existe concretado como texto o como imagen, ciertamente mimesis, aunque original en sí misma, que al reproducir el mundo no lo repite, más bien, lo reconstruye y reformula de más de una manera, sin limitarse con lo dado y en pos de lo que queda por descubrir, aquellos otros de nosotros mismos que la ficción revela y realiza al contar y escribir historias sobre la vida.

Para poder explicar la estructura que define y caracteriza al texto literario es necesario tener presente su relación con el mundo o mundos en los cuales encuentra o construye sus referentes, mismos que son representados por dicho texto; así que, el texto y su referente son los elementos conectados y articulados por obra de la relación fundamental de representación. Tal relación apela y se vale de un concepto estético irrenunciable, a pesar de que merece ser reformulado, éste es el de mimesis, en virtud del que puede llegarse a elucidar la conexión entre esos fragmentos de la realidad que pinta el escritor en el texto y la construcción textual que los reproduce y que también les da un cierto tipo de consistencia.

Por supuesto, el concepto de mimesis no es ajeno del todo a problemas de delimitación, muchas y variadas son las acepciones que este término ha tenido y se le reconocen, pero una que sobresale entre las demás es la que nace en Platón y se consolida en Aristóteles, al utilizar el sustantivo *mimesis* (imitación), que procede del verbo *imitar*, así como se sustantiva y encarna en aquél que ejerce tal acción, mismo que se designa como *imitador*, recurso del que hace gala Platón en el Libro X de *La República*, donde se discute sobre el hecho de considerar la representación artística y, en particular, la literaria, como una imitación de la imitación que es el mundo con respecto a la realidad verdadera, el mundo de las ideas o, mejor dicho, el mundo de las formas, tal es la realidad en la que se encuentran los hombres, motivo por el cual, toda vez que se considera al arte y con ello a la representación como una reproducción de una apariencia y no de una verdad, esto marca en sus orígenes a la *mimesis* con una carga y calificación injusta que la concibe como fuente de engaño y falsedad, ya que cualquier representación de la realidad por muy fiel a ésta que intentara ser, sería tan sólo una ilusión de verdad.

Si se extrae lo esencial acerca de esta cuestión de aquello que plantea el autor de *La República* en lo que toca al arte como imitativo, y junto con esto se rescata su defensa de la representación artística en tanto imitación de segundo orden, su explicación de la relación mimética de copia-original entre la obra literaria y la realidad cotidiana es ciertamente muy válida para el propósito de entender lo que entraña el significado de la *mimesis*, la que, para Platón,⁶ consiste en copiar la realidad o, más exactamente, lo que aparece como realidad.

Sobre este mismo punto, Aristóteles no ofrece una definición explícita y clara del concepto de *mimesis* en su *Poética*,⁷ lo que entiende por ella aparece velado o implícito en las ocasiones en que hace uso de semejante término, situaciones de las que se infiere que éste ocupa un lugar fundamental en la construcción teórica de la obra citada. De acuerdo con este autor, el ejercicio o actividad de la *mimesis*, del arte de la imitación, es lo que define al poeta, ya que es a éste a quien le corresponde el derecho y el deber de ser artífice de fábulas o de historias más que de versos, puesto que es poeta por obra de la imitación, e imita, por tanto, las acciones que tienen lugar en la realidad; a diferencia de Platón, no sostiene que la *mimesis* consista meramente en copiar la realidad, sino como la producción de la estructura semántica de una obra de arte que reproduce aspectos y estructuras de la realidad, de los significados que le dan coherencia y sentido en el caso de la literatura a una historia, sin descuidar que ésta contiene una parte sustancial de creación de realidad, esfuerzo donde convergen el resignificar al mundo por medio de la literatura y el otorgar significado a los mundos inventados por el autor, coexistiendo en este proceso el retratar la realidad y el inventar otras realidades como recreación de la propia o para extender los límites de ésta, descubriendo lo que existe en lo que no existe y encontrándole un sentido para la vida del hombre.

La *mimesis* implica, por un lado, cierta cercanía o proximidad a la realidad, en tanto parecida o semejante a ésta, y, a la vez, por otro lado, invención de realidad, dado que lo poético está asociado y aliado desde la perspectiva aristotélica a la configuración de acontecimientos que no han sucedido, esto hace que la *mimesis* no sea imitación por el hecho de que se trate de una reproducción directa de la

⁶ Cfr. Platón, *The dialogues of Plato*, nueva edición revisada y corregida por Random House, Nueva York, 1987, especialmente, el diálogo 'Republic,' *passim*.

⁷ Consúltese Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974, 1451a-1451b.

realidad efectiva, sino porque reproduce constantes de cómo funciona el mundo real, en medio de las cuales están situados hechos concretos.

Si bien Aristóteles sostuvo la idea de que el arte imita la realidad, sin embargo, tal imitación no significa una copia fiel o fidedigna, sino la incorporación de un libre enfoque acerca de la realidad, de manera que el escritor pueda presentar la realidad de un modo personal. Conforme lo dicho, la mimesis implica tanto la configuración de la visión de la realidad como la representación de ésta, asimismo, no supone una reproducción mecánica de la realidad fenoménica sino una búsqueda de lo esencial que se produce a través de una selección a partir de la realidad, que opera subjetivamente en el trasiego del mundo real al mundo textual concretándose en el mundo narrado por cada historia.

La mimesis aparece ante nosotros como un mecanismo y proceso de articulación entre la realidad representada y su representación, aquello que la representa, me refiero con esto al texto literario. Además, la mimesis no sólo es un proceso u operación sino también el resultado de los mismos, abarca por igual la extensión del texto como a su intensión, hacia la cual se dirige y encamina la actividad mimética, puesto que se trata de incorporar e implantar una realidad extratextual dentro de las fronteras del propio texto.⁸

Al lado del empleo que del concepto de mimesis hace Platón en la *República* cuando considera los niveles y maneras en que la realidad puede ser reproducida, misma que entiende como un reflejo del mundo de las formas, asumiendo que el objeto de la imitación artística es esa realidad, reflejo de las formas, pero ciertamente una realidad objetiva y, por demás, en cierto grado efectiva, en cambio, en el uso que le confiere Aristóteles al concepto de mimesis queda sobreentendido o implícito que el objeto de la misma es una parte de la realidad no objetiva, no efectiva, existente en la mente del imitador, del creador o artista; por ello, en él la mimesis adquiere una nueva dimensión, pues proporciona dentro del mundo del texto una realidad distinta de la existente, siempre que guarde o tenga semejanza con ésta, sin pasar por alto que esa realidad otra, objeto de la mimesis, puede contener partes de la realidad efectiva, ingredientes del mundo real. Razón por la que, no en vano, Aristóteles distingue y contrasta lo histórico de lo poético en función de que lo primero contiene y se refiere exclusivamente a hechos sucedidos, mientras que, lo segundo corresponde a hechos que no han ocurrido pero que podrían suceder o haber sucedido,⁹ por lo que así la ficción en cuanto poética vincula y contribuye al descubrimiento o hallazgo de nuevas regiones de realidad diferentes de la que queda demarcada por el mundo real.

⁸ Una vez reconocida la dimensión textual de la representación literaria de la realidad con todas las implicaciones que pudiera tener y que de hecho tiene en el tratamiento del mundo proyectado por el texto, es preciso, para explicar dicho tipo de representación, que es de por sí muy peculiar, el invocar ciertas categorías correspondientes a la textualidad y que están por demás en consonancia con los principios tanto filosóficos como lingüísticos de la ficcionalidad. Por ello, son, en este sentido, de gran utilidad y valor explicativos la distinción de Frege entre sentido y denotación y, por supuesto, la diferencia que establece Carnap entre intensión y extensión, conforme la cual, la intensión está compuesta por el conjunto de relaciones y elementos semánticos que se dan o producen al interior del objeto lingüístico, en este caso, la obra literaria, en tanto texto de lengua natural a partir de los presupuestos textuales, y por el propio ámbito lingüístico configurado por dichos elementos y relaciones, que es de carácter sintáctico; mientras que, la extensión, por su parte, es aquella sección de la realidad a la que responde y corresponde el signo como representación y con la que mantiene una relación semántica muy interesante. De esta forma, podría decirse que la intensión equivale al sentido fregeano y, la extensión vendría a corresponder a la denotación fregeana, esto es, al referente.

⁹ Véase Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1451a: 36-1451b: 5.

Representar no es sólo una expresión del referente en el interior del texto literario, es además, abrir las fronteras del mundo y extenderlas al texto. Desde luego, el concepto de representación literaria es más amplio y rico que el de la mimesis, que es justamente una de tantas formas de representación; hay formas de representación simbólica en el arte que no son miméticas porque no implican creación de realidad al consistir en la transformación en material textual de referentes procedentes en su totalidad de la realidad efectiva o porque consisten en combinaciones o configuraciones de acontecimientos, seres y lugares imposibles, al tratarse de referentes ajenos al mundo real y no semejantes en nada o en muy poco a éste.

La mimesis supone y demanda como condición para su realización, de una proximidad a los principios generales que gobiernan el modo de ser de la realidad efectiva y a la par una diferenciación de ésta, tensión que se manifiesta más nítidamente cuando se prefiere o escoge el concepto que he acuñado, de usurpación, en lugar del de mimesis, pues como representación que es se distancia para diferenciarse del objeto que en parte es por ella representado.

El arte de la mimesis es posible gracias a la *inventio* o constitución de una estructura semántico-referencial y por la elaboración de un texto literario en el que tal estructura sea representada mediante las relaciones entre las palabras y frases que construyen y componen la historia. El sentido de toda creación de un autor es ser plasmada en un texto, desembocando en la configuración y modo de presentar los sucesos del relato, en un proceso de *dispositio* y a partir de éste en un proceso de *elocutio* en el que se manifieste el tenor eminentemente intersubjetivo del mundo narrado, porque comunica al autor con sus lectores y hasta con otros autores por vía de la construcción de un mundo de sentido que es fundamentalmente textual.

En este mismo tenor, Ricoeur¹⁰ interpreta la mimesis como una representación que no es un desdoblamiento o una reduplicación de lo representado, porque, como dijera Russell, no hay razón para duplicar el mobiliario de la realidad, por esto, debe entenderse que la mimesis es más bien un corte que separa la ficción de la realidad y que, así, instauro el reino de lo ficticio y la especificidad del texto literario, ya que el autor inventa y construye, por medio de la mimesis, referentes distintos de los propios del mundo real.

Concretando, la mimesis -tal como la entiende y explica Ricoeur- es un proceso de representación de la acción y de los sucesos por el que no simplemente se traslada la acción al texto sino que ésta se construye dentro de aquél, todo esto acontece como resultado del ejercicio de representar el mundo, cuyo objeto es organizar y articular los hechos en la historia. Semejante interpretación, no puede excluir el tenor referencial de articular los hechos en el texto literario y, mucho menos, con las relaciones que se tejen entre éstos. De acuerdo con lo cual, siguiendo el espíritu de tal planteamiento, la mimesis no solo separa ficción y realidad, sino que une texto y referente, portento que se cristaliza como mundo narrado que por ventura de la ficción nos proyecta a vivir otras vidas como si fueran las nuestras o las propias como si fueran de otros, que no sólo la historia sea como el mundo sino también que leer sea como vivir, experiencia y emociones que a pesar de ser desatadas por las palabras igualmente son tan auténticas como si fueran reales.

El texto participa de modo decisivo en la creación de la ilusión de que hace gala la ficción, en la que el mundo representado tiene una presencia como construcción textual y artística, de forma tal que su auténtica presencia como mundo es de índole esencialmente imaginaria, sin necesidad de pactos o

¹⁰ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*. University of Chicago Press, Chicago, 1984, vol. I, sobre todo la introducción y el capítulo I.

dependencias referenciales con el mundo real, por lo que se trata de una presencia instalada e instaurada en el texto, el cual es el responsable de sostener el mundo de ficción. De algún modo, en la ficción, la construcción mimética adquiere cierta autonomía con respecto al referente que confirma su condición textual, por esto, la mimesis literaria se sabe distinta y diversa de la presencia real del objeto representado, y se sabe por igual libre para confirmar su presencia imaginaria sin supeditarse a una imitación fiel de las presencias reales, abriéndose a la posibilidad estética que le concede el estilo para hacernos creer en las historias que pinta con sus palabras. Conforme a esto, la implantación textual de la ficción y la vinculación de los referentes ficticios o del mundo narrado al texto, hacen que la realidad de ficción representada, cuya presencia es del todo imaginaria, pase a ser una realidad aparente, una cuasirealidad, que es como ella sin ser ella, una construcción que aparece y parece como las cosas del mundo real, escenarios que conforman una realidad que pertenece al texto y a la que sólo se accede por este conducto, y en la medida en que es una realidad imaginaria es no-realidad, es semejanza, una ilusión de realidad, la que merced al texto de ficción pone en pie y hace irrumpir un mundo imaginario que instaura como realidad aparente que, como consecuencia de su concreción lingüística adquiere la condición de plena realidad en su configuración estética, al emerger como un mundo de experiencias extraordinario para cada uno, que nos hace creer y vivir sus dichos como si fueran ciertos, borrando distingos entre lo que es *de facto* y lo que es *de dicto*, en breve, un mundo real de ficción.

Mimesis y ficción establecen entre sí una vinculación específica y muy especial, ya que hablar de mimesis implica una cierta clase de ficción, de las muchas que hay conforme al grado de cercanía que guardan con el mundo real que las hace a veces más a veces menos verosímiles cruzando de lo probable a lo improbable y, de aquí, de lo posible hasta chocar con lo imposible -ha de tomarse en cuenta que, la presencia en mayor o menor medida de ingredientes semánticos pertenecientes a submundos imaginarios no impide que un texto de ficción que represente un mundo que los contenga constituya una ficción mimética con alto grado de verosimilitud, pues tales elementos semánticos son parte de sueños y emociones de determinados personajes, lo cual, como a nosotros, no nos hace ser menos reales por hablar, sentir y soñar en lo que no es real, de manera que, aun en tales casos, la credibilidad de la literatura más que vulnerada queda salvaguardada tras resistir la prueba de hacernos creer o no en su verdad-, con la consiguiente exclusión tanto de la ficción que no está basada en la mimesis como representación a pie juntillas del mundo real.

Puesto que la organización de la realidad, de cómo está ésta dispuesta, regula la mimesis, con frecuencia se ha establecido una equivalencia que no es exacta entre ésta y el realismo o representación realista de la realidad; sin embargo, mientras que la mimesis tiene como uno de sus rasgos característicos y definitorios la ficcionalidad, el realismo puede y suele darse al margen de ésta, dado que un texto que no es de ficción puede, sin embargo, ser de carácter realista. Si se tiene en cuenta solamente el realismo propio de la ficción, la mimesis como proceso de representación literaria tiene un alcance mucho mayor que el del realismo, que no es más que una modalidad particular de la ficción mimética.

A este respecto, la ficción mimética se caracteriza por su proximidad y semejanza al mundo real, pero al mismo tiempo también por su separación de dicha realidad, al no confundirse ni igualarse con ésta la realidad de ficción. Para lo cual, se vale de recursos muy variados que van desde la descripción, pasando por la enumeración de propiedades, siguiendo con la composición y otros tantos procedimientos de construcción y configuración narrativas. Ahora bien, el ámbito referencial del realismo no ficcional coincide o se equipara con el mundo real, a diferencia de lo que sucede con el realismo de carácter ficcional, cuyo dominio de influencia se localiza en el espacio teórico de la ficción.

Sin duda, el realismo refuerza la condición mimética de este tipo de ficción, la que no está fundada sólo en rasgos realistas; en el caso de tal refuerzo, en el apuntalamiento de la ficción mimética operan conjuntamente mimesis y realismo, éste dentro de aquélla. La representación por un texto de ficción de un referente en mayor o menor grado construido de acuerdo con la constitución propia del mundo real no es otra cosa que mimesis de realidad. La noción propia de mimesis actúa en la dimensión que la misma disfruta como construcción de realidad con la que se imita o se reproduce el mundo real, a lo que, por ende, está muy cercana, quedando confinada y siendo relativa a lo que podríamos designar en calidad de mimesis realista, que es sólo una forma específica de la categoría más amplia de lo que es la mimesis.

A decir verdad, la realidad configurada en una narración realista es una realidad simulada, que se pretende que sea, como realidad de ficción, lo más próxima posible al mundo real, sin tener por esto que ser tal y como es él, es, más bien, una realidad que se intenta construir como semejante al mundo real, aunque su concreción en el texto de ficción establece e impone un límite y una barrera ontológicas infranqueables entre ambas. La representación realista en la que se fundamenta un texto literario de índole realista es fruto o resultado de una marcada tendencia hacia la realidad cuya mira y meta está puesta en la obtención del mayor grado de realidad, de poseer un viso o reflejo de realidad que llega a engañarnos y a hacernos confundir e intercambiar ilícitamente realidad y ficción.

Semejante tendencia o inclinación, sin embargo, se ve frenada por la propia realidad, que, indefectiblemente, se opone a la narración realista a la vez que la impregna. Dicha oposición entre un texto de tipo realista y el mundo real se encuentra colocada en la base misma de la relación entre ficción y realidad que caracteriza la construcción ficcional realista, según la cual, el principio mimético hace que la ficción realista se aproxime semánticamente a la realidad y a la par quede separada de ésta, ejerciendo una tensión permanente entre las dos.

A estas alturas, se está ya en condición de vislumbrar y postular una clasificación¹¹ interesante que trace los contornos que delimitan el ámbito de la ficción de las demarcaciones de la realidad, lo que conduce a hablar de la división analítica de la ficción en distintas y diversas clases, a saber, la separación de la ficción no mimética o inverosímil, la más alejada de cualquier representación de la realidad, y la ficción mimética o verosímil, la que a su vez puede fraccionarse en la ficción mimética con bajo grado de verosimilitud y la ficción mimética con alto grado de verosimilitud, dentro de este último apartado puede distinguirse entre ficción realista y ficción no realista, sin olvidar que en ambos casos ésta es mimética e incluso plenamente verosímil aunque lo sea por grados; quedando así, establecida la ausencia de realismo en la literatura como una característica no sólo reservada a la ficción mimética con elevado grado de verosimilitud, pero no realista, sino por igual a la ficción no mimética, así como a la ficción mimética con bajo grado de verosimilitud, por estar implícita en ella la cualidad de no ser realista, tanto en la ficción inverosímil como en la ficción parcamente verosímil. Existe, pese a lo dicho, la posibilidad de que textos de ficción adscritos a alguna de estas dos últimas clases de ficción, estén provistos o dotados de una cierta apariencia o dosis de realismo, como resultado de una curiosa combinación de elementos ficcionales no miméticos y elementos realistas como representaciones fieles de aspectos concretos del mundo real o descripciones muy detalladas que inventarían la realidad sin menos-

¹¹ Cfr. Tomás Albaladejo. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Editorial Taurus Universitaria, 1992. Considérese, particularmente, los capítulos VI y VII, y, sobre todo, la porción comprendida entre las páginas 93-99.

cabo de la libertad estilística para generar mundos inventados por la palabra, mundos que al ser narrados existen más allá del texto para ser vividos como si fueran reales, en una experiencia que sólo la literatura nos hace vivir como si la estuviéramos viviendo o experimentando en nuestro mundo, el mundo real.

4. RE-PRESENTANDO EL MUNDO SIN RE-PETIRLO:¹² DISCURRIENDO SOBRE LA INTENCIONALIDAD DE LA FICCIÓN

Hablar sin más de representación como repetición es, en efecto, hablar a la ligera, en virtud de que, re-petir, no es si no un modo de pedir o solicitar que algo regrese, que reaparezca lo que ya antes apareció, desechando cualquier intención de considerar la repetición como el proceso de producción de lo repetido, de la proliferación de copias idénticas entre sí de una misma cosa, pues, lo que, en todo caso se da, sería una re-aparición o re-posición en escena de una cierta cosa, claro, ahora bajo otra forma que es la propia del mundo del texto, tratando así de descubrir en lo mismo nuevas cosas, al explorar las distintas maneras en que algo puede decirse y que, quizá, aún no ha sido dicho, diciendo algo como puede decirse, y en ese acto, revelar lo que en él no era del todo visible, pero que igualmente lo constituye, abriendo paso a otra dimensión de la realidad que la literatura desvela, una realidad propiamente de ficción. Ahora bien, si se piensa en el repetir como en el hacer volver o regresar algo, de cierta forma, esto entraña un acto de retención, de no dejar que algo tan pronto como sea deje de ser, puesto que, retener no es menos un acto de pedir por el regreso o la vuelta de algo que, simplemente, el mirar o atestiguar ese retorno. La partícula o prefijo "re" en la palabra retención y repetición refiere necesariamente a una suerte de vuelta o regreso, no un volver atrás sino un volver lo mismo a donde había sido y del modo en que lo fue, en cualquier caso, ese regreso no significa un "de nuevo" ni un "otra vez," más bien, el tener a la repetición como algo que ejerce la diferencia en el diferir, al ser primero algo y después otra cosa que lo suceda, no quiere decir en modo alguno presencia seguida por ausencia y, a su vez, seguida por una presencia renovada, lo cual es precisamente función de la memoria, si acaso, la retención como aquello que sostiene o mantiene una presencia es, por antonomasia, lo que puede llamarse repetitivo en el hacer que algo permanezca como en la impresión primera. Sobre lo mismo, al respecto Caputo¹³ señala que, de acuerdo con Derrida,¹⁴ lo que debe interesar aquí es el necesario suplemento que viene a suplir la retención, ese acto adicional que ha de ser reemplazado o añadido, sin que la impresión primera que puede tenerse de algo a través de los sentidos, no fuera así directamente enfrentada pero siendo bloqueada por las trazas de un mundo imaginario, mismo que recuerda la experiencia de los sentidos, sólo que actuando en su concreción textual como aquello que al retener la imagen o recuerdo de algo real o irreal, pareciera repetirlo ante nuestros ojos, pero, hagámonos a la idea de que, en un sentido estrictamente derridiano, la repetición no es re-

¹² Se trata, no como rezaría la copla de un trovador: "pídele al mundo que vuelva," ni como el traductor que lo lleva de una forma de existencia a otra, sino de presentar de nuevo, ahora con otros vestidos, la realidad, ver al mundo vestido de otro modo, descubriéndonos nuevos y posibles sentidos que siente, quizá, a su alcance.

¹³ Revisese John D. Caputo, 'The Age of Repetition,' en *The Southern Journal of Philosophy*, vol. XXXII, 1993, suplemento.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 4-7.

producción del modo en que lo podría entender Husserl,¹⁵ sino, mejor dicho, un modo de identificar una cosa con otra, por medio de prolongar un ahora al extender la presencia de cierta cosa o continuarla más allá de la primera impresión, sin dejar que se escape de un presente de lo vivido y que sigue viviéndose, que, normalmente, empieza a desaparecer en el mismo momento en que ocurre o aparece, por tanto, la repetición es un modo de que lo que fue vuelva hacer, de darle más vida para que podamos experienciarlo, portento que se realiza merced a la concreción literaria que hace del texto el espacio donde puede percibirse o volverse a percibir lo que ya no se percibe, donde ciertas cosas se viven sin vivirse realmente, y en el cual se puede ver y vivir lo que de otro modo no sería posible, un lugar donde la ficción se realiza, la literatura.

En la producción del texto literario se crea texto y se crea mundo, el cual es y queda consolidado por su representación en el texto. El fijar o afianzar una determinada realidad desde el texto literario, que tiene lugar cuando éste sostiene la estructura referencial que es por él representada -me refiero con esto, al mundo narrado en la historia-, supone el asirse a un modelo de mundo por el que aquella realidad se rige, puesto que la proyección de este modelo o modo de ser del mundo creado por el autor hacia el referente le hace participar de la realidad que éste forma, no obstante, el modelo de mundo en cuanto construcción previa al referente y reguladora del mismo, puede existir aun cuando no llegue a producirse un texto que represente dicho referente, una invención que lo cobije y que lo haga hablar de algo que existe aunque sea sólo en el texto. Además, trazar las líneas que definen el mundo de que nos cuenta algo cada historia constituye una especial forma de representación que no es solamente elaboración de texto, sino por igual construcción de mundo, así que, la creación literaria es tanto representación como invención, en virtud de lo cual la ficción puede interpretarse, por ende, como una creación artística de mundo y de representación textual.

El reino de la ficción guarda celoso, muy cerca de su corazón, el irrealizado anhelo, pero quién sabe si irrealizable, de invadir con sus descarnados personajes, sólo voces informes, esa realidad que se llama a sí misma lo verdadero, quiere por arte de sutil prestidigitación fundar e instaurar una nueva Babel de muchas voces y confusión en la trampa de la existencia intraducible -esa realidad más allá del texto mismo-, aspirante a ocupar un privilegiado sitio en nuestra tierra, un apartado y secreto lugar, donde las representaciones nos enfrenten como atrevidas traducciones de mil rostros de nosotros mismos, un santuario inmemorial al cual corre desesperado el profano buscando respuestas, saber de una vez por todas, la misteriosa relación entre los seres originales y aquéllos que han llegado a nuestro mundo a bordo de otros lenguajes que los expresan, nosotros mismos disfrazados por otras carnes, inmolados por la figuración literaria en su deseo incontenible de infundir vida a sus creaturas; no importando si lo hace robándose a otros, o dando muerte a otra existencia para dar así vida a su creación y, a pesar de su orgullo, ha de complacerle, pues no puede pretender mayor cosa, ser un sustituto prescindible y fugaz de lo existente, quizá, hasta otro modo de ser inexistente hambriento de realidad.

Los textos que aprisionan y sujetan a su rigidez la ficción literaria tienen, sin saberlo del todo, dentro de sí el germen de una creación que demanda una re-creación, explorar las formas de existencia que le pertenecen y las que rechazan hacerla vivir, exigiendo nuevas oportunidades para conmovir y estremecer toda conciencia invadida por sus palabras. Es la ficción una lengua universal de la figuración, una brecha que nos lleva aun a lo ininteligible sitiado por las paredes de la existencia, un atisbo de otras vidas y otras maneras de vivir, cuya obra en su totalidad jamás habrá de ser concluida, un sueño que podremos disfrutar tan sólo como eso, un corto viaje al país del "nunca jamás," donde cualquier

¹⁵ *Ibid.*, pp. 10-15.

fantasía, por extraña que ésta sea, puede probar el elixir de la realidad, aplastando añejas barreras y, al mismo tiempo, tomando más fuerte el deseo por no salir de él, no regresar al mundo donde cada vez que nos acercamos a las palabras de un cuento, más nos miran ellas de lejos, separación que sólo la literatura por instantes puede dobligar, al prestarnos otras vidas, segundas existencias que la ficción nos ofrece.

Lo literario, en especial, la ficción, provoca con sus figuras que esa frágil frontera entre nuestros sueños y aquella razón inflexible que los tilda de inalcanzables, se agriete, filtrando la existencia misma a nuevas formas de existir, cada una, lo aseguro, una melosa invitación a huir, dejar las cosas lo que siempre ha sido su morada, emigrar a nuevas tierras, por nuevos horizontes, buscando experiencias extraordinarias; sin embargo, ¿escapar de qué? ¿de quién? ¿hacia dónde? y lo más importante ¿por cuánto tiempo y con qué fin? La ficción inventada por la propia escritura, que inventamos y que nos inventa, si se quiere es, tal vez, una repentina y breve fuga, una escapatoria que no brinda en verdad ninguna escapatoria, cree saber cómo escapar y, no obstante, sus intentos se vuelven fallidos al cerrarse sobre sí mismos, encerrándola dentro del texto, en ese enclaustramiento que le obliga a asumir la imposibilidad de ser distinta de lo que es, lo que curiosamente nos abre a todas las posibilidades, pues, los seres de ficción son como para Víctor Hugo aquel agujero que no a cualquiera es visible, ese hoyo en la cerradura de la puerta que no puede ser abierta, una mirada que espía lo que le está prohibido, desesperada y resignada, visionaria del pecado, y qué, ¡acaso no es pecar con deleite acechar aquello que sólo como deseo puede ser nuestro!, soñar en lo imposible deseando que dejara de serlo, en una ficción cuajada de realidad.

Escribir literatura es, en buena parte, hacer surgir -algunas cuantas veces, que llegan a multiplicarse sin freno- ficciones, escribir con las palabras dobles de la realidad, traducciones de los originales, sin las risibles intenciones de duplicarlos, que sólo llevarían a fracasos nada más que fracasos; ello nos conduce a pensar, por tanto, que existen en otra parte esos originales que el texto de-forma a su arbitrio, en un mundo de realidades pero también de ideas, de arquetipos y de ensueños, traducciones elusivas de vanas especulaciones, no esclavas de preguntas como: ¿los entes ficticios son correctas traducciones de la realidad? ¿por qué tendrían que serlo? ¿yerran al retratarla o gozan burlándose de ella con sus lucubraciones? Así, podríamos atrevernos a decir que, la ficción por no tener iguales ni equivalentes exactos en el mundo exterior al texto, y ser adicta a re-traducirse experimentando otras formas expresivas y de significado, restablece la interrogante con la que el ocio no cesa de asaltarnos, descubrir si la ficción rescata la verdad del original que quisiera reflejar o, persigue más bien, convertirse en un bastardo, hijo de nadie pero padre de sí mismo, partero de su propia verdad, de su propia realidad.

Tal vez, para muchos, decir que los textos literarios son por naturaleza ficcionales no es más que un lugar común, algo de sobra consabido, de todas formas, apclar a una clasificación diáfana que distinga esta clase tan peculiar de textos de otras tantas que, de acuerdo al consenso actual que existe a este respecto, son textos que o bien tienen carácter expositivo o, en el mejor de los casos, dan cuenta de hechos acontecidos, cuya importancia y relevancia queda manifiesta y, para algunos, garantizada, toda vez que tienen un referente fuera o al exterior de ellos mismos, lo que parece un sutil reclamo hacia la ficción por su falta de un verdadero compromiso ontológico que no se reduzca a la mera existencia textual. Ahora bien, la oposición entre realidad y ficción, que no es tal ni tan acentuada, define una suerte de conocimiento implícito, que designa un cúmulo de creencias que parecen estar plenamente basadas y justificadas, cuya verdad puede ser considerada como una garantía, como si estuviera dada en cuanto tal, pero establecer una auténtica diferenciación en torno a estas cosas no está tan sólo

en el hecho de cómo cortar y separar una de otra sino también en lo que parece ser o pasa por ser la *ficción como una simulación o pretensión de realidad*. Por lo tanto, podríamos preguntarnos si, en verdad, los textos de ficción son verdaderamente ficciones, en tanto que los textos que no son de ficción verdaderamente están sin ficciones o las ficciones les son ajenas; esta cuestión desata sus propias implicaciones y ramificaciones que llegan a hacernos titubear en más de una ocasión sobre si, efectivamente, podemos esperar algún tipo de conocimiento de la literatura y, de ser así, que tan capaz es éste de ayudarnos para poder enfrentar y sobreponernos de las dificultades y peripecias que entraña una vida concreta, en pocas palabras, más que lo que puede decirnos la ficción nos interesa saber lo que puede hacer por nosotros, no sólo contando historias rosas y fantásticas, sino descubriéndonos valores del hombre y del mundo y, a la par, comunicándonos verdaderas lecciones sobre la existencia humana, que van de lo moral a lo inmoral, de ser lo que somos a ser lo que queremos ser, experimentando a través de lo literario experiencias que nos llegan a comprometer con cosas que, quizá, no son ciertas ni pueden serlo, pero que vivimos junto con los personajes literarios como si fueran reales, *ilusión que muchas veces sobrevive tras la lectura y nos induce a ser más que lectores también autores o, como bien dijera Proust, convertimos cada uno al hacer de nuestra vida personal literatura tanto en viajeros como en el equipaje y en el territorio por explorar en la aventura de contarnos a nosotros mismos, hallando de este modo, en la ficción, una búsqueda intimista que desemboca en un verdadero conocimiento, de quienes somos y quienes podemos ser, ilusión que el texto transforma en una arrebatadora realidad*.

Por supuesto, una pieza o testimonio material de ficción que se encuentre desprovisto de cualquier conexión con la realidad conocida sería por completo ilegible e incomprensible, estaría en cierto sentido vacío de sentido, por obvia razón, si intentáramos una descripción de lo que es ficcional en la ficción literaria, tal parece, caeríamos en una burda tautología o en la vieja concepción de ver en la *ficción y en la realidad a dos rivales encarnizadas*, en un combate a muerte que intenta quedarse con una de ellas sacrificando la otra, desde luego, tal marco de referencia es de desdesharse, pues, la naturaleza misma del texto literario le prohíbe elegir sólo una de las dos, anulando por completo la presencia de la supuesta adversaria, y esto se debe a que toda historia es una mixtura de realidad y ficciones, que nos lleva hasta una interacción entre lo dado, lo que existe, y lo imaginado, aquello que no existe o sólo puede existir como literatura. Semejante interacción suscita algo más que un opaco contraste entre realidad y ficción, lo que sugiere e invita a descartar la relación que se cierne entre ambas como una oposición y a pensarla como una convivencia en la que además de tensión hay complementariedad, como una especie de dualidad en que se manifiesta el ser y el modo de ser de las cosas, las cuales no pueden ser, dentro del texto, confinadas exclusivamente a los elementos reales, ni tampoco reducidas a sus atributos ficcionales, ya que ni unos ni otros por sí mismos constituyen su propio fin, simplemente son el medio para la aparición y concreción de lo imaginario en el escenario del mundo del texto.

La realidad que ha sido traspuesta en el texto ve trastocada su naturaleza en la ficción hasta tornarse, a veces, signo de alguna otra cosa que ella no es, lo que atestigua una ruptura con sus determinaciones originales, situación que emerge tras el trance de la ficcionalización, en un cruce de fronteras¹⁶ nada lejano de un acto de transgresión. Dicho tropo o giro ontológico, de lo real a lo textual, *cristaliza lo imaginario que casi siempre se manifiesta de manera difusa, cambiando de una forma a otra y apareciendo y disolviéndose raudamente en la mente del autor hasta antes de cuajar en lo contado por*

¹⁶ Véase Iser Wolfgang, 'Feigning in Fiction,' en *Identity of the Literary Text*, editado por Mario J. Valdés y Owen Miller, University of Toronto Press, Toronto, 1985, pp. 204-227.

éste, y así cumplir con su peculiar cualidad de ser y poder ser ella misma, alcanzar identidad, desvaneciéndose toda sombra de absoluta arbitrariedad que quiera envolverla, porque ficcionalizar el mundo no es del todo equivalente al potencial combinatorio de formas que puede adoptar lo imaginario, en tanto se trata de un acto guiado, con dirección, que lejos de ser una experiencia directa consiste en articular lo imaginario, lo real y el texto en un mundo construido con todo esto, la carne misma de la ficción. Este proceso no hace ni dice que lo imaginario concretado en palabras, es decir, contado o narrado, es ahora real, aunque sí le hace asumir una apariencia de realidad en la medida en que se introduce en el mundo dado por el escritor, siendo partícipe de una existencia definida en la estructura del mundo de ficción, dentro del cual tiene un lugar y, por ende, un sentido e importancia dentro de la historia.

La realidad volcada y reproducida en ese mundo de palabras es impulsada hacia una realidad más allá de sí misma, a trascender el texto cada vez que habla de su propio mundo, un mundo que nos hace mirar y volver a mirar el nuestro, experiencia que se produce como un continuo cruce de fronteras, un tránsito entre texto y mundo donde la determinación de la realidad es subvertida y excedida, mientras que lo difuso de lo imaginario es definido con más detalle, en consecuencia, la realidad extratextual se funde en lo imaginario y lo imaginario en lo real.

El acto de ficcionalización implica una transgresión de fronteras, misma que reorganiza la realidad externa al mundo del texto en el mundo de ficción y la convierte en una clase de *gestalt*, una forma difusa de la imaginación que adquiere verdadera definición al formar parte del texto literario, dando cuenta de un juego que lleva de lo real a lo imaginario y de lo imaginario a lo real, y esto determina en qué grado puede ampliarse el mundo dado para poder ser reformulado, de manera que un mundo que no está dado, que no está ahí, que no es el mundo real, pueda ser formulado, y dichas formulaciones y reformulaciones sean accesibles a la experiencia del lector.

Sea como fuere, una característica básica de la ficción es traspasar fronteras de uno u otro tipo, viajar como el producto de un autor a un mundo hecho texto literario, que se consume como concreción del modo particular en que el escritor se ha dirigido él mismo al mundo real, lo cual no es tan claro en el mundo dado o construido por el autor al cual se refiere éste, por lo cual, lo que un autor quiere expresar puede tomar forma sólo al ser insertado en ese mundo, y tal inserción tiene lugar por medio no tanto de una imitación del mundo sino de una ruptura con él, expresada en el oficio de cortar y recortar del escritor para hacer sus historias con retazos y remiendos de la realidad, motivo por el que todo texto literario contiene inevitablemente una selección de la variedad de sucesos sociales e históricos que existen como campos referenciales externos al texto, tal selección es por sí misma un paso más allá de la frontera entre ficción y realidad, en la cual los elementos de la realidad son localizados fuera de su propio contexto, dentro del que son significativos y cumplen una función específica, para ser aplicados e incorporados al nuevo ámbito que constituye el texto literario, selección que es complementada con un acto de combinación, en el que los diferentes elementos son combinados en un enorme rango y tipo de palabras y frases, lo mismo sucede con sus significados, hechos extratextuales que son encapsulados literariamente siguiendo el patrón de personajes y acciones en las que son organizados dentro del cuento, combinación que es también un acto de ficcionalización con el mismo modo de operación que la selección, el cruce de fronteras, expresado en la poética de la ficción literaria.

A través de este tipo de operaciones, a saber, seleccionar, recortar, borrar, extender, mezclar, y muchas otras, el acto de hacer del mundo ficción y con la ficción mundos, se constituye en una expresión clara del cruce de fronteras, de la transgresión que opera la ficción en la realidad y ésta, a su vez, en aquella, suceso que hace que los elementos tomados de uno y otro ámbito sean extendidos y trans-

mutados en nuevos patrones, en nuevas combinaciones de sentido, mirados con otros ojos y desde otras perspectivas, arrancados de su propio sistema de existencia y significación, trasuntados al espacio definido y contenido por el marco textual, de modo tal que, dichas operaciones ontotropológicas ejercidas sobre la materia misma del mundo son el conjunto de todos los caminos o modos de hacer mundos, cuestión que Goodman propone y desarrolla, de manera original, en su libro *Ways of Worldmaking*. Ciertamente, si bien semejantes operaciones no son ni están formuladas explícitamente en el texto de ficción, esa selección y transfiguración que ponen en juego en cuanto un acto de ficcionalización revela la propia intencionalidad del texto, pues, encapsula realidades extratextuales dentro del texto, pero no las traslada intactas, sin cambio, tal cual son, por el contrario, cambia los elementos elegidos de un determinado contexto para configurar nuevos contextos con ellos, es decir, los recontextualiza, generando por ese sólo hecho una especie de contraste con aquellos elementos excluidos de esta selección, cayendo así, en el manido juego de la presencia y la ausencia, lo que proporciona un sitio preferente o punto de vista para percibir las interrelaciones entre el mundo dado, el llamado mundo real, y los mundos con él construidos. Este proceso considerado como un todo nos pone ante el objeto intencional del texto, cuya realidad emerge por medio de la pérdida de realidad experimentada por aquellos elementos empíricos que han sido privados y destituidos de sus funciones originales por haber sido traspuestos al interior del texto.

Si se quisiera llevar dicha discusión por el camino de lo que el texto hace, de aquellos sentimientos, creencias y experiencias que nos provoca, más que confinarnos a lo que el texto significa o dice que hace o realiza, es menester orientar nuestro análisis crítico a esa intención actual de su autor, a penetrar en su mente, tratando de descubrir una a una las intenciones que la ficción plantea y encierra, no tanto en un estudio meramente especulativo de las costumbres, sueños y manera de pensar del autor, sino en aquellas manifestaciones de intencionalidad que éste expresa mediante su personal selección de pedazos de la realidad extratextual que podemos encontrar en los textos literarios que con aquéllos confecciona. Por lo tanto, la intención no tiene porqué ser encontrada en el mundo dado o en el que nos ha sido dado por un no-sé-qué-que-nos-lo-dió, más bien, no es simplemente algo imaginario, es, en cambio, preparar o experimentar textualmente con atributos, unos seres y unos acontecimientos imaginarios para usarlos, ya sea al poner en crisis nuestra manera de concebir al mundo, o bien, para explorar cómo seríamos si fuéramos otros de los que somos y qué tanto está en nuestro poder-ser llegar a serlo.

De todo esto, puede verse que la ficción produce objetos transicionales, resultado de la transgresión de fronteras entre aquélla y el mundo real, la cual alcanza y adquiere firmeza y corporeidad al volverse actual, porque la actualidad es una característica constitutiva de todo tipo de evento, imaginario o real, y la intencionalidad del texto, en este sentido, es una clase de evento en tanto no concluye ni se clausura cuando son delimitados sus campos referenciales, las cosas de las que habla y que existen y aquéllas que existen porque las habla, sino que rompe este orden al transmutar sus elementos en la materia misma de su propia presentación, siendo ella misma el mundo presentado, aunque éste sea el mundo del autor o de sus sueños, y no, la que presenta a ese mundo otro, en este caso, el mundo real efectivo, por lo cual, actualizar lo que sucede en una trama literaria es el modo en que lo imaginario tiene efecto sobre lo real.

Así, la ficción estando implicada en el juego de elegir y combinar, hace que los significados de las cosas de que se vale sean separados de éstas, abandonados, deformados o cambiados, de manera que surja un nuevo significado para éstos al representar en las historias lo que son o cómo pueden ser

otra cosa distinta de la que son, dejando de depender de referencias fuera del texto que les otorguen consistencia, en todo caso, convirtiéndose ellos mismos en sus propias referencias, de una realidad extratextual derivar en una realidad intratextual que transvaloriza las cosas del mundo adjudicándoles nuevos valores, en una suerte de semántica de la divergencia, que no intenta ser semejante ni equipararse con la realidad, sino que encuentra en su no-equivalencia con ella, la posibilidad de revelar lo que es diferente en lo que es similar, lo que da cuenta del inmenso potencial semántico del mundo, cuya gama de grises en el espectro que va de lo que es a lo que no es resulta insospechada, siendo sólo sondeada por aquellos textos que establecen equilibrios inestables entre realidad y ficción, balance que no puede ser de otro tipo, por la naturaleza misma de una y otra, escarceos que hacen pasar al lector y al autor por igual de desconocer un suceso hasta conocer lo que ha sucedido realmente o se nos dice que sucedió dentro de una historia e, incluso, transformarse de testigos en autores de lo que sucede o se nos cuenta que tiene lugar, portento que sólo ocurre en el santuario de la ficción, el texto literario, que nos permite hallar en su seno una constelación de posibles combinaciones que no pueden encontrarse en la existencia individual, que nadie podría hallar en la naturaleza aun cuando formaran parte de una conversación, colección de ideas y cosas que realmente nunca han estado unidas y nunca podríamos encontrar juntas en la misma sustancia, por ejemplo, una creatura racional consistente de una cabeza de caballo unida a un cuerpo de apariencia humana, lo que sí tiene en la literatura un nombre y un personaje que lo hace existir, éste es el centauro, éstas y muchas otras mezclas extrañas siguen y respetan en su hechura los patrones y moldes de corte y confección que les impone el texto a las ficciones para darles cabida y consolidarlas ontológicamente como estructuras textuales.

Tales estructuras se construyen y ensamblan con los personajes literarios y con sus acciones, extendiendo en su interacción la realidad toda vez que representan posibilidades de relación, por tanto, en este caso, la ficción no es sólo lograr ni frustrar relaciones entre las cosas sino que es también una representación de relaciones posibles o una comunicación concerniente con aquellas relaciones posibles, las que pueden además ser pauta para la construcción de nuevas y distintas redes de posibles relaciones, viviendo la experiencia de armar un mecano con piezas que no le pertenecen pero que no le impiden crear caprichosas figuras al intentar combinarlas.

A este respecto, la ficción no persigue ni alcanza más que aparecer y parecer realidad, cuya verdad queda aún en suspenso pese a lo seductor que pueda resultar sucumbir a su engaño, si hay que desenmascarar la ficción, la cuestión que importa no se repliega sobre este mismo hecho, sino que atiende a la pretensión que tiene aquélla de ser real, equivalencia que se sostiene como enigma en la medida en que los personajes literarios no definan su verdad aspirando a asumir el carácter de objetos reales, ya que, aun cuando son como nosotros no son nosotros, son hombres sin ser hombres, palabras que no sólo hablan de nombres sino que dicen ser por sí mismas los hombres de que cuentan alguna historia.

Tal vez, llegará el momento en que la epistemología descubra y reconozca que sus presupuestos o premisas no son otra cosa que ficciones, como la del átomo o la del electrón, que no tienen mayor trascendencia que ser explicadores e intérpretes del universo, cuya realidad no rebasa el pedestal del modelo explicativo, sin embargo, si la necesidad de destapar el rostro de las ficciones, a pesar de su reconocida función y utilidad práctica, es esencial para el discurso filosófico, que no por apelar teóricamente a la ficción deja de negar su realidad ni asumirla como tal, se desprende de esto que, la ficción si bien es útil para conocer difíciles ángulos de las cosas, hay que aclarar cómo tiene lugar esto, además de que debe restaurársele su atributo esencial de ser conocida como ficción de acuerdo a lo que llama-

mos ficción, aun si la realidad aparente que la define es percibida como idéntica a la del mundo exterior a ella, por lo que, el único desenmascaramiento será el protagonizado por el lector hacia la ficción y no por la propia ficción, puesto que el propio texto no margina ni prejuzga su actitud al referirse a los seres que en él existen, no intentando distinguir tajantemente en su interior entre hechos y ficciones, qué sí es y qué no es, tarea que reside en la intervención del lector, el cual nunca es asesinado por el asesino de que nos cuenta una historia, ya que sabe que no tiene razón para temer por volverse una víctima de éste, pues, asesino y asesinados sólo son tales en dicha historia sin ser reales para el lector, los únicos que pueden ser víctimas del asesino son los personajes de la historia en cuestión, si bien, si son reales las emociones que le desencadenan, pues, experimenta reacciones propias ante lo que acontece con los protagonistas del relato, tal vez eventualmente el miedo llegue a apoderarse del lector, pero nunca es un miedo de morir, pánico que sólo es privativo de los seres figurales, acaso llegará a sentir gran angustia por la historia que está leyendo, pero no más, hasta allí llega su intimidad con los personajes literarios, por ello, es aquél quien desvela la verdad de la ficción y no ella misma la que nos dice al terminar la lectura de una novela negra: no te mueras de miedo, nada es cierto o lo que pasa sólo ocurre verdaderamente para los personajes, por lo que no tienes nada de que preocuparte; claro está, la ficción no es la vida pero se vive, a veces, con la misma o con mayor intensidad sin poner en riesgo nunca la propia identidad ni desenmascaramos de las mentiras que cada quien ha decidido vivir, eso no lo hace la ficción sino cada cual.

La ficción, como he explicado, en cierta forma, descubre a sí y por sí misma su ficcionalidad, aquello que la hace ser lo que es, aun así, no todas las ficciones se nos presentan con el rostro desnudo, unas cuantas suelen encubrirlo, hacerse pasar por lo que no son y hacernos creer en una verdad que, de ser tal, no les pertenece sino a aquello a lo que tratan de suplantar, una muestra significativa de esta clase singular de ficciones lo es, a no dudarlo, la ficción literaria en una gran mayoría de sus expresiones concretas, salvo aquellas que a rajatabla se reconocen y las reconocemos como irreales. Ilanamente como ficciones, y así las presenta su autor, ya sea cual narraciones fantásticas, o bien, en tanto y en cuanto cuentos de hadas.

Cuando los filósofos llegan a convertirse en persistentes cazadores de ficciones, a fin de dar sentido al vacío del mundo y de la propia existencia humana, su búsqueda es acompañada por el irrenunciable deseo de asegurar que no está en ellos el convertir los objetos de la realidad que ellos mismos representan, igualmente, ese atributo especial del texto literario de irse autodesvelando, claro, a través de la incorporación del lector al mundo del texto, prueba que, en tanto un acto de ficcionalización, éste no es ni mucho menos idéntico a lo que representa.

Es tiempo ya de recordarnos a nosotros mismos una vez más que la narración de ficción contiene una larga fila de cosas que nos es fácil identificar a partir del mundo exterior al texto, esto es, el mundo real, asimismo, es morada de objetos y personajes que antes ya habían aparecido en algunas otras historias. Esas realidades que podemos reconocer, sin embargo, están marcadas como entidades ficcionalizadas que por obra de semejante proceso se trasmutan en entes literarios, que algunos relacionan con los entes míticos o legendarios, mientras que otros, los nombran genéricamente entes de ficción. Así, el mundo real incorporado y vaciado en el texto es, por decirlo de alguna forma, puesto entre paréntesis, suspendido por un momento, para indicar que no es algo dado textualmente ni que posee tal naturaleza, sino que la representación literaria de ese mundo es meramente comprendida como si fuera dado de esa manera, como si fuera el mundo representado. En general, el poder de autodescubrimiento del texto de ficción, de revelarse a otros al narrar su intimidad, la historia que nos cuenta y que al con-

arnos lo delata, es evidencia manifiesta de su ficcionalidad, la cual aparece y no se enfrenta cada vez que aquél cambia y trastoca la totalidad del mundo organizado y dispuesto en texto y dentro del texto en una construcción que es como si fuera la realidad que sin serla nos recuerda.

A la luz de esta caracterización, aceptada subrepticamente al momento en que nos embarcamos en la aventura que constituye la lectura, es manifiesto que debemos y hacemos suspender todas las actitudes naturales que normalmente adoptamos y asumimos hacia el mundo real, ya que estamos siendo confrontados con el mundo representado literariamente. Tal cosa no es peregrina, ni se presenta por sus propias razones, su función no consiste en inventariar exhaustivamente la realidad exterior, actuando justo como el mundo real incorporado y encarnado en mundo narrado es sacado fuera de su suspensión, así también ocurre con nuestras propias actitudes naturales. Aquí podemos descubrir una diferencia vital entre la ficción literaria y la ficción que enmascara su ficcionalidad, que la oculta y nos la oculta, dado que en esta última se quiere a toda costa que nuestras actitudes naturales continúen y permanezcan tal cual, del modo habitual en que hacemos frente al mundo, pero esto es ilegítimo pues el mundo que ahora nos sale al paso es nada más que un remedo, por fiel y similar que sea, del verdadero. Desde luego, tal intuición no es nueva ni exclusiva de ciertos autores, Kermode¹⁷ u otros, es algo que no resulta tan extraño y que naturalmente pudiera ser pensado como una función del enmascaramiento que deja nuestras actitudes ante el mundo intactas, conforme al orden impuesto por la ficción que puede ser construida como una realidad capaz de explicar y exponer otras realidades.

El mundo que aparece en el texto de ficción y en el que ocurren los sucesos por él narrados es considerado como si fuera real, mejor dicho, como si fuera un cierto tipo de realidad, pero la comparación es sólo implícita, lo que está en el texto es vinculado con algo que no es. Así, el "como si" articula una situación irreal o hasta imposible que dibuja y construye a partir de la realidad existente, igualando algo existente con las consecuencias de un caso o escenario irreal, gracias a que el texto de ficción combina el mundo real representado con uno que puede ser posible e imposible, de manera que el resultado determina algo que por naturaleza debe ser indeterminado, entonces, este nuevo mundo parido por la matriz literaria es ese imaginario que los actos de ficcionalización mediatizan a través del mundo representado en el texto.

Recapitulando sobre esta cuestión, siempre que una comparación imaginativa o una comparación con algo imaginario tiene lugar, y esta comparación no es meramente un juego vacío de ideas sino que tiene un propósito práctico, aunque sea el de la moraleja o la lección moral, por medio del cual la comparación puede desatar sus propias consecuencias, así es que, el "como si" compara un algo existente con las necesarias consecuencias de un caso imaginario que lo involucre, sea con un fin práctico o sólo especulativo, lo que de alguna manera da razones de no aceptar gratuitamente una irrealidad como real a menos que tenga caso o una valiosa utilidad, la que finalmente queda a juicio de lector y autor por igual. Ciertamente, el mundo representado no puede constituir el propósito e intenciones veladas o palmarias de quien lo elabora pero es, además, el punto de comparación o cruce que permite y habilita la dimensión pragmática del texto para que éste se vuelva concebible.

Toda representación literaria es muestra de una naturaleza dual, la cual puede tener tanto una referencia denotativa como figurativa, puede hablar del mundo y hablar de sus propios personajes, es más, puede hablar de su mundo hablando de cómo es el mundo que mira y pinta el escritor en sus viñetas literarias. La concreción del mundo representado aparece para denotar un mundo dado, que casi

¹⁷ F. Kermode. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa, Barcelona, 1991, *passim*.

siempre coincide con el mundo real, pero producto de selecciones y combinaciones, por lo que de hecho no puede ser idéntico al mundo real, consiguiendo no más que una estructura de relaciones que perfila su propia intencionalidad *sin ser exactamente la misma que la de la realidad*. En consecuencia, el mundo representado en el texto no es totalmente denotativo ni totalmente representativo de un mundo dado, por dicha razón, con frecuencia, los mundos de ficción literarios son algunas veces mentados como autoreferenciales, dicha propiedad es expresada fuera de la función denotativa, entonces las imágenes que nacen y crecen en la mente del escritor asumen una referencia figurativa. Por todo esto, los límites trazados para el mundo representado tienen que ser excedidos para poder transfigurar este mundo en un análogo por medio del cual pueda ser concebido. Tomando en cuenta que el mundo representado es en sí mismo obra del modo discursivo ficcionalizante, que hace emerger mundos emergentes literarios en virtud de la transgresión de fronteras como cualidad primordial del acto de ficcionalización. Todo esto, nos hace posible reformular gradualmente una realidad dada, viéndola por partes, desde nuevas y distintas perspectivas, como nunca se había visto o podía ser vista.

Si cuando nos convertimos en interlocutores del autor de un texto y del mundo por él creado, o cada vez que somos espectadores de una obra teatral, de una puesta en escena, en uno y otro caso experimentamos lo que se nos presenta como si fuera real, luego entonces, quisiéramos verificarlo o constatarlo con nuestra propia realidad empírica, en cambio, si el autor interrumpe su obra para recalcar que sólo es un texto o una pieza teatral lo que ha puesto a nuestra consideración, fenece cualquier intento por ver en la ficción una producción netamente documental o periodística de la realidad, situación que no puede soslayar ningún autor so pena de perturbar el realismo de su creación que es cancelado con frases como ésta: Todo lo que se narra o describe en esta historia no es real, cualquier parecido con algún hecho o persona verdadero es sólo incidental, leyenda que reza al final de la mayoría de las producciones del cine de ficción norteamericano, convirtiendo la experiencia fílmica y la propia de la lectura más que en una verdadera vivencia en magro y efímero entretenimiento, arte de consumo que se consume en sí mismo sin consumir ninguna auténtica reflexión en su audiencia, vida tomada de la vida que se caricaturiza para hacernos pasar un buen rato, ignorante de las posibilidades inagotables y taumáticas que esperan a aquél que decide explorar solo, sin guía ni itinerarios predeterminados, el territorio virgen de la ficción y los mundos que configura con palabras, monotonía vuelta maravilla cotidiana merced a la ficción literaria.

Trasladar la ficción de regreso a la realidad, envuelve el tener que deshacer la dimensión del "como si," y así, el mundo representado deja de ser la base por la cual el mundo de ficción es concebido, esto no entraña tanto la destrucción del mundo representado, ni contentarse con retratos cuadrados, rígidos y fríos de una realidad vuelta imitación de sí misma, copia que no por ser de gran calidad se vuelve original, por lo que la ficción desprovista de realismo debe afianzarse a alguna otra cosa para adquirir una forma determinada y una verdad propia, buscando asirse de un mito o un valor que simbólicamente pueda cristalizar para permitir que su mundo sea experimentado como si fuera real, liberando a la denotación de su función original porque el retrato del mundo hecho historia no es real sólo es como si lo fuera.

Así, conjugado lo denotativo con lo figurativo, podemos enfocar una historia como algo concreto que es percibido como un mundo y, al mismo tiempo, figura como una ejemplificación o instanciación análoga, por medio de un texto concreto, que el mundo es como éste, así, un mundo individual se funde en lo general, y lo general puede entonces convertirse en una experiencia particular, un ejemplo lo constituye el recurrir al mito como expresión de creencias y valores encarnados por sus perso-

najes para impartir una enseñanza y experiencia personal a quien se acerca a tales historias. Como el mundo del texto es tomado sólo como si fuera real, éste no puede presentarse por sus propias razones, sino en muchos casos como portavoz de alguna otra cosa distinta del mundo narrado, en cuanto propósitos doctrinarios de su autor o de otro tipo de motivaciones, diferentes de la ficción plasmada en el texto literario como una experiencia posible de vida que por ahora yace contenida en y como literatura.

Muchas veces la ficción para vivir y subsistir, al jugar el juego del "como si" usa el mundo representado para estimular reacciones afectivas y efectivas en el lector, actitudes que serán producidas por medio del poder de la representación literaria, de ir más allá de las cosas y más a fondo. Como el mundo representado no es un mundo en sentido estricto, pero el lector lo imagina como si lo fuera, claramente sus reacciones deben ser y están orientadas por dicha representación, de esta forma, la ficción del "como si" impulsa y detona en el lector actos de figuración y refiguración imaginativos, haciéndole concebir que el mundo del texto es instaurado y representado o que se vuelve significativo para expresarse a sí mismo.

En este peculiar proceso de ideación que recién he descrito, de nuevo las fronteras son sobrepasadas, excedidas, puesto que el mundo del texto está dando vida, pariendo la existencia de un nuevo ente o, por lo menos, dando cabida a otro modo de ser al alcance de las cosas, y así es establecido contacto con un, hasta ahora mundo no existente. Oteando desde la perspectiva de aquel mundo, hasta ese momento, inexistente, el lector, transfigura los escenarios del espacio textual, pudiendo generar un nuevo punto de vista del mundo que es incorporado en el texto.

Si hacemos una especie de sumario de lo que el acto de ficcionalización del "como si" es capaz de conseguir y de realizar, podríamos considerar que esa suerte de autodescubrimiento de la ficcionalidad distintiva más de la llamada literatura de la metaficción que de la ficción literaria tal y como se nos presenta en infinidad de historias concretas, pone el mundo representado entre paréntesis, lo suspende por un momento para pronunciar un juicio sobre él por mediación de los personajes literarios, indicando así la presencia de un propósito que nos hace mirar o poner nuestra atención fuera de un sombrío mundo de todo es siempre igual, de lo que fue ayer es hoy y será mañana, resaltando en la condición que posee el mundo representado de ser observable, propiedad que requiere el asumir una cierta postura hacia éste, además de la necesidad de que provoque actitudes que el lector sienta propias o que lo seduzcan a tal grado que le resulte atractivo adoptarlas, no se olvide que esto obedece a la naturaleza intrínseca del lector, quien al integrarse a la red de relaciones que se construyen entre texto y mundo, tiende o está hecho para reaccionar ante todo aquello que le es dado para observar, de modo que el fin de la ficción del autodesvelamiento aparece a la luz.

Asimismo, si el mundo representado no es tan significativo para denotar un mundo dado, como el que decimos nuestro, requiriéndose, por tanto, transformarlo en un análogo, esto puede servir primeramente para cumplir dos propósitos diferentes a la vez, así la reacción producida por esto podría estar dirigida hacia la concepción de lo que es significativo para ser refigurado, lo análogo, sin embargo, podría al mismo tiempo orientar la reacción al mundo empírico a partir del cual el mundo del texto ha sido dibujado, permitiendo que este mundo tan especial sea percibido desde un punto de vista preferente que nunca ha formado parte de aquél, advirtiendo una nueva forma de ver las cosas de otra manera revelando facetas de éstas que nos eran otrora desconocidas; en este caso, el lado opuesto de las cosas u olvidado vendría a caer dentro de nuestro campo visual, por consiguiente, esa particular dualidad de lo análogo al mundo o de lo que es como él o le es semejante, nunca sería excluida de cuales-

quiera de esas dos posibilidades, de hecho, éstas parecen penetrarse una a otra, haciendo concebible lo que, de otro modo, permanecería oculto.

A estas alturas, no está de más establecer una diferencia sustancial entre lo que calificamos de ficcional y lo simbólico, tal y como lo entiende Cassirer,¹⁸ que considera que, en un primer momento, el hombre construye el signo como re-presentación del mundo, logrando así, conferirle significado, al igual que para Schiller,¹⁹ quien coloca el comienzo de lo propiamente humano justo cuando el hombre crea la apariencia, tratando de construir un mundo aparte del suyo, del, por así llamarlo, real, de esta manera, alcanzar lo humano supone entonces trascender lo puramente dado, y esto, merced al ejercicio de la imaginación, que suscita tanto el descubrimiento como el goce de la apariencia, en forma tal que, el hombre, construye otro mundo, uno nuevo, un mundo simbólico, naciendo así el símbolo, una vez que el hombre dibuja un algo que sustituya al mundo, un cuadro que trata de representarlo más allá de un mero re-producir simple, o debiera decir, re-petir, toda vez que el lenguaje posee una existencia irreductible al mundo real, lo que nos permite reemplazar un objeto, un algo real, por una palabra o muchas de ellas, nada más que símbolos, los cuales median entre nosotros y el mundo, y nos hacen posible evocar gracias a ellos una cosa a través de otra u otras, haciéndola presente a pesar de estar ausente en realidad o no ser completamente visible para todos, algo que intenta la literatura al presentar y exhibir facetas desconocidas y ocultas de la realidad como tal. Claro está, el signo relaciona algo concreto con una idea, él mismo no es un objeto, pero sí refiere a cosas que existen en el mundo, que son reales, las invoca al nombrarlas, haciendo que signifiquen para nosotros y adquieran nuevos sentidos además de los que les concedemos habitualmente.

A decir verdad, lo simbólico puede pretender usurpar o hacemos creer que es lo que representa, o bien, que es como si fuera lo que substituye, lo cual parece más sensato y justo, sin que ello impida considerarlo como una invención que a la par que reproduce el mundo, pro-pone y crea un nuevo orden para las cosas, una realidad que, en un sentido netamente poético, adquiere en sí misma su significado.

Bueno, puesto que, la construcción del "como si" al suspender la realidad representada en el texto y en texto como una suerte de memoria latente de las cosas, indica un propósito un poco velado, disimulado estilísticamente, el cual viene a ser manifiesto en la proporción en que el uso o el apelar a la ficción por parte del autor sea significativo o del impacto que pueda tener en su recepción; el símbolo, por otro lado, no está definido en términos pragmáticos, aquello que tiene que representar o se avoca a representar es una totalidad puesta antes a la simbolización y que es ahora vuelta visible e identificable en ese trance, por lo cual, el símbolo representa una realidad donde el "como si" sirve para llamar o invocar reacciones posteriores a lo que es suspendido como una historia literaria, así, el acto de hacer parecer o pretender que una cosa es otra, entonces, lejos de alejarnos del mundo real, tiene el efecto de guiarnos hasta él, en tanto que el símbolo se propone ser una realidad en sí mismo, ser el foco de atención de todas las miradas y no un simple comparsa de la realidad, esto es porque, aun en situaciones históricas diferentes, la ficción puede seguir siendo efectiva, como lo demuestra el recurso retórico del mito y de la fábula, lo que, ciertamente, no es siempre verdadero de los símbolos, pues, de marras, han cumplido una función especial y específica en el entorno de cada sociedad concreta, como un espejo que propicia y modula la reflexión y la autoconciencia en ella, haciendo difícil que sus quimeras tras-

¹⁸ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II, F. C. E., México, 1971, especialmente, los capítulos 1 y 2.

¹⁹ Véase la Carta XXV de Schiller en su obra *La educación estética del hombre*.

ciendan el ámbito para el cual fueron creadas y en el que tienen sentido en pos de una existencia incólume a la diacronía de la existencia, arriesgando deformar los valores de que era portador, cayendo en el cruce de épocas y regiones en una transvalorización que si bien lo hace subsistir, la mayoría de las veces es a costa de antes que revalorizarse desvalorizarse, perder su raíz, su significado original, convirtiéndose en una desgastada y degradada copia de sí mismo, ya sin el substrato y la consistencia de lo que fue para otros, en otro tiempo y en otra sociedad, desprovisto de un significar algo que ya es significado por un nuevo símbolo en una cultura distinta, vestigio que sólo en un análisis de la historicidad de un concepto puede ser útil, ya no más ni con igual eficacia en un tiempo y un espacio que lo ven como un residuo, un resto del pasado o de una era que sólo como eso miramos, mejor dicho, curiosos, como una cosa extraña que por extraña miramos y no porque refleje o pondere lo que somos, lo que sí logra pese a todo la ficción en cualesquiera de sus expresiones y, principalmente, la ficción literaria, en cuanto testimonio verbal de las experiencias reales así como de los sueños y fantasías de un autor, que lo sacan de su horizonte existencial para hacerlo hablar ante la tribuna de los tiempos y la geografía de los modos de pensar, teniendo siempre algo que decir no importando cuándo ni dónde ni a quien comunique su mensaje, sólo procurar no callarlo nunca, pues si la ficción existe es para hablar de la existencia y para existir como el anhelo de que las cosas podrían ser de otra forma, tal es el encanto subyugante de los mundos de ficción.

Ese "como si" que caracteriza la ficción estimula actitudes que pueden ser adoptadas por el lector hacia el mundo atrapado en el texto, hecho texto, haciéndole reaccionar ante lo que le es dado a y para imaginar. Ahora bien, es interesante cuestionarse sobre si esas actividades de ideación despertadas por el mundo textual tienen verdaderas repercusiones en el propio lector, esto es, si el juego del "como si" no sólo desata un sobrepasar y traspasar el mundo suspendido en el texto sino también instigar al lector para extenderse más allá de sus disposiciones habituales, de lo que ha sido y es para ser lo que puede ser.

Para poder responder esta interrogante, pudiera considerarse el caso concreto de un actor que representa un cierto papel en una obra teatral, él no puede identificarse a sí mismo totalmente con el personaje que encarna y al que da vida, al menos no porque aun cuando él no conoce con precisión quién podría ser, de existir, el personaje que interpreta, de manera que, el actor, tendría que permanecer siendo parcialmente él mismo, por estar fuera de su alcance un conocimiento de cómo podría o cómo reaccionaría realmente dicho personaje de ser persona, no teniendo para saberlo más fuente que cómo actuaría él mismo ante los mismos hechos, lo que significa que su cuerpo, su sentimientos, y su mente funcionarían como un análogo real, al menos, en la puesta en escena, del personaje de ficción, capacitándolo para representar lo que él, el actor, no es, semejante dualidad le hace posible proporcionar una encarnación particular de lo que el personaje que interpreta, digamos Oteló, podría ser y sentir. Todo esto, para producir la forma determinada de un personaje irreal, así, el actor debe saltar fuera de su propia realidad, de modo semejante a lo que pasa con cada uno de nosotros como lectores, al imaginar que ha sido cada quien estimulado por el "como si" de la ficción para producir una dislocación y la consecuente relocalización de nuestras facultades en disposición de una irrealidad y encanto propia de una semblanza de la realidad que, en cierta forma implica una reducción de nuestra propia realidad, que es, en realidad, un zambullirse a la propia realidad, la realidad de cada uno, de lo que nos parece más verdadero, la verdad personal, que es también una verdad de ficción.

Si ese "como si" consustancial de la ficción es capaz de causar un cambio en nuestro entorno, en nosotros mismos, en lo que somos y cómo lo somos, entonces, al menos, estructuralmente tal pro-

ceso da cuenta de nuestra reacción al mundo del texto con la cualidad de un evento, de algo que tiene lugar y nos ocurre, dicho evento surge al exterior de un cruce de fronteras y puede no ser tan duradero como toda obra enmarcada por esta acción, en tal forma, dicho sobrepasar o dar un paso fuera de la propia existencia o del propio texto es lo que califica a este acto como ficcionalizante. A ello sigue un trabajo posterior y consecuente por revisar y considerar nuevos e inadvertidos significados, es lo que traduce lo imaginario en una experiencia representada literariamente, la cual es destacada por el grado de determinación que otorga la ficción a lo imaginario al jugar que es como si fuera real, tal suceso, como es experimentado por nosotros, es algo a la vez abierto y cerrado, en el sentido de leído y completado personalmente, pues surge de una tensión que demanda ser resuelta, cuya resolución únicamente tiene lugar si ésta se manifiesta a sí misma en el evento y puede ser realizada de tal manera que signifique algo. Ésta es una razón de que, frecuentemente, exploremos nuevos arreglos de datos, sea como cuentos o como visiones personales de nuestro mundo cristalizadas estéticamente, por medio de las cuales podemos establecer patrones en los que puede atisbarse un modo en que la tensión entre realidad y ficción puede ser resuelta, al intentar una convivencia literaria productiva y enriquecedora entre ambas, del mismo modo en que la ficción en el texto localiza y transgrede las fronteras de una y otra bajo el dictado de lo imaginario con un cierto grado de concreción, justo el necesario para hacer todo esto efectivo, y así, tener por efecto resultante en el lector la necesidad de acercarse e involucrarse al suceso del que se le cuenta y lograr dominar y vivir la experiencia de lo imaginario por medio de la literatura.

El lector no juega a imponer significados a todo lo que lee, al contrario, reacciona al deseo implícito del autor de que aquél vuelva lo que éste le cuenta una experiencia personal, por lo que le pide, entre líneas, tornar familiar lo que se le presenta como nuevo y ajeno, no quedándole otro camino para darle sentido que infundirle su propio sentido, sin que esto implique abolir los sentidos que el autor imprimió al mundo narrado en la historia, más bien, buscando complementarlos, viéndolos y valorándolos a partir de sus propias experiencias vividas, haciendo de cada historia la portadora de las experiencias y significados que conoce y que ha sentido, actuando en consonancia a una pragmatización de lo imaginario. En consecuencia, el significado no está solamente inscrito en el texto como algo sólido que es todo y fin de todo sino que, además, requiere de la operación inevitable de la transmutación, que es desencadenada y sostenida por la necesidad de convivir con la experiencia de lo imaginario. Ahora bien, el significado podemos considerarlo como la generación de la matriz textual, sin que la semántica cierre el mundo del texto, porque éste comprende también el uso concreto que suele darle cada quien, el vivenciar personalmente una historia decodificándola y recodificándola a hechura nuestra, de manera que aparte de comprender el lenguaje y conceptos de una narración debemos comprender más que el mero lenguaje, y esta comprensión no está reducida a un conocimiento tácito en nuestra lectura de la historia, sino que hay que tomar en cuenta también los modos y significados por los que nos extendemos a nosotros mismos más allá de lo que somos.

Es, el mundo del texto, un proceso de transfiguración de la realidad que nos permite asimilar experiencias que suceden fuera de nuestro andar y pasar más allá de nosotros mismos. Si, en lugar de que, cada uno, nosotros en coro, interpolemos y extrapolamos significados como fuente del texto, lo que estamos propensos a hacer, casi siempre, tenemos que intentar rescatar la verdadera dimensión del texto, dejando que affloren sus significados y estando dispuestos a aprehenderlos más que a reducirlos a lo que ya sabemos, en busca de alcanzar la plenitud comunicativa del texto literario.

Todo texto, en general, toda historia, admite muchas y variadas lecturas, puede ser comprendida en muchos caminos diferentes, conforme a los códigos que dominan en su interpretación, al abreviar en el texto de una u otra forma. Si esta multiplicidad generativa de significados, que se piensa encerrada en el horizonte literario del texto, no es debida a un actuar que lucha en vano por encontrar un significado oculto, entonces dicha polisemia establece límites en la propia semántica del mundo del texto, sin caer en el polo contrario de una definición prolija de cada cosa en el mundo narrado, que por dejar de ser vaga o difusa no es mejor, ya que un texto puede adquirir y hacerse uno y muchos sentidos no sólo con los significados que autor y lector ponen en juego, sino determinados a su vez por una variedad inusitada de situaciones históricas a que aluden y reflejan, y como el sentido mismo es susceptible de muchas variaciones, se sigue que un significado cualquiera, fijo y cuadrado, es llanamente limitado, en tanto que una construcción pragmática tampoco es algo dado exhaustivamente y con plena objetividad, en lugar de perseguir un significado sencillo o un único significado, mejor se debe reconocer la inmensa multiplicidad de interpretaciones posibles o lecturas de un hecho narrado, ficcionalizado o meramente registrado como una exposición informativa, como un signo de esa potenciada y múltiple disposicionalidad de lo imaginario, ávido de hacer existir lo que no existe y que quisiéramos saber cómo sería en caso de existir, experimentando lo que no es como si fuera y haciendo que lo imposible sea posible, viendo en las cosas otras cosas, y viéndolas de otro modo, oficio y función que encarna la ficción al ficcionalizar la vida y hacer con ella ficción, ficciones que son vidas que la literatura nos hace experimentar como aventuras de lo que cada uno es y puede ser.

En concreto, todo acto que pudiéramos tildar de ficcionalizante, como algunos de los que ya han sido descritos, dentro del espacio interior del texto de ficción poseen en común el hecho de que son actos de cruce de fronteras. Semejante operación encuentra en el proceso de selección, de tomar y cortar del mundo para pegar en el texto, su auténtica ejemplificación, pues dicha acción consiste, justamente, en transgredir los límites de lo extratextual, de lo que existe y es independiente y está fuera del paisaje interior del texto, así mismo traspasa las fronteras del propio texto toda vez que apunta hacia campos referenciales, conjuntos de cosas, nombres y relaciones significativas entre éstos, que vinculan el texto a lo que está más allá de la página escrita, pasando de una inocente e inocua selección a una combinación de cosas y distintas naturalezas, misma que infringe la semántica que da cierre y es barricada para lo que es la historia y lo que dice ser en cada una de nuestras lecturas, contención establecida en el texto abarcando de la deconstrucción de significados hasta la sobreedificación del suceso principal que sostiene una narración al hacer que sus protagonistas, los personajes literarios, violen los linderos dentro de los cuales significan algo para resignificarse al traspasar el texto y proyectarse al mundo. Esto aparece en escena por medio de la construcción literaria del "como si," la cual permite a la ficción abrir y desvelar su propia ficcionalidad, que no es lo que dice ser sino simplemente es como si lo fuera, así la transgresión del mundo representado textualmente tiene lugar a través de los actos de selección y combinación, ése poner nuestro mundo en suspenso, entre paréntesis, buscando de este modo jugar con el texto y con el mundo para cifrar y descifrar propósitos aún no descubiertos ni evidentes en la historia, visibles para cada quien, a veces con claridad o a veces obscuramente.

Esta práctica de la ficción de autodesvelarse o, mejor dicho, revelar por sí misma sus intenciones, lo que es y cómo lo es, se expresa como una dualidad significativa o con un doble significado, en primer lugar, hace patente que la ficción, en este caso la literaria, puede ser conocida en tanto ficción; y en segundo lugar, se muestra que el mundo que aquella representa puede ser sólo como si fuera un mundo de acuerdo a cómo éste debe ser visto para representar alguna otra cosa que él mismo. El

texto conduce a más de un cruce de fronteras los que acontecen en la experiencia del lector, situación que estimula y dirige sus actitudes, las acciones y reacciones que perpetra y padece al enfrentar el mundo del texto, hacia un mundo irreal, el cual se desdobra y despliega con dirección y guiado por el desplazamiento de la propia realidad del lector, conforme éste vive como su vida la vida de los personajes de las historias por las que se aventura, conviviendo y coexistiendo con seres que son como nosotros pero sin ser nosotros, dobles de tinta que pueden creer y padecer en sus historias, pero nunca en nuestro lugar, como vicarios o substitutos que vivan por nosotros, tan sólo figuras que nos anuncian lo que somos capaces de vivir y por vivir.

Todos los actos llamados de ficcionalización son en cierta forma interdependientes, y, en realidad, pueden ser únicamente distinguidos uno de otro por los significados característicos de las funciones diferenciadas que cumplen cada uno en la construcción y reconstrucción del mundo narrado. La propiedad que los hermana y unifica es la de ser y constituir cada uno un acto de cruce de fronteras, lo que, sin embargo, los lleva por sí mismos a una marcada diversificación según la intención operativa que distinga cada uno de estos actos. Así, el texto se vuelve el espacio donde ocurren múltiples cruces de fronteras, en un tráfico constante que no repara en traer hasta sí inmigrantes documentados e indocumentados, que el autor conscientemente incluyó y los que se colaron en su historia sin que fuera del todo consciente de su presencia, todo esto se convierte, tarde o temprano, en la función esencial y vital así como definitiva del mundo del texto, de lo que lo hace ser un texto de ficción. Dicha interrelación de los actos de ficcionalización entre sí, pone de relieve diferentes fases de un continuo que, pese a todo, está distintamente gradualizado, un proceso de transformación de cada quien, donde cada uno desvanece la realidad de aquello que lo ha precedido o lo que es propiamente su referente, semejante selección es lo que estructura y da validez a los sistemas extratextuales, lo que existe exterior al texto, en tanto que en la combinación tiene la existencia de una relación manifiesta entre distintos acervos semánticos, cada uno perteneciente al mundo y circunstancias del cual fue recortado por el autor, si bien aspirando a una clausura semántica para la historia, no vulnerada por las nutridas cruces de seres de un tipo con seres de otro tipo, esto es, lograr que todo relato posea su propio vocabulario además de estar plenamente autocontenido, es decir, que todo lo que en él ocurre pueda decirse y entenderse con lo que en él se dice sin apelar a más instancia que el propio mundo del texto; esto cobra vida en el autodesvelamiento de la ficción, en el cual se manifiestan las actitudes habituales del lector hacia el mundo representado, de lo que es ficcional, del mundo del "como si," y en último momento es la propia experiencia del lector, de sí mismo y del mundo que está viendo, lo que genera su reacción estimulada y catalizada por el suceso textual que él encuentra por sí mismo confrontado con su realidad. Estos cambios alternativos e intermitentes conforman un proceso de negación de realidades dadas, de negar, que no cancelar el mundo real. Estos actos, uno tras otro, concatenados y consecutivos, recortan de la realidad lo que ellos han invocado de ésta por medio de su transgresión, de cruzar las fronteras existentes y que separan al mundo del texto del mundo del mundo. A este respecto, lo imaginario adopta y asume su determinación al seguir el camino de las realidades que los diferentes actos niegan, negar que consiste en no presentarlas tal y como son, en el tiempo y el espacio en que existen y que les corresponde. Entonces, lo ficcional, no puede ser separado de lo real a lo cual refiere y se refiere y que también transgrede, y es por medio tanto de la determinación de lo ficcional como de su referencia que se puede pensar en la existencia de realidades que lo imaginario puede convertir en experiencias, lo que se vive como algo que está fuera de nosotros pero que al experimentarlo lo vivimos como algo que forma parte de cada uno, haciendo nuestro lo que no es nuestro, internalizándolo. De esta manera, lo

actos de ficcionalización median la dialéctica entre lo real y lo imaginario en la narración de ficción, en un proceso continuo de reordenación de las realidades dadas o puestas, naturales o meros artificios creados por el escritor, siendo reformuladas al ser sobrepasadas en la historia, al ser excedido lo que es por lo que existe en el mundo narrado, quedando la realidad sobrepasada como algo que puede ser visto desde un lugar que está más allá de sí mismo y que se torna aprehensible para y por nosotros mismos.

Dado que los actos de ficcionalización son un paso adelante en la construcción de un mundo otro, distinto pero parecido al nuestro, y como están claramente diferenciados, sus variados tipos de cruce de fronteras garantizan el alcanzar, comprender y hasta llegar a poseer un mundo transformado que aparece adelante y fuera de ellos, un mundo nuevo, un mundo de ficción.

Cuando hablamos de actos de ficcionalización, sobresalen y se destacan las operaciones de selección y combinación, puesto que éstas ponen en relieve las propiedades básicas de la ficción literaria, así, la selección desemboca en intencionalidad, mientras que la combinación resulta en un cúmulo de relaciones posibles y permisibles que pueden existir y producirse entre uno y más objetos. Asimismo, ese don de autodescubrimiento, esa caprichosa facultad de revelar la ficción por sí misma lo que ella es, consiste en suspender por un momento el mundo para mirarlo desde el prisma que la literatura nos provee, gestando lo que Goodman llama hecho de ficción o hecho a partir de ficción —en la primera parte del capítulo III me ocupo con mayor detenimiento—. una a una, de las principales tesis de este autor acerca del dilema de si los mundos ficcionales como la verdad son, en sentido estricto, más bien contruidos que descubiertos. Ciertamente, tales realidades de ficción ni son inherentes a lo imaginario ni tampoco le son idénticas. En los textos literarios lo no dado existe y aparece en relación a lo dado, lo que no es con lo que es, y también se presenta lo determinado respecto a lo difuso e indeterminado de lo imaginario. Lo ficcional, en tal caso, podría ser llamado un objeto transicional, un pasaje entre lo objetivamente percibido y lo subjetivamente concebido, entre descubrir e inventar, algo que siempre está entre lo real y lo imaginario, vinculando a uno con el otro. Tal como esto existe, puede representarse como un conjunto de procesos de intercambio, y si bien no existe como una entidad discreta sino continua, un ente de ficción consiste de nada, no es esto ni aquello, en todo caso, deja de ser una cosa para ser otra, es, en rigor, él mismo, un proceso de transformación, una realidad transmutada que se expresa como una transmutación de la realidad, abriendo paso a un nuevo modo de ser, la realidad de ficción.

Así como ocurre con el significado, el elemento ficcional por el que una ficción es ficción no puede ser el constituyente básico ni mucho menos el único del texto. Por supuesto, el aspecto de lo que significan las cosas y los sucesos de una historia es fundamentalmente una operación semántica que tiene lugar entre el texto que nos ha sido dado, como una forma ficcional de lo imaginario, y el lector, en tanto gracias a éste el mundo narrado constituye una pragmatización de lo imaginario. Lo ficcional, en otro sentido, es un acto de negación que ejecuta una transformación de las realidades incorporadas o puestas en el texto y por el texto mediante el ejercicio de sobrepasarlas, contando lo que no sucedió y pudo suceder, o bien, lo que sí sucedió y pudo suceder de otra manera, por tanto, la ficción es claramente un medio de concreción para lo imaginario. Si bien lo imaginario trata de adquirir concreción y efectividad merced a la ficción, su apariencia sigue condicionada por el lenguaje. Al ser lo imaginario encajonado dentro de la estructura de la palabra escrita, él mismo se inscribe dentro de esta estructura a través del juego de la apertura y el cierre, de un texto que acepta significar más de una cosa para más

de una persona siempre y cuando no pierda congruencia y logre conservar su determinación, siendo una historia completa en sí misma, una vida de ficción con principio y final.

No hay en casi ningún texto una verbalización explícita, algo así como una especie de confesión autoral que revele porqué ha hecho ciertas elecciones a partir de la realidad extratextual y porqué no ha hecho otras, cauce por el cual la intencionalidad del texto queda manifiesta, se desnuda a sí misma. De igual forma, el escritor no suele decirnos sin tapujos de las posibles y múltiples relaciones de significado entre las cosas que integran una historia, dejando sólo la transgresión como elemento revolucionador del paisaje interior del texto, y tampoco se declara el propósito de poner entre paréntesis nuestro mundo, perpetuado por los mundos de ficción al igual que nuestras actitudes naturales hacia ellos.

Como se aprecia de esto, las intenciones de la ficción se resisten a ser verbalizadas directamente en el texto, y en lugar de eso, sólo se manifiestan por medio de estructuras textuales abiertas, hacen que lo imaginario pueda manifestar su presencia, y, a partir de ello, puede deducirse algo más sobre lo ficcional, el considerarlo como un acto de negación que resulta en la presencia de lo imaginario en el texto por medio de la transgresión del propio lenguaje, en una suerte de sobrepasar lo que lo condiciona, en forma tal que lo imaginario ya no se adivina sino que se revela tal cual a sí mismo como la matriz generadora del mundo del texto.

5. DE LA COPIA AL ORIGINAL Y DE REGRESO OTRA VEZ; RECONSTRUYENDO O INVENTANDO EL MUNDO

Si entre los principales modos de la ficción encontramos, sin mucho buscar ni saltar escollos, al descubrimiento y a la invención, resulta necesaria e impostergable una revisión de la noción misma de fidelidad; preguntando a quién, ¿ceder el mundo por una palabra?, porque ésta suscita éste y todos los mundos imaginables o, que no hay más remedio, conservar el mundo y visitar otras existencias dentro de los libros que, conformémonos, sólo allí podrían y podrán existir. Buscar una fidelidad del texto con el mundo es soslayar la que, no siempre, parece posible lograr al reunir palabras de vario linaje entre sí, pues a veces las palabras de un escritor no son fieles ni con ellas mismas, menos todavía al recorrer distintos parajes del mismo cuento y en otros cuentos, del mismo autor y con otros autores, al leer esas historias cuando se es niño y cuando se es viejo; más que la fidelidad, es propia de la expresión literaria la traición, sólo en ella y por ella, puede el hombre descubrir lo que se halla oculto, ser más que sí mismo, ser otras cosas, serlo todo, soñando con ser todo lo que es y todo lo que son los demás que el quisiera ser sin dejar de ser quien es, existencia para la cual la ficción no es enemigo sino confidente, cómplice y compañera en viaje hacia esas historias que no han sido escuchadas de sí misma, verdades que por obra de la ficción, emergen hasta nosotros a plenitud y con todo su colorido. Se diría entonces que, sin duda, el hombre sin la palabra no está completo y es gracias a ella que se completa, por cosas como éstas, si bien el hombre escribe para conocerse, para saber quién y qué es, sin embargo, no escribe para ser sí mismo, sino para ser otro, esos otros que viven en cada uno, y que, la ficción literaria, como pocas cosas, puede materializar ante nosotros como mundos de ficción.

¿Será un oficio auténtico el del escritor y a la par el del lector? ¿sólo ellos poseen las herramientas cognoscitivas para penetrar las inexpugnables murallas del texto?, resulta un poco curioso, pero nadie que se enfrenta a una historia sabe de antemano lo que puede esperar, parecen estar de más todas aquellas previsiones y precauciones que pueda tomar, cuando está cara a cara con el mundo del

texto sus armas pierden pronto la inmensa confianza que se cifraba en ellas, como si se estuviera desarmado frente al escrito literario, nadie lo dude, es encontrarse desnudo y a su merced. Acometer una tarea parecida es, a los ojos de cualquiera, cosa fácil, que podría llegar a ser divertida, sin embargo, adentrarse al texto encierra el riesgo de confrontar un sistema de figuras muy diferente del nuestro, aun cuando exista cercanía en sus formas, se torna necesario explorar y abrirse camino por entre la maleza textual abandonando modelos preconcebidos, es más, poner en suspenso, por algunos momentos, nuestra propia manera de existir para experimentar otras posibles, y así, caer en cuenta que el más inexperto explorador, aún en su noviciado, se descubre tan audaz y emprendedor como el más experimentado buscador de tesoros literarios, asombro que la literatura ha vuelto, no nuevo, sino cotidiano.

Regresando a la discusión acerca del carácter, en determinado grado, representativo de la ficción literaria, habrá que volver sobre la fidelidad traidora entre texto y mundo, leer en uno no es igual a leer en el otro, comparten, no obstante, una misma forma que da cuerpo a ambos, a veces reprimida cuando se viste de realidad, en otras ocasiones, difusa y volátil, enmascarada por la textualidad. Soñar en la posibilidad que de un mundo a otro, en esa transición, se piense a las cosas narradas literariamente como si fueran tal y como son los objetos de los que hablan, a los que se refieren, lo cual sería, ciertamente, una violencia perpetrada contra la ficción, pues el ser de las creaturas imaginarias, aquellos seres posibles que sólo la literatura dice que existen y hace existentes, mentiría si se empeñara en depositar el ser de aquéllos en lo actualmente concebido, ya que esto trae consigo resbalar en uno de los modos, de por sí, propios e inexorables de la ficción: la usurpación; como la vivida siempre que un objeto es representado en un poema con otra naturaleza que la que posee la realidad de que brota, conservando ilegítimamente su antiguo modo de ser, el cual ha dejado de pertenecerle, por ser gracias a la apariencia que le da la literatura, un otro, algo distinto a aquello que es capaz de evocar, un posible ser que la ficción le concede la gracia de existir, un nuevo modo de ser para la materia que lo dibuja y de que consiste, en suma, una existencia de ficción, mejor dicho, existir como ficción.

Dírimir sobre si tiene sentido defender correspondencias y coincidencias entre representaciones ficcionales y lo que representan, reviste un especie de respeto en el trasiego de significados de una condición a otra, el pasar de espacios rebosantes de realidad a aquéllos contruidos con palabras es una empresa, hasta cierto punto, titánica; pues grande es el reto de aclimatar, que no adaptar ni sojuzgar, el mundo de las cosas al tiempo y lugares de la palabra, no es simplemente calcar las estructuras del mundo a las de la literatura, tampoco una tentación de encontrar enormes parecidos entre éstas, ni caer en trasponer una a otra sin reconocer los riesgos y daños irreparables que pudieran ocurrir al proceder así. Traducir la propia existencia a nuevos mundos de significado no deja de ser peligroso, siempre es observar la vida con "los ojos de" o bajo miradas que *ad libitum* no reflexionan sobre la realidad sino que la ridiculizan sobremanera, como en todo no falta alguien así. La literatura no puede mirarse como un sobresaliente pastiche de la realidad, no es una competencia en la que se fracasa o triunfa, la ficción ni se vuelve ni vuelve al mundo un desagradable doblaje de la realidad, ella misma tiene su sitio, una existencia, un modo de ser, que reconoce ser deudor de otros, pero también artífice de sí mismo.

Las representaciones literarias, como muchas otras -entre ellas: el cine, el teatro y la pintura-, no escapan del reiterado reproche -cuyos efectos acusa el ejercicio de la traducción lingüística- de inclinarse por crear mundos de significado o dar significado al mundo sin sacrificar a toda costa la fidelidad a éste, si bien existen licencias, quién sabe cuándo ponerles límites, porque llegan a convertirse a menudo tanto en abusos como en excesos. La dictadura de "los infieles" como podría llamarse un recorrido por las vivencias de los entes ficticios, es una muestra de cómo existen los seres de texto, al nave-

gar por los mares literarios haciendo uso de "las malas artes" de la extrapolación, la distorsión, la difusión, de las que no se haya del todo exenta toda suerte de creación, literaria o de otro tipo, pues las ficciones son muchas, de impresionantes dinastías y de las raleas más inusitadas.

Traspasar el velo de la textualidad es, con claridad, ejercitarse en el adulterio con seres de otra naturaleza, no se puede tolerar por mucho tiempo ser extranjero en esas tierras, y menos extraño, porque la ficción es una interminable travesía entre los bordes de dos continentes, un navegar entre fantasía y realidad, donde se pueblan naciones imaginarias con seres reales, escribiendo para ellos otras historias que las que decían ser suyas, ficciones ramera que se van del brazo del primer marino que encalla en su puerto, necesitadas más que de existencia, que si la tienen, del barro de las posibles maneras de existir, que al serles próximas, pueden echar a correr con sus malabarismos para forjarse modos de ser, a su gusto, con ellas, y a la altura de la pluma que las haga audibles.

¿Está condenada o atada la ficción a un acto de distanciamiento con el mundo? ¿se da el lujo de entablar pactos ventajosos, que no sabe cumplir, con aquél?; representar el mundo con la vida de la palabra ha de ser, y no puede renunciar a serlo, una provocación, el mayor acto de subversión, esfuerzo que hace nacer híbridos y mutantes al interior del texto, seres cuya génesis puede verse como una ruptura o una continuidad, nudo o rotura con la evolución, sobre todo, de las muchas maneras de existir, barbarie que el mundo se jactaba de consentir y mimar, y que el escrito somete a una bárbara transformación. Migrar los seres de mundo al texto e injertarse en él como ingredientes sustantivos de la ficción es lo que hace aparecer los mundos de la literatura, lo que les da cuerpo y contexto; a pesar de lo extraños que son, no guardan enfermiza lealtad ni por su madre mundana ni por la adoptiva, que los metamorfosea, retozan en el abismo entre ambos mundos, no reconocen sendos yugos, ellos mismos constatan el surgimiento de una lengua propia, y con ella su nación, no les entretienen ni exterminios ni canibalismos; pero sí, la ficción es dada al representar el mundo, a colonizarlo con nuevos sentidos, reivindicando y desmoronando significados, que tras conocerse deben ser abandonados, promesas tan sólo de nuevas vidas por descubrir, siendo la ficción literaria si no la más remota de las utopías sí la más bella y paradójicamente cercana.

6. LOS SERES TRANS-TERRADOS; EMIGRANDO DEL MUNDO AL TEXTO

Transplantar los parajes del mundo a los territorios del escrito, volverlos palabras, crear para ellos seres de ficción, es abrir distancia no sólo de aquél sino también del texto; la existencia ficticia no llega a pertenecer totalmente al reino de los tropos, hay algo en ella que se rebela a semejante prisión y que, a la vez, parece tomarla prisión, ya que en las palabras que hablan del mundo, está en cierta forma contenido el mismo mundo, sin existir del todo como tal, en abismos que las hacen perder pronto el apego con cualesquiera de las tierras que las originaron, emigrantes, que ya en el texto, habrán de convertirse en ficciones.

La ficción no puede domeñar por completo la dependencia incontrolable de, cada vez que se atreve a re-crear la existencia de las cosas del mundo, caer en lo extraño, prodigar su magia la aparición de seres sin arraigo, extranjeros de todas partes, que encuentran en el texto su caldo de cultivo para florecer y explotar en juegos de palabras y de milagrería. Se trata, a partir de ese momento, no de un texto muerto, sin vida, más bien un cuerpo que ha recibido la talla y el alma de una nueva existencia, es ya la carne misma de la ficción.

Quien crea que la fábrica de ficciones desconoce todo compromiso y responsabilidad al representar el mundo con sentido, se equivoca o, por lo menos, precipita sus afirmaciones; traducir la realidad en palabras, haciendo de éstas realidad, impone aceptar que el lenguaje al traducir las cosas a la existencia textual, trastorna las leyes que las gobiernan; de otro modo, si no lo hiciera, la literatura y sus figuras se marchitarían, languidecerían hasta desfallecer y terminar desapareciendo. Reclama, por ende, la ficción para existir, acabar con la pereza del mundo, despertándolo de su sueño a nuevas posibilidades que él ha retardado su llegada.

He hablado de la ficción sin guardarme de denunciar sus taras como de alabar sus virtudes, no se busca vagar entre extremos, entre adulación y censura, es más el deseo de conocer, sin llegar a rendirnos ante sus encantos, algunas imágenes que el texto sugiere, una multitud de ejemplos que no dejan de multiplicarse, participar en los misterios e imposiciones de la creación literaria, que en modo alguno es inocente y menos neutral, ser parcial y sedicioso, asistiendo a una revolución de significado incomparable en su género, es, a no dudarlo, recobrar la vista de lo extraordinario que el mundo nos arrebató hace mucho con lo cruento y gris de sus visiones.

Resumiendo, han sido tocadas hasta ahora muchas de las aristas de la ficción literaria, revisado algunas de las incalculables posibilidades que esconde secretamente; hemos convivido con aquellas creaturas bautizadas por mí como seres de texto o de palabras, conocidos por otros con el nombre de figuras o tropos literarios; y lo que puede decirse es que, antes que descubrimientos, hay mucho que resta por descubrirse, entre lo que se tiene, destaca, por supuesto, que la representación ficcional constituye verdaderamente una violencia al orden y sentidos que impone el mundo a lo que en él existe, y que, la recreación literaria como buena partera sabe hacer despertar en todas sus posibilidades latentes, que, de manera diferente de como existen en aquél, bajo la piel de la ficción pueden despertar, pues, de otra forma, sus mensajes permanecerían invisibles e incomprendidos del todo, pesadilla que desde Proust hasta Nussbaum atormenta a escritores, a críticos, y no está lejana la hora que atormente también a filósofos por igual.

Las representaciones típicas de la literatura no retienen los rígidos cánones de la existencia mundana, en todo caso, se entretienen con ellos, los disfrutan como recursos que deben y pueden cambiar a placer, prefieren adaptarlos a sus propias exigencias, a la propia esencia del mundo de texto, generar con ellos estructuras que sean voz para plantear problemas que sólo este dialecto hace claros, mundos de ficciones que son parodia y reflexión de la realidad, paradojas que cobran sentido en medio de razones insuficientes y endebles. Por otro lado, parodiar el mundo puede llevar igualmente a convertirlo en un mito, a engrandecerlo desproporcionadamente, sí, pero también a desplazar sin ambages ni remordimientos la imagen de lo real, al punto que ya nada es lo que parece ser, y tampoco deja de serlo; una locura que nos devuelve la cordura, una burla que hace renacer la seriedad, un mundo perdido que podemos recobrar, sin saber por cuánto tiempo, mas ansiosos de que ocurra.

Las voces narrativas, principalmente, las que emergen de los personajes de ficción, transmiten un mensaje en medio del silencio y la obscuridad del mundo, no pueden vencer completamente su angustia, de la que son portadoras, de que éste pudiera de un momento a otro desplomarse y pulverizarse sin dar mayor tiempo a nada; por tal motivo, los entes de ficción luchan por salvar verdades que podrían salvar al hombre, vaciado hoy de sentido, verdades que de no ser traducidas a la palabra están amenazadas por el peligro de volverse ininteligibles, necesitadas de traicionar la realidad si ésta las mete y reduce a la cárcel del mundo, donde hace mucho que a alguien le importaron si es que supo que existían, y si fue capaz de entenderlas, pese a después apartarlas de sí.

El mundo textual es sumamente atrayente y seductor, quien conoce de su existencia es por igual afortunado que atormentado, anfitrión de sus visitaciones, gracias a las cuales es elevado al significado verdadero de las cosas, goza una segunda piel que al mismo tiempo lo protege y amenaza, huella que lo marca inmisericorde confundiendo sus decisiones, dado que aquello por lo que se pronuncia su corazón no puede ser elegido, no es una elección real, ni siquiera una posible elección, tan sólo un relámpago repentino, que pasa tan deprisa que es difícil acertar si es cierto o no, si fue vivido o no lo ha sido; una ficción o una fugaz realidad, un fantasma o un sutil fraude. Esas visitas, ese impacto e influencia que tiene el texto sobre el mundo no son gratuitas ni peregrinas, eso sí, correspondidas, existe un recíproco intercambio entre originales y representaciones —que son ellas mismas originales—, haciendo posible la construcción de una lengua propia continuamente visitada por seres extranjeros, vagabundos del mundo real, transformados en una masa nueva para preparar, si se encuentra la receta mágica, esa existencia dormida que se halla en todas las cosas, y que puede despertar como tinta, esa vida de tinta que canta la canción que el mundo debe también cantar.

7. ¿INVENCÓN O DESCUBRIMIENTO? ABRIENDO LA PUERTA A OTROS MUNDOS

Ahora bien, es necesario internarse aún más en lo que son las representaciones literarias, en sus rasgos más distintivos y en sus partes más recónditas, seguir en todo detalle su estructura característica y constitutiva, llegar a los cimientos que las sostienen, y que a su vez, sostienen la ficción literaria, encontrar soterradas en su superficie profundas verdades que, a veces, su belleza nos cierra los ojos a la grandeza que encierran.

Por esto mismo, la labor del creador de ficciones, consiste en transmutar la realidad, en darle con el lenguaje otro sentido, torcer a su manera la significación de las cosas, hacer de ellas signos de nuevas cosas, pero no como un producto del azar, ni como una obra de la contingencia fortuita o de la inspiración, sino como la condición esencial para entender el modo de ser que le es propio a una representación del mundo, en este caso, la ficción literaria, una de las pocas que le da sentido y que posee su propio sentido.

Si el escritor literario se vale de estratagemas para someter la realidad, valiéndose de alteraciones y sustituciones sucesivas sobre los seres del mundo, es con el fin de convertir su creación en un instrumento lírico, una expresión de verdades y sentimientos fuera del alcance de la propia realidad, la posibilidad de sorprendernos con lo que creíamos agotado, que al ver trastornado su significado en palabras y por palabras, sugiere relaciones que pensábamos imposibles, y muchas más que no habíamos pensado, otros maneras de ser para las mismas cosas, cada una un ser de texto; palabras y relaciones entre palabras, que son mundos repletos de nuevos tipos de existencia y modos de existir. Leer y releer una historia es reconocer objetos y personas que no son llamadas por su nombre, y seres para los cuales no se tenía nombre, observar cómo el mundo podría ser substituido y hasta superado, metáforas que inventan mundos cada vez que pintan con otro color la realidad, sin seguir esquemas, quizá, para crearlos sin solicitar adeptos, evasivas de transitar hacia cualquier forma de proselitismo, si es que hay alguna que sea inocua. Pero, si se observa con detenimiento lo que sucede en el texto, el uso de extraños tropos no constituye, de ningún modo, un truco para reemplazar al mundo; pues, de ser así, ¿qué realidades estaría substituyendo el mundo figural?, ¿qué conceptos substituiría? En realidad, el mundo textual afirma algo muy distinto de lo que existe y expresa el mundo real, ambos son absolutamente

irreemplazables, no es inmediata la traducción de uno a otro ni de uno en otro, comparaciones y semejanzas se ven plenamente desbordadas, limitarse a aquéllas es restar poder a la imaginación, porque si las palabras son entregadas nada más que a la faena de retratar el mundo, son retrato que no se pertenece y que le pertenece a éste, perdiendo cualquier efecto que pudieran provocar.

La ficción literaria no busca ni se agrada en acuñar y encontrar palabras para cambiar llanamente el nombre de las cosas, su búsqueda es más noble y de otro tipo, escarba imaginativamente para tratar de descubrir cosas que todavía no se han dicho, para decir las como son, en su verdadero sentido, que como palabras pueden tener, si bien con propiedades reales, pero pensadas desde una perspectiva originaria y original.

Evidentemente no se trata con la ficción de develar los arcanos de lo nunca visto; conviene hacer notar que los seres de texto poseen cualidades corrientes y habituales, de las que no pueden privarse sin deshumanizarse, siguen presentes y dominan las historias cualidades reales que definen a sus seres como realidades palpables y verdaderas, pero que son ahora metáforas, expresiones que alguna vez fueron otra cosa, aunque parezca mentira, figuras en el mundo que prefiguraban a las figuras textuales, y no por ello, se puede dejar de advertir, por difusa que sea, la línea divisoria entre el mundo de figuras y el mundo de que son figuras. Y, aún más, crea la sensación de que ambos no pueden ser confundidos ni superpuestos, uno aparentemente cimentado sobre una esfera de realidad, y otro, donde esa esfera no existe, sin restar por eso la fuerza y peso de realidad que le confieren las imágenes que suscita con sus palabras.

Esa función visionaria de la representación descansa en el atribuir cualidades o propiedades irreales a cualquier objeto que atrapen sus manos, es una realidad tocada de propiedades irreales, insistiendo en que no es una máscara tras la cual se esconde un rostro de perfil diferente, sino que se trata del mismo rostro real, o, con mayor propiedad, de la cara oculta de la realidad, de su lado obscuro no tan iluminado, del mundo herido por la subjetividad creadora que lo modifica, no una traducción de la realidad con objetos reales, distintos o iguales; por el contrario, una realidad hecha con ficciones.

Y debe reconocerse, ante todo, que las imágenes literarias no substituyen nada desde el momento en que se piensa que el plano real no existe en ellas, ni cambian los objetos por otros, ni sus nombres; arrebatada o no la ficción, a pesar de su estructura disidente, constituye segundos planos en los que pueden existir, y de otra manera, los objetos, mundos que, sin embargo, coinciden con la realidad en lo esencial, que no se empeñan más que en iluminar con una luz más intensa determinada condición de un ser que la opacidad del mundo tornó prácticamente inexistente. En suma, la ficción representa la realidad eludiendo un poco cómo es ésta, coloreándola con tonalidades fantásticas.

Los artificios ficcionales son ellos mismos un recurso literario, y no pocas veces útil como moraleja, algo así como un ojo colocado de otra manera, un ojo que descubre lo inédito dentro de lo presente y existente, de lo que está al alcance de todos, pero que otros no saben ni han aprendido a ver, un modo especial, no de escoger palabras, sino de educar la mirada para extraer de ellas nuevas enseñanzas.

Existe en el poder de la figuración literaria la capacidad de, por medio de sus quimeras, materializar y concebir lo que no existe de una manera tan concreta que hasta puede tocarse; la ficción resulta entonces, por obra de la magia, una imagen encarnada en los modos de la invención, la fantasía y el descubrimiento. Esto hace del escribir un desbordarse, escapar de toda servidumbre, al que no basta cambiar el nombre del mundo para poder cambiarlo, ni lo necesita, además de engaños y encubrimientos, y cansados juegos de palabras; traducir el mundo, poder representarlo, filtrarlo al lenguaje literario.

No todo el secreto es cabalgar entre los mundos textual y real, cuyos territorios redefine la ficción con cada golpe de tinta en el papel, tampoco sería suficiente con trocar las relaciones entre los seres reales y los atributos que les otorgan realidad, el enredo, en el fondo, proviene de un "pasar por alto," de un olvido, de no tomar en cuenta el grado de extensión, de aplicación y certidumbre que puede tener una ciudad de palabras, ¿nos encontramos acaso frente a una ficción que no lo es?, por ser triste reproducción vacía de intenciones, carente del deseo de abrir pequeñas veredas por donde se cuelen verdades, quizá conocidas, pero siempre incomprendidas, que la ficción tiene y ha de tener por consigna comunicarnos y llevarnos a su comprensión, pues nadie más que la literatura sabe cómo hacemos reaccionar y salir de nuestros miedos y melancolías, cuando traduce, juega con las palabras, y, a lo mejor, no sólo fantasea sino también descubre y nos descubre cosas con ellas.

En fin, no es encontrar lo verdadero únicamente en las palabras, es, en su lugar, pensar que no todas las verdades pueden ser expresadas al margen de otros rostros de la realidad, uno de ellos la literatura.

A decir verdad, cuentos y novelas, no son solamente atrevidas relaciones y combinaciones de palabras, ni personajes que apresuran las verdades que la morosa existencia hace esperar por largo rato, son incluso portadores y portavoces, que comunican, y lo hacen con gran dinamismo, nuevos reflejos para las mismas cosas, interés allí donde quedaba nada más hastío, agilidad donde todo ocurría lentamente sin un porqué ni en relación con ninguna otra cosa. Puede la ficción, y se empeña en demostrarlo, convencernos que no la inquieta repetir al mundo -que no lo hace-, ni tampoco repetir en cada interpretación ideas muy semejantes, pues cada uno somos sus intérpretes, ya que está segura que aquello no gasta sus palabras ni las vuelve menos sublimes, lejos de eso, hace de sus sonidos una y muchas lecciones más, morales o de otra clase, cada una distinta y también tan rica como cualquier otra.

¿Es el mundo repetido en las historias de ficción?, ¿son las palabras y las ideas con ellas asociadas una reiteración del mundo?, si es así, ¿quién imita y quién es imitado? Podemos considerar que ambos mundos pueden coexistir al mismo tiempo, pero no en el mismo espacio, para uno de palabras y para otro de cosas, ninguno de los dos es estado intermedio entre lo real y lo irreal, cada uno, a su manera, es dueño de su propia realidad, adaptada y matizada por la expresión que lo identifica.²⁰

La tarea no consiste simplemente en construir o encontrar un lugar para la ficción, pues ella misma es ubicua, y prescinde de equivalencias para hacerse querer, no gusta de estar arrimada, ni de pedir prestado, la aburre obsesionarse buscando analogías que de poco puedan servirle. quiere seguir viva a pesar de repetirse una vez, y otra vez, y otra vez, con las mismas palabras, o con nuevas palabras; es, sin duda, tanto armazón como relleno de su propio mundo, lo que dice, no debe cuestionarse por lo que dice realmente del mundo, sino por lo que logra que escuchemos; nunca insiste la ficción en eliminar lo que de real hay en ella, que sigue y seguirá subsistiendo, sino fuera de ella, sí dentro, con

²⁰ A veces, cuando debato conmigo mismo, luchando por comprender un poco más, no sé cuánto, lo que une y diferencia la ficción de la realidad, recuerdo, con algo de precisión, un lúcido comentario que me hiciera un anciano, cuando me dijo: "de haber sabido que tantas cosas que iluminaron mi pasado, siendo escenario de mis tristezas y alegrías, como vetustos edificios y personas que quería como hermanas, dejarían de existir, me hubiera empeñado en recordarlas mejor de lo que las recuerdo, recuerdos olvidados, sólo quedan de ellas en mi mente, sombras de lo que fueron, sólo eso, sombras. Sin embargo, conservo parte de aquéllas, no todo se ha ido de mi memoria, sus siluetas me pertenecen, son para mí, tan reales como lo soy yo para mí mismo, y así como lo son los demás para mí, esas cosas que aún no han desaparecido, ni mueren aún, que son y que viven no sólo ancladas en mis recuerdos."

otra forma, ya más voluptuosa, ya más frígida, pero realizada por la sintaxis textual, que deja intacta la textura del mundo, y no renuncia a enriquecerla.

Dicho todo esto, adecuado sería acotar que, independientemente de cualquier teoría del conocimiento de la realidad; libre de cualquier concepción de la realidad en sí misma; consideradas como etapas, como niveles, como una inevitable distorsión artificiosa y forzada a causa de necesidades metodológicas, morales o didácticas, o como polos antagónicos; ya sea unificándolas, conciliándolas, o sobrestimando una de ellas; hay dos maneras de conocer, dos mundos por ser conocidos, el mundo real y de razones, y el mundo de la palabra que no sabe de razones, a no ser que sean las suyas.

De hecho, ninguna de esas maneras de acceder a lo existente podría darse pura, siempre están contaminando la una a la otra; y sin embargo, distinguirlas, es útil para acercarse, aunque sea tangencialmente, a los problemas que plantea una Ontología, ella misma una Estética de la ficción literaria, pues las definiciones estrictas son casi siempre pobres y poco reveladoras, querer pureza es atacar la esencia misma de la ficción, e impedirle cumplir con sus funciones y fines. En cada representación hay una imagen perfectamente clara y conformada, aunque sea creación que no proceda directamente de la realidad, aun si no la retrata con gran exactitud, posee de todas formas la imagen de lo vivo, de lo real, de lo infinitamente cercano e inmediato, hasta palpable, cuesta creerlo, de lo que se percibe sensualmente, a pesar de ser ilusión y fantasía que un mundo gris evapora.

Cotidianamente, el hombre percibe y evoca tantas cosas, algunas experiencias, otros recuerdos, pero ni un sólo día dejan de cruzar por su mente ficciones, basadas muchas de ellas en sus vivencias, y unas más en sus sueños, y todas éstas son tan reales, que las percibe y recuerda con la misma lucidez y nitidez como si las hubiera percibido con sus propios ojos; representaciones que se parecen mucho a la vida, o que visualiza con mayor claridad, un futuro que no llegue nunca a realizarse, pero que de alguna forma sí es real, y que no se consuela con fotografías exactas de la realidad, todas ellas perezosas, sino que se complace en la concreción de lo singular, en ubicar una imagen de ficción en un espacio y tiempo indeterminados, no tan vagos que la vuelvan concepto, un amparo que nació para ser de todos, que nos mantiene con esperanza y que mantenemos vivo juntos, entre todos, un baúl lleno de nuestras experiencias, de la riqueza de practicar algunas y suprimir otras, una fuente intemporal que expresa nuestros ideales posibles y prohibidos, un inocente jugar a ser otro -que si se trata del escritor, es, además, de hacer otros-, pensarse en otro lugar, no sólo descubrir sino inventar seres figurales que concreta la palabra, pero que sólo existen en mi cerebro o en un texto literario, los que traspasan la realidad o la superan; algo que nadie ha visto o verá, nada más que una metáfora, objetos que tienen que florecer como una rosa en una historia, en su interior, no como lo que existe afuera del texto sino como lo que no existe fuera de él, otras cosas distintas de aquéllas que las y en que se originaron, deambulando en un vaivén infinito de descubrimientos naturales a inventos fantásticos, y de regreso, y así sin parar nunca.

Preguntémonos, por un momento, ¿qué es más fácil?: ¿fabricar inteligentemente el paisaje de seres que sólo viven dentro de un cuento, o salir a la calle y descubrir en ella, y, por sus alrededores, lo que no está a la vista, lo que sí existe pero no todos saben que existía, lo que acaso no tiene nombre?, no lo sé, quizá sí hay elefantes rosas, pero no en un mundo donde la sombra de la realidad domina, negándole a otras formas el existir, a la irrealidad que en su nombre lleva su estigma.

Ser ficción no es estar ni ser pensada fuera del tiempo, es pensar la propia vida, que no es, absolutamente, fuera del tiempo, es volar y surcar entre cielos y horizontes de realidades, no estar solo entre sombras, aventurarse a pensar el ser como no es, como otra cosa que también puede ser, y que

es, realizar lo irrealizado, devolver la realidad a lo que el olvido y la amargura ha quitado realidad, regresarle a nuestros sueños su rica e inagotable heterogeneidad. Puede verse de esta manera que, en efecto, las representaciones del mundo, las literarias sobre la mayoría de las otras, logran como los iniciados a una ciencia antigua, penetrar más en las verdades de la realidad, comunes a todos, y sin embargo, aún para muchos ajenas y desconocidas, pueden, por lo tanto, expresar más plenamente y con mayor éxito que otras formas discursivas esos secretos que hacen nuestra vida y por los cuales vivimos, que nos sobrepasan, y pese a esto, nos hacen mirar la realidad de un modo más extenso y escrutador, dándonos una mayor sensibilidad, que nos parecía fuera de nuestro alcance, pero que nos ha permitido ver más de lo que realmente percibimos; porque, de un modo u otro, es posible en virtud de la ficción no sólo ver la realidad sino la verdad de la realidad, y no conforme con ello, mostrar la ubicación de esos destellos que lo imaginario me permite contemplar, de esos puntos ciegos ya luminosos, que otros no han visto, y que una historia puede desvelarles con todo su brillo.

Discutir sobre la representatividad de la ficción, no deja pendiente discernir sobre su verdad, pues merced a aquella es posible salir de la unilateralidad y superficialidad de la percepción mundana y sensorial, es arribar a lo múltiple y lo profundo, que es vital para comprender esas verdades que se apartan de nosotros en la realidad, y que la realidad del texto, saca de su escondite, esa zona donde los ciegos no han encontrado nada, y la literatura ha descubierto muchas cosas, un conocer y un dar a conocer al ojo corriente aquellas partes escondidas que constituyen la esencia de cada objeto, que la realidad sólo nos permite mirar en parte y como partes.

Los seres de ficción no están solos, no les abrumba la soledad de un texto, menos su desamparo, han podido entrever dos clases diferentes de soledad, a saber, la soledad de estar solo, de no tener a nadie, de constituir un mundo solo, y sólo un mundo, puede ser que uno entre muchos más, pero aislados e incommunicados entre sí, excluyéndose mutuamente; y la soledad de estar sin aquello que aman, tratándose de los seres textuales, ese recuerdo y visiones que provocan y propagan en sus lectores, seres que, en cierta forma, están sin mundo, y sin embargo, no temen morir en cada lectura, ni morir a pedazos en cada una de ellas, se sienten llenos de vida, pueden seguir aún viviendo, cosa que no puede decir la realidad que representan, son símbolos donde el escritor no ve uno sino muchos mundos, no todos como el suyo, mundos de palabras que nos llegan a ser íntimos; empero, los seres sin mundo no tendrían ningún sentido sin un mundo que se los diera, y allí es donde nos acosa la paradoja, el mundo real casi desprovisto de su sentido, descubre y recrea en la literatura nuevos sentidos, agolpados todos ellos en una nostalgia, como queriendo recuperar lo que aquél ha perdido y siempre fue suyo, un sentido propio, que se despliega y adquiere otras posibilidades en la palabra, una arriesgada inversión de todo el significado que posee para poder conquistar una realidad muy acariciada, es decir, un mundo sin sentido que ha recuperado gracias a los seres sin mundo el sentido que le pertenece, a él y a nosotros mismos, los seres con mundo.

8. VIDAS PROYECTADAS

Esa genial y acuciosa facultad de la literatura para proyectar nuestra carne, sangre y significado lanzándonos a distancia, en una proyección simbólica que extiende sus dominios a esas dimensiones y trasmundos que toda subjetividad determina y la determinan, marchando hacia lugares lejanos, tiempos remotos, pudiera que inexistentes. Por éstas y otras cosas, la verdadera literatura, sobre todo, la de

ficción, no cansa ni aburre, lo mismo que una sinfonia clásica o romántica, esto se debe a que cada vez y de nuevo, según lo que sentimos o nos conmueva al instante de experimentar con ella, veremos proyectados de diferente modo y a diferentes lejanías los valiosos sentidos que se desprenden de cada uno de los mundos que las palabras construyen, no vacíos como una abstracción metafísica, llenos, en cambio, de vida y significado; es decir, descubrir nuevos sentidos para las cosas y para nosotros mismos, es misión tan honrosa de la literatura como inventar mundos de fantasía que no hagan más que divertirnos.

Lo literario funde por instantes al hombre con lo que lo rodea, y le da otra naturaleza, vive el trance de ser creatura textual, de acontecer en el texto como si fuera una realidad que sucede de veras ante nuestra vista, como en un mundo presente y existente, con el sabor de recuerdos y de deseos, seres abotagados de realidad, que la rezuman, una forma de hacer visible esa vida subterránea e íntima, que las formas del mundo, y los modos en que existen, nos impiden tocar, y que la ficción arranca y nos las enfrenta para hacernos reaccionar, en una palabra y en una explosión visual, hay muchas cosas que hemos olvidado que son bellas, y de muchas otras que estamos por descubrirlo.

Los entes literarios, destacando entre todos ellos, los personajes de ficción, nos recuerdan a cada instante, no sin sobresaltos ni mareos, que su ser consiste justamente en un "estarse haciendo" en el momento mismo de leerse y ser leídos, como si cada lectura los rejuveneciera, les diera de nuevo frescura, haciéndonoslos sentir cada vez más próximos, más encarnados, más vivos; figuras de alquimia, que la lectura libera de sus celdas, para proyectarlas, tras inciertas esperas, desde la página a los ojos y tomar por asalto la razón. Los seres de texto, por decirlo así, llegan a arrepentirse del arrebatado y disparatado intento de invadir y colonizar nuestro mundo, sus imágenes al unísono protestan airadas en contra de enraizarse en una geografía de cosas reales, dentro de una opresiva referencialidad histórica y, dejándonos boquiabiertos, retornan a sí mismos, a su mundo de texto, dentro de un cuento o una novela, pero no se van solos como solos llegaron, nos llevan con ellos, absorviéndonos en su interior, para que desde dentro de sí, la lectura nos muestre y marque uno a uno esos huecos de la vida, que la dragan de sentido y existencia; y a esto es a lo que responde la escritura, la fábrica de la pluma si escribe es para colmar el vacío del mundo, y cuando cobra vida en la ficción es para incitarnos a descubrirlo, no para tapanlo abriendo boquetes en otras partes, sino para crear ese sentido que nos dé también a nosotros sentido.

Esa segunda naturaleza de las cosas, que se oculta temerosa detrás de la realidad -exuberancia de formas que pide a gritos existir-, encuentra en los textos literarios un foro para expresar su propio drama, para actuar sus reprimidos y acallados sueños, ese claro donde la realidad se presenta otra vez, vestida ahora de fantasía, coqueteando con lo imposible, ávida de romances con etéreos seres de ficción, ese sitio que, con sus prodigios y encanto, nos da una carne de palabras y una sangre de tinta para existir, esa nuestra re-presentación que Sor Juana ya había experimentado y de sobra conocía, al decir, con poderosas palabras en uno de tantos romances:

No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas

y otro aliento en vuestros labios...²¹

9. ESOS OBJETOS MÁGICOS LLAMADOS FICCIONES: LAS FORMAS SIMBÓLICAS DE LA REALIDAD

Es tan grande e insospechado el poder que tiene la literatura, que puede tomar la sordera y el silencio del mundo en un festivo y ruidoso diálogo de voces sin cuerpo, sobrepasando las barreras que construye la incompreensión, pues quien escucha a otro puede por eso comprenderlo, y reconciliar lo crudo de su existencia con lo fascinante de su imaginación, magia que se crea y construye por obra de la representación ficcional, misma que no pretende ni usurpar ni desbancar al mundo de su pedestal, no impone su verdad más que a sí misma, siendo una especie de invención, que lejos de reproducir el mundo, pro-pone y gesta un nuevo orden para las cosas, una realidad que goza de sentido en sí misma, y que tiene en la metáfora y en la alegoría, dos enormes aliados para producir las más variadas manifestaciones literarias que podamos imaginar.

9.1 SER DE OTRO MODO LO QUE ES; UN MUNDO METAFÓRICO

Expuesto lo anterior, incursionemos en aquellas figuras del lenguaje para entender como se sirve de ellas la ficción, no meramente sumándolas o restándolas sino conjugándolas, a fin de asumir las apariencias más extraordinarias para revelarnos los mensajes que encierra en su interior. Consideremos primero la metáfora, a ésta podemos entenderla como un desplazamiento del sentido literal que normalmente adoptan las estructuras del lenguaje, esto es, impone otro posible modo de ser -expresado por las palabras- para las cosas de que habla el lenguaje, el cual consiste, justamente, en que éstas pudieran ser-de-otro-modo, a saber: "la transparente obscuridad de la noche fue rota por el emerger del titubeante y frígido astro rey." La metáfora explora las infinitas combinaciones de los datos de la memoria y la percepción, consiguiendo así tejer un mundo "más allá" del real, ya sea en calidad de una peculiar reacción subjetiva a éste -e igualmente constitutiva de la subjetividad-, o como una posibilidad alternativa a la actual, que a pesar de no ser viable, nos invita a ver el mundo de un modo distinto, esperando descubrirlo en él, o simplemente, interpretarlo desde esa óptica.

9.2 ES OTRO EL QUE NOS HABLA: LA ALEGORÍA

Por otro lado, la alegoría se nos presenta cual un curioso tropo del lenguaje, que con otras palabras -distintas, parecidas o no, de las que convencionalmente designan las cosas del mundo real- intenta transmitir las mismas realidades. Busca provocar en el sujeto proyecciones propias para deter-

²¹ Véase Sor Juana Inés de la Cruz *apud* Marie-Cécile. Bénassy-Berling. *Humanismo y religión de Sor Juana Inés de la Cruz*. México. UNAM, 1983: en especial, el capítulo denominado "El destino personal y literario de Juana Ramírez de Asbaje." pp. 73-86.

minar lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice, invitándolo a dotar de significado lo dicho, y tratar de encontrar la manera en que lo no-dicho, lo omitido, amplía el sentido, pudiendo deformarlo, de aquello que anhela comunicar, por ejemplo, un relato como "La metamorfosis" de Kafka, en el cual, Gregorio Samsa experimenta una extraña transformación, que lo convierte en un monstruo, un bicho repugnante; y esa nueva condición logra que se le revele al que la vive, la verdadera crudeza del mundo en que vivía y la crueldad de aquéllos con quienes convivía, todo lo cual le estaba encubierto, hasta su maravilloso cambio. Ésta es sólo una muestra de la esencia que caracteriza a la alegoría, de la cual otra expresión distinta, pero relevante, lo es, el contenido de la ópera *Così fan tutte*, en ella cobra cuerpo plástico lo alegórico, pues al disfrazarse los personajes, en lugar de enmascarar con su engaño la verdad, la desnudan, descubriéndola tal como es.

La alegoría es, ciertamente, un tropo privilegiado, puesto que designa primariamente una distancia con relación a su propio origen, y, renuncia a la nostalgia y el deseo de coincidir, lo que le permite inscribir en el lenguaje una diferencia temporal, un viaje a otro tiempo en que las cosas fueron, son o serán de otro modo, lo que ocurre cuando se identifica ilusoriamente unas con otras distintas, lo mismo con lo no-mismo, y por mor de esa representación arbitraria que la define, hace que, por obra del contraste, lo que antes no significaba nada para nosotros, pasando del todo inadvertido, nos llegue finalmente a significar algo. Empero, las virtudes irónicas de lo alegórico, no son más que retóricas, no pueden imponerse al mundo, no le pertenecen; parecería pues que el lenguaje habla sólo de sí mismo, y que todos los significados que envuelve son, por tanto, una mera alegoría de texto, un efecto del texto, decir dos o más cosas en una, sin disolver y reconstituir el mundo real, sino elaborándole una historia en un texto, un modelo y rompecabezas de todas sus potencialidades, que por momentos, puede, merced a la alegoría, fundir y sintetizar aquello que la realidad prohíbe, revelando de esa manera las condiciones trascendentales que vuelven posible o imposible un suceso textual, fuera y dentro del texto, como una farsa o como una confesión.

Los recursos de que se vale la ficción para re-crear nuestro mundo y crear el suyo propio, de ninguna manera, quedan reducidos a aquellas figuras del lenguaje, éstas no lo son todo ni son todo lo que la literatura tiene a su disposición cada vez que busca re-presentarnos el mundo con sentido; existen otras tantas facetas, algo ignoradas y desaprovechadas, de los dones que caracterizan a la representación ficticia, una de ellas lo es, por ejemplo, incursionar en el género de la auto-bio-grafía. Enfrentarse con un texto literario es hacerlo con el fruto de una escritura que ha deconstruido la novela, la poesía, sin faltar, claro, la filosofía, originando en un cuerpo en proceso -me refiero al texto literario- lo que podría considerarse como un enigma, en cuanto no es sólo una escritura sibilina sino un enigma que trasciende la escritura y se vuelca hacia la vida; sin embargo, esto podría también objetarse, si se piensa en la autobiografía, que una vez inseminada dentro del espacio literario constituye siempre una representación, es decir, "un contar de nuevo," ya que la vida de la que nos habla y a la cual supuestamente remite es, ya de por sí, una fabricación narrativa. Desde luego, resulta indudable que la historia de mi vida o de otra vida, cualquiera que sea ésta, no existe si no la cuento o no la cuentan -por supuesto, mucho menos para mí, si no me la cuentan. La vida es, en todo momento, por necesidad, una suerte de relato, que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos de las experiencias narradas, a través de la evocación o la rememoración, o relato que nos cuentan y nos cuenta, que leemos cuando se trata de vidas ajenas. Así que, decir de la autobiografía que, sobre otros géneros literarios, es el más referencial de todos ellos -entendiendo aquí, por referencia, un remitirse sin mediación a una realidad extra-

textual, de suyo entrometida y opresiva, oscura como pocas, ni tampoco a hechos concretos y verificables-, sería proponarle un revés a este asunto, planteándolo falsamente; porque la autobiografía no remite a hechos sino a la articulación de esos hechos, almacenados en la memoria y reproducidos por obra del recuerdo y la exteriorización escrita, cuestión que siempre debe tomar en cuenta y tener presente toda aspirante o candidata a re-presentar el mundo con sus propios artificios y, principalmente, la ficción literaria en todas y cada una de las expresiones que la asilan en su regazo, unas marcándole límites, otras rompiéndolos -ha de destacarse que cualquier relato, sobre todo si es literario, constituye un recordatorio que puede solamente recordarse, fabulosamente, más acá de la memoria, del mismo modo que todo libro se ocupa de lo que regresa desde más lejos que el origen simple, es entonces que, se convierte en el origen de una especulación, en la propia especulación, llegando en su movimiento a ser ya un problema para atacar, y es el tiempo en que la filosofía, como en este trabajo, sale a su encuentro, postulando que el verdadero escribir y relatar consiste en escribir lo vivido en una suerte de acto de recuerdo o evocación, no lo recién experimentado sino aquello que ya ha pasado por la reflexión, que ha sido considerado una y otra vez, y que sólo así, nos puede descubrir algo; causa por la cual, la experiencia actual y que es de algo que se está percibiendo no puede tomarse más que como registro mudo de algo y no como verdadera narración, porque contar como escribir es un modo de conocernos y descubrirnos y no exclusivamente de reproducirnos, lo que designa como el verdadero arte de escribir el escribir sobre lo vivido, siempre que sea aquello sobre lo cual se ha tenido ya ocasión de meditar y valorar, de modo que escribir es vivir de otro modo y con otros ojos lo que ya antes vivimos.

Géneros como éstos, no desmoronan ni atentan contra las gracias representativas de la ficción, la forma en que la problematizan no la vuelve del todo vulnerable, ni la hace caer, si bien zahondar en el marco que describe a la ficción desencadena derivas y trabas, hay modo de apaciguarlas y detenerlas, y esto se consigue al escribir en la lengua de los mil sonidos, de la fantasía literaria, una lengua que no se oye y que sin embargo está presente, sacando de lo oculto, y reponiendo de pasadas presentaciones aquello que la realidad de-pone, y alardea al hacerlo, y pone en el abismo, en el costal de los recuerdos olvidados, en el cesto de las existencias de desperdicio y desperdiciadas, enmarcado por el mundo de lo imaginario y de lo imposible, posibilidades a las que el mundo cierra los ojos. Sin embargo, la autobiografía no desconoce el tenor representativo que la acompaña, y el mundo que pone y depone en cada una de sus apariciones, parece ser ésta lo que se representa a sí mismo y a lo enteramente otro que se deja implicar en esa representación, y que se escribe en silencio, escondido en la palabra, pues su voz está ocupada en responder las voces que lo rondan señalando y marcando los linderos y límites de la observación de sí mismo, en mi caso, sobre el recuento y reflexión en un "diario" o en algún otro itinerario personal que resguarde mis vivencias y la manera de vivir con ellas. Precipitarse al terreno de la ficción al contarse uno mismo, con una historia autobiográfica -no por ello del todo real y auténtica, que ninguna ficción es por autobiográfica que sea-, es invadir el género de la repetición, ella misma, la historia que me cuenta y que nos cuenta, una repetición; cuando mi vida es el enigma que abraza al relato con sus innumerables vacíos y ausencias, momentos no ocurridos que quisieran acontecer, esperando posibilidades vacantes que los contraten, y así se repite la repetición y lo que se repone, poniéndose de nuevo, es otra cosa, otro marco, puesto que la repetición exime y libera del yugo del relato y realiza un paréntesis entre lo que se dice que sucede y lo que realmente sucede, entreverando sucesos no sucedidos que se piensa sucederán, el mayor testimonio de esto puede en-

contrarse en la correspondencia de Freud consigo mismo, y como probablemente diría Borges, con los otros muchos Freud dentro de él, no como monólogo sino como experiencia de las voces interiores de cada uno que rehuimos escuchar, secretos nuestros que aún no son nuestros, y que las ficciones de nosotros mismos pueden despertar y hacerlos nuestros.

9.3 LA NARRACIÓN ESCÉNICA; RECONSTRUYENDO LA REALIDAD EN EL MUNDO DEL TEXTO

Aquéllos y otros elementos más integran un arsenal retórico que tiene bajo su alcance el poder tamizar los textos literarios a través de las porosidades de los esquemas que cada uno de ellos representa, de esta manera, tales recursos funcionan como posibilidades para hacer aparecer por medio de ellas al objeto imaginario del texto, como algo imaginado en la conciencia que le devuelve y da nueva vida, actuando en calidad de ciertas indicaciones que evocan un conocimiento sedimentado en el lector, lo cual conduce a la constitución y depuración del objeto literario que sale de los hornos de la fábrica narrativa.

Y qué diremos de las representaciones ficcionales, si éstas se encuentran o no encadenadas a un mundo que no acaban de retratar fielmente y que es, al parecer, uno distinto para cada quien, esto es posible comprenderlo si escuchamos las declaraciones que pronuncia a este respecto Fortunatow al hablar de Tolstói:

Aquél concede al lector el derecho de 'complementar' al autor por medio de sus propias ideas, que se despiertan en él durante la recepción de la obra literaria. Precisamente porque el lector termina de dibujar en su conciencia la imagen artística y en esto se deja guiar por su propia medida de la fidelidad a la verdad, surge en él el sentimiento de que lo presentado es verdadero, un sentimiento de que lo que nos muestre el artista se quiere y deja 'tocar' con la mano. Tolstói considera las peculiaridades de la recepción artística y da a su lector la posibilidad de trasladar las descripciones del autor a la lengua de las ideas propias. El lector ya no sigue simplemente el orden de las ideas del autor, sino que piensa él mismo, basado en sus experiencias, en lo vivido y experimentado por él mismo, en asociaciones e ideas que su memoria le da gustosa.²²

Invocar semejantes estrategias cuando intentamos por medio del texto reconstruir un juego infinito de significados y referencias latentes en el mundo, que esperan por el texto para ser presentados ante esas conciencias que no sospechaban su existencia y que, a veces con azoro y otras con incredulidad, les ofrecen una bienvenida hasta el paredón de la tortura interpretativa, es, nadie lo dude, una abierta provocación a experimentar una gama extraordinaria de posibilidades de sentido, que no están del todo explícitas en el texto literario, las que comprenden simbólicamente todo el mundo en sí, pero captado desde un punto determinado, una región dominada por una mirada inteligente; así es posible reencontrar en los seres de texto a todo el mundo desde una peculiar perspectiva.

Todas estas ideas convergen, sin escape alguno por otros senderos, a convertir el mundo del texto en la llave maestra que concede al lector, y al autor por igual, llegar a ser conscientes de algo que

²² Fortunatow *apud* Dietrich Rall (compilador) et. al., *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, U.N.A.M., 1987, p. 156.

los rebasaba o les era antes invisible, rebelándose a conformismos de ser consciente únicamente de aquello que lo rodea, que no lo es todo, y es, en realidad, muy poco; un mundo privado de luz, que al apagarse apaga también nuestras esperanzas. Por esto, el verdadero éxito de la ficción literaria puede ser medido, como señala Henry James,²³ por el grado en que produce una cierta ilusión, esa ilusión que nos da la impresión, a veces, de que hemos vivido otra vida, de que hemos tenido un enriquecimiento milagroso de la propia experiencia, motivo por el cual, tal autor habla acerca de lo que él llama 'la ilusión de vida' y 'el aire de realidad' como la 'virtud suprema de una novela.'

10. TEORÍAS REFERENCIALES DE LA FICCIÓN

10.1 ENTIDADES FICTICIAS Y OBJETOS NO EXISTENTES

En años recientes, han sido postuladas distintas y alternativas teorías de la ficción, la mayoría de ellas con una simpatía marcada con la visión de Meinong de que hay una referencia genuina a objetos normalmente considerados como no existentes, siendo las posturas principales y que más vale la pena considerar sobre este tema, la que presenta, por un lado, van Inwagen, y por otro, por Parsons. Así, en el primer caso, van Inwagen,²⁴ lo que intenta es ofrecer una explicación de la noción común acerca de lo que es un personaje ficticio, y muchos de los detalles de su análisis, en mucho están de acuerdo con las tesis presentadas en este capítulo y en el anterior, de ahí la razón de considerarlo en la presente discusión.

En el caso de Parsons, el interés de considerar su posición, responde, fundamentalmente, a la base metodológica y a los procedimientos de que se vale para defender y justificar, dentro de una teoría sobre la ficción, la aceptación de los objetos no existentes, lo que ofrece la oportunidad de discutir sobre los compromisos de verdad y existencia que pretende o no incorporar el lenguaje ordinario, principalmente, sobre si hay realmente objetos no existentes y en qué sentido es que esto se afirma.

En cierto sentido, a mi modo de ver, para van Inwagen, un personaje ficticio es una "creatura de ficción, un tipo de entidad teórica de la crítica literaria,"²⁵ en tales términos, los personajes ficticios poseen atributos como 'ser un personaje en una cierta novela,' 'haber sido creado por un autor,' pero, hablando estrictamente, ellos no tienen propiedades tales como pesar 80 kg., medir 1.80 m., tener una nariz respingada, o hasta descubrir los móviles de un crimen o de un asalto; en todo caso, las oraciones que aparentemente atribuyen o predicen dichas propiedades respecto de las ficciones, de hecho, sólo se las adscriben a los personajes ficticios, siendo esa adscripción una relación primitiva y no analizable o que pueda descomponerse en sus términos constitutivos, que es análoga con lo que se afirma en oraciones como 'Ricardo tiene 1.75 m. de estatura,' según la cual, Ricardo es un objeto mental y no tiene propiedades físicas, aunque se permita enunciar una oración como esa en razón de alguna conveniencia práctica, por parte de un hablante, un narrador o un escritor, de manera semejante, Pedro Páramo sería una entidad teórica, y como tal, no puede tener peso o ejecutar acciones concretas irreales, aun si se piensa en oraciones tan comunes como 'Pedro Páramo monta un caballo,' que expresa una proposición

²³ Henry James, 'The Art of Fiction' en *The Art of Fiction and Other Essays*, p. 12.

²⁴ Peter van Inwagen, 'Creatures of Fiction,' en *American Philosophical Quarterly*, núm. 4, 1977, pp. 299-312.

²⁵ *Ibid.*, p. 299.

verdadera acerca del sujeto de esa oración, que de ser analizada, debe serlo de acuerdo con una noción como 'adscrición,' al pensar en la atribución de propiedades a personajes ficticios.

Esto permite reconocer que las teorías de la paráfrasis y la pretensión, veritativa y referencial, sobre las oraciones y usos ficticios del lenguaje, son poco menos que inadecuadas, dando paso al reconocimiento de poder hacer referencia genuina, y no meramente pretendida, como sostengo, a personajes ficticios, sin tener que postular para ello, un nuevo reino del ser, prefiriendo mejor, optar por una simplificación ontológica, que no tiene porqué restarle complejidad a la situación conceptual en que tiene lugar las referencias ficciones.

En particular, dicho autor, presta atención especial al modelo considerado en las ciencias naturales, que se ocupa de cualesquiera distorsiones de las regularidades lógicas que conciernen con la ficción, en relación con lo cual, piensa, que cuando decimos cosas como 'Pedro Páramo monta un caballo,' no podemos estar hablando literalmente, porque esto sería analizar esa proposición como si fuera una atribución del predicado empírico 'monta un caballo,' a un objeto abstracto, lo que se juzga absurdo, puesto que, la situación conceptual no puede, sin embargo, ser analizada en un sentido directo y literal, en la medida en que tal proposición es una proposición *interna*, y, por tanto, implícitamente lleva adherido el operador "en la historia se dice o sucede que..." de este modo, la atribución de un predicado empírico a un personaje ficticio, ocurre bajo el alcance de ese operador y allí la atribución hecha es aún objeto empírico, pero que existe en el mundo narrado de y por la historia, no a un objeto abstracto.

Expresando esto con mayor exactitud, el juego del lenguaje que teje la ficción, hace posible para los contextos internos, representados por el contenido de la historia, lo cual es perfectamente apropiado a fin de acoplar el nombre de un personaje ficticio con un término que enuncie una propiedad empírica, al mismo tiempo, dichas asociaciones no son permitidas en contextos externos a la historia o formuladas de manera externa al contexto de la historia; sin embargo, puede resultar problemática la predicación categorial y no cualificada de una propiedad física a un objeto abstracto, lo que de hecho está excluido, normalmente del discurso ficticio.

Finalmente, van Inwagen,²⁶ objeta lo simplista de esa consideración, al cuestionar acerca de porqué tal situación conceptual, o la manera en que se le ve, no toma un personaje ficticio como un objeto físico, ni como uno que no es totalmente concreto, y así, lo que a él le importa es lo que parecen ser atribuciones empíricas a lo que reconocemos que no son objetos empíricos, buscando con esto hacer más claro el estatuto eminentemente conceptual de un objeto ficticio, aduciendo que, los personajes ficticios, son lógicamente justo como las entidades teóricas, por ejemplo, el electrón o los átomos, dentro del ámbito de la Física, cosas que son asumidas, sin más, para facilitar la explicación de ciertos datos, lo que si bien explica algo, tiene el defecto de no ser capaz de ofrecer el hecho que, el juego del lenguaje de la ficción, es conceptualmente mucho más complicado que el modelo explicativo de la física de partículas.

Decir que las ficciones tienen que volverse objetos empíricos, como llega a insinuarlo ese autor, por el hecho de que aparentemente se admiten atribuciones empíricas no cualificadas acerca de ellas, en lo que estoy en desacuerdo, porque tales atribuciones son permitidas solamente en un contexto actualmente modulado o matizado por el operador ficcional, esto es, un contexto interno, en este sentido, cuando se toca del estatuto que corresponde a los personajes ficticios, por lo general, es dentro de nuestro propio esquema conceptual, siendo así la cuestión importante, tratar de responder qué clase de

²⁶ *Ibid.*, pp. 303-305.

objetos son los personajes ficticios, y la respuesta, creo, consiste en que un personaje ficticio es meramente un referente, que es denotado pero no considerado como si tuviera algún tipo de existencia, por esto, hasta donde puede afirmarse que las ficciones no son cosas empíricas, a pesar de que hay contextos en los cuales se permite predicar a los objetos ficticios propiedades empíricas.

Por lo demás, analizar, como hace este autor, la noción de personaje ficticio, tomando como modelo el concepto propio de entidad teórica, que es común en el discurso científico, me parece, una aproximación que no tiene suficientemente en cuenta las complejidades propias de la ficción, lo que no se desprende mediante la noción de un operador lógico como lo sería el operador ficcional, así como la inevitable distinción entre contextos internos y externos, y esto es porque, tal operador hace posible la aplicación de predicados empíricos a ficciones, sin la nefasta consecuencia de que las ficciones deban ser finalmente clasificadas como objetos empíricos.

No es nada extraño que, la teoría postulada por tal autor, tiene en común con el uso ordinario del lenguaje, admitir y aceptar que las ficciones son referentes genuinos que no habitan un mundo llamadamente de la subsistencia, sino que aquéllas, no que no existan, mucho menos que sean irreales, lo que hace que su visión entre en conflicto con la creencia del sentido común, conflicto que no explica suficientemente, además, olvida la distinción entre contextos internos y externos, lo que simplifica exageradamente la explicación de oraciones que contienen atribuciones empíricas a personajes ficticios, implicando cierta incoherencia en la práctica lingüística cotidiana. Por lo tanto, la comparación de las ficciones con las entidades teóricas, resulta muy útil, al grado que permite otorgar a las ficciones un estatuto completamente objetivo pero que, en última instancia, es inadecuado cuando se ocupa de otros ámbitos de la existencia y de los distintos usos que se hacen del lenguaje, en literatura, con más fin que contar historias.

La teoría de los objetos no existentes postulada por Parsons, desarrolla un enfoque neomeinongiano que es fundamentalmente intuitivo, semejante teoría distingue dos clases de propiedades, a saber, las propiedades nucleares y las extranucleares, lo mismo se sigue en el caso de los predicados, aunque no ofrece ni presenta una definición precisa de esas dos suertes de propiedades, sino que, en lugar de hacer esto, proporciona muchos ejemplos y explicaciones intuitivas sobre los mismos. De este modo, menciona como ejemplos de predicados nucleares expresiones del tipo 'es blanco,' 'es alto,' 'empujó a Sócrates,' 'fue empujado por Sócrates,' 'es dorado,' 'es una montaña,' y otros más de este estilo. Por su parte, los predicados extranucleares, tal y como los define, pueden ser ciertamente ontológicos, como 'existe,' 'es ficticio,' o incluso de carácter modal, tales como 'es posible,' o hasta de corte intencional, por ejemplo, 'es algo acerca de lo cual piensa Meinong,' o, simplemente, decir de una teoría o sistemas formal que 'es completo,' o que 'es consistente.'

Hablando con cierta cautela y sólo de manera aproximada, como rodeando esta cuestión, es conveniente señalar que, como sostiene Parsons, "si cualquiera conviniera que los predicados denotan o significan una propiedad ordinario de un individuo o individuos, en ese caso, entonces, se trata de un predicado nuclear y éste denota una propiedad nuclear."²⁷ Dicho así, los predicados más polémicos o que podrían desatar alguna controversia, los ubica y clasifica en la categoría de predicados extranucleares.

Una vez hechas tales precisiones, se puede decir ahora que, dicho autor, propone dos principios importantes con relación a las propiedades nucleares y los objetos de que son propiedades, el primero

²⁷ T. Parsons, *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven, 1980, p. 24.

de ellos, afirma a la letra que no hay dos objetos, reales o irreales, que tengan exactamente todas las mismas propiedades nucleares, el otro principio enuncia básicamente que, para todo conjunto de propiedades nucleares elegido arbitrariamente, hay al menos un objeto que tiene todas sus propiedades en ese conjunto y, aparte de ellas, no tiene ninguna otra propiedad nuclear.²⁸ En este sentido, esa teoría distingue entre las expresiones 'hay' y 'allí existe,' apegándose así a la formulación clásica que hace que una teoría sea calificada como meinongiana, por el hecho de reconocer que hay objetos no existentes, los cuales solamente podemos concebir en cuanto un conjunto de propiedades nucleares tales que no existe objeto alguno que tenga todas sus propiedades en ese conjunto, por tanto, puede decirse que, ciertamente, el objeto que corresponde a ese conjunto es o puede ser llamado un objeto no existente, por lo que, el primer principio postulado por Parsons,²⁹ implica a su vez el principio de identidad de los indiscernibles nucleares. Esto permite y brinda las condiciones necesarias para señalar que, si x y y tienen exactamente las mismas propiedades nucleares, entonces $x = y$, o, más bien, son idénticos, donde x y y son conjuntos de propiedades como lo son los individuos reales e, incluso, los personajes literarios.

Por otro lado, existen también, siguiendo con este mismo orden de ideas, relaciones propiamente nucleares, por ejemplo, 'golpear a alguien' o 'ser golpeado por alguien,' y aun relaciones extranucleares como lo sería la identidad, así pues, un modo en que las relaciones de este tipo son importantes dentro de la teoría de Parsons,³⁰ es, sin duda, que hacen posible, conectar o articular uno de los dos miembros de una relación, por supuesto, binaria, de manera que pueda reconocerse una cierta propiedad, digamos, 'ser golpeado por Sócrates,' o 'algo acerca de lo cual piensa o es pensado por Meinong.'

Pero, siempre viene al caso preguntarse sobre si una teoría puede postular objetos imposibles sin necesariamente caer en contradicciones proposicionales, puesto que, el que haya un objeto que corresponda a un conjunto de propiedades como: (ser cuadrado, no ser cuadrado) es algo que debe de entenderse de manera no tan literal, porque tales propiedades, puestas en relación, no son realmente incompatibles si 'la propiedad de no ser cuadrado' se usa como la negación nuclear de una propiedad nuclear, de esta manera, una propiedad nuclear y su negación nuclear, únicamente son incompatibles entre objetos propiamente existentes, pero la teoría de Parsons no es afectada en modo alguno por argumentos u objeciones hechas contra alguna versión de la ontología meinongiana, cuando se llega afirmar que el razonamiento resulta bloqueado, en esa clase de relaciones a causa de que la identidad es vista como un predicado extranuclear. Lo cual, a pesar de todo, no deja de presentar ciertas dificultades, en la medida en que, según el segundo de los dos principios enunciados por Parsons,³¹ y que hace un rato fueron presentados, por esto, se tendría que, para todo conjunto de propiedades nucleares, existe por lo menos un objeto que tiene o toma todas sus propiedades en ese conjunto, y además, que no posee ninguna otra propiedad nuclear aparte de aquéllas, por lo que, de acuerdo al primer principio que enuncia dicho autor, hay solamente un objeto tal que tiene todas sus propiedades en ese conjunto, por ejemplo, 'golpeó a Sócrates,' en tal caso, viene a ser un predicado nuclear, y, por analogía, se puede asumir que 'asesinó a María Félix,' sería también un predicado nuclear. Ahora bien, las propiedades de 'ser un hombre' y 'ser mexicano,' así como la de 'ser psicópata,' son todas ellas nucleares, así que, si llamamos M al conjunto de propiedades nucleares que corresponden a los predicados 'es un hom-

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

bre,' 'es mexicano,' 'es psicópata,' y 'asesinó a María Félix,' de acuerdo a las consecuencias que se siguen a partir de los dos principios formulados por Parsons, y que he venido comentando, hay exactamente un objeto que tiene todas esas cuatro propiedades, al cual lo podemos llamar *m*, y, en tales términos, se deduce de esto que, por un lado, *m* es un hombre mexicano psicópata que asesinó a María Félix, por consiguiente, se sigue que, por otro lado, hay un objeto que o del que se dice que asesinó a María Félix. Como el terreno ya está dispuesto y es propicio para el análisis, debe considerarse que, el problema que aquí aparece es que María Félix todavía esta viva, por lo cual, parece que, los principios postulados por Parsons, así como los supuestos que realiza y acepta acerca de predicados como los que hemos construido, apunta todo ello a una conclusión que es totalmente incompatible con hechos empíricos, siendo el punto a discusión que, si las palabras son empleadas, en este ejemplo, y en su teoría, con su significado usual y ordinario, en ese caso, afirmar que existe un objeto que asesinó a María Félix, es incompatible con la realidad, por lo menos, con la actual, además de que nunca se concede aquí que las palabras cambien su significado cuando son aplicadas a objetos no existentes, contra-tiempo que tal autor no considera y pasa por alto, problema que, algunos, encaran distinguiendo dos suertes o tipos de predicados como de maneras de predicarlos, lo que, a primera vista, parece plausible si se piensa que, en cierto modo de predicar internamente o una predicación interna, no tiene verdaderamente consecuencias sobre la realidad, sin que antes hayan sido agregadas ciertas premisas empíricas, pero nada como esto es tomado en cuenta por la teoría de Parsons acerca de predicados comúnmente aplicados a objetos no existentes, no obstante, este autor constantemente insiste que, si una relación es nuclear y binaria, se tiene que distinguir los distintos modos en que se relacionan internamente sus términos constitutivos, puesto que, es sabido que cuando esa relación expresa algo que es irreal de un objeto que si existe, la fórmula construida así no puede ser verdadera, por lo que, creo, que esta consideración puede servir apropiadamente para mostrar que '*m* es un hombre mexicano psicópata que asesinó a María Félix,' no tiene que ver con la realidad, así también, pienso, que algunos cuantos ejemplos relacionados con tal clase de distinción, por ejemplo, cuando se aplican a cualquier teoría que reconoce objetos ficticios, resultan totalmente convincentes y plausibles, lo que no significa, que se encuentre algún argumento o explicación que haga sostenible afirmaciones como 'existe un objeto que asesinó a María Félix,' sea verdadera con la generalidad que sería necesaria para resolver el problema que una proposición así plantea en cuanto a su relación con la realidad, lo que sigue reservando aún ciertas aclaraciones.

10.2 FICCIÓN Y REFERENCIALIDAD LITERARIA

Al discutir acerca de la cuestión de la referencialidad en literatura, se corre el riesgo de ser atrapados dentro de un problema sumamente embarazoso, sobre si no es verdad que la literatura imaginaria, concebida como ficción es precisamente esa forma privilegiada de comunicación que se entiende como separada de la esfera de lo real, en otras palabras, determinar si las obras de ficción, el contenido de sus historias, es o no exclusivamente autoreferencial. Por ejemplo, si comparamos las explicaciones que brindan de la vida social y política de comunidades concretas, por un lado, los periódicos de la época, y por otro, el mundo narrado por *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, tratando de establecer ciertas diferencias entre ambos tipos de escritura, de discurso, es un hecho que los primeros se refieren a

eventos en la realidad, pasados o actuales, pero que efectivamente suceden o han sucedido, mientras que la ficción de Rulfo crea su propia topografía autosuficiente de significado.

Buscando precisar aquello que hace del discurso de ficción propiamente tal, puede considerarse la definición de Ellison, quien, cuando intenta definir en qué consiste un discurso ficticio, señala que: "Ciertas proposiciones lingüísticas hacen referencia a circunstancias extralingüísticas muy particulares, sobre todo, se dice en tales casos que éstas denotan un referente. Esta propiedad, importante como lo es, no es constitutiva del lenguaje humano, en cuanto ciertas proposiciones poseen dicho atributo, mientras que otras no. Pero también existe un tipo de discurso denominado ficticio, en el cual la cuestión de la referencia es puesta de una manera radicalmente diferente, esto es, donde se indica explícitamente que las frases enunciadas describen una ficción y no un referente real, justo de este tipo de discurso, la literatura es el ejemplo más común y más estudiado."³²

En esta definición, fundamentalmente operativa, de la noción de referencia, este autor distingue entre lo lingüístico y lo extralingüístico, entre el acto de emplear en forma verbal o escrita un discurso y el efecto apuntado a que da lugar ese uso en cuanto éste designa un reino más allá del lenguaje, que de existir, lo hace fuera de las historias más que en ellas. Según este punto de vista, tal cosa parecería que se da en ciertos casos, pero no en todos, pues, las proposiciones denotan un diferente, y además que, el lenguaje literario como tal, como el lenguaje de la connotación, existe dentro del reino autosuficiente de la ficción.

Gran parte de la llamada literatura realista, así como versiones o concepciones realistas de la misma, consideran como normal y común que, el referente de una obra literaria, sea comprendido primordialmente, sino que exclusivamente, como el referente real, es decir, el objeto en el mundo más allá de los confines del texto. Desde luego, en una visión semejante, sería posible hablar de tanto lenguaje denotativo como referencial, por un lado, y de lenguaje literario connotativo y no referencial, por el otro. Así pues, de acuerdo a este esquema, la literatura se diferencia en y por sí misma de todas las otras formas de comunicación humana por ser, esencialmente, un fenómeno de carácter interno, un arte-facto que no reconoce o depende de alguna señal referencial, del mismo modo que ocurre con el lenguaje ordinario. Esto aparece claramente cuando se considera la suposición sumamente pertinente de Paul de Man, sobre la naturaleza del lenguaje literario, del cual afirma que: "Para la proposición que habla o se hace acerca del lenguaje, se da que signo y significado nunca pueden coincidir, ya que, esto es precisamente lo que es tomado por dado, como una concesión hecha en el tipo de lenguaje que llamamos literario. La literatura, distinta del lenguaje cotidiano, comienza en el lado más apartado y lejano de este conocimiento, es la única forma del lenguaje verdaderamente libre de caer en la falacia de la expresión no mediada. Todo lo que conocemos sobre esto, es algo que ya lo conocemos de un modo no tan apropiado, como una afirmación sugerida con relación a lo puesto. Incluso la verdad emerge en el conocimiento previo que poseemos de la verdadera naturaleza de la literatura, cuando nos referimos a ésta como a una ficción. Todas las literaturas, inclusive la literatura griega, han designado siempre las cosas que presentan por sí mismas, como si existieran en el modo de ficción; así pues, en la *Iliada*, cuando encontramos primero a Helena, es como el emblema del narrador que entrelaza lo actual de la guerra dentro de un paisaje poblado por objetos ficticios. Su belleza prefigura la belleza de todas las narraciones ficticias como entidades que apuntan a su propia naturaleza ficticia. El autoreflejo del conocido efecto-espejo, busca representar y significar aquello que afirma una obra de ficción, por su muy

³² Cfr. David R. Ellison, *Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, p. 7, principalmente, la Introducción.

peculiar existencia, su separación de la realidad empírica, su divergencia en cuanto signo de un significado que depende para su existencia de la actividad constitutiva propia de este signo, lo que caracteriza la obra literaria en su esencia más íntima. Esto está siempre en contra de la afirmación explícita del escritor, el hecho de que los lectores degradan la ficción al confundirla con una realidad de la cual, casi siempre, se han despedido.³³

Al interpretar el personaje literario 'Helena' como la figura del narrador, como quien teje y construye los textos, las historias, sugiriendo que la 'guerra actual' es como algo subsumido en el acto de narración por sí mismo, lo que tal autor privilegia es la narración de la historia sobre los elementos narrados por ella, elementos que, se supone, han sido siempre ya transformados dentro del fenómeno narrativo que constituye la ficción. Conforme a esta concepción, es solamente una cuestión lógica que el discurso ficticio, en su muy especial separación del referente real, deba emerger como un autoreflejo propio del efecto-espejo de la literatura. Tal y como de Man³⁴ enuncia de manera algo polémica, su esquema también presupone que la literatura, al conocer su propia y esencial naturaleza ficcional, se encuentra, desde el inicio, desmitificada, porque cuando los críticos modernos creen que están desmitificando la literatura, están de hecho siendo desmitificados por ella.

Desde tal punto de vista, la literatura simultáneamente produce referenciales como los deshace, los desmantela, deconstruye estos efectos al revelarlos como ficticios desde el principio. La dimensión referencial no ha sido eliminada aquí, sino que ha sido contenida o envuelta dentro del autoconocimiento del texto literario, del exterior referencial que ha sido asimilado y subsumido por el interior ficticio.

La equivalencia establecida por Paul de Man entre el referente y el exterior extralingüístico de o más allá del texto, es una opinión que ha sido objetada en la actualidad por un número cada vez más creciente de críticos y filósofos, con el sólo propósito de redefinir el concepto de referencialidad en literatura. Con la consecuente aparición y experimentación de nuevas técnicas de creación de la conocida como nueva novela dentro del dominio de la escritura creativa y la metodología formalista en el área de la teoría literaria, el interés de los críticos ha comenzado a enfocarse en la especificidad de la referencia literaria, y en este curso, la presuposición exclusiva de la realidad del referente, a quedado bajo un serio escrutinio. Por esto, bien podría afirmarse que, la representación en cualquier obra de arte, siendo la literaria aquella que aquí nos ocupa, es una construcción que tiene una referencia en la cual o con respecto a la que representa algo para el lector o el espectador de la obra artística; sin embargo, ésta puede no tener referente, en el sentido en que no necesariamente reproduce alguna cosa actual en el mundo real, de manera análoga, Ellison³⁵ sostiene que, en el texto literario, uno podría demostrar que no hay cosas tales como los referentes reales, al menos para el lector, todos son ficticios, 'la mesa,' 'el unicornio,' 'la bondad,' etc., porque su contexto sería un mundo imaginado. En general, los lectores aceptan esto como algo dado cuando aceptan el hecho de que lo que están leyendo es una ficción, esto es, una construcción conceptual imaginaria.

Con todo, como hemos visto desde la primera sección del presente capítulo, no es tan fácil eliminar la referencia literaria, ya que, siempre cabrá la posibilidad de hablar de alguna suerte de referencia en textos literarios, por lo cual, hasta cierto punto, existe la llamada referencia literaria, pero, al hablar de un texto no referencial, no tendría sentido alguno tal discusión en esos casos, puesto que,

³³ Véase Paul de Man. *Blindness and Insight*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ David R. Ellison, *Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, op. cit., p. 8.

viendo así las cosas, todos los usos del lenguaje, poseen algún tipo de referencia, ya sea real o imaginaria, y es el lector quien actualiza la función referencial del texto por medio de su lectura, toda vez que la obra literaria es eminentemente una construcción, y, por tanto, se encuentra separada de la realidad, está sujeta a sus propias leyes de referencia más que a las condiciones del mundo hacia el cual puede o no apuntar o señalar de manera particular y concreta.

En lo que a esto toca, Pavel³⁶ nos recuerda que la referencia a personajes y objetos ficticios no es una actividad lógicamente extraña, sino que se relaciona con un modo común de hacer referencia. Asimismo, cuando un autor se refiere a un personaje, emoción o a una arquitectura imaginaria en una obra literaria, está estableciendo los parámetros de un reino específicamente ficticio, el cual, es nuevo y extraño para el lector, pero el acto de referencia a donde ese mundo imaginario es creado, es totalmente similar a algo común, a una referencia al mundo real, esto significa que el crítico literario como el filósofo, más que o poner la ficción respecto de las construcciones que no son ficticias, deben estar intentando crear, como lo dice Pavel,³⁷ una aproximación interna cuyo propósito es proponer modelos que representen la comprensión de los lectores de la ficción. Aquí subyace un contrato implícito entre el escritor y el lector, mismo que es de suma importancia para nuestra comprensión de la referencia literaria como tal, y este modo particular de referencia no necesita ser considerado como secundario o derivado del modo de existencia del referente extraliterario.

Lo que cada uno de los autores mencionados, a su manera, proponen en sus diferentes aproximaciones, es un modo de acercarse a las funciones referenciales del texto literario sin hacer referencia al referente real, cuando se habla o escribe acerca de algo. Los resultados de sus distintas interpretaciones, descansan, en cierto grado, sobre la delimitación clara de la ficción literaria como un campo separado que merece su propio análisis. El hecho de que el texto tiene está libre de los condiciones impuestas por el referente real, así como el hecho de que la ficción es un mundo de suyo propio, permite al lector mapear la topografía del texto, que sólo en él existe, y visualizarla con toda la claridad de una perspectiva teórica. Si todo esto se considera, ahora, desde el punto de vista específico de la teoría crítica, entonces, la distinción entre un referente real y uno imaginario, promete ser útil y productiva, al mismo tiempo, sin embargo una concentración exclusiva y excesiva sobre el problema de la referencia dentro de la ficción, o lo que es lo mismo, un estudio de las leyes del referente imaginario, reduciría el alcance de la obra literaria a la dimensión propiamente estética, al espacio de formas, estructuras, cánones narrativos, y figuras literarias, y convertiría una mera abstracción dicha obra, desde la esfera de la ética, a la que apunta irremediabilmente, o, cuando menos, parece apuntar. Tal cosa sugiere que algunos de los más impresionantes textos experimentales de los últimos años, están contruidos sobre la base de la tensión entre referentes imaginarios y reales, y en los cuales, se construyen un mundo ficticio autosuficiente y altamente coherente, cuyas leyes referenciales parecen contenidas dentro de la ficción misma, incluso a la vez se refiere al lector que existe más allá de los bordes o fronteras del texto, apuntando a un exterior complejo y problemático, un espacio ético del como deben ser, que el espacio estético por sí mismo designa y diseña, no de un modo transparente, de manera simplemente mimética, sino con algo de misterio, de opacidad, haciendo manifiesta la dificultad que vincula la textura verbal de la obra literaria, las palabras, con nuestro mundo, el mundo real.

Bueno, muchos de los problemas relacionados con la ansiedad referencial de la literatura, con su deseo y pretensión de hablar de algo que está allí, junto a nosotros, que lo vemos cara a cara, que

³⁶ Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, University of Chicago press, Chicago, 1986, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

existe realmente, tienen que ver con una atención obsesiva y desafortunada a la forma, y una concentración insuficiente sobre el mensaje moral que intenta transmitir la obra literaria, lo que entraña alguna suerte de defensa de los valores morales de la literatura, como adquisición de prácticas morales o como moraleja.

Por su lado, Steiner,³⁸ nos provee con una defensa y una ilustración del acto de lectura en toda su fuerza moral, al ponerse en contra de los excesos de la deconstrucción, tal y como es practicada por Derrida y todos sus epígonos, procediendo en tres niveles distintos, primeramente, ubicando la supuesta crisis en la concepción y comprensión del lenguaje, por supuesto, dentro de la teoría poética y la práctica de los poetas simbolistas como Mallarmé y Rimbaud; en segundo lugar, este autor demuestra que la crisis actual por la que transita la filología en cuanto interpretación textual en el sentido más amplio posible, se presenta a partir de la duda radical, compartida por muchos críticos, sobre la posibilidad de un avance acumulativo hacia la comprensión del texto, en lo que insiste Steiner,³⁹ en otros términos, el acto de interpretación ha sido a la proliferación de fines e intenciones de lecturas altamente personales de un texto literario, ninguna de las cuales, construye sobre visiones ofrecidas por las lecturas previas. Finalmente, en tercer lugar, propone como un contraejemplo a la teoría y práctica de la deconstrucción, una concepción de la lectura formulada en los términos de un imperativo ético, que enuncia Steiner de la siguiente manera: "Si deseamos encontrar una objeción a la textualidad autística o, con mayor precisión, a la antitextualidad, sobre un fundamento tan radical como el suyo propio, debemos tratar de sostener sobre el acto de significado, sobre la comprensión de ese significado implicado, toda la fuerza de la intuición moral."⁴⁰

10.3 ESTRATEGIAS FICCIONALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO NARRADO Y LA CONCEPCIÓN ALOFÁNTICA DE LA REALIDAD

Existen junto con aquellas formas e investiduras representativas de la ficción, otros modos del decir igualmente poderosos y ricos en posibilidades, los cuales he acuñado y bautizado con los nombres de: el decir prepotente o modo de "agotar al decir," el decir impotente o modo de "agotar sin decir," y el modo del acallamiento o del solapamiento; dichas estrategias discursivas, que no estratagemas, son protagonistas importantes para construirle un techo y abrigo a la ficción literaria.

Estos modos del decir, tienen como su tarea primordial la ficcionalización de aquellas cosas que sí existen o alguna vez existieron, de lo que efectivamente ha ocurrido, pero, al señalar esto téngase presente que como pensaba Aldous Huxley, la experiencia no es lo que llega a sucederle a una persona, sino lo que logra hacer ésta con lo que le sucede, lo cual viene a ser un fuerte llamado de atención sobre el hecho de que escribir historias antes que decir o contar lo que nos ha sucedido es una forma de construir narrativamente nuestra identidad, de conocernos, de ser lo que podemos ser a través de la ficción. Hacer con nuestras experiencias historias, es poder en cierta forma objetivizar lo que nos ha pasado e indagar las implicaciones que eso tiene o ha tenido en nuestra vida diaria, preguntando qué hubiera pasado si las cosas hubieran ocurrido de otro modo, qué hubiéramos hecho en tal caso, poniendo en juicio de esa manera nuestras propias creencias, por medio de contar o narrar posibles histo-

³⁸ George Steiner, 'Real Presences,' en *Collected Works*. Columbia University Press, Nueva York, 1992, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

rias de lo que pudimos haber hecho y de lo que podríamos todavía hacer, al escribir nuestra vida con palabras. Si no todos, casi todos los escritores sí, al inventar y escribir sus historias, en cierta medida y en determinado sentido, también escriben y relatan sus propias historias, podría decirse que al hacerlo recrean sus vidas, editándolas a manera de una obra de ficción, quitando un poco aquí, agregando un poco allá, haciéndoles cambios idóneos, ya que no es suficiente contar algo que les sucedió tal cual para que por esa sola razón resulte creíble, en virtud de que, como se dijo en el capítulo anterior, no porque una historia sea verdadera o real, por lo mismo, tiene que ser verosímil, lo cual depende mayormente de quien la cuenta y cómo la cuenta y, desde luego, de a quien se la cuenta.

Como la vida, la ficción, no deja de caer en un sinnúmero de contradicciones, pues así como hay opiniones sobre los demás y sobre uno mismo, del mismo modo, hay muchas y diversas lecturas de cada texto, puesto que, de un mismo hecho hay más de una versión de él, algunas similares, otras divergentes, así, contar sobre una vida, sobre un pasado, depende de si lo cuenta el propio autor o no, y también, de cuándo lo cuente, en su juventud o en su madurez, y, sin pasar por alto, qué quiera contar de su vida y qué no, y del porqué cuenta ciertas cosas y otras no, sin que esto signifique que todo lo que cuente realmente sea cierto, que verdaderamente le haya sucedido. Justo por esto, una biografía oficial o no, declarada como tal o disimulada, más que reivindicar o desvirtuar lo sucedido a alguien, lo que realmente vivió, nos abre a descubrir, no su experiencia ni lo que sintió, sino aquello que creyó o cree el escritor haber vivido o, quizá, cómo quisiera haberlo vivido, toda vez que este es el verdadero sentido del acto de ficcionalizar, en lugar de sucumbir ante lo escrupuloso y prolijo de un escrutinio biográfico, al cual se le escapan muchos detalles e incidentes, deliberados o no por parte del que escribe o cuenta una historia, en su afán de ser franco o de ser elusivo. Es como si el deslinde entre la experiencia cotidiana y la ficción fungiera como especie de parámetro y piedra de toque, en si ficticio al fin y al cabo, que puede medir, más allá de las fronteras ficticio-verídicas, esas verdades del hombre y de su mundo que logran o no volverse o ser significativas, porque si bien, quiéranlo o no, los autores ficcionalizan de una u otra forma su vida en sus historias, narrativizando indefectiblemente sus experiencias. Sin embargo, tal y como sostienen algunos autores, para contar hay que vivir, por eso como dijera el periodista y escritor español Pérez Reverte, la ficción, mejor dicho, su ficción, es reportaje, sólo que le hago cambios, lo acomodo y es ficción, pero si ocurrió: precisamente por lo dicho, crear al escribir es ejercitar la memoria, pues todo surge y se genera en ella, al punto en que parece, a juicio de incontables escritores, que toda su experiencia no es más que memoria aderezada con imaginación, misma que posee una enorme continuidad aun a pesar de notas al margen y cabos sueltos, fruto de una revisión constante y una comparación entre una cosa y otra, por lo que, de vez en cuando, convergen miles de memorias que se armonizan y acomodan alrededor de una idea central de manera coherente, y es entonces que se escribe un cuento, que cuenta lo alguien vivió y cómo reacciona e interpreta lo vivido, al contarse y ser contado por una historia literaria.

La importancia de la memoria en literatura, lo es, en tanto agente catalizador en el proceso de la ficcionalización, en la acumulación, selección y decantación de elementos que van adquiriendo proporción entre sí durante el proceso de gestación del texto de ficción. Asimismo, la claridad en una narración puede ser engañosa siempre que continúe siendo elusivo aquello que ha sido narrado, todo esto como un mero disimulo que lo que evidencia es, de hecho, una enorme complejidad y una serie de ambigüedades e indeterminaciones a las que difícilmente un autor es capaz de abstraerse, aun cuando aquellas tienen el efecto, sino el objeto, de dispersar, justamente, cualquier precisión, haciendo necesaria una lectura itinerante para descubrir lo que el texto encierra, a la manera en que sucede en la narra-

tiva de Cortázar. Así, la ambigüedad se instala como la verdad de la historia, por eso, cada vez que una historia ficcionaliza la vida, el énfasis narrativo se pone más en una lucha o tensión entre personajes y sucesos, que en la resolución de dicho conflicto, lo cual aparece en el estira y afloja que la historia presenta, entre el imponer un cierto orden establecido y un orden por establecer, este último surgido de las necesidades y posibilidades de cada individuo, ya sea autor o bien lector, o ambas cosas.

Damos así paso al desfile de los que he llamado modos del decir o del discurrir en ficción, principiando con el decir prepotente o modo de "agotar al decir," que consiste en la posibilidad de crear e inventar mundos, lo cual se encuentra aliado a una suerte de memoria traicionada o traidora que, para ser exacto, sólo se puede ser judas verdaderamente si se ha perdido por completo la memoria, pues, de no ser así, el acto de invención a través de la literatura de nuevos mundos se ve bloqueado y limitado por una memoria que es guardiana de prejuicios y sesgadas maneras de ver el mundo, las que, nos impiden ver más allá de nuestras narices, precisamente por ello, es menester el olvido, el estado de amnesia del mundo, para poder mirar más que eso y descubrir otras experiencias y verdades que de otro modo nos serían más que ajenas e impensables, cosa que logra el decir prepotente, por ejemplo, al inventar un pasado para sus personajes, todos ellos inventados, y hasta un futuro posible para nosotros, lo que se aprecia claramente en la ficción poética de Tolkien, quien hace de la experiencia nuevas experiencias, y con el mundo nuevos mundos.

Por otra parte, tenemos el decir impotente o modo de "agotar sin decir," mismo que consiste en un esfuerzo por inventariar el mundo, el cual no llega más que a un intento, a veces fallido y otras tantas acertado, de reconstruir el mundo antes que de recuperarlo, recreándolo de distintas formas, pasando de lo que fue a lo que pudo ser, de las preguntas a las respuestas, tras la reconstrucción de la misma escena de ciertos hechos que tuvieron lugar, a fin de recordar y averiguar lo que realmente pasó, y así, ver en la historia la metáfora de una vida recuperada y un tiempo recobrado, lo que ilustra muy bien la *Recherche* de Proust, que no es sino un recuento muy elaborado y detallado de cosas y sucesos, si bien un relato lleno de enormes lagunas y extensiones de olvido, que cada cual completa mediante el filtro de sus propias vivencias, sin traicionar la reconstrucción que, de algo cierto, su propia vida, el autor hace al contarnos a su manera su historia, nada más que volver a ser no para repetirse sino para reflexionar sobre sí mismo, y al reconstruir su vida, poder volver en sí y recuperar su memoria, tan sólo lo que pueda recuperar, pues no se puede recordar todo sin olvidar algo, detalles que nos hacen decir "fue así o asá, pero si no, tuvo que ser más o menos algo parecido," por lo cual, esas historias, en su mayoría de ficción realista, constituyen lo que designo como reconstrucción ficcional, un producto del modo discursivo y ficcionalizador del decir impotente o modo de inventariar el mundo y reconstruirlo por obra de los mundos de ficción.

Apenas ahora, se está ya en condiciones de hablar de aquella suerte de retórica de la mendacidad que parece haber esbozado en algunas de sus obras el polémico Nietzsche, donde a su vez perfila lo que para él es ese concepto extraño y perturbador de "ficción," en torno del cual divaga cada vez que toca puntos de fuerte escozor y debate como ciertamente lo son tanto la moral como la religión, mismas que, como sostiene, no tienen o pierden todo contacto con la realidad dentro del cristianismo, al que califica como algo formado básicamente por causas puramente imaginarias, cuyos efectos también son puramente imaginarios, involucrando solamente un trato entre seres imaginarios, nada más aparte de eso, pero a dónde quiere arribar con esto, a lo que responde llanamente diciendo que algo así, un mundo como el descrito por la religión cristiana, no puede ser sino un puro mundo de ficción,⁴¹ que

⁴¹ Considérese Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, Alianza Editorial, México, 1989, pp. 39 y 40.

se diferencia, con gran desventaja suya, del mundo de los sueños o mundo onírico por el mero hecho de que este último refleja la realidad, mientras que aquél falsea, desvaloriza, niega la realidad completamente. Tan pronto o una vez inventado el concepto "naturaleza" cual anticoncepto de "Dios," la palabra, a decir de él, para decir "reprobable" tuvo o tenía que ser "natural," por eso, todo aquel mundo de ficción tiene su raíz en el odio a lo natural que, en este caso, es un odio a la realidad como tal, siendo así expresión de un profundo descontento con lo real, pero con esto queda aclarado todo, lo que Nietzsche pretende revelarnos luego de dicho periplo por lo bueno y lo malo, lo falso y lo verdadero, una profunda verdad, introduciendo a la par con ella, el concepto de mentira, lo que tiene lugar cuando se pregunta e interroga acerca de quién es el único que tiene motivos de peso para evadirse, mintiendo, de la realidad, que a su juicio no es otro que, sin duda, el que sufre de ella. Pero, reconsiderando tal cosa, habría que señalar antes que nada que sufrir de la realidad significa ser una realidad fracasada, en la que los sentimientos de displacer son preponderantes sobre los de placer, lo que es la causa tanto de la cadencia de la moral y de la religión cristianas como, lo que aquí nos interesa, de que las nombre ficticias, pues semejante apelativo no es gratuito ni está de más, sino que, de cualquier modo, algo se designa como ficcional si en su constitución interviene un elemento que lo hace apartarse de lo que llamamos con toda propiedad real, ese ingrediente imprescindible para eludir la realidad es, para Nietzsche, la mentira.

Ahora bien, ¿qué es y a qué designa Nietzsche como mentira?, él llama mentira a: "no querer ver algo que se ve, a no querer ver algo tal como se lo ve," ese no-querer-ver lo que se ve, ese no-querer-verlo-tal-como se le ve es casi la condición primera para volverse y ser un mentiroso,⁴² como en algún sentido y en cierto grado lo es todo escritor; sin embargo, podemos dar un vuelco a esta formulación negativa expresándola en forma positiva, diciendo simplemente que la mentira consiste en ver en las cosas otras cosas -además o en lugar de ellas mismas-, en ver las cosas de otro modo distinto a como se les ve ordinariamente. Es a esto a lo cual llamo el principio ficcionalizador fundamental,⁴³ por medio del cual se construyen los mundos de ficción ya sea a través de la reconstrucción del mundo real,

⁴² Nietzsche, *op. cit.*, pp. 94-96

⁴³ Cuando Nussbaum habla del papel de la imaginación en la construcción de textos de ficción, justo del modo en que la novela encarna lo imaginario, lo representa y ejemplifica, sentencia, por encima de todo, que la fantasía es esa capacidad para ver una cosa como otra y una cosa en otra, destacando que, a su parecer, la fantasía es el nombre que da o implica la novela para describir la ya aludida capacidad de ver una cosa como otra, de ver una cosa en otra, lo que gusta de llamarlo la imaginación metafórica. Esta práctica, en su opinión, confiere a través del texto a patrones de percepción y a cosas percibidas una significación que no está de suyo presente en la percepción desnuda misma de los sentidos, en forma tal que, las cosas parecen otras cosas o, con mayor precisión, las otras cosas se ven en las cosas inmediatas, que si bien son imágenes invocadas y conjuradas por la historia, ciertamente no son realidades actuales, como meras flores que por ser de fantasía no podrían ser marchitadas por el ardiente sol de la realidad, exclusivamente por el sol del mundo del texto en que se habla de ellas. Esto, nos hace y lleva a entender la percepción, por tanto, como el indicador de algo más allá de sí mismo, pudiendo ver en las cosas que son perceptibles, en los objetos del mundo real, y están a mano otras que no están frente a nuestros ojos, esto es, lo fantástico, lo ficticio. Como se aprecia, la formulación del principio que he postulado como el axioma fundamental de la ficcionalización, se asemeja, de modo sustancial, a ese planteamiento, sólo que, el tratamiento que llevo a cabo es, por demás, mucho más completo y detallado, si bien, el interesado puede encontrar, en líneas generales, un parecido muy cercano con la exposición y propuesta que hace Nussbaum en su artículo 'La imaginación literaria en la vida pública,' mismo que aparece en *Isegoría*, no. 11, abril de 1995, pp. 65-74.

o bien, mediante nuevos mundos inventados merced a la palabra, a lo que llamamos literatura.

Por supuesto, para mentir se tendría que poder decidir y decir, en determinada situación, qué es lo verdadero, pero hay ciertas cosas como el saber de por sí que es bueno y que es malo, acerca de las cuales la cuestión verdadero o no-verdadero es algo muy difícil de resolver, sino que está más allá de cualquiera precisar y fijar una respuesta única y contundente, dado que, en casos así, no se puede decir tajantemente que quien habla y lo que habla incurra en modo alguno en la mentira, porque para mentir hay que saber primero cuál es la verdad, pero si eso es algo, en ciertos casos, que no se puede decidir plenamente. Bueno, en virtud de lo anterior, no toda ficción es de por sí una mentira, en la medida que al hablar de cosas como "lo santo" y "lo impío," y demás cosas de este tipo, no se puede hablar de mentiras porque no se sabe, a ciencia cierta, cuál es la verdad, a lo que repone Nietzsche, que en cualquier lugar en que se oiga que la verdad existe y es una sola, ha de concluirse que miente quien lo dice, sólo así, al caer en afirmaciones absolutistas se puede encarar frente a frente la esencia de la mentira, lo que se expresa claramente en el afán combinatorio y potenciador del principio ficcionalizador fundamental, avocado a hacer ficciones del mundo y con esas ficciones nuevos mundos.



CAPÍTULO III

OTROS MUNDOS, OTRAS VERDADES

La filosofía implícita de los surrealistas franceses, actuando en el nivel de la existencia y no de la esencia, de los existentes y no del ser, asigna a la imaginación una función directora, pero no de reconocimiento de algo previo, velado: da existencia a sus propias formas inauditas. La imaginación poética se vuelve, por definición, práctica. El juego de palabras debe hacer el objeto tal y como lo pensaría Duchamp, las formas soñadas deben ser materializadas en un objeto tangible.

BRETON EN INTRODUCCIÓN AL DISCURSO SOBRE EL
PENSAMIENTO DE LA REALIDAD.

I. SOBRE SI EL MUNDO Y LA VERDAD SE CONSTRUYEN

Es una pregunta interesante, sin duda, tratar de averiguar qué existe o es real o está allí afuera, lo que constituye el exterior del texto, a partir de observaciones tomadas de la literatura, en particular, relacionadas con la ficcionalidad, y temas afines como la representación, el realismo, y la verdad, entre muchos otros, lo que sólo nos llevaría a sostener consideraciones fundamentalmente metafísicas, acerca de cómo los objetos son hechos o contruidos, donde juega un papel muy importante la imaginación como tal, al igual que la dependencia mental de los hechos con relación a cuestiones acerca de la naturaleza y el estatuto modal y ontológico de las obras literarias.

Esto implica casi de inmediato y de manera natural, hacer ciertas distinciones, entre otras, entre hecho y ficción, de lo imaginario con lo real, de lo inventado respecto a lo descubierto, del hacer ficciones con relación al narrar verdades, y sobre la base de todas ellas, quizá, la principal, entre filosofía y literatura.

Pero, de todos modos, el que se pueda o no despojar la literatura de tales compromisos, es algo que no parece tan fácil ni es tan claro. Lo que se busca con esto es que la literatura no esté encadenada aun contexto metafísico, defendiendo así consideraciones relevantes acerca de los contextos propiamente literarios. Por lo tanto, al revisar las distintas concepciones que hay sobre la ficción, lo que salta a la vista es que, en efecto no hay ninguna concepción uniforme al respecto, y que, aquellas entrañan implicaciones metafísicas que se distinguen, de distintos modos, de la concepción del *make-believe*, fundamentada en la práctica de la narración de historias ficticias, sin llegar a exigir injustificadamente, que todo es ficción, afirmación que ni se sostiene ni puede proceder solamente acerca de la observación y análisis de las ficciones literarias. Igualmente importante es ubicar una concepción de la ficción, ya sea dentro de una práctica social concreta, o bien, dentro de una teoría acerca del mundo, de objetos,

hechos, y otras cosas de ese tipo, este último planteamiento, presenta ciertas afinidades con la versión que del pragmatismo ha desarrollado Rorty,¹ que también cree que los temas metafísicos acerca de la realidad y la verdad deben ser mantenidos fuera de toda discusión acerca de la ficción literaria, pues los filósofos suelen repetidamente tropezar y caer dentro de pseudoproblemas acerca del discurso ficticio, *sobre todo, a causa de asumir compromisos metafísicos sin la menor garantía, por lo que parece preferible, a primera vista, optar por una visión antimetafísica de la verdad, sin rayar en un enfoque fundamentalista y abiertamente materialista de la realidad.* Normalmente esto se explica por el estatuto literario de las oraciones en las novelas, o diciendo lo que es un personaje ficticio, o bien, explicando cómo una obra de ficción puede ser *acerca* de algo, sin presuponer una teoría de lo que es como el mundo o como si fuera él, o proponer nuevas categorías de objetos o hechos; sino que, se juzga como más sano, en la medida en que la literatura, en sentido estricto, no es verdad, considerar, en primer instancia, la ficción como independiente de cualesquiera teorías que busquen explicarla, *pues no puede verse, sin más, una obra de ficción como algún tipo de búsqueda por la verdad de algo, digamos el mundo o nosotros mismos.*

Consideremos ahora, la idea de que el mundo es hecho por el hombre, que es una construcción subjetiva, al hacer frente a esta cuestión, salta nuestro paso la propuesta de Goodman² de hablar acerca de *hacer el mundo y fabricar hechos*, siendo la tesis principal, que nosotros hacemos los mundos antes que hallarlos, lo que tarde o temprano conduce a relajar la distinción, en su sentido de objeto, y realidad, por supuesto, al respecto Goodman sostiene que “debemos distinguir la falsedad de la ficción a partir de conceptos como verdad y hecho... tampoco podemos, estoy seguro, hacerlo sobre la base de que la ficción es fabricada y los hechos hallados o descubiertos.”³ Lo esencial de la visión de Goodman queda apropiadamente expresado por su tesis epistemológica de que los mundos son construidos y no hallados, lo que es, empero, muy distinto de la postura que adopta acerca de la ficción literaria, pues, para él, toda ficción es literaria, una *falsedad literaria*.⁴ En este sentido, la única verdad que este autor permite encarnar a lo literario, o a lo imaginario, son las ficciones, pero vistas como verdades metafóricas. En el primer caso, dicho autor ignora la correspondencia en favor del hacer, y en el último, cuando se trata de la ficción literaria, lo importante no es el hacer sino la correspondencia. Para este autor, la ciencia consiste en construir hechos, es decir, su función es hacer el mundo, pero así, acaso las creaciones literarias, por ejemplo, las novelas de un escritor, no tendrían tanto crédito como las de los científicos, o es que el mundo real es algo diferente de los mundos imaginarios, en ese caso, cómo es que puede haber, del modo en que supone ese autor, *construcciones o hechuras mejores que otras*, que no deberíamos, simplemente, contar cualquier cosa como verdadera, o esto depende de muchas otras cosas.

Así pues, dos de las principales tesis de Goodman acerca del mundo son, por un lado, que hacemos mundos por medio o a partir de hacer versiones de mundo que nos sirvan de modelo, y, por otro, *que no existe ningún mundo que se distinga en forma independiente de nuestros haceres o construcciones*, lo que parece es que él, en apariencia, toma la idea de hacer mundos de manera literal,

¹ Véase Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, principalmente, capítulos 1 y 2.

² Cfr. Nelson Goodman, *ways of worldmaking*, University of Indiana, Hackett, Indianapolis, 1992, sobre todo, el capítulo 6.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ Nelson Goodman *apud* Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994, principalmente, el capítulo 3

puesto que los explica en términos de hacer versiones de mundo, siendo muy importante la relación subsistente entre mundos y versiones de mundos. Pero, qué son y cómo se entienden las versiones de mundo, e igual de importante es el cómo son hechas o fabricadas éstas. Bueno, podemos pensar en las versiones de mundos como sistemas simbólicos que pueden tomar muchas formas, como descripciones, retratos, imágenes, percepciones, etc., sólo que, según Goodman, "podemos tener palabras sin un mundo pero no un mundo sin palabras u otros símbolos,"⁵ en este sentido, hacemos una versión de mundo como algo fuera de estos símbolos, tratando de significar con esto, una variedad de operaciones, a saber, la composición y la descomposición, el orden el quitar y el agregar, incluso, la deformación; pero aquí lo importante es que, ciertamente, nunca partimos de la nada, ya que, hacer mundos como sabemos, es algo que siempre inicia a partir de mundos que ya tenemos a la mano, por tanto, todo hacer es un re-hacer.⁶ Una consecuencia importante y significativa de tal estipulación, es que, gracias a ésta, resulta posible contar con una innovación conceptual o visual, modesta pero útil, como lo es el hacer mundos, lo cual adelanta la sencilla objeción de que los mundos son tan complejos para ser el tipo de cosas que pueden hacer los seres humanos, por esto, hacer partes de mundos o hacer cambios en los mundos, es algo más sobre la escala propiamente humana, a la medida del hombre, si bien está a la mano el hacer ajustes en las versiones de mundo, globalmente, dicho proceso podría verse como una *sinopsis* de las distintas etapas de desarrollo del conocimiento humano.

Lo que en el fondo demanda tal autor, no es sino que las versiones de mundo son vistas como sistemas simbólicos, pero estos últimos, a su vez, son creaciones humanas, por ende, son hechos o concebidos como versiones de mundo, como si los lenguajes fueran una construcción humana más, y la verdad una propiedad del lenguaje, lo que tal vez sugeriría que la verdad también es hecha por el hombre, y de estos se sigue, en un sentido fuerte, que la verdad también podría ser contada como una ficción. En cierta forma, crear una versión de mundo es equivalente a crear un mundo, como si las versiones de mundo sólo fueran mundos, o, como afirma Goodman, "para muchos propósitos, las descripciones del mundo correctas, así como la- propias percepciones y visualizaciones del mundo, los modos en que el mundo es, o solamente las versiones, unas cosas u otras pueden ser tratadas como nuestros mundos."⁷ De este modo, hablar de mundos y hablar de versiones correctas o ajustadas del mismo, son cosas que frecuentemente parecen intercambiables, desde luego, hay mucha diferencia entre una versión o representación de mundo cualquiera, correcta o aproximada, y un mundo del cual ésta es una versión

Por otra parte, no hay limite alguno a lo que puede hacer el hombre, que hace el mundo y lo que en él hay y sucede, por supuesto, no hay propiedades independientes de la versión en turno, sean cosas, mundos, y aun aquello que es hecho de materia, antimateria, la mente, la energía, o de lo que no existe, todo esto, expuesto junto con las cosas que son en y por sí mismas, en este tenor, Goodman,⁸ rechaza la idea de una base privilegiada que sirva de modelo para la creación, a la que pudieran reducirse todas las versiones de mundo, pudiendo así defenderse objetos sin propiedades, en fin, cualquier cosa en la que haya sido impuesta cierta estructura, o que sea conceptualizada, o a la cual se le adscriban propiedades.

⁵ Nelson Goodman, *ways of worldmaking*, op. cit., p. 6.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

Goodman,⁹ pese a todo, concede que, atrás de una versión presuntamente original, hay un mundo sin tipos ni órdenes ni patrones, esto es lo que hace propiamente un mundo, si bien no tiene nada de malo ponerse de un lado o de otro. Sin embargo, no es fácil de comprender cómo el hombre podría construir el mundo de la nada, recordando aquí el problema teológico de cómo Dios podría haber creado el mundo *ex nihilo*.

Este autor nos sugiere que, al hacer mundos, tomamos una u otras de las versiones correctas alternativas de mundo como nuestro modelo, casi como algo real, entretanto, consideramos todas las otras restantes como versiones del mismo mundo, que difieren de la versión estándar innumerables formas,¹⁰ así el científico y el filósofo, tú y yo, podríamos tomar las diferentes versiones de mundo como básicas, una la original, y las otras hechas según ese modelo, por lo que, más que de hablar de muchos mundos, se debe hablar de muchas descripciones del mismo mundo, tal y como Rorty¹¹ lo hace.

Hablando sobre la verdad, la ecuación que relaciona las versiones de mundo con mundos y la demanda de que hay tantos mundos como hay versiones de mundo correctas, lo que tiene obvias implicaciones para la visión que tiene este autor acerca de la verdad, una de ellas, la principal y más intuitiva, lo es, sin que quepa duda, el rechazo de la correspondencia, de modo que, para Goodman,¹² la verdad debe ser distintamente concebida o de otro modo que como correspondencia con un mundo previamente o ya hecho, por tanto, como él dice, "la verdad no puede ser definida o confirmada por estar de acuerdo con el mundo,"¹³ lo que viene hacer una vez más una concepción del mundo como algo no descrito ni percibido, como un volver a la cosa en sí,¹⁴ lo que no tiene ningún valor como o en una explicación de la verdad, si es que ésta se busca o, más bien se construye, así, de buscarla, no es en la relación de una versión de mundo con algo exterior a que ella refiere, sino en propiedades características y en sus relaciones con otras versiones.

Ahora bien, primero que todo, no cualquier versión es un candidato idóneo para la verdad o la falsedad, como quiera que se vea, de acuerdo con Goodman,¹⁵ la verdad es una propiedad sólo de lo que se dice, si bien, creo, que tal autor admite tanto una verdad literal como una metafórica, así, para las versiones no verbales y aun para las que sí lo son, pero que no presentan proposición alguna, la verdad es algo irrelevante. Por lo demás, las imágenes o las representaciones visuales no tienen valor de verdad alguno, toda vez que pueden representar o denotar cosas, aun cuando es más importante para Goodman,¹⁶ que la verdad es la noción de lo que es correcto o, en todo caso, de lo que se ajusta más con un modelo o un original, lo cual significa que, todas las versiones de mundo pueden ser evaluadas por el grado de ajuste que tengan a cierta cosa, o, simplemente, por su corrección, aunque, dicho autor sugiere que "subsumimos la verdad... bajo la noción general de ajuste o corrección con respecto a algo."¹⁷

Si bien es cierto que Goodman nunca define actualmente la verdad, y raramente habla de cierta asertabilidad garantizada al hablar de las cosas, aun así, él dice al respecto que "una versión de mundo

⁹ *Ibid.*, p.20.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Richard Rorty. *Consequences of Pragmatism*, op. cit., p. xlvii.

¹² Nelson Goodman. *ways of worldmaking*, op. cit., p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 130-138.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

es tomada como si fuera o llegara a ser verdadera cuando no transgrede inexorablemente las creencias ni ninguno de sus propios preceptos.¹⁸ claro está, el ser tomada como si fuera verdadera, no obstante, parece ser mucho más débil que simplemente ser verdadera. Ahora bien, es una tautología muy a la mano, en estos casos decir que tomamos como verdadero lo que creemos que es inexorable, que no se puede cambiar, que es así de una sola pieza, sobre lo cual, Goodman¹⁹ busca especular un poco acerca de la importancia de la verdad, pero, prefiere mejor ofrecer pruebas o *tests* de la verdad más que una definición concreta, por ejemplo, cuando afirma que "la mejor explicación de lo que es la verdad, puede ser una de carácter operativo, en términos de pruebas y procedimientos usados al juzgarla," algo así como la demostración o prueba lógica, sistemática y decidible de un argumento racional.

Este autor, rechaza también los intentos de definir la verdad en términos de utilidad, credibilidad, o coherencia, viendo mayor sentido y mérito en cada una de estas cosas solamente como pruebas de la verdad, por ejemplo, acerca de la credibilidad, realiza pocos pero interesantes comentarios, sobre todo, con respecto a la carga de relativismo que algo así acarrea, pues, surge la pregunta de para quién es creíble, por lo que, señala que la objeción convencional para resistirse a igualar o establecer una ecuación entre la verdad y la credibilidad, es que aun "lo que es total y permanentemente creíble podría no ser verdadero;"²⁰ esto es, en cierto modo, volver a lo que se concibe como un experimento pensado.

Si, con todo, quisiéramos rescatar los residuos de correspondencia que todavía quedan en ese autor, tendríamos que poner ciertas condiciones, así pues, podemos tomar una descripción cualquiera, mucho mejor si es en términos físicos, del ambiente o del entorno como el mundo, y, entonces, analizar los datos de la percepción, sólo que como contruados, por medio de alguna suerte de correspondencia relevante o la carencia de ella en relación con el mundo como algo construido, una comparación semejante, es legítima e importante, en la medida en que insiste sobre esto, tal autor, un realista empírico, pero la comparación de la experiencia con la teoría física acerca de la naturaleza no es una comparación con una realidad no conceptualizada, ya que todo lo que tenemos, aun en esos casos, es la comparación de versiones con versiones.

Desde luego, cuando se habla de aquí de comparar versiones con versiones, así como contra versiones con respecto al mundo, no se está sugiriendo que se puede hacer con cualquier versión, pues, como Goodman²¹ propone, las historias largas son tan buenas como las cortas, porque las verdades no son prolijamente distinguidas a partir de las falsedades, por el hecho de que no todas las versiones de mundo son correctas.

Siguiendo con lo mismo, este autor, ofrece una caracterización general de 'lo correcto' o 'lo justo o que se ajusta a algo' en relación con una versión de mundo, y al hacerlo, parece conceder una suerte de correspondencia teórica, o algún grado de realismo metafísico, si bien esto es aceptable, no así la noción metafísica de correspondencia por sí misma, esto lo lleva a demandar una validez tanto deductiva como inductiva, como la corrección o ajuste de la categorización que sea empleada en el análisis, por ejemplo, sostiene que "un argumento inductivo correcto o justo, debe estar basado no sólo sobre premisas verdaderas sino sustentado en toda la evidencia genuina que es disponible."²² Además,

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

²⁰ *Ibid.*, p. 124.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² *Ibid.*, p. 126.

como él mismo insiste, "el ajuste inductivo, requiere que el argumento proceda de premisas consistentes acerca de todos los reportes verdaderos que se tengan a disposición sobre instancias examinadas que están en términos de predicados proyectables,"²³ esa idea suya de el ajuste o corrección de la categorización está presente también en la eliminación de predicados no proyectables, lo que es muy significativo, si se considera, igual que Goodman,²⁴ que las categorías que son inductivamente correctas tienden a coincidir con las categorías que son correctas para la ciencia en general. Como vemos, igual que un realista pero sin serlo, este autor invoca evidencia genuina y reportes verdaderos para fundamentar su teoría, sólo que, desde un punto de vista realista, lo legítimo y auténtico de la evidencia y la verdad de los reportes considerados, son cosas que, en último sentido, están condicionadas por el modo en que las cosas son y existen en el mundo, mientras que, para el autor que nos ocupa, éstas se encuentran condicionadas por el cómo las cosas están de acuerdo con una versión de mundos, sin embargo, todavía el ajuste o corrección sigue determinado por la autenticidad y la verdad de lo reportado. Sin embargo, sería precipitado y exagerado calificar a Goodman²⁵ como realista empírico por el hecho de aceptar como reales los mismos objetos que aceptan los realistas, y reconocer como verdaderas las teorías que reconocen los realistas; si bien lo que le preocupa al realista es sobre si en algún cierto tiempo la práctica científica podría estar equivocada, en tanto que, tal autor, permite incluso una posibilidad así, por ello, no es meramente que algo sea aceptable en un tiempo dado lo que es suficiente para su corrección, sino su aceptación última.

Lo que queda al final de todo esto, aquello que nos deja este autor a través de su hablar de *hacer mundos y fabricar hechos*, es una condición sobre el ajuste o corrección de una versión de mundo, que pueda o sea aceptable en sentido último, apenas menos remota que aquella que ofrece el realismo metafísico.

Para este autor, el cómo es el mundo, o cómo son los diferentes mundos, es algo que finalmente depende de nosotros, pero en el nivel de poner a prueba una versión individual de mundo por su justeza o verdad, de modo que todas las distinciones que el realista requiere demandan de una ciencia bien fundamentada, soportada o no en la evidencia, consistente o inconsistente, en la mente o fuera de ella, ficticio o real, subjetivo o objetivo, todo ello es puesto junto a trabajar. Así, no puede ser parte de una versión correcta que el mundo es una construcción humana o que depende de nosotros, puesto que, las estructuras del ajuste inductivo, en el nivel empírico, excluye la fabricación de hechos, porque, dentro de una versión correcta de mundo, se descubren los hechos por la mera inspección de la evidencia.

Por tanto, no hay posibilidad alguna de confundir hechos con ficción, por lo menos en el nivel empírico, pero incluso, en un nivel trascendental, dicho autor, realiza una importante distinción entre una versión de mundo que es claramente ficticia, como *Don Quijote*, y una versión que es parte de la ciencia, conteniéndose de hacer juicios evaluativos acerca de ambas, y se limita a reconocer las posibilidades cognitivas de lo que es abiertamente ficticio, pero, por todo esto, insiste en que lo ficticio es a lo mejor solamente metafóricamente verdadero, y en consecuencia, algo así significa que solamente los nombres de algunos personajes ficticios pueden ser aplicados metafóricamente a personas reales, por lo que, 'Don Quijote,' tomado literalmente, no aplica a ninguna persona, pero tomado figurativamente,

²³ *Ibid.*, p. 127

²⁴ *Ibid.*, pp. 128-132

²⁵ *Ibid.*, p. 138.

aplica a muchos de nosotros, sobre todo, cada vez, como dice Goodman,²⁶ que tenemos que luchar contra los molinos de viento que nos surgen al paso en nuestra vida o en nuestras disquisiciones, por ejemplo, filosóficas. Desde luego, en esto, no hay nada de irrealismo, y, mucho menos, de antirealismo, por hablar acerca de hacer mundos, lo cual, puede hacer de 'Don Quijote' una persona real, en sentido literal, si bien, el tipo de hacer que es pertinente en *Don Quijote*, nunca puede ser igualado con el hacer de personas o de estrellas. Creo que no hay necesidad de introducir una verdad metafórica para explicar cómo alguien podría ser un 'Don Quijote entre los mexicanos,' aun cuando lo único que esto significa es que una cierta persona es una instancia de algunos aspectos propios de ese personaje literario, que no son ficciones en absoluto sino cosas perfectamente reales.

Por su lado, Paul de Man, hablando de la estructura interna del propio lenguaje, nos hace pensar que la referencia nunca está dada, sino solo falsamente supuesta, como si no pudiera ser más que una ilusión el que exista un mundo al que podamos referirnos, como lo dice Derrida,²⁷ por ejemplo, cuando el sentido de un nombre, en lugar de designar la cosa que debe designar el nombre habitualmente, se dirige a otra parte, señalando otra cosa. Igual que muchos de los planteamientos ya discutidos, el de este autor, también trata de ilustrar en qué sentido la verdad es una mera ficción, si bien, reconoce la fuerza retórica de la metáfora, la potencia del mito y la validez argumentativa.

A su modo de ver, la literatura, se define por el reconocimiento de la discrepancia entre signo y significado, siendo el lugar en donde se niega la falacia de la identidad entre esos dos elementos. Puesto que, como dice de Man, "el discurso literario, al contrario de lo que acontece con el lenguaje cotidiano, comienza del otro lado de ese conocimiento, es la única forma del lenguaje que esta libre de la falacia de la expresión no mediada."²⁸

Esta mediación inevitable del lenguaje, es, en parte, lo que opera como característica de la función poética del mismo, que este autor hace ver como un privilegio del lenguaje literario, tomado como paradigma de todo lenguaje, y que, como tal, debiera ser referencial, sin pero sin que pueda significar su referente real y actual, como sostiene de Man,²⁹ pues, aunque el lenguaje deba, en realidad, no siempre puede ser referencial.

2. LA VERDAD ENMASCARADA O LAS MÁSCARAS DE LA VERDAD

Basta de ceder o seguir forcejeando al discutir respecto a la definición clásica de verdad, que la concibe como: *Veritas adequatio intellectus ad rem*,³⁰ la que hace mucho que ha dejado de convencer-nos, se encuentra totalmente desgastada, está agotada -más adelante, presento con cierto cuidado tanto las objeciones de Nelson Goodman a una versión correspondentista de la verdad, así como también, una teoría alternativa de la verdad desarrollada por él. Habitualmente tendemos a contraponer realidad y ficción, a la verdad de la ficción, a hacer de la realidad grados, y clasificarla en jerarquías; el gesto no consiste entonces en escoger sólo una de ellas, la verdad o la ficción, ¿por qué no podemos tener las dos?, en una operación no excluyente sino inclusiva, descubriendo la enorme importancia que existe

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ Jaques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 280.

²⁸ Paul de Man, *Blindness and Insight*, op. cit., p. 17.

²⁹ Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 160.

³⁰ La verdad adecúa o ajusta el pensamiento a la cosa.

dentro, y en cada una de sus correspondientes relaciones, como parte del binomio verdad y ficción o, mejor dicho, verdad en ficción.

Existen cosas que son verdaderas en una historia, representan una verdad para ésta, lo cual, sin embargo, no establece ninguna exigencia sobre aquello que se afirma en la historia, si es o no verdadero fuera de ella o más allá de ésta, sólo sabemos que el autor habla de esas cosas como si fueran verdaderas, esto es todo lo que nos dice sobre ellas. Ciertamente, algunos personajes y hasta sucesos de la narración pueden existir dentro de ella o, al menos, al hablar de ellos lo hace como si existieran, pero, si bien existen en una determinada historia, eso no implica ni confirma su existencia en la realidad. Incontables proposiciones que describen el mundo de ficción, sean éstas particulares y también generales, pueden ser verdaderas en una historia sin tener que o sin ser estrictamente verdaderas, es decir, sólo en aquella historia se vuelven verdaderas; de un modo similar, hay cosas que retrata el texto literario que pueden ser verdaderas en la historia y fuera de ella, cuando aluden a eventos que realmente ocurrieron, a pesar de los matices y variantes que en la historia puedan adquirir, ya sea por el estilo del autor o por su personal interpretación de los hechos. Por ejemplo, no es verdad que Dickens, en su novela *La casa desolada*, creyera falsamente en la combustión espontánea, como algunos sostienen, toda vez que dicho fenómeno es, de facto, verdadero, aun cuando supiera o no que esto es así, pues, por lo menos, quiso ponerlo como algo cierto en su historia.³¹ Que un suceso sea o pueda ser calificado como verdadero en una ficción, no significa que resulte verdadero en cierto lugar, o en determinadas condiciones, ni para un sujeto en especial; las cosas que son verdaderas en México o verdaderas de y para los mexicanos, son por ello verdaderas, pero las cosas que son verdaderas en ficción no lo son, o, por lo menos, no tienen porqué serlo, ser verdadero en ficción o ser una verdad de ficción es una cosa, la verdad, en general, es otra.

Algunas veces, cuando hablamos acerca de la verdad o tipo de verdad que es propia de la ficción, queremos indicar justamente esto, que la verdad en ficción es una suerte peculiar de verdad, con características especiales que la definen y distinguen por completo. Lo que hacen las ficciones, en ocasiones, no es más que expresar o sugerir algo, quizá, pretender que existe y que es de un modo o de otro y, precisamente por eso, podrían estar sujetas a un juicio de valor, porque expresan verdades de distintos tipos. Para ilustrar lo que acabo de decir, quisiera considerar el caso de *En busca del tiempo perdido* de Proust, obra sin igual en la que se comunican verdades importantes sobre el amor, la memoria y, desde luego, el tiempo, empero, esta novela está colmada de verdad, y en este sentido, su verdad de ficción es más que eso, es una verdad por demás genuina y auténtica, una verdad acerca del hombre y de su mundo que nadie sino la literatura puede y es la mejor forma de expresarla. A pesar de lo dicho, existe, al lado de verdades como aquélla, verdades que son exclusivamente patrimonio de la ficción, como en la novela de Dickens que fuera antes mencionada, donde se asegura, a grado tal de tenerlo por un hecho incuestionable, que la combustión espontánea tiene lugar y que cualquier hombre -de los personajes de su historia- puede ser víctima de semejante fenómeno; de igual forma, es verdad en el *Quijote* que el personaje que da nombre a esta obra confunde con gigantes amenazadores los molinos de viento que encuentra en su camino, y así *ceteris paribus*, esas verdades son afirmaciones que el autor hace pasar por ciertas en una historia, o intenta por todo medio de hacernos creer que son verdaderas, aunque sólo lo sean para él, o sólo para su historia, acopio de mentiras, muchas de ellas, que se nos venden como verdaderas verdades.

³¹ Revise, Currie, G. *The nature of fiction*. Cambridge University Press, Canadá, 1990, pp. 52 y 53

2.1 LA VERDAD FRACTURADA: DIVIDIENDO LA REALIDAD ENTRE EL MUNDO Y EL TEXTO

No siempre resulta fácil -diría que casi nunca- lidiar con la dificultad de establecer y especificar las condiciones de verdad características para una cierta expresión del lenguaje, mucho menos si se trata de la narrativa de ficción, en cuyo caso, se yergue altiva la interrogante en lo que toca a si necesariamente la verdad está del lado de las cosas, del sentido directo y literal que las nombra, y no arropada por un sentido figurado. Asimismo, ¿sería aceptable un sólo tipo de verdad?, ¿es posible admitir una verdad literal y otra figurada?, esto no es del todo claro, sin embargo, lo que pudiéramos tildar como una verdad de ficción o ficticia, es, sin duda, el único meandro cierto para expresar una nueva forma de sentido, que no trata de destruir el sentido originario de los seres de mundo, sino que nos advierte la falta, y también la necesidad, de proseguir nuestra reflexión, cada vez con mayor profundidad, sobre los entes ficticios, pues éstos conforman la parte fundante del proceso de creación y constitución de los escenarios literarios, y con ellos seguir esbozando, lo que considero, una fenomenología de la ficción literaria, misma que pueda dar cuenta de aquellas estructuras narrativas responsables en la dinámica invención-descubrimiento del desplazamiento de sentido del mundo, y de la irrupción en el mundo de texto de una "realidad de ficción."

Como puede cualquiera percatarse, la ficción no es cuestión sólo de palabras y más palabras, no busca divinizar el poder de éstas ni negarlo; en cambio, se pregunta por ese mundo que el escritor transmite mediante la palabra, y por esa vida que parece habitarlo, no es simplemente lo que dice un texto literario, sino lo que es capaz de decirnos, y esa reacción que despierta en nuestro interior. Al convivir con los personajes de un cuento, siendo incluso, su confidente, el testigo temporal de sus andanzas, uno, no sólo sueña, ni es dominado completamente por un afán imaginativo, no todo es invención, producto de un inventar; quién lo creyera, además, cuando se entra en contacto con el texto también, y en eso hay que insistir, se descubre una verdad, única en su género, una verdad figurada, irreal, de ficción, pero tan real como cualesquiera otras.

Esa verdad fugitiva y sedicente que acompaña la ficción literaria, queda expresada en el montón de vericuetos y complejidades que entraña la comprensión de un texto literario, pues, la cuestión principal que surge de esto, es que, el lenguaje produce y crea necesariamente significados pero también deshace lo que produce, este momento constitutivo -e implicado en toda lectura- de los entes ficticios, pone delante de nuestra mirada, por él embelesada, la esencia misma de ese tipo caprichoso de verdad inherente a lo literario, el cual expresa de manera sobresaliente de Man cuando escribe:

Understanding is not a version of one single and universal Truth that would exist as an essence, a hypostasis. The truth of a text is a much more empirical and literal event. What makes a reading more or less true is simply the predictability, the necessity of its occurrence, regardless of the reader or of the author's wishes [...] what takes place is a necessary understanding. What marks the truth of such an understanding is not some abstract universal but the fact that it has to occur regardless of other considerations. [...] Reading is an argument (which is not necessarily the same as a polemic) because it has to go against the grain of what one would want to happen in the name of what has to happen [...] understanding is an epistemological event prior an ethi-

*cal or aesthetic value. This does not mean that there can be a true reading, but that no reading is conceivable in which the question of its truth or falsehood is not primarily involved.*³²

2.2 EL ESPEJO ENGAÑADO; ESPECULARIDAD, ALTERIDAD Y TRANSGURACIÓN COMO MODOS DE SER DE LA FICCIÓN

Claramente, el texto literario impone su propia comprensión y profundidades ante las evasiones y atajos del astuto lector, y muchas veces las hace triunfar sobre aquéllas; hecho, debido al cual, la literatura rara vez se inclina por una economía estética, concentrando normalmente su atención en afrontar los riesgos que comporta la sofisticación del lenguaje, mismos que desembocan, no en un mero efecto estilístico con un alto o elevado fin artístico, sino en aquellas creaturas problemáticas como son la 'paradoja' y la 'ambigüedad,' porque es un asunto verdaderamente crucial conocer si los significados de que son depositarios los personajes ficticios son compatibles o no con aquellas estructuras narrativas con las que se construye el mundo del texto, ya que no es del todo fácil identificar una con otra, lo que de por sí sería un craso error, pues ambas no pueden identificarse entre sí, más bien, su tarea consiste en participar y cooperar juntas en esa presencia imaginada a la que el texto nos lanza a la aventura.

El mundo en que vivimos y que vive de nosotros como sanguiuuela, con frecuencia, desborda su propia estima y agiganta sus dimensiones, actitudes que terminan por re-cubrir y en-cubrir lo que le es inmediato, una superficie plagada de maravillas, de lo más característico y definitorio de toda subjetividad, incrustado en la vida concreta de cada cual, al socaire de un ropaje cegador de ideas, exactas, universales, transmisibles, pero no vividas, que ocultan al mundo de sí mismo. Es por eso, que no podemos estar cruzados de brazos, dejando que nos lleve a rastras, consigo, cualquier marejada de criterios argumentales que pretenda obligarnos a aceptar la percepción normal de las cosas de la realidad, tal como éstas son, y de las palabras que las transportan intactas al lenguaje, como un criterio único, inquisidor y absoluto de la verdad, que separe lo que es verdadero de lo que no lo es.

Un enfoque tan tirano marcha la vida que aguarda florecer en el texto literario, por lo tanto, la consigna es y se transforma ya en una "rebelión de los signos," que gimen atronadoramente: ¡abajo todo monopolio y tiranía de la verdad!, ¡vivan las muchas voces y significados de la ficción!

³² Paul de Man. "Foreword," en Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*, Baltimore, John Hopkins University Press, p. xi; puede revisarse además, si así se quiere, otro trabajo del mismo autor, conocido como *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979, *passim*. La traducción de este fragmento es la siguiente: La comprensión no es una versión de una Verdad sencilla y universal que existiría como una esencia, una suerte de hipótesis. La verdad de un texto es un evento mucho más empírico y literal. Lo que hace una lectura más o menos verdadera es simplemente lo predecible, la necesidad de su ocurrencia. en todo caso, del lector o de los deseos del autor [...] lo que tiene lugar es una comprensión necesaria. Aquello que marca la verdad de una comprensión semejante no es algún objeto universal abstracto sino el hecho de que esto tiene que ocurrir a pesar de otras consideraciones. [...] La lectura es un argumento (lo cual no es necesariamente lo mismo que polémico) porque éste tiene que ir a contra pelo de lo que uno querría que pasara en nombre de aquello que tiene que pasar [...] la comprensión es un evento epistemológico previo a cualquier valoración ética o estética. Esto no significa que puede haber una lectura verdadera, sino que no puede concebirse ninguna lectura en la cual la pregunta sobre su verdad o falsedad no está primordialmente involucrada.

Una Ontología de la ficción es, en efecto, una Ontología metafórica, porque hace que las cosas y sus respectivos sentidos sean desviados, desplazados o hasta substituidos por las palabras del texto; y ese movimiento figurado no se interrumpe dentro de construcciones narrativas que, formando un todo con aquéllas, no logran totalmente ni aislar ni decantar toda la significación que encierran, pues, bien es sabido que la literatura, fundamentalmente, la de ficción, suspende transitoriamente la referencia con el mundo, haciendo que sobresalga el sentido figurado sobre el literal, y alumbrando de ese modo las mazmorras de la existencia mundana, para ser capaces de descubrir otras pinturas del mundo, que den voz, eco y libertad, a esas otras existencias que moran dentro de cada uno, y que sólo el texto logra que puedan venir a la vida, vida de tinta que corre por las venas del texto.

Es así, el espacio literario que tejen las palabras, un espacio de libertad, el centro mismo del lenguaje articulado, un manantial donde y de donde la ficción hace surgir "entre las palabras," un mirador desde el cual se contemplan los alrededores, tantos seres de palabras en tangencia con otras innumerables palabras, unas próximas y presentes, muchas otras inadvertidas que el texto calla y no llega a pronunciar, edificios de palabras abandonados y desafectos, para los que no encontramos aún ni razón ni utilidad inmediata, pero que están prestos para cualquier utilización que quisiéramos descubrirles como parte del mundo textual, lugar de una producción viva y plástica, donde el texto a manera de trama se une y se desanuda, como hilo que se deshace entre las palabras, entre las frases de un relato, entre las formas de la representación, con la imagen de la hilandera que teje con el hilo de oro de la misma invención, cargado de todo lo que el escritor entraña, emociones y pensamientos, impulsos y cobardías, nuestro pensamiento revelado en otras apariencias, bajo la de las palabras, yuxtaposición por medio de la cual una palabra hace el efecto de una imagen, un trazo de lápiz es como si fuera una palabra, una apuesta donde las palabras están en juego, en manos de un pintor que reinventa el cuerpo de lo real con un segundo cuerpo también real de un futuro añorado, al cual ya no consiguen burlar ni esconderse de él las multitudinarias imágenes que suscita -como ha dicho Savater- cada palabra, ellas si verdaderas parteras de la existencia.

Es muy cierto, cuando arriba el silencio textual a la vida misma, al tiempo que se cierran los ojos, se abren mundos que permiten la aparición de lo invisible, a lo que se era ciego por culpa de esos destellos cegadores de lo que habíase nombrado real, que todo lo envuelve, pero igualmente lo disimula en una espesa bruma que oculta la verdad de las cosas, eclipsada por el brillo estridente y chillante de lo que está ahí, a la vista de todos, indefenso, pero por ello pisoteado, porque se resiste sin resistirse a nuestra mirada, la cual nunca lo busca y así jamás lo encontrará, sólo visible por el cristal de la textualidad.

La verdad de la ficción estriba en seres textuales que son irreductibles por nuestra conciencia, vagabundos que han escapado de ella sin desaparecer, no más marginados al ser del cual brota su representación, encarnaciones simbólicas que, tras haber sido impostoras que suplantán el modo de ser de aquello que les dio origen, buscan desterrarse de ese reino de cosas en el cual no son más que fantasmas, para arrojar a la conquista de su ser propio, de su verdad, en una aventura donde se funden y confunden realidad y ficción, abriendo a nuestro conocimiento una realidad desconocida conquistada por la imaginación.

Puede decirse, al hablar de mundos literarios, narrados o textuales, como afirma Ricoeur, que ese tipo de textos, también hablan del mundo aunque no lo hacen de manera descriptiva, sino que gracias a la metáfora y demás figuras de lenguaje, el oscurecimiento de la referencia descriptiva, en el mundo real, se revela siendo la condición negativa para liberar un poder más radical de referencia a

aspectos del texto del mundo que no pueden ser dichos de manera directa, y encuentran la salida y la posibilidad genuina de expresarse en el mundo de texto.

La imaginación es la regente de la producción trópica, una competidora audaz con la razón y la naturaleza en la lucha por producir nuevas especies de seres, sea por síntesis, por combinaciones lógicas e ilógicas, asimilando el mundo a nuevas formas de existir, por despecho con las cosas que se resisten a ser asimiladas, y que sólo quieren y pueden ser como son, fuera del texto, sin ser anuladas por los seres de ficción, que la poderosa imaginación crea, por decirlo de alguna manera, con la sustancia de los sueños, fabricando otra naturaleza sacada de la materia prima que la verdadera le da.

Sí fuera posible re-producir lo que ha transitado por la mente de aquél a quien por primera vez sobreviene una metáfora cualquiera, sabríamos como Borges que las metáforas no se inventan, pues, las que de ellas son verdaderas, las que formulan conexiones íntimas entre sus imágenes, han existido siempre, lo que, en cierta forma, apela a una suerte de correspondencia con el mundo, sin que ello implique que no podamos inventarlas, que sean algo que no existe y que no se refiere más que al texto donde se encuentra expresada, tan sólo que, aquellas que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar, por ello, la máxima virtud de la ficción no es crear como el mago un mundo de la nada, sino descubrir en él lo que siempre ha existido sin existir para nosotros, el verdadero sentido que las cosas guardan como diamante en bruto, la realidad que enmascara la irrealidad, verdades vestidas de una sola verdad monolítica.

Así, pues, todas las armas trópicas de la literatura por ser capaces de modelar la realidad, bien merecen, y se han ganado el título, de ficciones poéticas o heurísticas, cuya función es proyectar un marco interpretativo, sin prejuicios implantados en el lenguaje por la realidad, que cuestione a ésta, un instrumento por medio del cual nuestro lenguaje es adaptado a un mundo que se nos presenta, merced al modo de descubrimiento de la ficción, en continua expansión.

Un relato de ficción está compuesto por algo así como una red metafórica, que compone y recompone al mundo en nuevos y mejores modelos de sí mismo, mundos que renuevan e innovan en lo conocido mediante mitos, fábulas y otras triquiñuelas y trucos, en virtud de los cuales, hechos y fines aparentemente casuales, sin importancia, detalles triviales e inadvertidas peripecias son re-unidos, compuestos, puestos uno al lado de otro, en la unidad temporal en que se configura una historia ficticia. Esta poco amañada, selección y arreglo de los sucesos contados, hace de los cuentos, mundos totales y completos, plenos, que parten de un comienzo para llegar a un fin, lugares de tiempo donde se mezcla y acrisola en una amalgama increíble lo heterogéneo.

Esas prodigiosas síntesis de mundos que son las ficciones, arrojan cierta claridad sobre la propia vida de sus lectores, espectadores asiduos de las historias que nos narran, haciendo más transparente el sentido de las cosas que nos pasan, y descubriendo en él un porqué y un para qué, que la cotidianidad suele ensombrecer. Por lo tanto, debiéramos agradecer a la literatura, que nos libere de la angustia de no ser dueños por entero de nuestra propia existencia, de todos los que somos que la ficción desenmascara, de toda nuestra historia aún no contada, en fin, ponemos bajo las riendas de serlo todo sin renunciar a ser todo lo que somos.

2.3 ENTRE POSESIONES Y EXORCISMOS; DESCUBRIENDO LOS OTROS QUE HAY EN CADA UNO

En cierta forma, un cuento plantea una intriga inventada por su autor, un recurso y medio eficaz por el cual podemos re-configurar nuestra experiencia vivida, algo difusa y borrosa, incluso muda. Como dice Ricoeur, la capacidad narrativa de la ficción da respuesta a muchos enigmas que sumen en la perplejidad a todo pensador devoto de la razón y sus mágicos poderes; justo en esa facultad que tiene la ficción de re-figurar la experiencia sucedida en el tiempo, vivida verdaderamente, reside la verdad de esa intriga, de la pesquisa por recuperar lo perdido y adueñarnos de lo desconocido.

Empero, un texto literario nos propone, a rabiarse, los más enredados acertijos e intrigas, lo que hace su historia más difícil de entender con claridad, retándonos a explicarla, no sin escatimar tropiezos, que de ser eludidos, nos apartarían más de lo buscado, siguiendo el mapa polimórfico de la interpretación. Estamos condenados a admitir, frente al texto, el no tener las armas suficientes para encararlo, desgarnecidos ante la fuerza de su influjo, ya no hay un interlocutor delante de nosotros, cuyas palabras podamos aclarar con gestos o convenciones que apunten al mundo que nos envuelve. En un texto literario, desaparecen o, si se quiere, se han ocultado autores y lectores, su carne e incluso sus intenciones no sobreviven del todo la dilución, tienen que romper consigo mismos para ser de otros, los que hacen suyas esas vivencias narradas, de sí mismos, el otro en sí mismo, llegar a ser uno mismo como un otro, lo que expone brillantemente Ricoeur en una de sus más recientes obras, que es: *sí mismo como otro*.

Cuando Ricoeur deslizaba su perspicaz y penetrante mirada, acosando los escritos heideggerianos, nos hallazgos no le bastaron más que para plantear tres formas de la mimesis, en que el mundo es re-presentado, re-constituido y re-configurado por y en el texto, no descubrió la seria advertencia de Heidegger sobre estar alerta, con los ojos bien abiertos, por los peligros del lenguaje, su mórbida cualidad de ocultar, e incluso, incurrir en de-formar la realidad de las cosas al dibujarlas con palabras. Esto, claramente merece la irrupción de un nuevo modo de la representación, el des-figurar, no entendido en su connotación positiva de dejar las cosas una forma para pasar a otra, sino en su interpretación negativa y trastornante y, desde luego, trastrocante, pensándolo como aquella transición o transferencia del mundo al lenguaje, en la que pueden las cosas llegar a perder u olvidar cómo son en la realidad; trasunto que ocasiona una merma en sus modos de ser característicos, distorsionándolos a capricho, sin consideración que se interponga a su proceder. Así, se agrega el des-figurar, a los modos de la prefiguración (anticipación), la configuración (denominación y constitución) y la refiguración (reconstrucción), modalidades establecidas por Ricoeur, en un principio, para abordar el reino de los relatos de ficción, en el juego de una identidad traidora que se identifica y des-identifica para cumplir con sus fines. En verdad, la razón de introducir el modo del des-figurar, responde a la sospecha de que la literatura no sólo presenta verdades, del tipo que sean éstas, sino que puede también mentirnos y engañarnos, deformando las creencias y atribuciones que nos ofrece, con lo cual sus mensajes de volverse aleccionadores, se convierten en simples decepciones; pero, los cuentos y las historias, esas vidas narradas en unas cuantas hojas, revividas en unos cuantos momentos, nos empujan a tolerar este orden de cosas, pues, verdades no sólo las hay del mundo, también existen verdades de ficción, las que luchan por establecer y descubrir ciertas verdades sobre la vida humana, en su particularidad y enorme complejidad, que sólo parece posible realizar en las formas literarias propias de la narrativa de ficción.

Ha de procurarse rechazar, no sin antes ponderar sabiamente, posturas unilaterales y totalitarias que sojuzgan la interpretación narrativa y, a la par, la verdad del texto, buscando conciliar, por un lado, la presunta irracionalidad de una comprensión intuitiva adoptada por el autor y, por otro, el afán reduccionista de una explicación que pretende llevar y extender hasta el texto el análisis microscópico-estructural de la cadena de trazos significantes más propios del lenguaje que del mundo de texto construido por éste.

De lo dicho, se concluye que, la comprensión de las vivencias expresadas en un texto, de aquellas vidas narradas precarias como el suspiro, nos conduce de la psicología de los personajes a la del autor, que muy poco tiene que ver con el mundo del texto; así podríamos simplemente explicar los mecanismos de la ficción pero sin acertar a elucidar qué nos está diciendo ésta acerca de la realidad. Sin duda, un texto no se agota en la totalidad de seres y relaciones que construye con ellos, ni su sentido está compelido a coincidir, necesariamente, con la pretendida intención de su autor, no puede hacer a un lado, si quiere concretarse, a su lector, la sangre que lo mantiene vivo.

Desde luego, el texto literario no es por sí sólo ya una totalidad acabada; ésta puede alcanzarla hasta el momento de su lectura, y es allí donde se manifiesta en todo su esplendor. En virtud de semejante necesidad esencial, todo relato trasciende las propias condiciones que lo hicieron aparecer, aquello que participó en su producción, abriéndose a una serie ilimitada de posibles lecturas, cada una de las cuales da al mundo del texto un contexto inconfundible y característico de una cierta forma de entender la realidad. Por esto, el texto debe ser maleable, para poder des-contextualizarse, desde cualquier enfoque, de manera tal que se deje re-contextualizar en nuevas situaciones, adoptando los más variados perfiles y sentidos.

Esa subjetividad que hiere con el roce de su mirada el texto, hace de la lectura la facultad primordial para poder dar plenitud y concreción a los seres que pueblan los parajes literarios, permitiendo percibir en la materialidad de la palabra, en lo que de realidad tiene su escritura, la aparición de lo irreal, de lo imaginario, en un proceso en el cual los seres figurales prestan su carne, su cuerpo de texto, para encarnar aquellos seres reales que existen más allá de las fronteras del relato. Así, el lector produce golpe a golpe al objeto imaginario, ese mundo de ficción en el que logra manifestarse lo que el texto formulado calla -como bien lo ha descrito Iser.

Es posible ver atrapada en la textualidad toda una gama infinita de mundos, a la espera de llegar a ser concretados o actualizados cuando sea pronunciada esa palabra secreta que los llama a la vida, que los hace existir cada vez que son pronunciados. Todos aquellos mundos prisioneros del texto, descubren en la ficción esa ansiada oportunidad, la ocasión de figurar y figurarnos cosas, personajes y sucesos, comunes o extraños, creíbles o inverosímiles; sin embargo, la capacidad de la narración para suscitar en nosotros el imaginar tal o cual cosa insinuada en una historia, depende en algún grado, no vital pero sí decisivo, de aquellos espacios de indeterminación, de esos baches donde el texto no sabe más que callar, de lo no-dicho con lo que busca decimos tanto, de esos huecos que retan nuestra imaginación instante tras instante.

Más que transmitir un conocimiento, un panorama cierto y descriptivo del mundo, los textos literarios intentan comunicarnos emociones que, tan pronto sean traducidas al papel, nos dan muchas cosas en que pensar, pues donde creemos oír solamente una voz, existen escoltándola toda una cuadrilla de voces que quisieran hacerse escuchar, un lenguaje que al hablar de situaciones particulares nos enfrenta con la aparición de casos universales; un bastión que acoge representaciones que la razón se declara impotente de exponer, sentimientos que sin la ficción no podrían expresarse del todo ni volver-

se comprensibles, savia que anima con las representaciones ficcionales, la vida de las letras, insuflando en ellas la existencia.

Ahora bien, sabemos que los textos de ficción no se empeñan ni se encuentran condenados a re-producir los objetos existentes en el mundo, sino que buscan, más bien, crear y proyectar sus propios objetos, seres cuya existencia no está anclada a ninguna otra existencia fuera del texto; lo que no significa que el mundo de texto y el mundo de cosas, la ficción y la realidad, se excluyan y opongan; claro que no, sino que en lugar de que aquello ocurra, la ficción se convierta y nos aparezca como un modo peculiar de estructurar y organizar la realidad en forma tal que pudiera volverse comunicable. Por lo tanto, podríamos decir que, en verdad, la ficción no se conforma con representarnos la realidad, en otros escenarios, con otras formas y sentidos posibles, incluso es capaz de comunicarnos algo sobre ella que la razón, de intentarlo, sólo embozaría, desfigurándolo por completo, impidiéndonos conocerlo tal como es.

En efecto, cualquier ficción del mundo es de por sí una especial manera de disponer el oído para escucharlo, esto es, una interpretación, que vuelve actuales las posibilidades de significado enteradas dentro del texto, y no sólo eso, también consigue una suerte de apropiación, porque hace propio lo que nos era ajeno y distante, lo que es de otro, y que la lectura nos ha prestado por un momento. Interpretar es, pues, poner lo propio de cada uno para conectar al texto con el mundo, y llenarlo así de vida, como si fuera una forma posible de instanciar la existencia real, dándole a la ficción el cuerpo y sustancia de cada uno de sus lectores, o debiera decir, de sus intérpretes y constructores. De cualquier modo, leer el mundo y vivirlo dentro del texto, no substituye ni cancela la posibilidad del diálogo, pese a esa re-actualización del texto y de su re-inserción, por obra de la lectura, en el mundo; los interlocutores son ahora de otro tipo, pero tampoco nuestra mirada se resbala por ellos como si no fueran nada, algo la detiene, es aquella existencia que duerme en cada uno, porque son relieves del mundo que tan sólo la lente del texto puede distinguir.

El acto de la lectura es el modo de concreción por excelencia de la ficción literaria, lo que hace de ella acontecimiento e instancia de la palabra. La verdad del texto no se encuentra amordazada por las estructuras narrativas, las que por sí solas, en el aposento de un frío análisis, la encadenarían a tener solamente un sentido, producto de las relaciones internas y estructurales del texto; por el contrario, ahora con la lectura -pensando en ella como una interpretación apropiadora-, la verdad del mundo textual goza además de un vasto plexo de referencias, de muchas lecturas y lectores, que le vacían cada una su propia significación, adquiriendo de esa forma el texto una dimensión polisémica, donde la verdad no es ya una sino muchas.

Esto conduce inexorablemente nuestros pasos ante la infranqueable interrogante de: ¿cómo expresar ese modo de ser de la existencia que tiene en el texto una peculiar forma de existir y desplegarse? Para poder responder a esto, es preciso, atreverse a desempolvlar las dotes imaginativas, a jugar un poco dando rienda suelta a la fantasía, a transitar y explorar como un vagabundo el mundo del texto, el cual puede ser visto, en definitiva, como una trascendencia en la inmanencia de la narración, una vida real encerrada por la textualidad del relato, cuya trascendencia, por más disparatada que sea la expresión que el lenguaje, sin escatimar una sola de sus argucias, le provea, no deja de ser una variación imaginaria del mundo, en la que cada aventurero, cada buscador de la verdad, participa como jugador, poniendo en juego todos esos otros que hay en sí mismo, todos los que es que la ficción descubre y hace surgir.

Por lo que acaba de decirse, por raro que pueda parecer, las lecturas del mundo, las interpretaciones que lo reconstruyen a capricho, convierten al intérprete, al enamorado de las pesquisas aletéticas, en una especie de archiconciencia inteligente de todo un mundo de pensamientos que se va pensando en él, sin ser necesariamente suyos, ideas que son de otro, o de otros posibles que coexisten dentro de sí. De esta manera, la ficción puede hacer que tengamos pensamientos, y que compartamos emociones, que ostensiblemente pertenecen a otros reinos y mundos mentales, a otras conciencias que la literatura vuelve franqueables, quimeras que pareciera como si estuvieran siendo pensadas en uno mismo tal como si uno no existiera, ocupando su lugar, como un otro, suplantadores, no sólo astutos sino también convincentes, lo que Poulet resume con la frase: "Siempre que leo, pronuncio mentalmente un yo, y, sin embargo, el yo que pronuncio no es yo mismo."

Como se observa, las ficciones del mundo persiguen iluminar y volver más transparente la relación entre las ideas de los otros, cuyas vivencias la lectura me hace propias, y el trasfondo, el substrato, de mi propia y personal visión del mundo y de la vida, que les infunde un toque particular y muy especial, aun cuando aquellas experiencias, las propias y las ajenas, se fundan -como querría Gadamer- en un único horizonte -lo que más tarde pondré seriamente en entredicho-, de este modo, podemos tanto comprender como llegar a captar el sentido de un suceso narrado en un cuento o en una historia de ficción.

¿Qué se quiere al dar vida con nuestras vidas a la vida narrada y re-creada por la ficción?, ¿no será más que aplicar a nosotros mismos otras vivencias, vemos como vividos por otras existencias? La tarea hermenéutica atrás de todo relato, preñada de alguna forma en toda ficción, es doble, tiene dos direcciones constituyentes y complementarias, por un lado, se trata de suprimir la distancia, ese cariz de extranjero y extraño que tiene lo otro; y, por otro, de hacer propio lo que se interpreta, otorgándole verdad, la tuya, la mía o la de cualquiera, pero una verdad que le sea propia. En cierto modo, cuando el escritor escribe el mundo con su tinta, imita en su ejercicio el oficio del traductor, pues, cuando escarba en su propia vida buscando material para sus historias, no tiene mayor finalidad que la de recuperar lo propio, obscurecido y sepultado por los apuros del vivir, reconstruir todas las sedimentaciones que deja tras de sí lo vivido, que se acumulan y terminan por impedir y cancelar nuevas vivencias que, de posibles, se toman en impensables.

En suma, la tarea de construir ficciones del mundo y para el mundo posee una función crítica incuestionable, que permite nada menos que liberar de los confines de lo existente y lo ya sucedido, de la finitud de lo vivido, lo por-vivir, dotado de infinitas formas expresivas y los más seductores colores.

Entonces, la labor de la ficción no se repliega ni se limita a prácticas corrosivas e inquisidoras, no pretende simplemente reprobar y someter bajo su férrea censura al mundo; en cambio, lucha por remontarse, y remontarnos con ella, a superar la tentación de espacializar y paralizar las cosas de mundo en fotografías instantáneas que mucho le roban de significado a la existencia; la consigna estriba, por tanto, en intentar ver en las palabras algo diferente, esa vida que el egoísmo de la costumbre y la tentación racionalizadora oculta o falsifica, arrebátándonos así un pedazo importante de la verdad de las cosas. De este modo, la representación ficticia rompe con la petrificación y anquilosamiento que la realidad impone a la existencia, y penetra hasta aquellas profundidades, donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido, pero que, la instantaneidad con que se suceden los eventos en el mundo, ha vuelto casi imperceptible, como si no existiera, y que la literatura deja existir otra vez y a plenitud.

Interpretar el mundo al re-presentarlo con las vestiduras de lo literario, es entablar un diálogo que se interrumpe sin llegar a detenerse, entre el mundo del texto y el mundo que en él es narrado, entre el lector y el orfebre de la ficción, de las selvas de palabras y los mundos textuales, los que concentran y con-forman esos lugares donde las experiencias son traducidas y vividas por los personajes de los cuentos, tanto con hechos que repetir como intenciones que descifrar, nuevas oportunidades para decidir lo que nos dejó indecisos, de determinar lo que quedó indeterminado en nuestra vida, de dar sentido a aquello que parecía no tenerlo, de cambiarle el final a nuestra propia historia, tal vez no uno mejor, pero sí distinto.

Es así que, ficcionalizar el mundo consiste en vaciar al mundo del texto lo que nos es propio, de todos, y en cada caso de cada uno, con cada lectura, de apropiarse el mundo proyectado por la obra literaria, porque cada lector es, en realidad, un lector de su propia vida, de sí mismo, sin tapujos ni eufemismos. Aquí, el texto hace las veces de una potente lupa que amplifica lo que, sin apelar a las ficciones literarias, los diletantes de la interpretación no hubieran podido ni sido capaces de ver en sí mismos, reconocimiento que como lectores, se vuelve la prueba irrefutable de la verdad de lo que el relato dice, de lo que sólo él es capaz de comunicar acerca de la existencia.

Leer, interpretar, es una forma de apropiarse cada quien el mundo, de acceder a lo que, de otro modo sería inaccesible, lo que nos incita a decir que la literatura nos permite y hace nacer a la conciencia auténtica de las cosas, de las verdades que el mundo esconde y que, muchas de ellas, se revelan como sentimiento; en tal sentido, la ficción nos impulsa hacia aquella dimensión donde los seres no están más recubiertos ni fabricados con conceptos, donde su presencia es manifiestamente reconocible, donde ya no se les puede pasar por alto.

Contar el mundo, es hallar el encanto que le hemos quitado, suspendiendo por poco que sea la rigidez de racionalismos depredadores que lo hagan presa y botín, romper filas con las tropas del mundo real, no para ser reclutado o afiliarse a ningún bando de la existencia, sino trabajando en la trinchera de la disidencia, re-belarse al imperio del mundo, y así poder re-velarse ante nosotros esos seres de texto hambrientos por existir, que cobran vida en los relatos de ficción por obra y gracia del que he llamado principio disidente de la ficción y el ficcionalizar: *ver en las cosas otras cosas, y verlas de otra forma*, bañadas por un halo de encanto, existiendo como palabras sin existir realmente, invenciones que advienen hasta nosotros denunciando el emerger de un mundo otro, que se presenta como existente y la realización descubridora de aquello que los ojos profanos y de mundo esconde, y que los ojos de texto se empeña en hacer hablar, revelando su verdad, no verdad del mundo ni del texto, sólo verdad nada más que verdad.

En cierto sentido, la ficción literaria es a la narrativa lo que una prodigiosa técnica plástica sería para la pintura, en el caso de esta última, por ejemplo, semejante recurso le ofrece al pintor una manera valiosa y eficaz de brindar, así, una solución geométrica ante una perspectiva difícil de lograr al interior del cuadro; si se trata de la ficción, ésta le proporciona al escritor, y también a cada testigo e intérprete del mundo de la narración, formas diversas de responder a los problemas que nos plantea la vida - puede decirse que el mundo del texto es, por sí mismo, esa respuesta que el autor busca con tanto tesón-, y con los cuales no cesa de atormentarnos; un juego de autoreferencias donde el hombre habla de sí mismo, ahora con otra carne, la de las palabras, con un cuerpo de texto, algo así como un espejo lector que nos refleja de más de mil maneras distintas; por esto, estaríamos tentados a decir que, en cierta forma -no exenta de gracia ni de contundencia-, la ficción constituye aquel modo sutil de robarse la verdad de las cosas, de arrancárselas para adueñarnos de ella.

2.4 UNA TÍMIDA MIRADA HACIA EL MUNDO EN QUE SOÑAMOS

Creo que son pocos, muy pocos, aquéllos que saben cómo mirar en las cosas y descubrir en ellas nuevos mundos, mundos todos ellos etéreos, pero con un vida que corre por los paisajes que pinta el escritor con ellos, mundos que tienen su propia verdad, de ficción, no obstante, suya, de nadie más. Mundos como éstos, sólo poetas pueden atreverse a describirlos, y es el caso del notable ensayista español Vicente Aleixandre, cuya existencia e influjo creador se descubre por todo este siglo, turbando y deleitando conciencias, dejándonos espiar en lo efímero, para encontrar ese toque mágico, las presencias encerradas en nuestro interior, ese mundo poético -como él lo llama-, y al que describe como:

[...] Punto a punto, elemento a elemento, verificas su realidad. Un bosque de irrealidad se abre ante tus ojos y entre su ordenada fronda nunca te pierdes. *enbebrado en sus números, con cicnicia e imán, para escuchar la irreatida música que te dictan las copas. ¿En tu bosque no hay pájaros? Hay gargantas. Músicas de cristal o fuego, o de ramas y luces, surten en una coincidente armonía, totalidad sinfónica. Sin estruendo. Delgadamente a veces. Afiladamente. A veces con redondez, con verdadera rotundidad, ambición casi estelar en que ya más que música se escucha el signo altísimo, ligado, que lo hace todo solidario. Entonces tú, poeta, ya no eres tú, no eres nada. Es decir, lo eres o puedes ser todo. Quizá tú ya no está en ti, sino en lo demás. Naturaleza tu mismo. O quizá la estás tú creando en tu interior, y por eso existe. Es unidad contigo. Poeta, creador. ¿existes tú o existe ella? ¿Cuál es ya la verdad, cuál la mentira? Nosotros que hemos dado este brinco voleado porque tú lo has querido, ya no lo sabemos. Hemos surtido a tu mundo -¿a cuál?- y no podemos ver sino lo que vemos. Estas voces son tuyas. Las mismas lenguas nuestras que se alzan y flamean, ondulan en el espacio, hechas flamas por ti, probablemente movidas por tu viento sutil que les arranca sus sonos. Pero no lo sabemos. Poeta, sácanos de tu mundo. Clausura tu cristal transparente. Abate sus paredes tan justas. Vuélvanos al sueño -a la vida- después de este despertar tan alerta en que nos has tenido sumidos.*³³

Y, en otra parte, aún arrobado por ese mundo que ha cobrado vida a través de su vida, nos delata los empeños que hicieron de él, materia y destino para la palabra, perspicacia por la que no se cuela ni desaparece lo sublime, puerto donde desembarca la ilusión, o como nos dice, exultante de alegría, a punto de saltar de su asiento y hacernos saltar a nosotros, dirige a nuestro corazón esta confianza.

[...] Mi búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la "hiperrealidad," así llamada por Dámaso Alonso, que aquí es el zahondar, el alumbrar la última realidad, más real que la sólo aparente de la superficie. Mediante inesperadas y rompedoras aproximaciones, acacidas por la vía de la intuición -en una posible clarividencia en que estalla la lógica discursiva-, se intenta la superación de los límites consentidos. Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda de la unidad que no los consiente y los asume.³⁴

³³ Eliana Albala, *Antología del amor sensual y la poética de Vicente Aleixandre*, México, UNAM, 1989, pp. 116 y 117.

³⁴ *Ibid.*, pp. 138 y 139.

3. SER EN EL TEXTO: LOS ENTES INTRATEXTUALES

Quien se preguntara, interpellando al texto, por el modo de existir de los seres ficticios, tendría acaso que invocar y evocar al mítico personaje Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès, un héroe de la existencia, que sobresale de entre las ruinas y miserias de la humanidad. Para Zucco -como él convencido lo afirma-, las letras que cosidas una con otra lo nombran, la palabra que deletrea su vida, se evapora ante sus inútiles esfuerzos, quizá insuficientes, por evitarlo, borrándolo a él mismo. El paranoico Roberto sufre, y al sufrir se extingue, se rebela a confesar al mundo su nombre, el verdadero, porque lo sobrecoge un miedo mortal, miedo de perecer un poco más, de modo irreversible, cada vez que alguien pronuncie su nombre; lo angustia que momento a momento le cuesta más y más trabajo a su memoria recordar, no quién es, sino la palabra que dice lo que es, esa serie de garabatos que arrojados al papel cobran significado, y además crean una existencia, vida de tinta y humo, así es la vida de Zucco. Nadie debe turbar a Roberto, obligándolo a salir del anonimato, de existir furtivamente como incógnito, y tampoco puede él permitirlo; decir y repetir su nombre a sí mismo y a otros, es arriesgarse a desgastarlo, a volverlo progresivamente irreconocible, condenándolo a la irremisible pena de ser olvidado, pues, como él lo grita desgarrando su voz al hacerlo, hay un límite, que tan pronto es rebasado, impide al personaje, al propio Roberto, rastrear en sus profundidades ese nombre que lo nombra, esa palabra mágica que lo hace existir, esos signos hilvanados que esta creatura literaria se vuelve incapaz de recordar, olvidando cómo reunirlos para que vuelvan a significar, desmemoriado sin saber ese orden tan especial gracias al cual encarna Zucco en escena, sea ésta textual o bien teatral, pronunciar su nombre, con sus propios labios o con otros, hace que deje de ser suyo, para llegar a ser nuestro. Roberto sabe que las cosas nunca deben ser conocidas por sus nombres, porque éstos se toman con el tiempo difusos e ilegibles, casi imposibles de recordar, recuerdos que no hacen más que tratar de adivinar lo que olvidaron, piezas de lo que fue una vez otra cosa, trozos que ya no encajan unos con otros, partes impotentes de saber a qué pertenecen, ni siquiera que cosa formaron o se formó con ellas; una memoria perdida, una existencia fugaz; un discurrir que desemboca, en lo que me parece -y creo que también a Zucco-, el modo de ser propio de los entes ficticios, en una sola frase: ser es des-aparecer -y también re-aparecer con otra apariencia-, mudar lo que es, dejar de ser de una forma para aparecer bajo otra, ser una vez algo para unos, y en cada otra aparición otra cosa, un ser cuyo significado crece en cada puesta, con cada lectura y re-lectura, un ser que deja de ser para poder devenir otro, un mundo de texto que al morir explota en un resplandor de mundos y sentidos posibles, es más, hasta vivibles; formas de vida que la naturaleza había abandonado, o que reticente ocultaba, y que el lenguaje con sus invenciones ha rescatado, haciéndonos experimentar posibilidades que aún no se han realizado, y que no tienen porqué renunciar a traducir la existencia, ni desmayar al llevarla a otras tantas formas de existir: ¿quién podrá ser testigo de semejante portento?, sospecho que, y sería difícil equivocarse en esto, tanto autor como lector, compartiendo e intercambiando papeles, son dueños y guardianes de ese privilegio, del patrimonio de la ficción, de ese modo de comunicar la realidad que supera a todo hecho y a toda palabra, ese lenguaje que compite por la expresión allí donde el mundo agota su fuerza expresiva, un espacio donde la ficción encuentra su morada: el mundo del texto.

4. EL ENTRECRUZAMIENTO DE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN; DE LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA A LA HISTORICIZACIÓN DE LA FICCIÓN³⁵

Una versión muy interesante y similar a la que se desarrolla a continuación, pero no tan completa, puede encontrarse en Paul Ricoeur, quien pretende haber llegado y cumplido el objetivo de su investigación en torno a la temporalidad de lo narrado, del mundo del texto y de aquél proyectado por éste ante nosotros, sirviéndose para ello de nuestra imaginación al igual que de nuestra memoria, en fin, el propósito de Ricoeur coronado en este ensayo es, por supuesto, la refiguración efectiva del tiempo, convertido así en tiempo humano, tiempo vivido en el que la historia es actualizada y realizada por medio de la lectura, en tanto experiencia real y auténtica, todo esto gracias al entrecruzamiento de la historia y la ficción, que en otro momento, Ricoeur designaba llanamente como referencia cruzada. Ahora bien, por tal entrecruzamiento ha de entenderse la estructura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, gracias a la cual la historia -entiéndase en este caso, lo histórico- y la ficción sólo plasman su respectiva intencionalidad valiéndose de la intencionalidad de la otra, dicha concretización corresponde al fenómeno narrativo de ver las cosas como si fueran esto o aquello, aparte de ser ellas mismas, a través del cual suele ser caracterizada la referencia metafórica. Así, cuando se aborda o se incita a una ficcionalización de la historia, lo que hay en el fondo es, precisamente, un análisis de la función de lo imaginario en la perspectiva del pasado tal como ha sido, con lo cual no se niega de ninguna manera la ausencia de simetría entre el pasado "real" y el mundo "irreal," desplegado ficcionalmente, en realidad, lo que se trata es de incorporar lo imaginario a la perspectiva del haber-sido, sin debilitar por eso su contenido y enfoque realistas, lo que he llamado la ficción en su papel de reconstrucción de lo que realmente ha sucedido. Como subraya Aristóteles en la *Retórica*, la elocución como la dicción, el hablar de las cosas y de lo que ha pasado, tiene la virtud de colocar delante de los ojos, gracias al auxilio de la evocación, y así hacer ver lo que se escribe o narra tal y como si estuviera sucediendo, más allá del mero ver-como por obra de un como-sí, que no se interpone entre la metáfora que asimila y la ironía que distancia, entrando, por ese hecho, en el campo de lo ilusorio que, en el sentido preciso del término, confunde el ver-como con un creer-ver, lo cual vuelve al escritor el ejecutante del hacer-creer, que por conducto de la historia logra que tengamos como verdadero, como una real creencia, lo que no es más que una simulación, tan sólo un juego alegórico, al que los propios historiadores recurren para tratar de explicar y entender un cierto hecho, sin que la ficción disuelva ese acontecimiento al explicarlo, pues además de inventar puede bien reconstruir un suceso con gran exactitud, claro, sin dispensar la expresión de una cierta respuesta emocional en ese tránsito, así la ficcionalización de la historia se vuelve una especie de retrodicción causal y muy singular, una suerte de descripción explicativa de algo ocurrido, conduciendo la ficción, de este modo, lo histórico hacia el origen común de ambas, esto es, la epopeya, que en tiempos modernos, se torna en el relato de lo inolvidable, en recordar el holocausto nazi, y no olvidarlo, para no repetirlo.

Por otra parte, si se piensa en la historicización de la ficción, lo que se quiere decir con esto que, en cierta medida, el relato de ficción imita al relato histórico, toda vez que narrar cualquier cosa es narrarla como si hubiese acontecido, recurriendo en esto, tanto al uso de la retrospectiva como de la prospección, así pues, cuando la ficción se une a la historia, su principal función consiste en liberar re-

³⁵ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, traducción a cargo de Agustín Neira, Editorial siglo XXI, Madrid, 1996, pp 901-917.

prospectivamente las posibilidades no efectuadas del pasado histórico, por eso, Ricoeur considera a la ficción que llamo realista como cuasi-histórica, al revelar esos sucesos posibles en el pasado real, lo que habría podido acontecer, lo verosímil, según Aristóteles.³⁶ A resumidas cuentas, de ese cruce entre ficción e historia, surge el que, Ricoeur, conviene en llamar el tiempo humano, en el cual se conjugan el hecho de representar el pasado mediante lo histórico y las variaciones imaginativas de la ficción.

Una a una se suceden las ocasiones dentro de la vida en las que no conocemos el final de una historia, ya sea porque llegamos tarde al sitio donde se produjo determinado acontecimiento, o bien, puesto que hay muchas historias que parecen no tener desenlace o, por lo menos, no siempre está a nuestro alcance poder descubrirlo. Para salvar este tipo de dificultades, podemos acogernos a la literatura, pues, ésta, nos abre un camino para encontrar, recuperar, o hasta proponer finales posibles a casi todos aquellos relatos cuyo final nos resulte desconocido. A fin de cumplir este propósito, el texto literario acude al artificio de la ficción, en virtud del cual, es posible, como si se intentara armar y unir las piezas sueltas de un rompecabezas, reconstruir a través del texto un suceso real del que no fuimos testigos, o para el cual no hubo testigos que presenciaran si realmente ocurrió y, de ser así, cómo lo hizo. Precisamente, una de las mayores virtudes de que hace alarde la ficción literaria es, sin duda, esa incontrovertible y probada capacidad de revivir el pasado que todavía nos intriga, de repetimos hasta el cansancio, si es necesario, aquellos cuentos que corren como contagioso rumor por la boca de todo mundo y que, casi nunca, sabemos si son ciertos o que tan ciertos son; por lo tanto, una reconstrucción literaria de sucesos reales es una suerte de camino para descubrir ciertas verdades que nos pasaron desapercibidas o que fuimos incapaces de arribar a ellas cuando ocurrieron, y que de otra forma nos estaría negado conocer; sin embargo, la ficción es esclava de su propia ilusión, nos revela lo que pudo pasar o ser en una cierta situación en particular, piense, tal vez, en las misteriosas circunstancias que rodearon el asesinato de Colosio, poniendo a nuestra consideración diferentes versiones, unas más razonables, otras muy fantasiosas, de lo que podría haber sucedido o ciertamente sucedió; de todos modos, toda ficción del mundo por realista que parezca, o que se precie de serlo, si bien puede permitirnos descubrir lo que realmente pasó en determinada situación, está condenada por su propia naturaleza, su destino consiste en descubrirnos la verdad atrapada en cada cosa, hecho y persona, pero esa seguridad al tiempo que se confirma se torna sospechosa.

Reconstruir la escena de los acontecimientos impone, de manera inquebrantable, tan pronto sea revivido un posible suceso volver a enterrarlo, toda recreación de la realidad hace emerger, sólo por breves momentos, de lo hondo de las condiciones que originaron aquél o cualquier otro evento, una verdad, verdad que el texto literario declara suya, y que no puede sobrevivirlo, debe ser sepultada con éste así como fue también con él revivida, una vida narrada que vuelve a vivir su vida o la vida que el escritor le escriba, viviendo lo que vivió y como lo vivió, o como el autor la haga vivir sus propias vicisitudes de la misma o de otra manera.

Sería sorprendente creer que una ficción del mundo pueda convertirse en realidad, o que partiendo de ser simplemente una propuesta tentativa de reconstruir cómo pudo haber ocurrido tal o cual cosa, se descubra después que realmente pasó así; tales coincidencias no son comunes, pero tampoco imposibles, de cualquier forma, una ficción extrae del fondo de las cosas algunas jocosas verdades que sólo brillan en lo velado, y que al ser llevadas a la luz se desvanecen, y la misma obra literaria hace visibles sin serlo, para luego retomarlas a su escondite, los recuerdos fragmentarios que las evocan, o,

³⁶ Cfr. Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid. Editorial Gredos, 1974. 1451a-1451b.

porque no, al mundo del texto -la realidad encubre y aparta incontables cosas de nuestra mirada, las anuncia y hasta las insinúa, pero no las muestra, le ruega al texto que él trate de mostrarlas, y claro, éste se las ingenia para hacerlo- que las guarda como palabras, como lo que son, vanas y deleznales elucubraciones de la vida que la empujan a vivir de nuevo, nada más que un experimento, para así descubrir lo que no podría ser descubierto de otra forma, esa verdad que cuando brilla más intensamente se apaga, muere para poder vivir verdaderamente, como una ficción, sólo eso, una verdad de ficción, la que, por obra de la ironía, como defiende Miguel Marinas: "puede desvelar todo relato, sobre todo literario, es decir, puede restablecer dramáticamente la escena en que surgieron, de modo que permite al espectador una mayor comprensión que la del autor."³⁷

La ficción posee un fuerte componente mimético, pues al representar la realidad no puede desprenderse por completo de ella, cuestión que ya ha sido expuesta, y que, debe ser abordada indagando sobre las condiciones y fundamentos que caracterizan a la llamada ficción realista, de la cual hemos visto recién unos trazos. Ciertamente, la mimesis está unida a la ficción amén de ser una gran aliada, lo que exige traer a colación que la mimesis como construcción global de sentido ha de ser diferente del mundo real pero a la vez susceptible de formar parte del mismo, así pues, existe una forma de ficción de naturaleza mimética que se distingue por la construcción de una estructura referencial que si bien es ficcional es a la par verosímil, en la que coexiste, conviven y se combinan objetos que son reales, otros que parecen serlo y otros más que claro que no lo son; conjuntamente con este tipo de ficción, existen mundos que pese a ser ficcionales no son miméticos, porque son o bien imposibles o resultan impensables e inverosímiles, que hablan de seres y sucesos que proyectan a través del texto literario que no pueden ser ni son parte del mundo real, inventos que únicamente existen en el texto o como conceptos irreferenciados, que sin ser en el texto no son en ningún otro lado, bien mostrenco perdido en el yermo o desierto de la inexistencia al acecho del viajero para atrapararlo como un espejismo que sólo así en tanto ilusión cobra realidad.

La ficción mimética está sustentada en la posibilidad de existencia, al ser reflejo de compatibilidad de los mundos de ficción generados en el texto con el mundo real en el que existimos, en tanto que la ficción no mimética o amimética se basa en la imposibilidad de existencia en tal mundo, al entrar en franco conflicto y ser incompatible con éste, de los mundos de ficción producidos en este tipo especial de ficción. La noción de lo posible está asociada en la Poética de Aristóteles a lo verosímil y a lo necesario, pues resulta claro para dicho autor que al poeta no le toca decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según lo que es verosímil o conforme a lo que es necesario,³⁸ son tales condiciones las que vinculan lo que podría suceder que el texto comunica de lo que verdaderamente sucede o está sucediendo en la realidad efectiva, pues, en cierta forma, lo poético es más filosófico que lo histórico, ya que expone, más bien, lo general, dejando al otro el patrimonio de lo particular, y esto puede verse de esta manera, porque esa posibilidad que proyecta la ficción descansa en lo general, en el abanico de posibilidades que permanecen inactualizadas y que el mundo narrado gusta de encarnar, como una panorámica de lo universal, de aquello que puede llegar a ser, lo que responde, en su calidad de construcción creíble, necesaria y causal y, por lo mismo, representativa, de la propia esencia del mundo real.

³⁷ José Miguel Marinas. 'Estrategias narrativas en la construcción de la identidad,' en *Isegoria. Revista de Filosofía moral y política*. Madrid. Instituto de Filosofía del CSIC. Anthropos. n° 11, abril de 1995. p. 182

³⁸ Consúltese Aristóteles. *Poética, op. cit.*, 1451a: 36-38.

Cuando la literatura apela, a pesar de su condición de ficcional, a ser realista, lo hace desde un punto de vista según el cual se concibe la representación literaria no tanto como la reproducción más fiel posible de la realidad sino, en otro sentido, una reconstrucción de la misma que nos permite develar lo que aquella esconde o disimula, lo que no presenta con claridad, cayendo de continuo en elucubraciones de lo que pudo ser y no fue, de lo que fue de una forma y pudo y podría ser de otra. De acuerdo con lo dicho, el semblante realista de la ficción descansa no en ser tal como es la realidad, coincidiendo totalmente con ella, sino, más bien, en estar muy próximo a la realidad efectiva y al modo de ser que la distingue. En efecto, cuando la ficción se contagia o es invadida de realidad, caemos en la ficcionalización de lo histórico, de lo que realmente ha sucedido, explorando a través de los mundos de ficción cómo ocurrió, construyendo y reconstruyendo pedazo a pedazo el rompecabezas de la Historia, la que preserva su tinte realista por estar constituida su estructura referencial con el mayor número posible de ingredientes semánticos procedentes directamente del mundo real o perfectamente admisibles en éste aunque no fueron registrados como parte del suceso real, del hecho que se relata y que efectivamente tuvo lugar, elementos que se conjugan en la realización de una representación textual que haga patente la estructura del mundo narrado, sus referentes tomados tal cual de la realidad pero acoplados de distintas maneras por el escritor, buscando, de este modo, adivinar en la reconstrucción de la escena real, de los hechos, cosas que de otro modo pasarían inadvertidas, convirtiendo al texto en un verdadero escrutador e investigador de la realidad, que propone y proyecta explicaciones coherentes y convincentes de los acontecimientos sin tener por qué ser ciertas o correctas, eso sí, verosímiles.

En relación con esto, un texto de ficción adopta un compromiso de apego y justificación ontológicos con la realidad, volviéndose, hasta cierto punto, realista, en la medida en que reconozca que es un portavoz no necesariamente imparcial del autor, el que sobrevive sin diluirse en la historia, y que está sujeto a ser complementado, que no completado o cerrado, por el lector que lo abre a una gama inusitada de posibilidades, lo que termina por cuajar en la textualidad que grabe y traduzca el hecho real a la materia de los signos, sin generar brechas entre la representación del mundo real y el propio mundo real, por el contrario, manteniendo no una proximidad o semejanza entre uno y otro sino una tensión permanente entre ambos que los define y constituye mutuamente.

Es así que, en el texto literario, sucumbir a volver ficción lo que no es ficción, lo que verdaderamente ha sucedido en la realidad, habla de una tendencia realista que también se da con la constitución estética de un referente perteneciente al mundo real o muy cercano a éste por su alto grado de verosimilitud y su encarnación en un texto que represente esa enorme compenetración con la realidad.

Cada vez que la representación literaria parece o busca ser muy próxima al decorado que caracteriza el mundo real, se cae sin remedio en una provocación de corte realista, que hace patente el significativo lugar que ocupa el realismo en una discusión sumamente seria que desea llegar a los basamentos mismos de la literatura, a ese fondo extraño que sostiene la presencia de la ficción en el mundo narrado, exigiendo percatarse y reparar en que el realismo que cobra vida en la representación literaria consiste en la constitución de un mundo de ficción que permita la instauración de una estructura referencial perteneciente al mundo real en cuya organización sea patente semejante pertenencia o el de una estructura referencial muy próxima o cercana a la realidad que esté constituida de modo tal que sea ostensible su equivalencia o parecido a esta realidad y, por si fuera poco, además de esto, desemboque en la elaboración de un texto que haga posible la consolidación realista del referente literario, descubierto en la realidad o encontrado en el mundo del texto, obra de la faena descriptiva del autor o bien de su talento inventivo.

La representación realista o, para algunos, la verdadera representación de la realidad en la literatura, hace posible experimentar la sensación de realidad por parte del lector, de aquél que se encuentra o que es encontrado por el texto cuando éste llega a contar la vida de quien lo lee, así, se ve situado cara a cara frente a una configuración de la realidad que, en el caso de textos que no son de ficción, *identifica plenamente con el mundo real y, cuando se trata de textos de ficción, asocia y refiere a dicho mundo a la vez que se presenta y reconoce como una posible sección del mismo*. Ciertamente, esto nos autoriza para afirmar que la obra literaria lejos de ser un trozo de la realidad, en cuanto una creación artística constituye ya una nueva realidad y en tanto una obra sublime del autor es más que la misma realidad.

El objeto de la *representación literaria realista es, desde luego, distinto de la propia representación*, por lo cual la sensación de realidad a la que induce o convida constituye un reconocimiento a través de la obra literaria de una intensa presencia del mundo real en ella; con toda razón, este reconocimiento no es un patrimonio exclusivo de la representación realista, empero, es en ésta donde tiene lugar de una manera más directa y donde con mayor fuerza está presente la conciencia de la necesidad de establecer una cabal distinción entre la creación literaria y el objeto de la representación, precisamente por la estrecha relación entre éste como referente y el mundo real como instilador de sentido para el mundo representado por el texto literario.

La presencia que hace sentir el mundo real en el referente, en el mundo del texto, dentro del cual adquiere cuerpo el mundo creado por el autor, contribuye a proporcionar arraigo en lo real a los demás elementos semánticos que conforman el mundo narrado, que son de índole ficcional, fundamentalmente, cuando se trata de una historia que pasa por ser un retrato realista de algo que efectivamente ocurrió y que el escritor comunica con su propio estilo y sin menoscabo de su activa imaginación, de este modo, la orientación de la ficción hacia la realidad se resuelve en la creación de un marco real, de una geografía con espacio y tiempo propios que acentúan la verosimilitud de los personajes y sucesos del relato, configuración en la cual los elementos esencialmente ficcionales son situados en aras de una mayor verosimilitud, ávidos de convencer sobre su realidad.

Al interior del texto, el semblante realista queda impregnado por medio de estructuras temporales y espaciales que en el referente, en este caso, el mundo narrado, sirven de soporte a seres y sucesos por medio de los cuales ofrecen una fundamentación ontológica a los elementos semánticos estrictamente de ficción que abruma la historia; de este modo tiene lugar una interacción crucial para la cohesión del mundo de ficción representado por el texto. Esta relación entre tiempo y espacio de la historia y los personajes puede explicarse apelando al hecho de que el espacio comúnmente suele ser interpretado como un lugar donde algo sucede, donde las cosas se sitúan o son colocadas, y con semejante idea en mente, al hablar de la novela no pasa, por supuesto, inadvertido que en ella se precisan y delinean los perfiles y contornos de los personajes o figuras a través de la relación que existe entre éstos y los lugares donde viven y los objetos de que se rodean, lo que es claramente constatado cuando los mundos que proyecta la literatura usan y abusan, a veces, con mesura, otras tantas sin to ni so, de la descripción de los escenarios e interiores por los que transitan los personajes, de esos pasillos en los que cobran vida. Así, sea un cuento o trátase de una novela, surge el imperativo de concretar las ideas de los personajes y las relaciones que establecen entre sí, ubicándolas en determinadas coordenadas espacio-temporales, pues aspiran a su propio horizonte de existencia así como de comprensión, pero además, cada historia encuentra tanto en el espacio como en el tiempo valores y significados que se

prestan para dar expresión y forma a nuevos modos de ser que explora la literatura mediante el ejercicio de la ficción.

Con toda certeza, puede sostenerse la afirmación de que ficción y realidad se combinan y amalgaman en gran forma dentro del espacio textual, ya que, por un lado, los elementos semánticos ficcionales presentes en la estructura referencial del mundo narrado junto con los elementos semánticos que aquél toma del mundo real y en virtud de los cuales adquiere consistencia, se ven inyectados de ficcionalidad por los primeros y, a su vez, estos últimos, los que propiamente son tomados de la realidad, en virtud de la presencia conjunta de ambos, proporcionan a los elementos ficcionales visos de realidad y, con esto, un alto grado de verosimilitud. Como se observa, producto de esta coexistencia que llega a ser muy pronto convivencia, la realidad se acerca a la ficción y la ficción se acerca a la realidad en una recíproca concesión, que nunca es desigual aunque a veces predomina uno u otro de estos actores, dándose un intercambio de características ontológicas que genera la configuración de un mundo homogéneo globalmente ficcional que parece sacado directamente de la realidad misma. Esta presencia de la realidad en la ficción no es condición indispensable para el carácter realista de ésta, pues un mundo de ficción puede tener tal carácter aun cuando tal presencia no se produzca, pero sí constituye un apoyo decisivo para dicho tono realista; sin embargo, la mayoría de las ocasiones esto no basta, por lo que la ficción para cumplir con sus cometidos recurre, como opción poética, a la creación o invención de mundos, proceso que tiene lugar a partir de un mundo real tal y como es o transformado de algún modo, desde un fondo realista para las creaturas ficcionales que forman parte del referente narrativo, del mundo narrado por el escritor, el cual preserva su vitalidad al dar morada a elementos semánticos directamente extraídos del mundo real, algunos de los cuales aparecen de modo disimulado, velado, con otros nombres pero conservando la esencia que los caracteriza, de manera que puedan ser identificables, mientras que otros, a pesar de provenir de la realidad el disfraz textual difícilmente los hace identificables, creyendo a veces que son irreales aunque si sean totalmente reales, mismos que no es tan fácil encontrarles parecido por ser claves de conexión entre el texto y la realidad que son demasiado restringidas o por haberse perdido tal nexa, por ejemplo, cuando la historia pinta un paisaje o acontecimiento que efectivamente sucedió, pero que, por alguna razón, ya no existe o no forma parte de la realidad del mismo modo, quedándole para existir sólo la carne del recuerdo o la existencia como texto y dentro del mundo dibujado por la ficción.

Por todo esto, es fundamental resaltar la relación y complicidad entre el texto literario y el mundo real, la que se hace más patente en la llamada ficción realista, porque se trata de una relación de compatibilidad que tiende a la identificación, impulsada por la conexión y la comunicación entre la realidad y la realidad de ficción, retratada normalmente como mimética y realista, pues sólo se imita lo que es o puede ser, en tanto que, lo que no puede ser o es imposible, queda necesariamente confinado a la tarea de la creación o de la invención artística. Así, a hurtadillas, se manifiesta otra forma de comunicación entre la ficción y la realidad, que aparece en escena coagulada en construcción ficcional, que intenta más que retratar al mundo interpretarlo, lo que ya ha sido explicado al considerar las funciones de la ficción como instrumento para reconstruir algo que sucedió y explicar cómo pasó, labor que está por demás implicada en las pretensiones de un texto de ficción realista.

Siguiendo con lo dicho, la representación realista establece una comunicación entre los mundos real y de ficción, que hace posible, a partir de ésta, la estructuración y comprensión ordenada de aquélla, en la relación de semejanza que guarda con la misma la realidad construida en la ficción. Por tanto, el mundo de texto como representación de la ficción literaria, juega y ejerce un papel fundamental en el

conocimiento de la realidad, que se ofrece normalmente a la percepción como un plexo de referencias incoherente y desordenado, que tiene en la ficción realista la grandiosa oportunidad de una reestructuración estética y cognitiva, misma que es expresada al entrar en comunicación por mediación de la mimesis con la realidad de ficción, la cual se presenta en la historia como objeto cognoscible, aparte de ser capaz de suscitar las más variadas emociones en nosotros, y no sólo eso, sino que además nos induce a adoptar creencias sobre los entes de ficción y a manejarnos de acuerdo con ellas toda vez que experimentemos las vivencias de los personajes en los textos literarios.

Las cosas y significados que recorta y aprovecha la ficción de la realidad, proporcionan y dan lugar a una configuración de la realidad de ficción que no persigue ni está encaminada a otra cosa que la comprensión, para lo cual se realiza en la constitución referencial del mundo de ficción la estilización de ciertos elementos semánticos de la propia realidad, lo que deriva en la incompletez semántica que caracteriza la narración de ficción. Semejante incompletud que regularmente se traduce en indeterminación, funciona en la praxis realista como una renuncia a la complejidad del mundo real en aras de alcanzar una estructura referencial ordenada, coherente y congruente precisamente en la medida en que no contiene ni agota la totalidad de los aspectos y de los elementos que son propios de la realidad de que se nutre vorazmente el texto.

Es claro que, con seguridad, la ausencia de este exhaustivo inventario puede ser explicada por la economía de la representación, la cual, de soslayarse, sería irrealizable, pues en tanto objeto literario que tuviera que dar cuenta de una innumerable serie de elementos terminaría cayendo en la imposibilidad de incorporar en su totalidad todas las caras de los elementos de la realidad que notoriamente sobrecorren y resultan incontenibles por la representación literaria realista, sin menoscabo de detalle en la construcción de las historias a y por contar, que no se refleja necesariamente en ninguna falta de definición de las mismas. En tal forma, el interés de la ficción que suscribe un auténtico compromiso ontológico con la realidad, no es tanto la reproducción de cada detalle sino la representación de lo más característico, así, lo incompleto de estos mundos debido a la selección que perpetra el autor al escribir y crear sus historias contribuye, pese a todo, a producir la ilusión de realidad, que se vería sofocada de no practicarse un ahorro artístico, en demanda de evitar que la estructura referencial del texto o, mejor dicho, el mundo narrado fuera semánticamente incompleto, inquietud que haría de la ficción un minucioso registro de realidad, fuente de hastío más que de entretenimiento, pues el propósito de las quimeras literarias no es reemplazar a la realidad sino ampliarla e interpretarla de muchas otras maneras, motivo por el cual, de haber comunión entre la realidad y la ficción, ésta debe tener lugar bajo el principio de separación y distinción ontológica entre una y otra.

En efecto, se trata de una comunicación que cruza y recorre la barrera entre texto y mundo y traspasa los límites que separan la ficción de la realidad, claro, sin infringir los respectivos estatutos de lo ficcional y de lo real.

Al vivir la ficción de la realidad y cobrar vida esta última en la ficción, acontece un flujo de la realidad hacia la ficción con la implicación de aquella en ésta, en la transformación de trozos de realidad en ficción, y así, la parte del mundo real que entra en la ficción se incorpora plenamente a ésta y llega a ser ficción, se ficcionaliza, pero se conserva igualmente en el mundo real, con la consiguiente duplicidad que refuerza la distinción entre ficción y realidad, que se explica por la tensión reflejada en la usurpación del modo de ser de una por la otra, sobre todo, de la ficción que se pretende verdaderamente real; pues, esa parte de la realidad que invade las historias sólo es ficción siempre que esté integrada en una estructura referencial junto con elementos ficcionales, situación que únicamente se encuentra en el

mundo narrado, cuando este narra lo histórico con algo de libertad, no mucha, pero sí para rellenar los espacios que en lo sucedido no han quedado del todo claros, subsistiendo como ficción elementos del mundo real que son ciertamente elementos históricos, que mantienen un juego de espejos entre ficción y realidad, que consolida una frontera permeable entre ambas, sitio donde acontece una comunicación integradora de lo ficcional y lo real en una realidad más amplia y global a la que pertenecen sólo como casos y modos de ser para lo que ya ha sido y también para lo que es y puede ser.

En virtud de lo cual, los límites entre ficción y realidad, no son una aduana infranqueable, sino una separación que da consistencia a la conciencia de realidad, que es fundamental e imprescindible para que, merced a la penetración y compenetración de lo real en la ficción, se afiance el subido tono realista de la ficción que trata de ser como la realidad y que busca hacernos creer en ella, instaurándose como ficción mimética realista con elevado grado de verosimilitud.

En resumidas cuentas, la frontera que separa y une la realidad y la ficción es además importante para la comunicación entre ambas a fin de contribuir en la interpretación y reordenación que el texto de ficción supone en relación con el mundo real. En este caso, la comunicación se da entre el ámbito de lo complejo, que es el del mundo real, y el de la recomposición y reorganización, que es el de la representación literaria realista, que está integrada y conformada en la ficción realista, por ello, la comunicación se produce en la diferencia, en la tensión entre lo que es y aquello que lo suplanta en el texto pareciéndose pero sin serle idéntico, lo cual es reafirmado justamente desde la identidad parcial que se establece entre el mundo real y sus extensiones o sucedáneos, los mundos de ficción.

Cuando se habla de la ficción realista o de ficcionalizar la realidad, atrás de tales expresiones se esconde la consigna de una tendencia resuelta a la objetividad en la representación, enmarcada por la voluntad del autor de ser testigo y voz de lo que ve y vive cotidianamente, el que pretende presentar su texto como representación de realidad en la que no hay exclusiones ni se incurre en ambigüedad, proeza que de buscar ser realizada quiebra muchas veces la atracción que el texto puede desatar en el lector, pues no es suficiente que éste lo tome y lo tenga como representación objetiva y verosímil de la realidad, aceptándolo cabalmente de este modo, sino que traicionar la realidad por el ejercicio de agregar y quitar cosas de lo sucedido y también reordenar los hechos de otra manera no es con el deseo de cambiar la manera en que algo ocurrió, en todo caso, se trata con esto de además de que el lector acepte como verdadero lo que se le presenta, lo encuentre también interesante, para lograr así no sólo tener historias aceptables y verídicas, pero que nadie tiene intenciones ni de terminar de leerlas y menos contarlas, sino historias que sin romper en lo esencial cómo sucedió un hecho lo envuelven de una fantasía que fascina y convence hasta el punto de que los lectores al aventurarse en historias de este tipo, algunas veces, creen más en lo que no pasó o al menos no pasó así que en lo que sí pasó tal cual lo escribe y describe el autor al ficcionalizar un hecho real.

Aspirar a una representación realista de la realidad es apostar, sin duda, a esa ruptura de niveles dentro de la narrativa, donde se entremezclan cosas que llamamos hechos con aquéllas que no tenemos sino como posibilidades, concretado todo esto en una especie de conversión de personas normales situadas en condiciones geográficas e históricas determinadas que, en virtud de la ficción, se transmutan en objetos de una significativa representación artística, que derrumba barreras y separaciones entre lo que es y lo que no es, combinando lo real y lo irreal en la confección de una historia que a pesar de sucumbir a este tipo de juegos no ve su fuerza comunicativa menoscabada, es más, su preocupación por reproducir costumbres y comportamientos concretos e históricamente constatados responde antes que a una pérdida de objetividad, en todo caso, a una tendencia reafirmada hacia ella, que intenta re-

presentar una realidad de ficción que sea perfectamente equivalente a la organización objetiva que caracteriza y encarna el mundo real. En este sentido, una narración realista más que un mero registro o traza de la realidad tiene, pues, como eje de articulación semántico la constitución objetiva de la realidad, de forma tal que represente la vida normal y las costumbres de un mundo y un tiempo como el nuestro, como en el que actualmente existimos, a fin de ofrecer la posibilidad de plasmar textualmente un mundo de ficción intercambiable con el real, cuyas creencias que genera y experiencias que propone lo proyectan más allá de los confines de la historia, induciendo en nosotros reacciones de todo tipo que vivimos tal y como si fuera real lo que las provocó, ya que, ciertamente, éstas son plenamente reales.

A este respecto, no puede ignorarse que de entre la narrativa de ficción, de ese conjunto tan denso y abigarrado, es, en especial, la conocida como ficción realista, una importante fuente, además de esparcimiento, de información sobre el acontecer de sociedades concretas determinadas, y es esa parte de la realidad que ha sido incorporada artísticamente al texto literario una suerte de huella que el autor la mayoría de las veces imprime mecánicamente en su trabajo, ante la manifiesta imposibilidad de abstraerse de su espacio y tiempo en el que se encuentra anclado so pena de perder y adulterar los códigos de significado que hacen legible su creación literaria.

Cuando se transita por un mundo de ficción, nos parece recorrer un mundo construido a base de recortes y selecciones del mundo real, que es armado y organizado tal como aquél sin ser tal y como es, dado que, abre el camino a la renuncia de la ficción realista a la completez semántica, al configurar un mundo que si bien se caracteriza por ser incompleto, lo que es patente por el detalle excesivo puesto en algunas descripciones frente a la ausencia de este prolijo describir cosas y personas cayendo en descripciones vagas y enrarecidas como muchas que dominan la narración literaria, sin embargo, esto no desdibuja los contornos de la ficción, mas al contrario, la dota con el poder camaleónico de poner en el lector la enorme posibilidad de completar lo narrado, de dar sentido a sus vacíos e indeterminaciones, de leer cosas donde la palabra escrita calla, de encontrar en ese suspenso e interrupción nuevos caminos para interpretar la historia, encontrando más que las respuestas que el autor intencionalmente o involuntariamente deja a su paso, antes que todo, nuestras propias respuestas.

Dicho lo anterior, no sobra recordar que la objetividad realista a la que están orientados ciertos textos de ficción no implica, ni tampoco está reñida del todo, con una réplica absolutamente fiel del mundo real, porque, es fácil advertir, que no tiene sentido considerar a una reproducción fiel como la única leal a la naturaleza de las cosas, toda vez que el escritor realiza una interpretación, la suya propia, del mundo para captar lo esencial de éste y representarlo en su búsqueda de objetividad, reparando en que semejante interpretación depende de los conocimientos, intenciones y características que rodeen al autor y de aquello que inspire su creación, por ende, esos mundos de ficción por realistas que parezcan no dejan de ser manufactura de la interpretación personal que de la realidad tiene el autor, lo que conlleva un acarreo que se vuelve zigagueo entre identidad y alteridad, traicionando las formas habituales de los objetos, los que al ser representados son reconstituídos a la medida de la persona de quien los crea y recrea, en un espacio donde la fisonomía de la realidad no se desvanece pero sí se vuelve tan personal y diversa como la naturaleza de cada hombre.

Ahora bien, dentro de la ficción realista, la objetividad no puede imponerse sobre la incompletez inherente a ésta, la cual termina por predominar en la narración aun cuando sea solamente admitida hasta ciertos límites razonables, por consiguiente, la realidad de ficción contenida en una construcción ficcional realista, llámese una historia de ficción, no puede ser un sustituto, ni puede pretenderse que lo sea, del mundo real, con el cual es, empero, perfectamente compatible. La objetividad de la ficción

realista se constituye tanto al proyectarse y arraigarse en algunos aspectos de la realidad como también en una serie de renunciaciones a construir y representar objetivamente los aspectos restantes que acaban por definir y retratar la realidad, de manera que, la objetividad de la ficción no es sino parcial y por grados, en tanto que el reclamo de una objetividad absoluta en una narración literaria es un asunto tan imposible como ajeno a la representación literaria, en la que la selección, que toma unas cosas de la realidad y desdén y rehace otras tantas, desempeña una función vital para la configuración de mundos de ficción que nos sean comprensibles, que no incurran en la saturación propia de una perspectiva totalizadora que no descansa en sus esfuerzos por inventariar el mundo, recuperándolo detalle por detalle hasta chocar con una complejidad que resulta por demás ilegible y paralizante a todo interlocutor de una obra literaria, cansado de consagrar su vida a revivir lo que vivió tan exhaustivamente que no le quede espacio para ser más que su pasado, pues lo atractivo y atrayente de la literatura radica principalmente en lo que podría llegar a ser la vida propia de experimentar las experiencias que el texto proyecta, en un poder ser más que en un volver a ser lo que no nos habíamos dado cabal cuenta que habíamos sido.

La ficción realista puede ser caracterizada y descrita por su concentración en el referente literario, en ese mundo narrado que da extensionalidad a los predicados que sobre cosas que son y que no son y que se pintan no como son sino como no son hace el autor al ir entretejiendo y unificando causalmente los sucesos que integran la historia que nos cuenta; asimismo, en el hecho o suceso de ficción, el referente no interesa como un contenido separable del texto, esto es, no es explicado a partir de presupuestos de que contiene o conforma por sí mismo un mundo que existe sin necesidad de estar atrapado o consolidado ontológicamente de modo textual, que únicamente cabría considerar cuando se trata con principios immanentistas como reguladores de la obra literaria que desconocen compromiso alguno con la dimensión referencial del texto literario -en este caso, puede aludirse al formalismo ruso que no atendió y sí desatendió la reproducción de la realidad en el texto, alegando que el contenido es forma, equiparando el sentido del suceso narrativo con las cosas a las que remite-, de modo que el referente es considerado como la extensión, en tanto y en cuanto una estructura referencial que tiene a su vez su razón de ser y su propia elucidación cuando otorga sentido a la historia representada en y por el texto narrativo, convirtiendo el mundo en materia textual por obra de un proceso de intensionalización que construye un nuevo significado para esa realidad que al ser trasladada y filtrada a la literariedad proyecta el mundo narrado en el texto, logra consolidar y justificar así su existencia, cuestión que consiste en incorporar la realidad a la obra literaria, con todas las transformaciones a que es sometida, es decir, volver intensional la extensión, aquello de lo cual habla la historia, desembocando, por tanto, en el texto, ya no como materia muerta sino como contenido interactivo que da vida y sentido al mundo narrado por el fabricante de la ficción, el autor que cuenta su vida contándola con las vivencias de sus personajes, pasando de ser crítico de su realidad, de la realidad de todos, a ser crítico de sus reacciones ante esa realidad e, incluso, crítico de la crítica de otros de la realidad, lo que converge y cristaliza como narración literaria.

Como ya se ha visto y he explicado, la ficción realista constituye a la vez que un juego una faena de inventiva descomunal, que enfoca o focaliza ciertos aspectos de la realidad sobre muchos otros, además de que incrementa esa realidad en el texto con seres y hechos que brotan de la imaginación desatada del escritor, mismo que ocasionalmente cae en representaciones oscuras y negativas de la realidad y del hombre, visiones nihilistas que no por posibles resultan creíbles, atenuando y anulando en numerosas historias la diferencia entre lo que es y lo que parece ser, intentos que si bien se encuentran preñados y orientados por un ansia vehemente de proximidad al mundo real, no tienen porqué estar

sometidos por consignas naturalistas de fidelidad *rerum natura*, lejos de esto, numerosas narraciones de ficción aun siendo realistas reflejan la realidad de manera desmesurada, con otras proporciones y con un bajo grado de probabilidad, puesto que se apartan de las líneas realistas al ofrecer una deformación de la realidad, aunque sea en aras de una representación que, desde la perspectiva de su observación, del autor de cada historia, éste tiene por plenamente fiel a la realidad, esfuerzo de aproximación realista que, por concentrarse exclusivamente en ciertas partes de la realidad y olvidando otras, a la par que construye sus propias creaturas existentes sólo en sus mundos de ficción, termina por no conseguir todo el acercamiento deseado y previsto, sin sacrificar un elevado grado de verosimilitud, que no es garantía alguna de que el mundo dibujado con sus trazos pueda verse como un estado o estadio probable de alcanzar por el nuestro o que ya fue abandonado o superado por éste, el conocido como mundo real.

En el proceso de construcción de la ficción literaria, ya sea cuando lo que se trata es de ficcionalizar la realidad, o bien, cada vez que se intenta realizar textualmente la ficción, coexisten, sobre todo en la ficción realista, dos constituyentes fundamentales que conjuntamente definen y sostienen dicha clase de ficción, éstos no son otros que el realismo y la ficción, los cuales se combinan en una amalgama y complementación recíproca en la que a la par que se polarizan también se atraen, de este modo la ficción realista queda caracterizada por una doble tendencia hacia dos polos y por la consecuente tensión provocada por esto en el ámbito referencial y en el marco textual de la historia.

Por lo que concierne a los dos componentes mutuamente imantados de la ficción realista, me refiero con esto a lo real y lo ficcional, ocurre que este último tiende a apartarse de la estructura del mundo real, a separarse y distinguirse de éste, elevando como ficción su nivel semántico, ya que se incrementan y añaden nuevos significados y significantes a aquéllos que pertenecen al mundo real, conservando, sin embargo, una sujeción o yugo mimético, pues al imitar y reproducir el mundo en el texto sólo se imita lo que existe o puede existir y en ningún caso aquello que además de inexistente es físicamente imposible, a pesar de que pueda ser lógicamente posible, es decir, no se puede sobrepasar ni pasar de lo posible a lo imposible en la ficción realista; mientras tanto, en lo que corresponde al elemento o componente realista de este peculiar tipo de ficción, es el factor que empuja la construcción ficcional hacia un acercamiento a la realidad sin tener necesariamente que coincidir con él, lo que pondría en entredicho su categoría de ficción. Estas dos tendencias contrapuestas, compuestas y recompuestas en la ficción realista generan una tensión de significados que la caracteriza, tensión entre realidad y ficción que se da propiamente porque ambas inclinaciones coexisten y conviven en el interior de la construcción ficcional realista, en la que guardan una relación de oposición y de atracción, en dinámica alternancia entre una y otra, que se vuelve imprescindible para la constitución de la ficción realista y que encuentra su origen y su fundamento, su principio en sentido lato, en la divergencia y exuberancia semánticas que se producen entre las direcciones u orientaciones de ficción y realidad. Al combinarse tales tendencias en la construcción ficcional realista tienen lugar mundos de ficción que se distinguen por un alejamiento relativo, moderado y limitado del mundo real sin dejar de estar en algún grado próximos a éste, combinación que remata en potencialidad combinatoria gracias a la cual la ficción se ve empapada de realidad y la realidad permeada de ficción, perpetrando una comunicación semántica bilateral que enriquece lo ficcional y lo realista, y al momento, ubica dicha construcción ficcional en el vértice mismo del eje que une los dos polos, no antagonicos sino complementarios, donde participa plenamente de la ficción y de la realidad.

Ciertamente, la eficacia y valor estéticos de la ficción realista se expresa en la fluctuación entre el acercamiento a la realidad y el alejamiento de ésta, tensión en la cual la construcción ficcional lejos de polarizarse en una u otra orientación mantiene una gran apariencia de realidad, llegando a ser casi tan real como la propia realidad, pero sin confundirse con ésta y preservándose en el territorio de la mimesis y, por ello, dentro del mapa de la ficción. Bajo tales condiciones, la ficción realista conquista el grado máximo de afianzamiento y arraigo así como de consistencia cuando la tensión se sostiene con un equilibrio perfecto entre los dos polos opuestos, situación que permite a la construcción ficcional realista ser una ficción lo más próxima posible a la realidad sin perder por ello ninguno de los atributos que la hacen y caracterizan como ficción, y es en dicha relación de equilibrio entre lo ficcional y lo real que se produce la base del significado y sentido de la obra literaria, tensión de significados que sin diluirse se resuelve en un equilibrio semántico entre las dos componentes de la ficción realista, una mirando la ficción y otra acechando la realidad, por lo que esta combinación que pareciendo contradictoria no lo es, se erige como el corazón a partir del cual se bombean los significados que al circular por el mundo narrado inyectan vida y energía y también sentido a la construcción ficcional realista como una totalidad referencial articulada que se plasma textualmente y se proyecta imaginativamente ante nosotros.

El efecto de realidad de que se jacta y hace alarde la ficción realista demanda mantener un equilibrio entre sus partes constituyentes, evitando dislocaciones que la aparten de un centro de balance que impida que el peso de la realidad se imponga al de la ficción o viceversa. De romperse esta equidad por el cambio en la composición y en la correlación de los elementos semánticos integrantes de la historia, puede producirse un alejamiento del carácter realista en favor de la atracción del polo ficcional, cosa que debilitaría la autenticidad de la ficción realista, como igualmente sucedería por el distanciamiento de lo ficcional lo que acarrea consigo un acercamiento desequilibrado a lo real. Es este equilibrio o contrapeso en la tensión, lo que, sin anular ni contrarrestar a ésta, constituye el garante de la ficción realista como ilusión de realidad, que no espejismo ni burdo engaño, y consolidación de los mundos de ficción, con una doble proyección realista y funcional que se imprime tanto en la estructura referencial de la historia que constituye el mundo narrado como en el texto literario. Es así que, los mundos de ficción de las grandes historias realistas, sean éstas novelas, cuentos o encarnaciones de cualquier otro género, están constituidos de modo tal que rozan la realidad sin llegar a ser ni a estar en ella, siendo ficciones en las que la profusión de cosas, significados y relaciones entre éstas no genera narraciones totalmente saturadas donde es fácil perder no sólo el contacto con la realidad sino incluso estar al tanto de esa realidad que el texto presenta. Hay obras que, como *La Guerra y la paz*, no por ser sumamente complejas e intrincadas dejan de ser espacios en los que están plasmados mundos que son perfectamente realizables y que, por tanto, podemos interpretar como estructuras referenciales con un alto grado de apariencia de realidad o de parecido con la realidad, lo que permite al lector encararlos como si lo hiciera con la realidad, manteniendo, pese a todo, esa sensación propia de la ficción junto con la realidad que posee, son, así, mundos que existen *per se* a partir del texto en el que están encarnados y en el cual cobran sentido, además de proyectarse desde éste hacia el mundo real sin dejar de ser ficción.

Es el texto literario, el responsable de dar textura, consistencia y profundidad, en pocas palabras, dimensión real, de lo que existe y ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo, a los mundos de ficción, afianzándolos y afirmándolos como tales en la construcción ficcional realista y asegurando a la vez su jerarquía ficcional y, junto con esto, fijando su existencia referencial, por lo cual garantiza su

condición realista pero diferenciada del mundo real, aunque equiparable a éste. La traslación de la realidad a la existencia textual y literaria es facilitada por la proximidad de los mundos de ficción al mundo real, y se debe a la configuración artística de éstos, realizada por el autor, el que la ficción adquiera la entidad literaria que llega a trascender las fronteras del propio texto en su proyección hacia el mundo real. Esto permite y hace posible que personajes, escenarios y sucesos que ocurren o forman parte de las historias de ficción realistas posean, por causa de su nueva existencia textual y, a partir de haberla adquirido, un tono prácticamente real, sin merma alguna de su condición ficcional, que no se desdibuja en virtud del equilibrio concertado entre lo ficcional y lo realista.

Siguiendo con esto, podemos afirmar que toda narración de ficción proporciona realidad al mundo que representa, esto es, al mundo narrado por el autor; si se trata además de una ficción realista, es más inmediato que el mundo del texto alcance realidad. Al ser plasmados ficcionalmente los mundos de ficción en la ficción literaria realista se crea el medio plástico y textual adecuado para provocar un efecto de realidad, la que a su vez como construcción de un universo referencial produce y da su propia realidad, entendida como existencia textual, la que insufla a estos mundos, manteniendo al mismo tiempo la tensión definitoria de esta clase de ficción, que descansa en la integración de ficción y realismo en un equilibrio que unifica las tendencias disidentes y diseminadoras en servicio de salvar el efecto estético de la carga cegadora, tanto de la ficción por sí sola como de una realidad impoluta y pura, resultando todo esto en la eclosión de una realidad que no por ser nuestra realidad no es real, sino que es la realidad propia y característica de la ficción literaria.

Los entes de ficción, en tanto provocadores y protagonistas de una experiencia estética singular, pasan a ser imágenes del hombre y de su mundo, que se despliegan dinámicamente por el mundo narrado, en las cuales nos podemos mirar como en espejos simbólicos, como visiones de un mundo posible, que no existe o nunca existirá en la vida real, pero que es construido, sin embargo, con el mismo material que nuestros cuerpos y nuestros sueños, de ahí que, de ser sólo sombras nos llegan a parecer presencias muy cercanas, que creemos conocer muy bien, incluso, mucho mejor que a otras cosas y personas que sí son efectivamente reales. Por todo esto, la mimesis al retratar el mundo establece una relación muy honda con la ficción, misma que puede ser explicada como la configuración de una realidad que, siendo distinta de la del mundo real, responde a cómo se encuentra ésta estructurada y al modo de ser que la caracteriza.

Quien se jacta de conocer la literatura, tendrá que conceder sin mayor reparo que lo imposible puede también resultar convincente así como creíble, ya que no puede dejarse de considerar, a propósito de esto, que es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil, rayando en lo increíble, saltando de lo racional a lo irracional, salto mortal que el arte nos hace contemplar, pues la obra literaria amplía los límites de lo que es objetivamente posible, y, en dicho sentido, la literatura como fábrica de ficciones entraña y supone una ampliación del concepto de mundo posible a mundos objetivamente imposibles, pero que están dotados por obra de la palabra escrita de posibilidad.

La posibilidad o imposibilidad del objeto de una representación, sobre todo, literaria, es asociada a los mundos creados por el escritor, un ejemplo sobresaliente de ello lo constituye las *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* de Baumgarten, el cual, en relación con las representaciones poéticas, señala que los objetos de tales representaciones son o posibles o imposibles en el mundo real, representaciones que en conjunto llama ficciones, las que, de ser posibles han de llamarse ficciones verdaderas. Dicho autor, encara la cuestión de la imposibilidad de ciertos mundos literarios, al afirmar que los objetos denotados por las ficciones son, ya sea imposibles tan sólo en el mundo real, ya sea imposibles

en cualquiera de los mundos posibles, en cuyo caso, les da el apelativo de utópicos, pues son absolutamente imposibles. De acuerdo al modo de pensar de Baumgarten, en la realidad, las cosas probables suelen ocurrir con mayor frecuencia que las improbables, razón por la cual, un texto literario que trata sucesos probables representa más poéticamente las cosas que otro que aborde sucesos improbables, lo que se debe a que la coherencia interna del texto puede ser rota por las contradicciones y aparición de hechos que se rechazan mutuamente, que son una constante al narrar cuentos que hablan sobre lo que es muy difícil que acontezca realmente, lo que se tiene casi por imposible, por lo cual, lo poético está encadenado, más bien, al orden y a la congruencia que a la contrariedad, al representar lo que se muestra más y más de acuerdo con el mundo real.

Como se ha visto, al hablar de lo imposible y lo posible y de los mundos que lo representan, subsiste el problema de determinar los límites entre los mundos de un tipo y los de otro, entre lo verosímil y lo inverosímil, lo que nos lleva a un concepto como lo verdadero que se integra perfectamente en el texto literario, en calidad de aliado que nos permite interrogarlo y arrebatarle respuestas, así, una historia que narra lo que podría suceder la podemos considerar una ficción verdadera, mientras tanto, un mundo literario conformado por hechos inauditos o imposibles puede ser calificado de ficción no verdadera, no por ello, inverosímil, pues, aun lo imposible -tal es el caso de historias que cuentan viajes en el tiempo- puede parecernos convincente, haciéndonos creer en la historia que nos cuenta.

La teoría literaria moderna, ha ampliado el concepto de mundo posible, permitiendo que éste abarque también los mundos utópicos, los que son imposibles no sólo en el mundo real sino incluso en cualesquiera otros mundos posibles. Por esta fundamentación semántica, la ficción literaria se extiende a las construcciones utópicas y las consolida con su representación textual. De este modo, se abre un trecho entre la ficción mimética y la ficción no mimética, una que sigue los principios de la mimesis, y otra, que se construye más allá de estos límites, dado que no se imita lo que no sucede o no puede suceder a pesar de que nos resulte creíble, por tanto, una construcción ficcional no mimética está gobernada por el modo de ser de los mundos imposibles.

Lo imposible y lo posible no cancelan ni dan apertura unilateralmente a la ficción, en realidad, es la verosimilitud o poder de hacernos creer en algo, lo que constituye el verdadero motor semántico de una gran parte de las obras literarias, en las que participa decisivamente la ilusión de realidad del mundo imaginario creado y constituido en la ficción. En efecto, la verosimilitud no sólo consiste en la semejanza con la verdad sino que igualmente es la apariencia de la verdad, lo que parece o pretende serlo, y es propiamente esta apariencia lo que hace de la ficción una ilusión.

Lo verosímil y lo inverosímil tienen una fuerte implicación en la producción y en la recepción del texto literario, en otras palabras, entre el autor y el lector, conectadas con la estructura pragmática de lo que sucede en la historia. La distinción entre ficción mimética y no mimética, descansa sobre bases semánticas, a partir de las cuales se establecen relaciones pragmáticas, de igual modo que la distinción entre representación del mundo real y ficción es, fundamentalmente, de índole semántica, pese a que esté pragmáticamente enmarcada en un acuerdo o consenso, que puede llegar a la disputa y volverse disenso, entre autores y lectores. Se puede hablar de consenso, incluso, desde otro punto de vista, teniendo en mente que, Currie, ha sugerido que el contenido de una ficción dada resulta equivalente a que sería razonable suponer que el narrador ha creído que la historia fuera a ser o ha sido narrada como verdadera,³⁹ en este punto, Matravers⁴⁰ sugiere una alternativa, de ordinario, que tal situación

³⁹ Cf. Gregory Currie, 'Fictional Truth,' en *Philosophical Studies*, vol. 50, correspondiente a la primavera de 1986, pp. 195-212.

planteada es equivalente a lo que sería razonable para una audiencia creer que fuera a ser narrado algo que pudiera tomarse como verdadero, aun así, esta perspectiva, a pesar de resolver algunos de los problemas encontrados por Currie al respecto, se topa con otros, característicos claramente de todo tipo de consenso. La ficción no mimética, resulta interesante, ya que al definirla nos hace posible delimitar, a su vez, la ficción mimética, percatándonos que la frontera entre ambas es temporal, puede variar con el tiempo, pues la estructura ontológica del mundo real y, por extensión, también la de la simulación de dicha realidad por parte de la ficción, son necesariamente tenidas en consideración en un período de tiempo que puede ser pasado o presente e igualmente pueden evolucionar de modo tal que una determinada construcción semántica, que en un momento es inverosímil, puede ser, después, en un tiempo futuro, verosímil, a causa del propio cambio que llegue a experimentar el mundo real y el conocimiento que tenga el hombre de éste, en el ludismo descubrir-inventar que nos lleva de lo conocido a lo desconocido, ampliando y extendiendo las fronteras de nuestra propia realidad.

Con toda razón, el allegarse la ficción lo inverosímil, constituye una ampliación de sus propios linderos, superando el límite que lo verosímil implica y, al cual, estuvo largamente condenada, hasta antes de la aparición de las ficciones utópicas, a las que da vida la literatura fantástica. Esto pasa, porque el universo de la ficción acata el dictado de ver o mirar las cosas a través del oído, verdadera ventana a la fácil credulidad, por lo que aun de lo increíble se nos puede persuadir, dando pauta con ello a que lo imposible ocupara un lugar en la literatura de ficción.

Ahora bien, las posibilidades intrínsecas de la ficción, no pueden ser contenidas por categorías como la mimesis y lo creíble, las que desborda con lujo de facilidad, de este modo, al superar la literatura o la narrativa de ficción los límites miméticos con la construcción de mundos ficticios, mundos consolidados textualmente, apela al hacer-crear para conseguir y realizar sus propósitos. Esta ficción no mimética posee sus propias reglas de coherencia interna, en virtud de las cuales, las obras fantásticas, las de ciencia ficción y los cuentos de hadas que abordan lo maravilloso y lo sobrenatural engendran, precisamente, en sus fundamentos semánticos, una organización propia de justificaciones de los significados de las estructuras que conforman el mundo narrado por el autor, dichas justificaciones permiten explicar seres, estados y sucesos diferentes de los del mundo real y no compatibles, considerados en conjunto con éstos, con lo cual, logran tal implantación o arraigo en los mundos de ficción a los que pertenecen que, el texto en el que son representados, puede fijarlos como realidad de ficción aunque no sean susceptibles de ser agregados o incluidos en el mundo real, por lo tanto, la ficción no mimética puede, así, adquirir verosimilitud merced a su propia construcción estética.

La oposición entre lo verosímil y lo inverosímil no reside, empero, sólo en la mayor o menor relación de la ficción con la representación de elementos semánticos que pueden ser equivalentes o parecidos a los del mundo real. La verosimilitud, en este sentido, está compuesta por posibilidad más probabilidad, por lo que la constitución de un mundo ficticio verosímil exige que éste sea compatible con la realidad en el modo como está constituida y en el modo de ser que la define, lo cual quiere decir, que imperen seres y sucesos que puedan existir o ser verdaderos, pero además, demanda que su existencia y verdad tengan un cierto grado de probabilidad. La categoría de lo probable desempeña, en su papel de una mayor determinación de lo posible, una función de gran importancia en cuanto al alejamiento o cercanía de una construcción ficcional de lo verosímil. Seres y sucesos que, en principio, pu-

⁴⁰ Véase Derek Matravers, 'Beliefs and Fictional Narrators,' en *Analysis*, vol. 55, no. 2, Abril de 1995, pp. 121-122.

dieran ser considerados o tomados por verosímiles, lo son, en un bajo grado, que puede llegar incluso a un grado cero si son poco probables o no son probables del todo, entes garbullosos, como los nombra Lorenzo Peña,⁴¹ que a pesar de todo son reales pero que existen o poseen propiedades en menor grado que nosotros, sin que por ello quede totalmente cancelada o clausurada la presencia de elementos semánticos de bajo o nulo índice de probabilidad en la estructura referencial del mundo literario que sea representada por un texto de ficción verosímil. En este tenor, la coherencia interna fundamenta la verosimilitud de la ficción, por lo tanto, la ficción no mimética viene a ser caracterizada, por oposición a la ficción mimética, de acuerdo al grado o ausencia total de verosimilitud de que sea capaz o que exista en ella, gradualismo que, puede observarse, antes que ontológico es epistémico.

Al enfrentar la ficción mimética y la no mimética entre sí, se da lugar a diversas clases de construcciones ficcionales, entre las que podríamos distinguir: la literatura mimética, la que implica que en el mundo de ficción el lector puede reconocer el orden de la realidad empírica, por lo que en ella el universo ficticio es visto como copia del universo real -para que una construcción ficcional mimética no genere percances serios e irresolubles en su recepción, es necesario, que éstas no sobrepasen o rebasen un nivel de densidad o complejidad semántica, de los hechos y relaciones que se establecen en la historia, dentro del cual mantienen una conexión no problemática con el mundo real, la que ocurre al desbordar dicho nivel; pues, si por exceso o abuso en las complicaciones de cómo está construido el mundo narrado se cae en una suerte de hipertrofia que traspasa la barrera de lo no problemático, semejante conexión se debilita enormemente, lo que busca impedir el autor estableciendo un control desde el mundo real sobre el mundo de ficción, evitando que la ficción quede destruida o desfigurada por saturación semántica-; la literatura fantástica, en la cual se presupone que el lector confronta el orden de la realidad con uno o varios órdenes diferentes, estando representados uno y otros, dentro del propio texto, generando representaciones confusas o abigarradas que son el resultado de la combinación de muchos elementos diferentes, reales con irreales, posibles con imposibles; la literatura no mimética, en la que se presupone la conjetura, por parte del lector, sobre otros medios posibles de realidad, esto es, sobre otras realidades hipotéticamente posibles, las que son presentadas sin confrontación textual con la realidad empírica tal como sucede en los relatos de ciencia ficción.

El arte de la creación de ficciones pone al lector en condiciones de experimentar el reconocimiento de la realidad, la cual es normalmente objeto de la experiencia, del conocimiento. De esta manera, los mundos de ficción, sobre todo, los de tipo mimético, hacen posible el reconocimiento de elementos, aspectos y trazas del mundo real a través de la representación textual; aunque tal reconocimiento es más directo en la ficción mimética por su condición de verosímil, también llega a darse en la ficción no mimética, en la medida en que esta última no excluya algún grado de certidumbre y plausibilidad.

5. CORTES, REMIENDOS Y SUTURAS; ESBOZANDO UNA IDENTIDAD PARA LA FICCIÓN

En lo que va, he tratado de delinear lo que podría ser considerado como una genealogía de los distintos modos posibles de ser del ente ficticio, sin proceder meramente de manera deductiva ni mucho menos constructiva, ya que se hace necesario desarrollar una genuina indagación, la que si nos permita

⁴¹ Cfr. Lorenzo Peña. *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*. Universidad de León. León, 1985. p. 396.

descubrir la propia naturaleza del mundo del texto, que nos reserva cuantiosas verdades que la realidad encubre, y que aquél nos descubre, y además, es capaz de re-descubrirnos lo que era ya descubierto, pero volvió a quedar encubierto, enterrado o, tal vez, desfigurado, por un mundo de cosas ávido de hacernos caer como víctimas de sus engaños y extravíos.

Hablar de la identidad textual e intentar definir con ella la ficción, nos arrebató en muchas formas a una especie de contradicción de términos, ya que, si por identidad queremos entender alguna esencia fija y estable que encierre el contenido o lo que es una cosa, entonces, es un poco difícil reconciliar dicha manera de pensar con algo como la textualidad y mucho menos con la ficción, que, en tanto término y concepto, se construye en la historia con un sentido fundamental de lo temporal en cuanto provisional y transitorio además de inestable. Efectivamente, la naturaleza de la literatura, de los entes de ficción que la constituyen y construyen, tiene un estatuto ontológico caracterizado por lo transitorio e inestable, lo que no es siempre ni siempre del mismo modo, cosa que transforma el proceso de identificación de lo ficticio en el reconocimiento expreso que confiere a lo literario una variedad de identidades imbricadas unas con otras, una identidad tropológica que cambia y muda de apariencia para representar cómo las cosas se vuelven otras al transcurrir los sucesos en la historia representada por el texto literario. Por todo lo dicho, referirse a la identidad de lo ficticio es desembocar en una pluralidad de conceptos, una identidad que hace de lo textual textualidades, del modo de ser de la ficción otros tantos y distintos modos de ser para ésta. Más que hablar de una sola y pálida identidad, lo ficticio nos hace hablar de una identidad de identidades que no se unifican ni diluyen en un único concepto, sino que, sin fundirse, se conservan independientes unas de otras, respetando sus límites y especificidad, en una familia de relaciones que dan profundidad, densidad y textura a lo que es la ficción. Por esto, una noción justa y conveniente de lo que es la ficción entraña destacar que lo único que identifica a la ficción es que ésta no es idéntica a ninguna otra cosa, se parece a ellas, es como lo que existe en el mundo real pero sin serlo.

Como puede ser apreciado, la identidad de un ente de ficción, no es, llanamente, una cuestión de unificar los diferentes sentidos de esta combinación de términos, ni tampoco a inclinarse por una tendencia a definirla en términos antitéticos, ciertamente ambas cosas son inseparables de lo ficticio y, ni una ni otra, se cancelan, sino que conviven en una tensión permanente entre lo que es y lo que no es a través de lo que parece ser o es como si fuera otra cosa distinta de la que es, así lo ficticio puede llamarse idéntico si nos induce a ver las cosas de otra forma, no del modo en que son, más bien del modo en que pueden ser y las experiencias inéditas que nos hacen vivir, sometiendo a juicio nuestras propias creencias, poniéndolas a prueba al contrastarlas con los mundos narrados en que la ficción nos hace creer y sentir casi tanto como el mundo que llamamos nuestro, el mundo real, donde las cosas son lo que son y son como son, un mundo donde la verdad está del lado de lo que existe.

Es de sobra conocido que, todo suceso se encuentra eventualmente en posibilidad de degeneración, pues cuando es transmitido o traducido a otra forma de expresión, puede perder en ese tránsito su autonomía e incluso su modo de ser, convirtiéndose en algo que flota en el aire, y que éste se lleva quién sabe dónde ni con qué fin, un ser privado de su verdadero sentido. Ciertamente, querer conocer y llegar a construir una Ontología para los seres de ficción entraña riesgos similares, empero, para poder llevarla a cabo, se necesita afrontar estos peligros y estar alerta para no zozobrar ante ellos; es menester para lograrlo, percatarse que para descubrir el ser y las estructuras que definen la ficción literaria, ha de estarse dispuesto de arrancárselas, pues no existe otro medio de ponerlas en libertad, y sólo así pueden llegar a ser nuestras.

A este respecto, Heidegger intenta enseñarnos aquellas condiciones que identifican a una auténtica Ontología, y que la vuelven como tal, legítima, esto lo expresa cuando declara que

Toda ontología, por rico que sea y bien remachado que esté el sistema de categorías de que disponga, resulta en el fondo ciega y una desviación de su mira más peculiar, si antes no ha aclarado suficientemente el sentido del ser, por no haber concebido el aclararlo como su problema fundamental.⁴²

Pese a haber afirmado esto, este autor parece acusar las secuelas de una memoria corta y borrosa, pues líneas más tarde desmiente, y hasta traiciona, semejante aseveración, de la que quiere persuadirnos que es, no sólo partidario, sino el mismísimo apóstol. Aduciré como prueba a esta acusación que, tras declarar Heidegger estar convencido de que más alta que la realidad está la posibilidad, y que es en ésta donde radica y se funda la comprensión de cualquier Ontología -en mi caso, especialmente la de la ficción-, sin reparar en sus propias palabras, y sí mareado por ellas, dice ingenuamente: "una cosa es contar cuentos de los entes y otra es apresar el ser de los entes" ("*ein anderes ist es, über Seiendes erzählend zu berichten, ein anderes, Seiendes in seinem Sein zu fassen*").⁴³ Nada pudiera estar más errado que sostener a cualquier precio semejante embuste; por supuesto que una Ontología no puede ni debe volverse una antología de múltiples fracasos ni una multiplicación desafortunada de simulacros, desde luego que arrebatárle al ser su verdad reviste una gran complicación, y por ello, el lenguaje adquiere cierta dureza, volviéndose a veces grotesco, instado por sí mismo a rasgar y romper su propio equilibrio para hacer audible lo que las cosas callan y enmascaran, sea por accidente, sea porque les es necesario para existir. Pero, si buscamos aquí abrir los dominios del ser ficticio, y tratar de conquistarlo, habría que reprocharle a Heidegger que para poder esclarecer y determinar el sentido que lo caracteriza, al ente intratextual, cuya urgencia considera impostergable este autor, resulta propicio meditar un poco en que, al parecer, contar un cuento acerca de los entes no es una tarea ociosa ni nos aparta de nuestra meta; al contrario de lo que pudiera pensar el prestidigitador de la palabra -como podríamos mentar a Heidegger-, es inherente a la ficción literaria el contarse y ser contada para construir su propio ser, y descubrir de ese modo su sentido, para ella no es una cuestión de perder el tiempo o confundir la vereda, no proceder de esa manera sería apostar en contra del modo de ser que le pertenece, y del cual Heidegger no está del todo apercebido, lo que no lo disculpa, pues el peso de su dicho es contundente y devastador, diría yo arrasador, porque pasa por alto lo que nos pide no soslayar, ignora que el sentido de los seres particulares, es más, hasta de toda clase o género de éstos -uno de ellos, la ficción literaria-, no es el mismo para todos, ni puede accederse a él por las mismas rutas ni procediendo de la misma manera; quizá descansa su titubeo en esa mira clavada en el "Ser," que vuelve todo insignificante en su derredor, cuya obsesión gobernó su vida, y que jamás estuvo ni remotamente cerca de concretar, él no lo logró, no puede pedirnos que nos sometamos a lo inflexible de su sistema, pues si éste puede ser aún prometedora, lo es, sólo en la medida en que se reconozca como un mero comienzo -ojalá puedan así comprenderlo los que creen al repetirlo, y se engañan al hacerlo, que continúan con su línea de pensar

⁴² Martin Heidegger. *El Ser y el Tiempo*, traducción de José Gaos, México, F.C.E., segunda edición revisada, segunda reimpresión, 1980, p. 21.

⁴³ Véase Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Verlag, Halle a.d.S. 1935, p. 39.

lo impensado, desarrollando hasta las últimas consecuencias las posibilidades que encierra su pensamiento-, cosa de la que afortunadamente si es consciente Heidegger, y lo pone en claro, al invitarnos y exhortarnos a inaugurar derroteros por los que el pensamiento pueda seguir transitando para apoderarse algún día, en su interminable búsqueda, del "Ser" -tal vez al morir cuando no pueda ya ser suyo, ni siquiera el poder de comunicarlo, llevándose ese misterio a la tumba, pues ni la vida ni lo viviente puede contenerlo, menos mostrarlo-, y si eso persigo, reconociendo las limitaciones de mi investigación, para ser fiel y consistente con ella, he de verla como uno más de los afluentes que desembocan, vaciando sus torrentes cristalinos de palabras, sin mezclarse sino conservando y respetando sus propios límites, a ese surtidor y suscitador de los más disímiles discursos y locuras, la realidad, y a su lado no podría faltar, la realidad de ficción.

Definir una identidad es, por lo general, una ardua y compleja tarea, que una vez que se piensa culminada, nos reconviene a regresar la atención sobre ella, cualquier modelo por alta que sea su pretensión, ve muy pronto desbordados sus alcances, en verdad, la faena de construir o elaborar una identidad presenta pruebas duras por afrontar, de las cuales, en modo alguno, puede librarse la ficción literaria.

Abordar la identidad del texto literario es, desde luego, un problema más que simplemente semántico, es también y, esto es esencial para su definición y construcción, un asunto de índole pragmática. Ciertamente, en una primera aproximación, el texto en tanto una estructura sintáctica y semántica y fundamentalmente contextual está, en cierta medida, cerrado, con significados y sucesos fijos e incambiables tras el último toque de la mano del autor, sin embargo, en sus aspectos semántico y pragmático el texto aparece como un sistema significativo y significador, como un objeto portador de sentido que amerita ser procesado tan pronto ocurra su recepción. Por lo tanto, no hay otro camino viable de recobrar el significado del texto más que a través del proceso de interpretación, el cual difícilmente se libra de esa conocida paradoja en que nos hace caer todo intento de mirar e interpretar el mundo, toda vez que en el trance de la recuperación del contenido y las intenciones de la historia, sus significados son pluralizados, al admitir el texto más de una lectura y más de una para cada lector, en consecuencia, la identidad del texto se torna algo difusa al verse diseminados sus significados, quedando como un todo indeterminado; por eso, una y la misma forma del texto puede ser leída, interpretada, concretizada, en el sentido de actualizada, en muchos diferentes significados, así, mientras que el texto literario controla casi totalmente su forma de expresión, no parece controlar su significado o, por lo menos, no parece controlarlo con la autoridad suficiente.

El problema que reviste una interpretación semántica del texto literario comprende estar al tanto y apegarse a una postura epistemológica, la cual está en cierta forma compendiada y sustentada en supuestos como los que a continuación describo en líneas generales; en primera instancia, la lectura tiene que ser considerada como un modo primario de procesamiento del texto dirigido hacia muchas diferentes interpretaciones de uno y el mismo texto, o, por lo menos, a muchas posibles variaciones del núcleo interno de significado del texto, algo así como lo que ocurre en la música con un tema principal y las variaciones que puede experimentar. La caracterización de la interpretación del lector como una fusión del mundo del texto y el mundo del lector, de las vidas que nos son contadas a través de la literatura y la historia personal de cada uno de nosotros. En la operación de la lectura, el significado del texto literario es recobrado por un número ilimitado de lectores individuales pertenecientes a una gama muy diversa y amplia de contextos, desde el histórico hasta el social y del personal hasta el cultural. En tanto, el reconocimiento de la pluralidad de las distintas interpretaciones de los lectores como un hecho

necesario del afán de contar y comunicar algo de todo texto literario, habría que interrogarse sobre si la interpretación en la lectura es tan sólo uno de muchos o el único modo de recuperar el significado del texto. Aproximándonos a una explicación final, que no conclusiva y definitiva, de esto, debe destacarse que el problema de interpretación está vinculado de modo crucial a una de tantas cuestiones epistemológicas fundamentales del análisis literario, me refiero con ello a si la lectura es una actividad meramente práctica basada en actitudes y experiencias, en forma tal que el único acceso a los textos literarios, o bien, eso está justificado y restringido a los reclamos y pesquisas que un analista o crítico literario realiza con las herramientas teóricas y metodológicas de que dispone y que parecieran abrirle paso a un acceso privilegiado a los textos literarios, claro, de haber una respuesta a esto, vendría dada no sólo por la teoría general del texto sino también por la semántica literaria que le es propia a cada texto tomado casuísticamente, cosa que está ya bien definida y que entraña una estricta distinción que tiene que ser hecha entre la actividad propiamente teórica del analista del texto que es a la vez su intérprete y de la actividad sustancialmente práctica de la interpretación del lector; mientras que lo primero es una fuente de conocimiento de y desde los textos literarios, lo otro, por sí solo no puede producir conocimiento teórico alguno, por el contrario, la actividad práctica no amerita para ser explicada más que una teoría de la lectura.

Ahora bien, no sobra decir que el ejercicio del análisis semántico, sobre todo, en literatura, es algo que cae bajo el dictado de una teoría empírica, que hace acto de presencia ante los argumentos especulativos en favor de conceptos particulares de interpretación, los que hoy en día se han vuelto sobremedida repetitivos y predecibles así como lo son las ya exhaustivamente bien exploradas aperturas del ajedrez, en cambio, un estudio empírico es ahora uno de los pocos caminos prometedores hacia una genuina renovación de la semántica literaria y de los estudios literarios en general; asimismo, una teoría empírica del significado en literatura es una teoría que define un sistema de conceptos o modelo general de significado, mismo que puede ser usado para formular interpretaciones semánticas de textos literarios particulares, no obstante, un enfoque empírico de la literatura carece y se le reprocha el no contar con un procedimiento interpretativo que sea independientemente especificable, es decir, la construcción de la gramática y la construcción del texto se dan al mismo tiempo, por lo que parece que se piensa en una gramática adaptada a dicho tipo de condiciones, construida y probada en una base empírica muy estrecha y restringida.

Es algo consabido que la mayoría de las teorías de la semántica textual están desarrolladas en un nivel muy general, el que frecuentemente se encuentra vinculado de modo explícito a modelos altamente abstractos de arquitectura semántica ya sea lógica o lingüística. Sin importar el trasfondo empírico o teórico de todo modelo de texto, no se produce nunca la negación del hecho de que las interpretaciones del texto junto con todas sus descripciones sean expresadas en términos de un modelo. El propósito de los modelos como herramientas de estudio empírico es proporcionarnos un metalenguaje para las descripciones de los sucesos y personajes de los que consta la historia, un modo no sólo de contar una historia sino de hablar de lo que se cuenta y cómo se cuenta, lo que tiene que ser subrayado, sin embargo, es un hecho el encuentro entre un modelo abstracto y un texto concreto, no una simple aplicación mecánica del modelo considerado o en cuestión, su reiteración y reafirmación, además, esta confrontación es un procedimiento epistémico complejo que resulta no únicamente en la identificación de los constituyentes del texto en términos del modelo, sino también, y principalmente, en el descubrimiento de sus relaciones específicas, de los patrones, funciones y modificaciones que lo caracterizan y que experimentan, dentro de la totalidad específica de éste. No está de más señalar que, sin duda, en

sus encuentros y colisiones con los textos, todo modelo es puesto a prueba en su alcance de validez y efectividad, *sin embargo, el resultado principal de la confrontación es una descripción o interpretación de un texto concreto, que provee conocimiento acerca del texto no contenido en el propio modelo, esto es, conocimiento que no es derivado en el sentido lógico a partir del modelo.*

Otra, y no menos importante característica de la semántica literaria, lo es, por cierto, el descubrimiento del texto literario en su identidad individual. Un texto literario es idéntico consigo mismo por *ser diferente de cualquier otro texto literario, así, la identidad del texto es análoga a la identidad personal, puesto que tanto una como la otra están constituidas por un conjunto de características específicas, permanentes y reconocibles, diferenciando un texto individual de todos los otros. Por lo tanto, debemos resaltar, empero, que la individualidad de una pieza literaria no significa ni implica que sea singular ni única, por lo que, el meollo de la identidad individual no impide a la semántica literaria dar seguimiento al estudio de las similitudes y características parciales invariantes de los textos literarios y de las clases de texto.*

En su insistencia en la identidad individual de los textos literarios, la semántica literaria trasciende la función de teoría pura y asume un importante y significativo papel cultural. Un lector *transforma la rica variedad de textos que llegan a sus manos y que traspasa su mirada y penetra su razón, penetrando sus sentimientos en extraordinario intercambio en su propia interpretación que expresa un acto de consumo, el cual lo empuja a la monotonía, a situaciones absurdas, a seguir el guión de un texto único del mundo que, en cierto grado, viene a ser su propio mundo cerrado, que no posee ni constituye ningún desafío ni alternativa semántica, estética y ética para el mundo real. En un mundo tal como éste, los textos son sólo espejos en los cuales el hombre se descubre de nuevo, una y otra vez, su propio rostro como un agujero sin identidad que se roba lo que somos dejando atrás sólo un inmenso vacío de sentido, el que no justifica ni refuerza el dirigirse a la literatura simplemente para consumirla, en todo caso, retarla, para que abra su visión hacia la gran multitud y gran variedad de textos literarios que encarnan la vida y viven lo que la carne aún no, vidas de tinta que nos hacen vivir lo que somos de otro modo y como tal vez no podríamos vivirlo de no ser por la literatura, región de lo posible, donde la ficción es realidad.*

La semántica literaria, ofrece generalmente dos argumentos básicos y torales en defensa de la identidad individual del texto literario. A este respecto, primero, un texto literario tiene una identidad individual *porque se construye de acuerdo con sus propias restricciones, circunscrito al mundo de ficción que origina y por el cual se sostiene; en segundo lugar, un texto literario posee identidad individual porque despliega su propio estilo de idiosincrasia literaria. Un mundo de ficción circunscrito o al cual se circunscriban las figuras del texto parece ser a la par que el estilo literario que le otorga individualidad y voz propia, algo relativamente estable al cursar por la variedad de interpretaciones de los lectores potenciales y actuales de una historia, además, la mayoría de los lectores probablemente estarán de acuerdo en los constituyentes básicos y en todas las partes, de cabo a rabo, que componen el mundo de ficción; de igual forma, aquéllos serán también capaces de diferenciar, aunque sea sólo intuitivamente, los estilos literarios de varios escritores, hallando en la peculiar arquitectura de sus textos y las intenciones de que se hacen portadores y que presentan y perfilan ante el juicio del lector, muy en especial a los que están dotados de un estilo prominente y vigoroso, en suma, que convence y nos hace creer en la historia que nos cuentan. El mundo de ficción que pertenece al texto literario y el estilo con el cual fue confeccionado parecen, ambos, ofrecer una titánica resistencia a modificaciones, transformaciones y demás distorsiones que lo puedan hacer blanco y presa, sin embargo, de acuerdo a un propósito ge-*

neral, el significado principal de estos dos conceptos, tanto del asociado al mundo de ficción como del correspondiente al estilo que lo comunica es, en efecto, la posibilidad de establecer y definir una correlación entre uno y otro, por consiguiente, el problema de la identidad del texto literario puede ser desplazado y relocalizado y discutido en el cuadro de una teoría semántica empírica unificada, siguiendo los lineamientos que, en cierta medida, ya han sido antes postulados.

Es conveniente, en estos momentos, dirigir y concentrar la vista en aquello que entraña un mundo de ficción, el cual es construido por medio del texto y a través del texto, en virtud del cual hacemos referencia a o hablamos acerca de, en la misma forma en que nos referimos a, o hablamos de el mundo actual. Entretanto, un panorama así no pocas veces se encuentra exento de *aporias* o controversias de corte ontológico difícilmente solubles que casi siempre quedan inconclusas, a pesar de esto, es necesario expresar la creencia de que una teoría de la literatura de ficción resulta posible sólo si es hecha una distinción fundamental entre los mundos semióticos, sostenidos tan sólo por signos y significados, que son construidos mediante textos, y, el así llamado mundo real, el mundo actual que existe independientemente de cualquier texto.

La prueba de constatación empírica de la formación del mundo de ficción es la posibilidad de evaluar la verdad del conjunto de proposiciones que describen dicho mundo, este procedimiento ha sido, como se sabe y como se ha dicho, explorado muy bien por las distintas teorías que por allí andan a la caza de adeptos, sean de naturaleza lógica o semiótica, en lo que toca a la ficcionalidad; así, por ejemplo, se puede pensar en una especie de juego de apuestas con los enunciados que integran una historia, tratando de decidir o, mejor dicho, acertar en la verdad que ha de caracterizar a los mundos de ficción, en ese caso, se ganaría al inclinarse por una proposición como 'Pedro Páramo vivió en Comala,' mientras que se perdería al apostar por otra que dijera 'Pedro Páramo vivió en la Ciudad de México.' Las proposiciones con valor de verdad positivo, que son validadas por una historia, describen los constituyentes de la misma, sus partes, su extensión y contenido, el armazón y lo que lo habita del correspondiente mundo de ficción propio de un texto particular, asimismo, tal procedimiento de cerciorarse del valor de verdad o, simplemente, de la verdad de una narración, permite y hace posible decidir lo que existe y lo que no existe en un mundo de ficción, aun cuando puede existir en el mundo real o en otro posible mundo de ficción.

Ese peculiar criterio o proceso mecánico que busca elaborar un instrumento que nos hable de la decidibilidad y el grado de determinación de los sucesos narrados por un relato es, sin duda, un intento de evaluar la verdad de las proposiciones que constituyen un mundo de ficción y que son acerca de él, faena que no es sino un procedimiento elemental de interpretación semántica del texto, un modelo de semejante procedimiento interpretativo y de aquellas propiedades que lo definen puede servir para formular ciertos planteamientos que son de importancia general para toda teoría de la interpretación, tales tesis pueden ser enunciadas del modo siguiente: primeramente, los enunciados así como lo que puede decirse y dice cada lector tras la experiencia de la lectura de un texto literario acerca de un mundo de ficción son, generalmente, susceptibles de que se les asigne valores de verdad sólo cuando el mundo de que hablen esté ya disponible, en otras palabras, cuando aquél ha sido construido por su propio texto. De esta manera, las proposiciones acerca de los mundos de ficción son distinguidas estrictamente de sentencias o enunciados del texto original usado en la construcción de dicho mundo; mientras tanto, el primer tipo de oraciones cae dentro del alcance de una valoración sobre la verdad que poseen con respecto a la historia que con ellas se elabora, de las otras no se puede decir lo mismo, son refractarias a todo juicio de verdad. Con respecto a las sentencias del texto original, las proposiciones que pueden

ser formuladas acerca de los mundos de ficción representan una suerte de parafraseo, esto es, de decir lo que dice la historia de otro modo y con otras palabras.

Es así que, a modo de ilustración, la proposición 'Romeo cometió suicidio' es algo así como parafrasear un trozo o segmento del texto de Shakespeare, expresando la construcción de ese evento o suceso de la historia, si bien Shakespeare es el autor del texto original, un intérprete es el autor del parafraseo de la frase original, esto provoca que no tenga sentido o el más mínimo caso preguntar sobre si Shakespeare estaba en lo correcto o no en sus afirmaciones, o bien, si él estaba hablando con la verdad o mentía al contarnos su historia; a decir verdad, por medio de su texto él iba construyendo un mundo que no había existido antes, lo cual, sin embargo, es ciertamente posible, de veras, lo necesario es preguntar sobre si el parafraseo del intérprete es verdadero o falso, antes que correcto o incorrecto por la forma en que lo hace, esto es, sobre si el mundo que el intérprete reconstruye corresponde o no al mundo que el texto ha construido.

A partir de tal consideración específica sobre el hecho de evaluar la verdad del resultado del parafraseo del analista del texto, que bien puede ser el lector mismo, puede desprenderse la primera tesis general sobre la interpretación, la cual consiste en que ésta requiere parafrasear el texto original, lo que es posible para proyectar y planear la evaluación específica de los procedimientos por medio de los cuales se logra la correspondencia de la *paráfrasis* con la frase parafraseada del texto original que ha de ser valorado, sometido a la crítica textual y literaria.

Por otra parte, si llamamos la atención sobre la cuestión de si es posible asignar valores de verdad a las proposiciones acerca del mundo de ficción proyectado por la historia, conviene contar con un criterio de evaluación de la verdad, es decir, aplicar una operación veritativo-funcional. Esto es una verdad de perogrullo, porque solamente hay un único criterio disponible al cual acogerse, nominalmente consiste en recurrir y volver al propio texto, si quisiéramos conocer qué es verdadero o qué es falso sobre el mundo actual, se tendría que inspeccionar este último, indagar sobre él hasta lo más íntimo, en cambio, si se quisiera saber lo que es verdadero o lo que es falso sobre un mundo de ficción, en ese caso, se tiene que inspeccionar minuciosamente, a conciencia, el texto con el cual ha sido fabricado este mundo, en particular, habría que descubrir cuáles sentencias del texto están totalmente autenticadas, es decir, que tienen la fuerza expresiva de construir hechos del mundo de ficción. Con relación a esto, esta autenticación es la fuente y explicación de la existencia ficcional, del ente de ficción como tal, lo cual es esencialmente un proceso textual, un componente más de la estructura semántica del texto, que representa la más poderosa restricción semántica impuesta en el mundo por el texto, por el proceso de autenticación, merced al que el texto adquiere su verdadera dimensión y contorno, así como logra estar en condiciones de controlar su mundo de texto.

Sobre esto, debe decirse que el descubrimiento de este proceso de autenticación pasa a ser como una base de la evaluación veritativa de lo que constituye nuestra segunda tesis general sobre la interpretación, según la cual la inspección del texto, especialmente de su estructura semántica, constituye un criterio necesario de validez en toda interpretación.

A esto, se une el hecho de que, el reclamo de una demarcación y de una forma peculiar de un mundo de ficción, está determinada por el conjunto de sentencias autenticadas o validadas de y por el texto literario, lo que no significa ni quiere decir que exclusivamente sentencias de carácter explícito participan en la construcción de ese mundo. El mundo de ficción es regularmente construido y compuesto no sólo por componentes explícitos y manifiestos del texto, sino también y, algunas veces de modo significativo, por sus constituyentes semánticos implícitos o tácitos.

Un texto literario, por todo lo que ha sido dicho, viene a ser una totalidad de lo que se hace patente en él, lo que expresa explícita y determinadamente, y de los significados que pueden ser derivados, que están, de algún modo, encubiertos e implícitos en la historia. En correspondencia con esto, el mundo de ficción es una estructura que incorpora ambos dominios, construidos de manera explícita, y los dominios que son a su vez construidos por implicación, deducidos o inferidos lógicamente de otros tantos.

En ciertos casos particulares, la oposición entre los dos dominios antes mencionados se convierte en la nota distintiva y dominante de la estructura de dicho mundo, tal es el caso de novelas como las de Kafka, donde los dominios tácitos y disimulados de sus obras *El Proceso* y *El Castillo*, funcionan como inaccesibles, misteriosos, pero mayormente como poderosos agujeros negros, ya que borran o devoran la identidad de sus personajes, volviéndolos completamente impersonales, cosa que, de alguna forma, hace posible que cualquiera se ponga en lugar de ellos, de ahí el notable efecto que tienen en sus lectores las historias de Kafka. Así pues, los hombres de Kafka, viven en agujeros, temerosos siempre de otros agujeros de los que sospechan la existencia, por esto, la idea kafiiana de la soledad se aproxima a la inmanencia husserliana tal como es discutida en la *V Meditación cartesiana*, donde el hombre solitario se refugia en su mónada, centro de un ego nocturno, por lo que, bien puede encontrarse también en Husserl una especie de monadología tenebrosa muy diferente de la monadología luminosa del siglo XVII, tal y como fuera expuesta inicial y originalmente por Leibniz. En lo que a la semántica del texto se refiere, en la actualidad, se ha visto tremendamente enriquecida nuestra comprensión de los significados implicados e inferidos de y desde un texto, sobre todo, si éste es literario, especialmente, en aquellas teorías de los presupuestos de un texto, más que algo lleno de presupuestos, de lo sobre-entendido, así como de la muy conocida implicatura conversacional y pragmática de Grice.

La semántica moderna que rige y se aplica a los textos, ha puesto un punto final a las dubitaciones arbitrarias, más que creencias, acerca del significado implícito, que no indeterminado, en los textos literarios, al postular que, primero, este significado es detonado por señales específicas dadas en el texto manifiesto, las que pueden ser indicaciones, alusiones, exageraciones e incluso omisiones; además, la inferencia que se hace del significado implícito a partir del significado explícito, de lo que no se dice a partir de lo que se dice en la historia, está gobernada por una colección de procedimientos que pueden ser especificados. Desde luego, la inferencia de significado implícito y disfrazado está vinculada al significado explícito, tal y como sucede con la alegoría, en forma tal que el texto preserva y mantiene el control de su mundo, mientras que prosigue la construcción de ciertos dominios específicos del mundo del texto a través de la implicación. Esta reflexión nos conduce directamente a nuestra tercera tesis general sobre la interpretación, conforme la cual, el significado del texto consiste de una totalidad de componentes tanto explícitos como implícitos, donde el significado implícito no es puesto del todo en duda, ni se elude llegar a creerlo, sino derivado por procesos de inferencia controlada a partir del significado de componentes explícitos del texto.

Finalmente, aun si estamos provistos de los componentes implícitos del texto para participar en la construcción del mundo de ficción, hemos de descubrir que sólo algunas posibles proposiciones acerca de los mundos de ficción son decidibles, mientras que otras no lo son, por obvia necesidad, se mantienen indecibles, pues el hablar sobre los personajes literarios es un hablar por naturaleza indeterminado. La cuestión de si Romeo se suicidó o murió de muerte natural, amerita una respuesta, y puede ser, dicha interrogante, plenamente respondida, en tanto que la cuestión sobre si él, había tenido o no tuvo una marca de nacimiento en su hombro izquierdo, es algo indecible, no que no exista res-

puesta, sino que no es tan fácil encontrarla con los pocos datos que provee la historia y, de hecho, es una cosa poco significativa dentro del mundo narrado. Los innumerables y vastos huecos o vacíos de valor de verdad que son fácilmente descubiertos en cualquier descripción de los mundos de ficción, nos llevan a exigir y declarar que estos mundos son por necesidad incompletos, incompletez que podría ser la propiedad esencial para la diferenciación de los mundos de ficción del llamado mundo real, el mundo en que actualmente existimos y en el que existen todas las cosas que son ahora. Ahora bien, si tal atributo es una propiedad necesaria de los mundos de ficción, entonces los vacíos de indeterminación en la historia son componentes esenciales de su estructura individual. Un mundo de ficción está circunscrito no menos por sus espacios vacíos que por sus áreas determinadas y pobladas, por lo tanto, la tarea de la semántica literaria tiene que ser la de ubicar los dominios vacíos y determinar su función en toda la estructura del mundo de ficción. A este respecto, la interpretación literaria que postula rellenar o completar los vacíos o blancos en el mundo del texto, configura un proceso reductivo, por medio del cual se transforma la multiplicidad y variedad de los mundos de ficción incompletos dentro de la estructura uniforme del mundo completo, el conocido como mundo real y efectivo de Carnap. El hecho de que sea necesaria la incompletez de los mundos de ficción apunta hacia nuestra tesis final sobre la interpretación, que consiste, justamente, en que los procesos de interpretación semántica deben revelar las ubicaciones específicas y funciones de los vacíos en la estructura global de los mundos de ficción, más que reducir la variedad de las estructuras de mundo incompletas de mundo a la estructura uniforme de un mundo completo.

Por último, he comentado ya al comienzo de esta discusión que la identidad del texto literario se vuelve problemática por la posible pluralidad de las distintas interpretaciones de los lectores, una investigación que penetre en este proceso interpretativo específico, es decir, en la evaluación de la verdad de las proposiciones que pueden ser realizadas y proferidas acerca de los mundos de ficción, tiene que subrayar y destacar el papel e importancia de una teoría de la interpretación que preserve la identidad individual del texto literario. En esto, debe ser enfatizado, que dicha teoría no está sujeta ni se sugiere para cumplir el propósito de dar término a los conflictos en torno a las interpretaciones que se suscitan en el análisis de un texto, lo cual no es algo que interese a un sólo receptor del texto, considerado solo y de manera aislada, en forma definida, solamente abonando una pretendida y exclusiva interpretación correcta entre muchas otras. Su principal aspiración es que de cualquier otra reflexión epistemológica pueda formularse un conjunto de supuestos explícitos, de manera que la crítica racional de la teoría pueda ser hecha posible, así, no hay ninguna duda en relación con el conflicto de las interpretaciones que no pueda ser resuelta por medio de el peso y la apreciación de cada interpretación particular, sino por el examen riguroso de los principios que han sido expuestos sobre la interpretación de los textos y, en especial, del mundo de ficción proyectado por el texto literario.

Resta, al lado de todo lo que se ha dicho sobre la identidad de la ficción literaria, indagar todavía un poco más, decir algo acerca de lo que sucede con la identidad de los textos literarios a través del tiempo, explorar la temporalidad del objeto literario y descubrir que una identidad de ficción lejana está de ser fija y monolítica, en todo caso, se encuentra purgando la pena de ser sí misma, esto es, ser su propia ficción, es más, ficciones, por lo que, en rigor, si se puede hablar de identidad en literatura, tendrá que ser necesariamente de una identidad motejada como variable, que se configura y reconfigura a cada paso, golpe tras golpe de tinta en el texto, lectura tras lectura.

Hablar de tiempo y de identidad, remite a algo más que al texto mismo como simple escritura, exige reparar a conciencia en los significados con que ha sido construido y que se articulan en el mundo

del texto, y, por si fuera poco, hablar de las cosas que evoca e invoca el mundo narrado, inquirir en la referencia, no buscando una identidad cifrada en la correspondencia sino para percatarse de la evolución que experimenta la historia al ser contada una y otra vez, siempre la misma y siempre distinta

Tales cuestiones, se vinculan a su vez con otros tantos aspectos de la identidad, entre los que pudiera ser mencionados la unidad del texto, la unidad de que participa al ser la obra de un sólo y determinado actor y, desde luego, la unidad y congruencia con uno de los muchos géneros literarios. Disfrutar de un concepto sobre la identidad que concierne al objeto literario, si bien es un alivio, al encarar las faenas de la crítica literaria, es, en verdad, arriesgarse a aceptar algo que opere como establecido en todas las discusiones que atañen hablar del modo de ser de lo literario, compromiso que no puede ser sino transitorio dada la naturaleza péfida que caracteriza la ficción literaria. Así que, hablar de un concepto para la identidad de la ficción, implica más que aceptar y profesar un sólo punto de vista o enfoque sobre lo literario, convenir discrecionalmente en abandonar y cambiar la noción de concepto por la de criterio, misma que hace de la identidad algo por determinar, distinto en cada caso, según el tipo de texto de que se trate y la clase de historia que narre. Al intentar esbozar un concepto sobre la identidad literaria parece no haber otro camino que el análisis de las relaciones recíprocas entre las varias y sucesivas lecturas de que es o puede ser objeto un texto, sin embargo, invocar este tipo de análisis entraña, de suyo, que hay una conexión conceptual entre la identidad textual y las diversas concretizaciones que hacen los distintos lectores de un mismo texto que podría ser capturado y conformado por y como un registro y compendio de una sucesión de lecturas que le son posibles, semejantes condiciones convierten toda discusión sobre la identidad del texto literario en un debate que apunta hacia el consenso como el criterio determinante de la identidad textual. Aun así, dichos criterios de identidad, tradicionalmente, han considerado que es esencial, para ellos, el comprender dos tipos de elementos, a saber, la continuidad y el reporte o registro, cuyas trazas sirven de itinerario y guía interpretativa, toda vez que un lector se aventure al encuentro de lo que le espera al zambullirse en el texto. De esta manera, si la continuidad comprende las sucesivas lecturas hechas por cada lector, y el registro lleva la cuenta de los diferentes lectores individuales de una y la misma obra, la combinación de ambos factores desembocará en un consenso de identidad, aunque esto parece una apelación obvia al menos común de los sentidos, al llamado sentido común, una identidad de consenso va más allá de reducirse a un consenso que remate en la idea de la opinión que tiene el hombre promedio de una cierta historia, no es un constructo vago de lo que casi todos aceptarían como la lectura estándar de un texto, cosa que, por supuesto, ni existe ni tiene sentido, por el contrario, vislumbra que determinadas cosas, no toda la historia, dentro del mundo del texto, deben ser vistas del mismo modo por todos los posibles lectores de una obra literaria, convenciones que no restringen la interpretación de un texto sino que la hacen posible, pues si un lector no comparte con otros lectores y con diversos autores un cierto vocabulario y experiencias compartidas, se torna muy difícil dar sentido a un texto y mucho menos recuperar las intenciones que encierra, si es que encierra alguna, o nosotros creemos que están en él reflejadas las nuestras, sin un consenso inicial entre texto y lector, entre un autor y sus potenciales lectores, entre una lectura y otra anterior o posterior del mismo lector o de otro distinto, toda interpretación se vuelve imposible, para llegar a lo variado y polisémico de la ficción, a ese disentir que hace cada lectura única, tiene que partirse del consenso para arribar en el disenso, en aceptar lo que tiene que ser para todos igual, una misma palabra, un mismo significado, y, de ahí, llegar a lo que es peculiar y propio para cada uno, a la lectura que se distingue de otras lecturas, a las lecturas de un mismo lector que, por su toque personal, son inconfundibles con cualesquiera otras, en fin, para hablar de identidad en literatura hay

que pasar por el consenso para lograr llegar al disenso, de lo que es lo mismo o idéntico para todos a aquello que es igual sólo para un cierto lector y, acaso, sólo para una de las múltiples lecturas que puede realizar o ha realizado de una cierta historia.

Detengámonos un momento para reexaminar el argumento anterior, a primera vista, pueden ser ya planteadas dos cuestiones fundamentales, primero, qué tan posible ha de ser describir la persistencia de un texto como algo dependiente de la ocurrencia de una sucesión de rasgos formales, de grafías, de signos en relación unos con otros, que se ubican en alguna relación con la hechura de la unidad del texto, por ejemplo, hacer que las líneas que abren una historia, en particular, no sean sino una sucesión de líneas que no han sido cambiadas desde que una edición crítica del texto considerado fuera establecida como la oficial, lo que constituye su historia efectiva a decir de Gadamer,⁴⁴ una especie de persistencia del texto, siempre y cuando se piense aquí en la conocida historia hermenéutica del efecto, la que fuera renovada en su tradición de la historia de las ideas como doctrina de la interpretación y de la comprensión por este autor, claro con la pretensión resuelta de disolver el concepto de obra de arte autónoma en la historicidad de la comprensión, teniendo en mente que, si se puede hablar de una historia literaria, es, fundamentalmente, en el proceso histórico permanente de actualización de los textos literarios por medio del lector. Desde luego, la historicidad de la literatura no se basa en una relación de "hechos literarios," elaborada tras su producción, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector, toda vez que hablar de la historia de un texto, de su persistencia escrita, de su permanencia en la tradición, implica convertirse primero en lector, antes siquiera de buscar comprender y contextualizar una obra, esto es, ser consciente de la posición actual que tenemos como lectores, para después poder así justificar nuestro propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores. En este punto, vale la pena resaltar que, a partir del análisis de la experiencia del lector, sin más, queda descartado cualquier psicologismo que suele amenazar nuestra interpretación al describir la recepción y el efecto de una obra literaria en el sistema referencial y objetivable de las expectativas que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición. Ahora bien, el horizonte de expectativas, en este caso, puede experimentar tras el surgimiento de una nueva obra, ciertas consecuencias en su recepción, mismas que, como señala Jauss: "pueden producir un *cambio de horizonte*, debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez."⁴⁵ por supuesto, esto puede concretarse históricamente tanto en las reacciones del público, de los lectores, como en el juicio de la crítica. Reconstruir ese horizonte de expectativas ante el que una obra literaria fue creada y recibida en el pasado, hace posible también, de algún modo, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haberse visto y entendido esa obra a la luz de su lectura en el pasado, dentro de la cadena, que llega hasta hoy en día, de sus respectivos lectores. Este acceso revela la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de un texto literario, haciéndonos conscientes de la historia de su recepción.

Por lo dicho, la teoría estética de la recepción no sólo permite comprender el sentido y la forma de un texto literario en el desarrollo histórico de su concepción, sino que igualmente, demanda la inserción de la obra aislada en lo que podría llamarse una serie o sucesión literaria, a fin de conocer su ubi-

⁴⁴ Karlheinz Barck, 'Crítica del problema de la recepción en las concepciones burguesas de la literatura,' en D. Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, UNAM, 1984, p. 162.

⁴⁵ Hans Robert Jauss, 'Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria,' en D. Rall, *op. cit.*, pp. 56-58.

cación e importancia históricas en el contexto empírico de la literatura, por lo que, al pasar de una historia de la recepción a una de los sucesos literarios, se ve ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en una recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso, según el cual, la obra posterior puede resolver problemas formales y morales, heredados por la obra anterior, reconstruida por el lector, pudiendo también plantear nuevos problemas y perspectivas luego de sus sucesivas lecturas e interpretaciones.

Así pues, en cierto sentido, la historia de la recepción de un texto literario sería, a decir verdad, un método que hace posible, por medio de la reconstrucción del horizonte de expectativas de la obra, da respuesta a la pregunta de en qué consiste la diferencia hermenéutica, si es que la hay, entre la comprensión pasada y la actual de una obra, siguiendo aquí, por supuesto el principio gadameriano de la historia del efecto, el cual busca mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia, discerniendo entre el efecto pasado de la literatura y su validez actual y la relación causal que los une.

Una vez que se es consciente de la historia del efecto de la obra literaria, se puede, además, abordar el cómo podríamos explicar en términos observacionales el modo en el cual las características formales de un texto nos proporcionan la persistencia de la entidad literaria que llamamos el texto en cuestión. De ordinario, nuestra respuesta a la primera interrogante es claramente afirmativa, pero titubeamos un poco ante la otra cuestión, ya que demanda más que de una respuesta afirmativa o negativa y requiere una contestación que elucide y explique satisfactoriamente lo que tiene lugar, así también, podríamos ir aun más lejos a este respecto, diciendo que la respuesta a la primera cosa planteada resulta siempre afirmativa no importando cuál sea la respuesta que demos a la segunda pregunta; claro está, la idea que normalmente se tiene de la persistencia de un texto, de su capacidad para mantenerse presente en el recuerdo o en las experiencias de un lector, es básicamente una extensión teórica de la noción de persistencia empírica de los objetos ordinarios que se encuentran a nuestro alrededor, esto significa que, de acuerdo con el sentido común, cuando hablamos acerca de un texto literario, cualquiera que éste sea, es más o menos usando el orden y las secuencias establecidas de palabras escritas, que constituyen la evidencia básica de la entidad designada como el texto, que ha sido considerada, sobre lo que no queda duda en relación con este hecho.

A pesar de lo dicho, permanece la objeción contenida en la segunda cuestión, la que alude al cómo podríamos explicar en términos netamente empíricos el modo en que la persistencia textual de la secuencia establecida nos ofrece una unidad significativa bajo lo que abarca un cierto título de la historia, por lo que no se puede contener el deseo de decir que la entidad textual llamada de una u otra forma es tan sólo una secuencia fija o fijada por el autor de palabras, nada más que palabras, las cuales son responsables de insertar los significados propuestos a la secuencia completa de palabras y, así, dotar de significado y coherencia a todo el texto. Ahora bien, subsiste un presupuesto poco fiable en el uso ordinario del lenguaje, que considera la pertenencia de una secuencia como algo que arrastra y lleva una persistencia de un significado establecido de y para las palabras. A la luz de tal perspectiva, el tema de la identidad es un problema real y no un juego de especulación intelectual, permítase, sin embargo, suponer por lo expresado en dicho argumento, que una descripción de un texto que no ha demostrado una persistencia establecida, fija y dada de palabras, sería menos coherente que una descripción en términos de una secuencia, ahora, si esto es así, parecería seguirse lógicamente que existe una ventaja teórica en describir, al menos, la base para la identidad en términos de una secuencia establecida. No obstante, desde una visión más atenta y cercana, al examinar este argumento se observa que fracasa en darnos un nexo entre una identidad formal y una significativa, y por esta razón, tal planteamiento incu-

re en una distorsión reduccionista, dado que no hay ni puede haber una unidad intrínseca que se conserve inalterada a lo largo del tiempo, en el sentido de una unidad que no puede ser nuevamente descrita de manera adecuada en términos diferentes, tampoco puede haber ninguna suerte de relaciones que no sean intrínsecamente una hechura de la unidad de un texto, considerado en el sentido de una relación que no puede ser coherentemente separada de su papel de ser ejecutora de la construcción y consolidación de la unidad textual como aspecto crucial en la búsqueda de una identidad para el texto literario, por tanto, la persistencia de cualquier texto concebible puede ser tomada como una mera sucesión de sonidos o rasgos escritos, si se escoge mirar las cosas de este modo. El problema no es sobre si se puede o no se puede elegir cuándo y hasta dónde detener esta discusión con una descripción simplemente formal, en realidad, el verdadero problema consiste en que nuestro uso y aplicación de la identidad dentro del discurso y ejercicio del ensayo y crítica literaria implica un todo significativo, y semejante concepto en modo alguno es cubierto por la simple persistencia de palabras que componen y conforman una secuencia escrita.

Un texto, considerado en forma aislada de sus aspectos formales, no puede tener o serle adjudicado cualquier significado y, por esto mismo, puede ser descrito acrónicamente, sin la menor alusión referencial de carácter diacrónico o histórico, lo que permite su caracterización en calidad de una secuencia fijada y determinada de signos acoplados para dar lugar a palabras que concatenadas generan frases significativas. Ahora bien, pese a lo dicho, un texto con algún significado implicado, está siempre inmerso y permeado por la realidad histórica del mundo de la acción, que pretende registrar y, en algunos casos, aventurar, si no su reconstrucción, sí, la invención de un mundo de significado alternativo.

La inteligibilidad específica del texto, en cuanto escrito, se encuentra arraigada en una precomprensión del lenguaje como una acción de corte social que experimenta textualmente con posibilidades que ciertamente están al alcance de cada uno, así, la escritura adquiere la piel de la comunicación, y como tal, es siempre histórica. El escritor, el autor de vidas como las nuestras pero de tinta, junto con su medio de trabajo, el lenguaje, y en compañía del lector y del grupo social que le aporta datos y significados para sus historias, son todos ellos y, considerados en conjunto, un fenómeno histórico. De acuerdo con esto, se puede insistir en que debemos constantemente recordar que la mediación simbólica ha de ser tenida y comprendida como una mediación comunicativa con dimensión social. Si tratáramos de comprender una página escrita, tendríamos primero que situarla dentro del cuerpo del escrito y, entonces, localizar el escrito dentro de una práctica particular de la escritura, sea la de el relato periodístico, la de la literatura o hasta la de los poemas, y, de este modo, en la experiencia de la interacción social, por medio de la rápida sucesión de las palabras, y, con ella, de los acontecimientos que narra el texto, intentamos localizar nuestra página dentro de la red global de convenciones que debe respetar el escrito en tanto escrito, de creencias y de compromisos con tales creencias, de instituciones y de la configuración total de los escenarios históricos de la cultura tal y como los comprendemos.

Lo que debe apuntarse aquí, es una cuestión sencilla y no requiere de mayor elaboración, en lo que respecta al segundo criterio para la identificación del texto, éste no puede ser otro que su historicidad o diacronía, sobre lo cual conviene decir que, si un texto hubiera sido despojado de su propia historia, de aquellos hechos históricos que efectivamente ocurrieron y en los cuales se funda, sería también desprovisto de su significado, por ejemplo, cuando alguien lee que clérigos fanáticos han incendiado miles de manuscritos porque éstos fueron escritos en un lenguaje que aquéllos no podrían o tenían prohibido leer y toda vez que se presumía que semejantes textos habían sido obra del diablo, en todo caso, eso es lo que nos concierne y relaciona con dichos textos, ese proceder autoritario y descalifica-

dor que había sido el criterio formal pero deficiente de la segunda condición de la historicidad de los textos literarios en cuanto a su producción. A todo esto, se agrega de manera natural un tercer criterio de identidad, el que tiene que ver con la continuación potencial de aquello que es o está siendo leído, un texto, desde luego, éste no consigue significar algo dentro de sus propias fronteras formales, sino sólo cuando pasa y atraviesa el umbral de la potencialidad dentro de la experiencia de un cierto lector.

Por lo cual, en una página escrita cualquiera que ha escrito algo con un contenido significativo acerca de alguna cosa para algún otro lector y, por ende, lo realiza a través de éste; entraña que la estructura formal de un texto necesariamente conduce con la suposición fundamental de que lo que es escrito fue escrito sobre algo con la intención de que estuviera dirigido a alguna otra persona además del propio escritor. En opinión de Ricoeur, lo que ha de entenderse por la relación o función referencial que se escenifica en el texto literario es, sin más, un dirigirse uno mismo a otro, que puede ser lector o interlocutor en una conversación oral. De esta manera, el sujeto del discurso dice algo acerca de alguien o de alguna cosa, eso, sobre lo cual habla, es el referente de su discurso, discurso que como cualquier otro es, en efecto, extenderse sobre algo, que tratándose de la literatura puede consistir en contar una historia, sin importar la forma que adquiera este hablar sobre la realidad, se intenta con él reconectarse al mundo, recuperar sus orígenes y perfilar un sentido propio, pues si no se hablara del mundo, de que otra cosa podría y debería hablarse; de esto, puede verse que el texto no está sin referencia, ya que precisamente la tarea de la lectura, en tanto interpretación comporta, llevar a cabo y lograr con éxito la referencia para el mundo del texto, estableciendo una relación de sentido entre el mundo y el texto literario.

Así, el requerimiento básico de un texto es tener un escritor, un referente, y un destinatario. El uso que hace el escritor del lenguaje, ha sido considerado a través de las características formales del texto, la historicidad del escritor y el medio lingüístico que a su vez ha sido considerado a través del segundo criterio de identidad mencionado, ahora, habría que orientarse hacia el destinatario ineludible del texto, en este caso, el lector. La expectación de reconocimiento y con ello de comunicación, es un componente del significado del escrito así como de las intenciones de su autor, cosa que Iser y otros han mostrado en sus respectivos trabajos de manera muy clara, y esto queda manifiesto cuando este autor declara que, en rigor, hay tres tipos de lector contemporáneo, uno de ellos real e histórico, dibujado a partir de testimonios o documentos escritos existentes, los que son evidencias reales de carácter informativo consignadas por escrito, mientras tanto, los otros dos son meramente hipotéticos, el primero construido de y con el conocimiento histórico del tiempo, de qué cosas han sucedido y en qué circunstancias tuvieron lugar, y el otro, extrapolado a partir del papel del lector al asumir y experimentar la historia y la parte que le toca cumplir dentro del mundo del texto.

Por esto, podemos hablar de un género de figura especial, de un lector implicado como parte del complejo proceso de dar significado a un texto, tal es el primer momento por el que cursa el argumento de que la identidad de un texto está directamente relacionada a la potencialidad para completar su significado como algo propio de la lectura, pero, a decir verdad, es menester averiguar aquello que adquiere significado por medio de la lectura y cómo la potencialidad del texto como algo que puede ser leído y releído una y muchas veces y de una y muchas formas distintas, afecta su identidad, lo cual tiene que ver con la autonomía semántica del texto que trata de comunicar, que la intención que el autor ha puesto en él y el significado del texto no siempre suelen, por lo mismo, coincidir, pues, no es lo mismo, lo que alguien quiere decir que lo que otro entiende que dice, por tanto, lo que el texto significa para sus lectores es algo más de lo que el autor quería expresar cuando lo escribió, así que, si la relación del

texto y el lector es ahora reconocida como portadora del peso de la asignación de significado, por lo que se necesita también añadir a aquélla, la relación del texto y el lector, que crece y se extiende fuera de la habilidad para utilizar los patrones formales, que han sido descritos como el primer criterio de identidad, y que es igualmente dependiente del encuentro histórico que ha sido visto como el segundo criterio de identidad, al hablar de la naturaleza de todo texto.

Ninguna otra cosa puede ser ni es más originaria que intentar vincular y asociar el significado a la figura atemporal y abstracta del lector, esto padece la ironía del concepto de un superlector o archilector que viene a ser una norma fijada para la lectura de un texto, la cual es más insignificante que una objetivación de la propia experiencia de una lectura crítica, cuestión que reduce el papel del lector implicado en el texto al mero comportamiento de un lector explícito, quien en cualquier ocasión escribe y se expresa solamente en el lenguaje de un estrato o plano específico de la historia, lo que sólo puede producir algoritmos o recetas de cocina, señalando si bien los pasos a seguir, callando sobre el cómo y el porqué seguirlos, así que, proponer una cierta lectura estándar para un texto lleva irremisiblemente a vaciarlo de su inagotable potencialidad, que simplemente con la experiencia de un sólo lector con una única lectura de un texto ve rebasada, por mucho, la rigidez de una sola forma de leer un texto. Esto, también, nos deja apuntar y señalar que, así como hay una falacia intencional que coloca y posiciona el significado del autor como algo dado de manera absoluta, hay por igual la falacia de hacer absoluto un texto que ha sido llevado a su cabeza, a su máximo, por la crítica, por esta razón, ésta es la falacia de intentar y a la vez atentar al considerar el texto como una entidad menos el autor y menor que el autor, si la falacia intencional es ciega a la autonomía semántica del texto, la falacia del texto, considerado como un todo aislado, es también ciega, su ceguera es a la historicidad esencial del texto.

El texto fue escrito por alguien, acerca de algo, para que alguien lo lea, por supuesto, resulta imposible cancelar y echar fuera la historicidad de un texto sin reducirlo a un fenómeno físico tal como las ondas que describen las olas en el océano, porque aun las rocas tienen una historia geológica, por ello, lo que interesa es la identidad, pero como tal, es ahora clara la cuestión de que la identidad está completamente relacionada a la interpretación del texto por parte del lector. A partir de este punto, es posible construir un criterio final e integrador así como determinante de la identidad como algo completo, como una cosa posible y unificada. Al hablar del discurso, la situación dialógica que pone en escena, provee la región completa, mejor dicho, la geografía total de la identidad, pero un texto escrito está dirigido hacia lectores desconocidos y potencialmente a tener en cuenta menos lectores en el futuro que sí posean la capacidad y el gusto para leer y comprender una determinada historia. Esta universalización de la audiencia puede apuntar solamente a una única conclusión, y ésta es, que la identidad nunca puede ser completamente fijada, ya que ésta se transformará porque es la respuesta del presente y del futuro y cada uno la hace a su manera, y seguirán haciéndola de esta forma, por lo cual, el texto a veces será importante para algunos y a veces no, esta potencialidad para las lecturas múltiples y las múltiples lecturas es la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto. De eso, por tanto, se desprende en forma marcada que la apropiación del texto constituye un verdadero esfuerzo y una lucha sin cuartel que genera la dinámica total de la interpretación y concluye con un sentido temporal que es inegable de la identidad del texto.

Ante esto, aparece el argumento de que la identidad es una expresión de la comprensión que depende de la interacción de tres factores que son generados de manera independiente, éstos son, primero, la secuencia formal, establecida de palabras escritas, asimismo, la historia de esta secuencia, que incluye aspectos de su producción, valor y de la función así como también categorías que le son asignadas.

nadas de clasificación y, junto con todo esto, la experiencia de la lectura como una concretización potencial de las historias presentadas y representadas por los textos literarios, tal argumento, sobra decir que está basado en supuestos de una aproximación fenomenológica a la filosofía del lenguaje.

Tras este periplo, en torno a la identidad del texto, es adecuado, por supuesto, destacar que, estas visiones sobre la identidad del texto, pueden ser puestas en entredicho, ya que hay innumerables ensayos sobre esta cuestión, el desafío ahora puede ser generado a partir de una variedad de premisas, una de estas disputas consiste en el sentido implicado por el texto, otra de esas disputas, es, que hay, una distinción válida que puede ser hecha para un discurso como lo es un texto literario, y todavía otras más, de que la identidad es un modo cualquiera y separable de la autoidentidad del lector. Para resumir, a manera de sumario, pueden proponerse tres criterios cercanamente relacionados de identidad textual, que consisten en la persistencia de una secuencia establecida de palabras, el contexto histórico en el que esta secuencia está y es situada, y la potencialidad para la concretización como una experiencia de cada lector. Estos tres criterios o criterio tripartito puede ser tomado como medio que proporcione explicaciones adecuadas y satisfactorias de la identidad textual, pero, éstos pueden verse como complementarios y que juntos constituyen las condiciones esenciales para determinar la identidad de un texto, si cualquiera de los tres está errado o extraviado, la identidad del texto en cuestión no queda bien definida, es deficiente, por ejemplo, si la secuencia es alterada, la condición necesaria de persistencia en el tiempo resulta negada, asimismo, si el texto no cuenta con un contexto histórico, éste es un texto desconocido, puesto que, no ha dejado registro alguno de su paso por el mundo real, además, si el texto no puede ser leído, podría haber existido pero también podría haberse perdido, dejando sólo algunas trazas históricas o huellas de que efectivamente existió. El asunto que nace y emerge de este argumento es que hay la conexión más íntima entre el concepto de identidad de un texto específico y la definición de un texto como un espacio-temporal y una secuencia cualitativamente construida de palabras con la potencialidad continua de ser leídas, esto aparece implícito en este concepto de identidad, según el cual, la presencia de la sucesión de palabras satisface las tres condiciones que constituyen, al menos, a primera vista, la base de la identidad del texto y, sin embargo, aún es necesaria una base conclusiva para ser un verdadero juicio sobre la identidad del mundo del texto

La búsqueda por una identidad fijada de antemano, consistiría, de modo necesario, en reducir todas las posibles descripciones a una sola y, al fin, en negar la investigación humanística como tal. En estos momentos, surge la pregunta de cómo es que los contra-argumentos están o son mal dirigidos, o si la identidad es el resultado de la designación de la relación sujeto-objeto o si es sólo una asignación arbitraria; en el primer caso, la identidad de un texto quedaría designada por aquellas propiedades que pueden ser reconocidas por el sujeto como las características particulares de una pieza específica de escritura, en el otro caso, la identidad está designada por quien confecciona y recrea el texto, que puede ser, o bien, el autor o el lector del texto mismo. Si el debate estuviera limitado a estas dos posiciones, podría pensarse que puede ser capturado de sólo un golpe, como algo tan viejo como la filosofía, que recorre del enfoque dualista al monista, fluctuando entre uno y otro. Tal es el contenido que acompaña ambas posiciones, que carecen de la base fundamental de su propia historicidad, el rechazo de ambas, el caer en una posición dualista y en una posición monista, no abroga ni cancela la designación de identidad, sino sólo de una identidad fija e incommovible. Para esto, el argumento que está siendo defendido, versa sobre sí, ni el lector ni el texto, pueden ser considerados al margen uno de otro, ambos son comprendidos en y por un contexto histórico, de un proceso lleno de cambios constantes, así todo

el reconocimiento y cualquier atribución, de cualidades, debe ser solamente temporal, esto es, transitoria.

Sería reincidir en asuntos ya superados, el no destacar que es opinión de la memoria el hecho de que es necesario contar con una identidad fija y determinada para el texto literario. La cuestión básica de esto, es correctamente expresada por la distinción realizada por Martínez Bonati,⁴⁶ el que considera que existe una estabilidad básica en las obras literarias que sirve para darle a un texto su identidad, en esto se debe ser muy claro, porque aquí es donde surge la polémica con esta tesis, ya que el personaje de ficción representado por Don Quijote, a manera de ejemplo, posee un cierto número de rasgos que lo asocian a un elemento particular de una clase social específica del siglo XVI en España, lo cual no es de ningún modo una posible verificación de estos indicadores que dan al Don Quijote su identidad, sino que tan sólo le otorgan su contorno único a partir de dicha norma. El argumento crucial aquí es que el texto, donde aparece semejante personaje, se encuentra fundamentado en un contexto histórico determinado porque posee persistencia formal, pero ésta, es incompleta sin la intervención de su lector. Esto, constituye la conexión histórica de la historia en ambos, en el lector y en el escritor, en la producción del autor del texto y el lector que hace de la lectura una experiencia posible. Cuando esta conexión es trazada, pudiera bien cambiar lo que es y fugarse de lo que parece ser poco significativo, para ser tomada cual una suerte de idealismo y también, si se invierten los papeles y el orden de esta relación, no obstante, el punto básico que queda en relieve es que las conexiones históricas no deben ser sólo llevadas a cabo con referencia al texto y a su historicidad, sino también con relación al lector, considerado en su propio ámbito y territorio, en sí mismo.

En relación con lo anterior, sobresale un desacuerdo esencial con la tesis de una identidad fijada e inalterable, así es que el personaje literario de Don Quijote, no puede ser tratado como un algo posible-pero-no-actual que se manifiesta de manera individual y concreta, este ente ni es posible ni es actual, es mucho más y mucho menos que eso, por lo que Don Quijote tiene la potencialidad de una descripción continua de características tomadas a pedazos de la humanidad, que posteriormente son reunidas en una combinación magistral que lo hace aparecer y parecer con vida dentro del texto, al cual cede su nombre. La respuesta a esta situación, resulta, por tanto, dual o con dos vertientes, por un lado, no existe como una cosa garantizada el asignar un cierto valor de verdad a la fórmula lingüística expresada en palabras, que el lector individual no haya realizado todavía, por otro lado, persiste una tradición que debe ser subrayada, de contar cada vez más con menos lectores que han abrevado en las aguas transformistas de la redescipción del mundo a través del texto, y ello está presente en esta tradición, que nos pone en condiciones de llegar a hallar y determinar la identidad de Don Quijote, del modo en que Rorty suele enunciarlo, la hermenéutica es la filosofía de la edificación, no tanto de una especulación e indagación por la verdad, que la mayoría de las veces no pasa de ser una explicación conveniente y convincente, que simplemente libra temporalmente del percalce sin darle solución definitiva, la que se aplaza sin fin al cambiar la problemática, como una estafeta, de pensador en pensador, relevos que rara vez prosiguen con lo ya andado, haciendo alarde de la autosuficiencia de sus propios paradigmas; jugando un juego, más con ficciones que con la verdad, pues sus verdades, a duras penas, son nada más que ficciones.

La posición que, de ordinario, asume la crítica deconstruccionista, se encuentra al otro extremo de defender una tesis de una identidad fijada y estable, tal argumento sostiene que la identidad es me-

⁴⁶ Martínez Bonati, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*. Universidad de Murcia. Murcia. 1992, pp. 5-18 y 75-99.

ramente algo de naturaleza temporal, por el producto o la causa del proceso de suplementación, de suplir huecos y sin sentidos en el texto. Esto, se inspira, a decir verdad, en una postura deconstruccionista que es, por supuesto, la derivada a partir de la teoría de la polisemia de Derrida, en la cual, aquél mantiene que la operación semántica llamada deconstrucción es un modo continuo y hasta perpetuo, sin fin, de volver a empezar una y otra vez, de jugar con el texto por parte del lector, y su principal y mayor propósito es destruir la noción ilusoria y difundida, aunque no del todo compartida, de un significado textual determinado y previamente fijado; ahora bien, todo significado, del cual se presume que es puesto e impuesto por quien comenta el texto, nos muestra que no es más que un juego entre el simular y el disimular que lo narrado sucede en realidad. Asimismo, la naturaleza verdadera de todo texto está, por tanto, en un estado de flujo continuo que es tan largo como lo sea el compromiso que el lector haya adquirido con éste, y se reduce a una mera traza cuando su interés decae o llega a su término porque el texto no tiene ninguna esencia determinada, sobre lo cual Derrida mismo dice, pensando en Rousseau, que los sueños de una mala noche nos son dados como la filosofía, por lo cual, cualquiera podría decir que se es un soñador, pero eso consiste sólo en hacer lo que otros fallan al tratar de hacer, así, al dar y aceptar los sueños de cada uno como sueños y, a la par, dejar al lector descubrir sobre si hay algo en ellos, toda vez que son plasmados textualmente, es lo que puede probarse como útil y valioso para aquéllos que están despiertos.

Esta robusta visión contemporánea de la identidad, es muy atractiva y sugestiva respecto a varias cosas, primeramente, porque reconoce el papel básico que juega el lector en el proceso de comprensión del texto y, a un lado de esto, hay que tomar en cuenta, además, que eso prueba la profundidad propia de la naturaleza multívoca del lenguaje; asimismo, la dificultad fundamental consiste en que esta posición coexiste y comulga con el rechazo del significado de la historicidad de la producción de una obra literaria para propósitos de interpretación, cuestión que semejante postura se deleita en rechazar junto con la historicidad de la reproducción y recreación de la situación por parte del lector, pese a lo cual, se mantienen rampantes varias preguntas y cuestionamientos a esta postura, que son muy diversos y numerosos, y que, se consideran dentro de una especie de explicación bocetada, lo que puede tomarse que es la situación paralela, pero separada, de las relaciones del texto de un cierto autor y del lector de ese texto; algunas proposiciones básicas quedan esbozadas sobre lo que puede comprenderse por el término "texto," las que están en apego y orden, antes de asumir el compromiso de presentar y representar el estatuto bifurcado del autor y del lector.

A fin de dar claridad a este orden de ideas, sería apropiado limitar el campo de la interpelación al texto, de la pregunta que lo sondea internamente, de esta manera, un texto, para el presente propósito, viene a ser un discurso cualquiera que goce la particularidad de haber sido concretado en forma escrita, es decir, un arreglo simbólico dentro de un sistema de signos y significados, y un texto literario es una muestra discursiva escrita que participa en una tradición del comentario de corte humanista. Por tal motivo, la naturaleza escrita del texto, es fundamental para que pueda efectivamente remover y estremecer al escritor a partir del acto de la realización del texto, claro, el escritor está ausente del acto de la lectura, por esto, la relación del texto con el escritor es paralela pero casi removida con claridad a partir de la relación del lector con el texto. Varios son los efectos de esto, los que inmediatamente son discernibles cuando se pasa del uso oral, de la oralidad, a la palabra escrita, así es que, la escritura fija el discurso y lo hace accesible a lo largo del tiempo y del espacio, un texto escrito ofrece también y otorga al discurso una dimensión histórica y lo relaciona a un universo de otros textos escritos, este fenómeno cultural es al que llamamos literatura, el escrito hace, en la medida de sus posibilidades, un deta-

llado análisis que es posible y factible mediante el ensayo, forma retórica que no por marginada es menos valiosa, de esta forma, el escrito en cuanto escritura, permite al receptor del discurso estar radicalmente distanciado, que no ser ajeno, del evento de la escritura, por el cual el lector del escritor se vuelve parte de un grupo desconocido, general, y posiblemente extraño, por lo cual, el contexto del diálogo entre el autor y sus lectores por mediación de lo que sucede entre los personajes de la historia es, ahora, reemplazado por una redescritión referencial de la realidad, que hemos calificado y de continuo llamamos mundo del texto.

Hasta aquí, conviene recapitular este alegato antes de doblar por algún recodo del camino, por ende, puede decirse que una obra literaria es un texto de longitud variada, pero que tiene una secuencia establecida de signos y cuya forma se asemeja a una totalidad cerrada. Una obra o un escrito literario es un discurso codificado, en clave, que permite participar en la tradición de esos textos que se apilan en un barullo que se llama literatura, pues su cierre no está en ellos mismos sino en el lector que los personaliza y los completa. En tanto una obra literaria, el texto es capaz de ser distinguido y distinguirse como un ensamble único y un cierto y peculiar modo de ensamblarlo, que cuenta con sus propias dimensiones, en otras palabras, un texto literario es un artefacto con un sutil engranaje que ha sido producido por la labor del escritor como una creación específica que se exhibe y expone a todo lo largo y ancho y desde cualquier flanco a un vasto número de otras personas dentro de una tradición o manera de pensar y decir el mundo. En verdad, el factor más importante a considerar de un texto como una obra literaria es el reconocimiento, que no la *anagnorisis* literaria, de que es el resultado o la cristalización y actualización de la labor y empeño con que ha sido producido. Este concepto, más allá de una nueva acepción, constituye el basamento para levantar y construir la estructura formal del texto y cada uno de los estratos que la componen, desde luego, el artefacto o, mejor dicho, lo hecho de y por el arte de la escritura, es una composición que sigue los patrones discernibles existentes de organización y que tiene una estructura implícita. La fundamentación filosófica para todo análisis formal de un discurso escrito, descansa en la idea de cómo ha sido y está compuesto, la indagación formal de y en un texto por su muy especial aproximación metodológica, torna objetivo y concreto el discurso de una obra literaria y le construye un modelo estructural, pero hay que apuntar que lo que se está haciendo es, que tal estructura y sus estratos constitutivos, de ese objeto conocido como texto, sea únicamente posible cuando el texto es considerado como un producto de la mano del hombre.

Hay otro aspecto del texto como obra y objeto creado y para la recreación, el cual debe presentarse someramente antes de ir a otras cosas que competen a los textos, y es que, hay una obra que no es sólo un producto de la labor del escritor sino también un artefacto que debe ser movido y removido de uno a otro lugar a partir del control de su productor o creador para poder ser realizado como vivencia del lector, con esto se quiere decir que, con toda razón, el texto como obra literaria está esencialmente separado de su autor, es otra cosa distinta de él, y se encuentra insertado en el proceso de la lectura en una forma alienada de distancia de su lector, una separación que lo saca de los dominios y posesión del autor, haciéndolo un otro independiente, una distancia que nunca es completamente recorrida y abarcada, pero que es reducida por medio del proceso que se ha llamado de apropiación, siguiendo en esto la visión de Ricoeur. Las características de un texto son: que es un discurso escrito con una totalidad unitaria y unificada de signos y significados que es comprensible y discernible, que puede decirnos algo sin un esfuerzo supremo de desciframiento, que constituye una especie de composición, un producto de la labor del escritor que sólo es disponible por medio de una inmersión en la relación

del lector con el texto y, mientras tanto, la relación del texto con el autor, es un evento de composición que ocurre antes de los sucesos que narra la historia en que se aventura el lector.

Continuando en esto, tras los pasos de Gadamer, puede sostenerse la idea de que lo que un texto significa, no tiene que coincidir necesariamente con lo que el autor quiere significar o decir con él. Esto es muy claro, el propio autor de un texto constituye un hecho histórico y guarda un significado especial dentro de una historia verídica, de algo que es verdadero y que efectivamente ocurrió en el mundo real, de un registro o historia auténtica de composición para un texto en cuestión; puesto que, lo originario del así llamado historicismo consiste en el hecho de que no encubre ni sepulta esta reflexión, y en confiar en su propia aproximación metodológica que olvida que ella misma es histórica. Acerca de lo cual, puede decirse que el verdadero pensamiento histórico, debe tomar en cuenta su propia historicidad, sólo entonces, no le espantará después que el fantasma de un objeto histórico sea el objeto de una investigación empecinada y progresiva, sino también se aprenderá a ver en el objeto la contraparte de sí mismo y, en ese caso, comprenderlos a ambos, al verdadero objeto y a las muchas apariencias en que encarna y que lo esconden. Desde este momento, el texto es completado y dado al lector, su significado textual y las intenciones de su autor tienen que separarse y frecuentemente distanciarse de los destinos a los que se mueve y vuelve a mover indistintamente. Así, aparece otra característica que es también de un texto literario, la que consiste en que éste trasciende las condiciones psicológicas de su autor y sociales de su producción, en palabras del propio Eco, esto abre a una serie ilimitada de lecturas, cada una de las cuales tendrá una historicidad específica de dimensiones psicológicas y sociales particulares, en otras palabras, la pérdida del contexto original, que es solamente parcial y está con frecuencia mitigado y atenuado por resabios de nuestro aprendizaje rígido y ortodoxo de lo histórico, da un nuevo modo y camino a la creación necesaria de un nuevo contexto que pertenece a la relación del texto con el lector.

La postura que siguen ambos esquemas, en la dirección de la hermenéutica romántica, la que se une y vincula al genio y talento del autor como algo ejemplificado por sus textos, y las rutas contemporáneas del estructuralismo, que normalmente restringirían la crítica a una reconstrucción de la estructura de la obra literaria, y la deconstrucción postestructuralista que, ciertamente, la reduciría al estatuto de un evento con una traza o registro que ha dejado tras de sí como una estela. Esto, implica y exige examinar la relación del texto con el lector y en tal forma aproximarse al mundo redescrito del texto. Si se toma la estructura formal del texto como el sentido de éste, entonces, la referencia consiste en el esfuerzo tácito de redescubrir el mundo con el texto, así, al igual que Ricoeur, podemos dejar de insistir en preguntarnos qué le ocurre al discurso cuando es considerado en su constitución esencial de creación humana. Por supuesto, la relación del lector con el autor no puede existir como en una situación dialógica, porque esta bifurcación ha sido descrita como dos relaciones separadas y paralelas, una, la del texto con el autor, y otra, la del texto con el lector, que deben ser examinadas cada una separada de su contraparte. La relación del texto con el lector, en primera instancia, parece ser de tipo autoreferencial sin ninguna relación discernible para y con el mundo de la praxis humana. Esto es un supuesto falso, para cualquier discurso literario que alcanza y logra adquirir significado sólo mediante la reinserción dentro de un contexto histórico que es el del lector y está verdaderamente comprendido y localizado en la realidad. El concepto de Husserl del *LebenWelt* o mundo de vida, según el cual, retrotraerse al mundo de la experiencia es un regreso al mundo de vida, donde encuentran sentido nuestras palabras, haciéndose de suyo evidente lo que predicamos acerca del mundo, es decir, es un volver al mundo en el que siempre y con anterioridad hemos vivido y el que nos ha suministrado con el fundamento para toda

manifestación cognitiva y cualquier determinación científica; y el correspondiente de Heidegger de ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), que puede entenderse como la capacidad que tienen los seres humanos de contar previamente con la posibilidad de tener relaciones tanto con cosas como con otros seres humanos, pues, al intentar comprender un contexto determinado de relaciones, tal como es éste, el hombre, ese ser que está ahí en el mundo y que somos en cada caso cada uno, está dispuesto o en relación con otra cosa, del tipo de que se trate, y esto tiene que ser hecho así, en términos de un poder ser, de lo que puede cada uno llegar a ser, por razón de lo cual, eso mismo, en sí mismo, es una cosa que lo podría hacer cambiar o ajustar de dimensión hasta volverse explícito o permanecer tácito, y que pudiera ser una existencia auténtica al ser lo que se es o inauténtica al ser lo que no se es. Ambas categorías, describen adecuadamente la esencia del nuevo contexto de la obra literaria, lo que he llamado ser-en-el-texto-sin-dejar-de-ser-en-el-mundo, desde luego, la dimensión referencial única del texto literario es explicada mejor por lo que Ricoeur ha llamado la referencia dividida del discurso literario, la que entiende como el juego entre el aspecto autoreferencial del lenguaje poético y el fundamento necesario en el mundo de la acción humana.

Un texto literario, ofrece a sus lectores un estado propuesto de sucesos, los que proponen un mundo que puede ser realizado solamente a través de la intervención del lector -lo cual puede ser visto como una apelación implícita tanto a la teoría de la recepción de la obra literaria como a la de la historia hermenéutica del efecto de la misma-, la redescipción de la realidad, que acontece como el arribo esencial de un mundo proyectado fuera del texto por medio de la lectura, no es propiedad exclusiva ni del texto ni del lector sino que es además la única creación de la relación dinámica que tiene lugar entre ambos. Ahora, lo que se perfila como la característica final y determinante del texto es que posee un modo discernible de tomar y, poner algo, en el mundo propuesto del texto, por parte del lector, escorzándolo con su propia visión y versión de las cosas. El lector, en su calidad de comentador e intérprete, tiene la oportunidad de desvelar su modo de apropiación del texto, lo cual no es una cuestión de imponer su modo de ver el mundo sobre el texto, dada nuestra finitud para su comprensión, sino de la exposición de nosotros mismos al texto y de la recepción del encuentro con un uno mismo enriquecido. En consecuencia, esto activa la crítica de la ideología que está ejemplificada por un rol específico, en la misión de acercar y llevar hasta su comprensión el proceso de apropiación con el cual el lector logra realizar lo que el texto propone y proyecta.

Hasta el momento, ya se han sugerido tres criterios para la determinación de la identidad de un texto literario, éstos son, la persistencia o duración en el tiempo de una secuencia de palabras, de una forma con significado, un contexto histórico de producción, y la posibilidad de realización de un texto por vía de la lectura -estos dos últimos criterios, los revise, brevemente, casi a la mitad del capítulo I, cuando planteo el problema de elaborar una concepción ontológica de la ficción en literatura. Tal panorama, se ha también comprometido en alguna discusión con algunas de las posiciones básicas que se toman y adoptan sobre la naturaleza del texto literario. Esto, permanece para ser considerado al lado de lo que consiste en extender la identidad del texto, que tiene un estatuto independiente del contexto histórico de, ya sea el escritor o del lector o de ambos. Podríamos aducir que el hecho de extender la unidad de un texto, sobre la cual puede ser dicho que depende de las características formales que pueden ser descritas analíticamente de la unidad del texto, las cuales dependen del hecho empírico de la escritura, pero, como ya ha sido manifestado anteriormente dentro de esta discusión, el propio escrito considerado en sí mismo, es menos significativo si está o es separado del todo de la actividad del hombre en el mundo real.

Concluyendo, la identidad del texto depende en cómo el texto relaciona nuestros intereses y propósitos, así, no se quiere con ello implicar que se está de acuerdo con la tesis de que un texto no es una cosa completamente objetiva sino sólo algo que es mucho más que eso sin la negación de su facticidad o calidad de hecho empírico, por lo que, la descripción tripartita de la identidad ha demostrado que se ciñe y justifica una noción más rica de lo que es el mundo del texto.

Es oportuno, apuntar de una vez lo que implica y conviene un concepto particular de identidad para el ejercicio de la crítica literaria, lo que se cree que es de la mayor importancia porque es regularmente la presuposición fundamental sobre la que un sistema particular o aproximación a la crítica literaria se sustenta para y por los críticos que suscriben un sendero particular. Hacer este juicio, conlleva el estar convencido de que allí no puede haber ni darse una teoría general de la crítica literaria, y, por tanto, cada aproximación consciente o inconscientemente, dibuja el mapa del terreno de su propia sepultura sobre la base de lo que sus practicantes y seguidores comprenden que el texto literario es y puede llegar a ser. Resulta grato, defender la proposición de que no puede haber una teoría general de la crítica literaria, siempre que el único propósito de una teoría sea explicar algo que debe ser explicado, y esto significa que debe haber ya un problema existente o un tema que invita poderosamente a la exégesis y a la explanación. Esta proposición dirige y guía a seguir adelante y mostrar que el alcance de una teoría, de esta clase, no puede ser determinado por su subjetividad, que por algo la teoría es así y versa sobre dicha cosa, el alcance, en ese caso, de la teoría, si su función es simplemente explicar un tema preexistente, es determinado por su propósito y por su clarificación de los problemas para los que ofrece una solución o indicios para llegar a ella, además, la sobrevivencia de una teoría, reside en su uso continuado y en su desarrollo, cuestión que es determinada por su correlación con la vivencia práctica de las experiencias que pro-voca el texto literario.

Ahora, es oportuno, encaminarse hacia la última de las cuestiones que han sido puestas y expuestas para ser consideradas en la formulación de la respuesta que, hasta el momento, ha sido formulada, para lo cual, se perfila el intentar extender lo que puede ser justificado en una aproximación a la literatura en términos de un concepto específico de identidad del texto literario, que ahora ha sido sometido a las normas de la posibilidad de una teoría general de la crítica literaria, cosa que sigue en cuestión, por lo que el estudio literario, como suele ser entendido normalmente, es un encuentro plural de mentes individuales. De este modo, se tiene sólo la elección de comprometer y comprometerse con otras mentes o practicar la prestidigitación avanzada de eludirse uno mismo de los demás e, incluso, de uno mismo, y convencemos a nosotros mismos de que un selecto número de otras mentes ven el mundo a través de nuestros espejuelos. Así, se hace referencia al hecho de encontrar otras mentes, y esta frase tiene muchas connotaciones que le pueden ser adscritas, pero tiene, en especial, una que debe ser atenuada en su impacto, por lo que se cree que un encuentro no necesita ser sinónimo de un choque violento y destructivo, un encuentro puede ser y, casi siempre es, una experiencia de enriquecimiento mutuo. En ocasiones, cuando alguien pregunta acerca de una teoría específica de la crítica literaria, el imperioso preguntar inquisitivo sobre la cuestión que se considera, revela un conjunto altamente desarrollado de compromisos, por tanto, si una discusión se extiende, ha de ser para asegurar la validez relativa de la propuesta teórica o de las proposiciones que la conforman, el intercambio sería sólo posible en el contexto de un problema específico aun en el caso de que el problema todavía no haya sido articulado con claridad. Frente a esto, se pone en juego el argumento de que tal cosa se presenta dividida como algo de carácter dual, toda vez que no hay antecedente alguno aquí, puede no ser un argumento verdaderamente teórico, y si la identidad del texto no emerge en el proceso o en el curso de la

discusión, hay que sondear la posibilidad de una comprensión que está siendo alcanzada entre los diferentes interlocutores. Esto ocurre porque se ha incurrido en desmentir las exigencias de una teoría general como una reducción de la realidad que se con-forma con las inquietudes particulares de los individuos que ahora encaran la cuestión radicalmente, lo que hace que pueda ser pedido algo similar a todo argumento presentado de tenor relativista, por ello se puede esperar que pueda conseguirse tal cosa por medio de la experiencia parcial pero probada que ha servido para bosquejar esta cuestión como un *encuentro* y *contraste de variados* conceptos de identidad textual, lo que colabora al encuentro que debe formularse en un marco funcional e interpretativo, dentro del cual las teorías alternativas puedan ser comparadas y lo sean en términos de cuáles sean sus rasgos característicos, aspectos varios de su alcance explicativo y de su poder para hacer comprensible la indagación en torno de esto y adecuarla a la aplicación que puede desatar, a partir de esto, puede llegarse a la cuestión que es clave en las mentes de la mayoría de los estudiosos de la literatura, la que atañe a la posibilidad de elaborar técnicas y procedimientos o métodos de desarrollar la discusión, en un contexto que puede ser caracterizado como el encuentro, no del todo amistoso ni belicoso, de distintos conceptos sobre la identidad.

Si lo que se tiene en mente es, que lo presentado con anterioridad tiene que ser y es más que aceptable, cómo podría procederse para asegurar tales observaciones sobre la identidad, que son de hecho, una visión panóptica de tal tema y no constituyen una teoría más entre muchas otras. Desafortunadamente, semejante cosa no puede ser eludida ni soslayada, porque, ésta, ha sido escenario de puntos cruciales para la presente argumentación, en cuyas direcciones ha sido tomada una actitud que está, al menos en parte, predeterminada por un modo particular de identificar el texto literario. La respuesta a lo cual, consta de dos partes, la primera de ellas, considera que el eclecticismo no es una verdadera opción, ni siquiera un atajo o placebo para el que no hay elección alguna en todo lo que concierne a aceptar la defensa de diversas teorías escasamente relacionadas entre sí, de sus argumentos definitorios; así, la pluralidad no debe ser vista ni tomada como otro nombre para el eclecticismo. Asimismo, una discusión teórica, cualquiera que sea su punto de partida, debe ser capaz, ella misma, de dirigirse a los temas tratados con un elevado grado de adecuación concomitante a una identidad implícita o explícita que desemboque en el concepto que está siendo empleado. Considérese el caso de una teoría historicista de la crítica literaria, la que se prueba dentro de los linderos o demarcaciones de la teoría por la que lo objetivo y el objetivo de la indagación tiene que ser puesto y sujeto a la premisas básicas que imperan en cualquier teoría histórica que pudiera ser sostenida. Esta exploración inquisitiva, es, por tanto, algo que haría aceptable el argumento de que una reconstrucción histórica de la relación del texto con el autor es una opción viable para desarrollar, pero también se debe registrar aquello que es un texto históricamente reconstituido y que respeta un concepto de identidad particular del texto literario, y no puede ser aceptado llanamente como un hecho dado, por eso mismo, una reconstrucción histórica puede ser un auxilio importante en esto y permitir que se presente, con mayor diligencia, pero, su principal premisa, está algo más que lejana de lo especulativo que la mayoría de las teorías rivales. Por lo tanto, es deseable redirigirse al asunto histórico alrededor del cual gira esta discusión, en la localización de planteamientos de que el evento histórico de la composición del texto literario es el paradigma para la reconstrucción del significado del texto, lo que propone que el evento de la producción textual junto con el de la organización formal del texto es la condición previa para la realización del lector del mundo encerrado por la historia, que vez tras vez es siempre nuevo, más completo y reservando muchas cosas por descubrir, esto se concreta en la espera de que estos ensayos buscan constantemente probar que son un experimento enriquecedor, la crítica plural y en la pluralidad de las

críticas, pero que el juicio está ahora en las manos del otrora olvidado re creador, por medio del texto, del mundo cotidiano, éste es, desde luego, el lector.

6. DE UNA IDENTIDAD CONTEXTUAL A UNA IDENTIDAD TRANSTEXTUAL

El objeto literario, es un hábil y resuelto transformista, quien busque definirlo, cometería una seria torpeza si tratara de atrapar su esencia, de encerrar su ser bajo la piel del concepto, con lo que no resuelve nada sino que lo aplaza perpetuamente. Recorrer y pisar por los recovecos del espacio textual, nos obliga a reconocer otras dimensiones que se agregan a aquéllas que tenemos por muestras, a encarar seres extraordinarios que aparecen y desaparecen por cada rincón del texto, recorriendo una pluralidad de escenarios y roles que pueden ser interpretados. Podría ensayarse con una caracterización contextual de la ficción literaria, donde los seres ficticios mudan de escenario como mutan de expresión al hacerlo, violentando los trazos que los dibujan, queriendo dibujarse ellos mismos en cada nuevo foro en el que se presenten y por el que transiten, interpretando el papel de ser aquello que se les pide ser, aunque sea no ser si mismos; sin embargo, la imaginación podrá tener todos los poderes que se quiera, excepto la facultad de identificar a los entes ficticios, y a lo que ellos tratan de representar, en algo que no son, que como el mundo de las cosas tiene otra naturaleza; a pesar de que éstos muden su apariencia en un personaje completamente distinto de ellos mismos; si eso fuera posible, ¿podríamos hablar de una identidad propia del mundo textual?, ¿cómo pudiera definirse si se disuelve al traspasar las fronteras de un relato para incursionar en otra historia? Un ente ficcional, nunca está ligado ni encadenado a una palabra dada, la que, de golpe, así como nos conducía antes hacia él, puede también llegar a alejarnos. Una identidad ficcional, siempre se encuentra en constante cambio, redefiniéndose para poder llegar a definirse, no es una serie de figuraciones posibles que borran cualquier huella de transición que experimentan, tampoco puede encerrarla una totalidad, toda ella está siempre dispersa y dispersándose a lo largo y por los intersticios del relato, proliferando en copias de sí misma, todas distintas, como explorando la exuberancia de formas que puede adoptar, existencia que nos provoca y cautiva al volverse una cosa y al mismo momento disolverse para devenir otra, dibujando y adivinando, al recrearse, nuevos modos de ser a su alcance, trascendiendo los entrelazamientos y desligaduras por las que se teje la trama relacional de los seres en el mundo del texto, el ente ficticio no puede ser retenido por ningún texto, su existencia va más allá de ser sólo en un escenario, le agrada ir a la conquista e invadir, por donde pasa, nuevas tierras; y es que, la ficción si se niega a traicionarse, se traiciona y consume instantáneamente, perdiendo su calidoscópico significado.

Quien quiera definir la identidad de la ficción, no puede abandonar, por perturbador que sea, todo aquello, esa dinámica, que más que distanciarla de la realidad, del producto de la percepción y la memoria, proyecta en torno nuestro un margen de posibilidad, dibujando y preconizando la configuración de lo que es realizable y de lo que podría serlo; por tal motivo, conquistar la ficción, es comprenderla en su juego de máscaras y escapismos, es conquistar su temporalidad en la continuidad de sus apariciones, en su proximidad y semejanza entre una y otra. Pretender alcanzar lo ficcional como un objeto total, sería desconocer la difusa franja en la que éste se mueve, sin poder fijarlo nunca ni en uno ni en otro lugar. En suma, ser ficción es ser infiel, es exponerse a atravesar la vida rozando multitud de acontecimientos posibles, de vivir el desapego a todo, de contraponer los objetos dados por el mundo con aquéllos encontrados e inventados por la palabra.

Sin vacilar más, a pesar de transitar por variados escenarios e interpretar en cada uno de ellos, en principio, un personaje distinto, las ficciones inventadas por el dramaturgo no pueden especular sobre la psicología de otro ser que no sea el autor, su creador.

A estas alturas, uno puede verse empujado a experimentar con una especie de fenomenología generativa de la ficción, consistente en la tensión entre el mundo-propio (realidad) y el mundo-extraño

(el texto literario), que opera por medio del elemento interpretativo “mundo del texto,” en el proceso descubrimiento-invencción, que distingue a los entes ficticios, el cual permite la irrupción de estructuras narrativas concomitantes con el desplazamiento de sentido de la existencia al emigrar de lo mundiforme a lo textual, viaje en el que se constituye el sentido de la ficción, que se vive en la transición de ese re-truecáno viviente que se produce al pasar de la “ficción de realidad” a la “realidad de ficción” Tal entramado conceptual, nos invita a construir una Ontología general, en la que los objetos no tengan un ser definido y propiedades características, en vez de esto, puede ser trazada una Ontología sobre los modos de ser de las cosas en el mundo, destacando que un objeto cualquiera del que dé cuenta esta teoría, de acuerdo con lo mencionado, puede disfrutar, y ser visto, de una manera -con un modo de ser- preeminentemente en determinadas circunstancias y de otra manera -con otro modo de ser- en otras circunstancias, tal sería el caso de un amanecer real y de la representación ficcional, mejor dicho, recreación de aquél. Esto, apunta, a una suerte de modo de ser en el que un objeto es contextualmente constituido, es decir, cada ser es, y está, sí, constituido en un contexto particular, es el caso del mundo real, el escrito literario o la mente; y, sin un contexto, ningún ser es constituido, pensando, claro, a los objetos o entidades como una totalidad de sus variados modos de ser, en la cual uno de ellos no cancela a ningún otro, dentro de la que todos permanecen siempre presentes sin ser borrados, lo que claramente se aplica a nuestro ejemplo del amanecer.

Por lo visto, no basta con un dibujo contextual de la ficción para dibujarla con justicia, un contexto como lo es un mundo literario, es aquella trama que se teje con y por palabras, lo que se teje junto con otras cosas, no solamente un espacio donde los seres textuales actúen y recreen sus propios mundos, un tejido que en cada nudo encuentra un escenario que lo constituye, sin el cual se vendría abajo, un lugar donde contar los relatos que nos componen y recomponen a placer, donde las historias no tienen cierre, y están siempre abiertas y predisuestas a dar vida a lo que aún no se sabe decir, y que ellas pueden volver expresable. Merced a lo cual, un mundo de ficción no queda completamente definido, un contexto no lo identifica del todo, el imaginarlo como la pluralidad de todos los escenarios que tras-pasa, por los que cruza sin echar raíz en ninguno de ellos; conviene incluir además la infinita gama de escenarios que lo tras-pasan, que se construyen dentro de él y con él mismo, pues, cuando o toda vez que un cierto escenario reaparece o vuelve a presentarse, dentro de una o la misma historia o en secuelas de ésta, esto no significa que a pesar de ser el mismo por el que transitaron antes, en otro momento, los personajes de la historia, tenga necesariamente que repetirse aquella parte de la trama, más bien, las mismas cosas, ya experimentadas por los seres figurales, se viven ahora distintamente, ya que, ni los personajes ni el lector son lo que eran cuando se transitó por vez primera por la experiencia que ahora parece repetirse, ya no son los mismos, han cursado por experiencias que otorgan una nueva perspectiva para lo vivido, que hace posible aprender nuevas cosas de lo que ya se creía más que sabido y agotado, que ya había dicho todo lo que reservaba, así bien, al tomar en cuenta que aparte de traspasar los escenarios literarios, éstos igualmente nos traspasan, puede explicarse de tal modo la evolución que afecta y sufren los personajes de la historia, al reconsiderar lo vivido narrativamente a partir de las nuevas experiencias que los personajes han seguido teniendo en el resto de la narración, por lo cual, ya no son los mismos sino otros, y, por ello, perciben y viven las mismas situaciones de otra forma, más rica y variada, dando cuenta así, de su propia constitución y reconstitución como figuras, seres cambiantes y volubles como lo somos nosotros, que aspiran a ser lo que la historia les hace posible que sean, figuras que nos reproducen y que, al hacerlo, nos reinventan, proyectando los otros que cada uno tiene a su alcance, por eso, escribir una historia o contarla, es un modo de ser otros, de ser lo que ya somos de otra manera, como siendo parte de una ficcionalización de nuestra vida, que da vida a

la vida de los personajes, construyéndoles su propia historia. Por lo tanto, elaborar una identidad para la ficción, tendría que considerar el amplio espectro de relatos que con la ficción pueden escribirse, al re-estructurar ésta la multitud de lo existente a otro modo de ser, siguiendo en su transformación el patrón de las figuras literarias, para recortarse a la medida del mundo textual. Esos relatos, los hay de vario linaje, a saber: los co-relatos, historias narradas al lado de otras historias; los meta-relatos, relatos de otros relatos, donde convergen y se articulan más de una historia, o estructuran la misma historia de otras posibles maneras; y, sin descartarlos, los que he llamado relatos endogénicos, una serie de historias que se cuentan dentro de otra historia, la que los cuenta y los ensambla de una y muchas formas.

Por lo cual, una identidad ficcional debe soportar la carga de ser más que con-textual, ser fundamentalmente *intra-textual*, *inter-textual*⁴⁷ y *trans-textual*,⁴⁸ porque aquello que es en el texto, no es tan sólo una cosa entre otras tantas, ni las determina ni lo determinan totalmente, principalmente, el ente ficticio es dentro de un texto y se va tejiendo al migrar de un escenario a otro, de un papel a otro, y, claro, de un relato a otro, lo que abarca por igual, y por extensión, ser-con-otros, ser-dentro-de-otros, ser-entre-otros, ser-de-un-escenario-a-otro o ser-a-través-de-los-escenarios-que-tránsito, y poder hablar no sólo de la realidad sino también de sí mismo, poder ser un mundo de relatos, y no un sólo relato perdido entre muchos otros; en virtud de lo cual, los textos no sólo se rozan sino que entran en contacto y comunicación por medio de la intertextualidad, de esa percepción del lector de cada una de las relaciones que existen y se producen entre una obra literaria y muchas otras, dando continuación a la vida de sus personajes o a la reflexión acerca de ellos, al hacer o construirlos en otras historias nuevas aventuras o, aun, escribir para ellos un pasado y un futuro, si es que no lo tenían más allá de la historia que los hace aparecer, de manera que se dota con movimiento la experiencia ficcional, convirtiéndola en una dinámica más que textual entre el mundo narrado y el mundo real, lejos de ser una relación de orden y sucesión entre un texto y otro es, ciertamente, una afirmación de la participación de la obra literaria en un espacio discursivo y su relación con las formulaciones potenciales asequibles para éste, sin embargo, conviene resaltar el aspecto problemático entre un texto actual y uno posible, pues aun cuando la relación o liga entre ciertos textos pueda ser desconocida, esto no implica que no pueda darse, lo que se ilustra en asertos tales como que uno no puede comprender un texto de un autor, por ejemplo, Dostoievski, sin remitirse a un texto anterior de Gogol que lo fundamenta, a pesar de lo cual, la relación reinante no es entre lo que se escribe y quien lo escribe, sino entre el mundo creado por un autor en un texto y el mundo creado por otro o el mismo autor en otro texto, textos atados por un re-

⁴⁷ Miller, Owen. 'Intertextual Identity.' En *Identity of the Literary Text*. Ed. por Mario J. Valdés y Owen Miller. University of Toronto Press, Canadá, 1985, pp. 19-40.

⁴⁸ En lo que toca y corresponde a una construcción narrativa de la identidad, sobre todo, literaria, reconozco la interesante propuesta del ensayo de Miguel Marinas, ya mencionado en este trabajo, donde postula substituir la pregunta ontológica -que cree un modo agotado, y no el mejor de ir tras la identidad de lo narrado-, por la *quidditas*, por el *quién soy*, o *qué soy*, sin el rodeo por los escenarios en los que circulan los relatos que nos constituyen y compartimos o combatimos, al considerar, mejor, una definición contextual de la identidad, la que, a su parecer, es mucho mejor y más apropiada para explicar el contar y contarse en los textos, presumo, literarios, de modo tal que, dicha pregunta, sea desplazada hacia las dimensiones éticas y narrativas de sus procedimientos de construcción; empero, a mi juicio, el proponer la identidad, en mi caso concreto, de la ficción literaria, de manera *intra-textual* y *trans-textual*, desde dentro del texto y a través de los escenarios que lo componen, resulta mucho mejor y más eficaz que la que aquél plantea, cuya aplicación -de la que propongo-, no se circunscribe a la narrativa de ficción sino que la remonta, extendiendo sus alcances a una inmensa gama de otros géneros literarios.

lato que los pone en contacto, uno como fuente y otro como destino, instaurando a través de textos y relatos una relación intersubjetiva entre el autor consigo mismo y con otros tantos autores, la que se extiende a los lectores, produciendo una red tanto de referencias como de experiencias entre el texto, el mundo y autores y lectores por igual, descubriendo influencias de un autor en otros y de otros en él, escarceos que nutren al lector y que éste manipula para poder conocer el mundo proyectado por el texto, que le hace experimentar lo que no podría vivir de otra forma que no sea por medio de la lectura. Los seres de ficción se hacen y trans-figuran, se vuelven y pasan a ser de otro modo, no únicamente describiendo la silueta de los escenarios que tras-pasan sino además de los escenarios que los tras-pasan, que los re-pasan y sobre-pasan, no todo es concurrir o pasar de una a otra forma, igualmente es importante ser llevado de una a otra historia por el mismo relato, de continuar en episodios la vida de un personaje en los mismos o nuevos papeles.

Tal cuestión, nos introduce al problema de la correferencialidad de nombres de entes literarios, de personajes ficcionales, mismo que suele invocar como solución tentativa el asumir relatos alternativos sobre un mismo personaje, lo cual no es de ningún modo descabellado, puesto que, tal cosa da lugar, tanto a hablar de mundos dentro de mundos, ficciones subsumidas por otras ficciones, desembocando en una suerte de criterio, como el expuesto por Lorenzo Peña,⁴⁹ el cual denomina como el principio de subsunción de mundos posibles -que en ciertos casos, puede extenderse también a los mundos de ficción, siempre y cuando se considere a los mundos posibles como una subclase de los mundos ficcionales-, conforme el cual, cuando se piensa en un criterio que permita derivar o deducir la identidad, o la diferencia, entre dos o más entes en dos o más mundos, el mejor indicio no puede ser sino la intención del autor o autores del relato o los relatos en juego, de referirse a un ente que ya conocemos por otro relato, por ende, lo que hace que un nombre de un personaje pronunciado por una persona y un nombre, idéntico o diverso, pronunciado por la misma persona en otro momento o en otra historia, o por otra persona diferente, ya sea autor o lector o narrador, hagan referencia, ambos nombres, al mismo ente literario es, simplemente, que, al ser escrito o leído, es más, meramente pronunciado el uno y al serlo el otro, el mismo ente se presenta por y en sí mismo a la mente de quien lo pronuncia, a causa de la evocación de un imaginario que es el mismo para las distintas concreciones textuales o historias que hablan de un mismo personaje, dando lugar, a través de la intertextualidad, a continuar la vida de un personaje en nuevas historias o episodios, de modo que, con cada nueva aventura, lo evocado en cada caso por el lector, será otro ente, no el original y originario y, quizá, tampoco creado por el autor original de la zaga de aventuras, lo que queda muy bien ejemplificado por la obra serial que constituye *Sherlock Holmes*, o *James Bond*.

Ahora bien, como cada mundo literario engloba o subsume infinidad de submundos, que son subaspectos del mismo, podría resultar interesante el cuestionarse sobre, siempre que se tiene más de un relato acerca de un mismo personaje, cuál de esos relatos está primero que el otro, lo que implica que los mundos que representan caen en una relación de uno estar subordinado al otro, situación que nos lleva a reflexionar acerca de cuál de esos mundos es relativamente más real que el otro, y así, bajo esta pauta, cada vez que surgiera un conflicto entre relatos alternativos y, eventualmente, incompatibles, acerca de un mismo personaje, habría que proceder buscando indicios suficientes de identidad entre los personajes homónimos de distintas y diversas historias, y de tratarse de este caso, aceptar como tal esa presunta identidad, como la que podría seguramente sospecharse entre el *Don Quijote* de Cervantes y el propio de Avellaneda, quien quería referirse al mismo caballero andante que había descu-

⁴⁹ Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, Universidad de León, León, 1985, particularmente, el capítulo 13, que lleva por nombre: "Los entes literarios y legendarios."

bierto o inventado, con su imaginación, el mismísimo Cervantes. Dicho lo anterior, si los relatos involucrados en tal predicamento son compatibles, lo correcto sería ver cuál es el más englobante, según el número y densidad de situaciones contenidas por un cierto escrito o narración, o acaso ir tras la pista de una historia originaria, y considerar que los otros relatos alternativos, narran hechos en submundos del mundo narrado en el relato más englobante, que los subsume a cada uno de ellos, cuidando casuísticamente en qué casos se aplica semejante criterio de un modo y en cuáles de otros, en tal forma, cuando los relatos resulten, pese a todo, incompatibles, los criterios expuestos siguen aplicándose, sólo que, deslindando los mundos entre sí, haciendo corresponder a cada relato con su propio mundo de ficción, lo que permite afirmar que el mundo al que parece corresponder o pertenecer un personaje común, como el Quijote, es, en realidad, el mundo del mejor relato, el que subsume o comprende a los otros relatos, en este sentido, la historia más real y auténtica de dicho personaje, sería la de Cervantes, porque es él no sólo el originario descubridor y creador de *Don Quijote* y algunos de sus mundos, sino quien, de entre él y Avellaneda, nos narra sucesos que parecen caracterizar mejor al Quijote y que tienen mayor relieve en cuanto se trata de un ente literario, además de que el mundo Cervantino parece estar mejor organizado y más cuajado, con mayor grandeza y mucho más verosimilitud, siendo por tanto más real el *Don Quijote* de Cervantes en comparación con la obra sosias de Avellaneda. Por esto, de haber relatos alternativos sobre un mismo personaje -lo que se extiende naturalmente a los sucesos y estados de cosas-, lo que opera es, en todo caso, definir y determinar qué mundo subsume o contiene de algún modo a los otros, mismo que a su vez resulta, por tanto, el mejor mundo y el más auténtico y legítimo para una cierta historia. A fin de cuentas, cierto personaje o suceso narrativo puede sugerir para distintas personas distintas cosas, y hasta nuevas y diferentes situaciones con nuevas lecturas de la misma historia, por lo que, es cosa muy difícil de abstraerse de un cierto grado de relativismo cuando se trata de descifrar cuál es el personaje imaginario evocado por más de una historia, unas parecidas y otras discordantes, lo cual no tiene otra salida que postular mundos dentro de mundos, esto es, ficciones dentro de ficciones, siendo el caso más paradigmático al respecto, la cautivante y embelesadora narración conocida como *Las mil y una noches*.

El ser ficticio no es el único que deambula de un ámbito a otro, de una forma expresiva a otra, los mismos relatos se entre-tejen para re-tejer a quien los teje, no sólo se dejan contar, también cuentan y se cuentan, nos cuentan al contarlos, viven cuando vivimos y aun si no vivimos, vivimos cuando ellos viven aun cuando ya no vivamos, ser ficción es, sin más, ser todos los que soy y los que puedo ser, los que he sido y los que no he querido ser, recortes de mi propia historia, remendada fantásticamente con otras historias, retazos de existencia suturados que no borran ni rompen contornos, unidad del mundo textual donde todo puede ser, y ninguna apariencia está prohibida, donde los horizontes no se funden -qué horror si esto ocurriera-, ni se con-funden, permanecen intactos, y con ellos cada visión y versión del mundo que abonan y abanderan, donde todas las posibles maneras de ser viables para una cosa coexisten, están juntas, en una, sin ser solamente una, amalgama que conserva los sabores de lo que la compone, sin combinarlos, más bien, combinándose éstos para expresarla de más de una manera, identidad policromática y evanescente, identidad que se identifica en otras cosas, en el mundo del texto, identidad de ficción que se sospecha ella misma una ficción.

puestas, o puestas una de otra, tienen todas la misma naturaleza lógica, pero no así la misma jerarquía lógica, pues su diferencia no es puramente la de su posición relativa en la estructura múltiple en que son estratos narraciones enteras. Pese a la impresión superficial, estas pirámides o narraciones imbricadas, *no constituyen un mayor enriquecimiento estructural de la narración, no son sino meras reduplicaciones del mismo estrato, con las mismas propiedades lógicas y estructurales, por lo que, el hablar de las figuras no se torna necesariamente narración, que se confirma como una relación dialógica enclavada en un discurso narrativo que conserva su papel fundamental, lo que da la obra una dimensión lógica más, de otra naturaleza, pues el hablar de las figuras es distinto y diverso, no predominantemente descriptivo como el hablar del narrador, sino una mezcla viva de todas las formas cotidianas del lenguaje, además, el hablar figural es, como lo dicho cotidianamente, incierto, relativizado, comprendido como dudable o probable y tal vez verosímil, produciendo a veces la impresión de veracidad o autenticidad o a un de verdad, y a veces, una impresión de falsedad y fingimiento, si bien el lenguaje de los personajes que se desarrolla como tal, y no como narración, carece del rango de autoridad y credibilidad del narrador, es un acto como el de las personas del mundo, de los sujetos reales, no así el discurso del narrador, que nos exige de antemano prestar un mínimo crédito a sus palabras, que por cierto no excluye, como en el caso de narraciones historiográficas, posteriores dudas y una reflexión y reconstrucción críticas, ya que para comprender una narración, es menester, tomar lo que el narrador dice como verdadero, en tanto que lo que dicen los personajes no tiene porqué ser necesariamente verdadero, pues, si hay o hubiera una diferencia o hasta contradicción entre las afirmaciones singulares del narrador y de alguno o algunos de los personajes, con respecto a la configuración del mundo narrado de la historia, justamente, los personajes y no el narrador son señalados o apuntados como los que han caído en falsedad, y no el narrador a pesar de ser un personaje más pero ciertamente de otro tipo, por esto, las afirmaciones del narrador poseen preeminencia lógica sobre las del resto de los personajes, de ahí la diferencia esencial entre uno y otros, por lo tanto, esta serie de narraciones, superpuestas y anidadas unas dentro de otras, como sucede en ciertas proposiciones condicionales que, ellas mismas, contienen y autocontienen las condiciones de su cumplimiento y verificación, tienen, pues, una estructura lógica estratificada, con distintas jerarquías narrativas de validez. Asimismo, sólo contadas veces, la función del narrador puede ser delegada al discurso de los personajes, y esto ocurre siempre que faltan afirmaciones del narrador relativas a ciertos aspectos individuales del mundo a que los personajes se refieren en sus frases tanto narrativas como descriptivas, pero, téngase presente, que dicha delegación es excepcional y ocurre solamente ante la ausencia de frases necesarias, por parte del narrador principal, para definir y caracterizar el mundo narrado.*

Este panorama, al hacer plausible hablar seriamente de ficciones dentro de otras ficciones, nos permite, en la opinión de Le Poidevin,⁵¹ analizar las intrincadas relaciones de la realidad con la ficción, todo esto, en forma indirecta, por medio del modelo de los mundos dentro de mundos, adjudicando pretendidamente a la relación entre ficción y realidad, un comportamiento y expresión análogo y muy parecido a lo que tiene lugar entre una ficción subsumida y la ficción que la subsume, por ejemplo, cuando, en una cierta historia, se habla a su vez de los recuerdos o de un cierto sueño de determinado personaje, haciendo así la ficción base las veces del mundo real y actual, y lo soñado o pensado, de una historia inventada o de una recapitulación de un hecho histórico concreto, con la salvedad de que, ahora lo realmente sucedido no es más que lo que le sucedió, ficcionalmente hablando, a un personaje en

⁵¹ Cfr. Robin Le Poidevin, 'Worlds within worlds? The paradoxes of embedded fiction,' en *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, no. 3, Julio de 1995, pp. 227-237.

una cierta historia, de modo que la realidad ficcionalizada pasa a ser una realidad putativa o sedicente, pero únicamente de manera funcional, para tratar de explicar coherentemente a través de la ficción ficcionalizada, de la paradoja de la ficción subsumida, de que la ficción principal juega el rol de la realidad en el texto sin serla verdaderamente, lo cual, al menos, nos permite visualizar y entender mejor el nexo que existe entre la realidad como tal y su ficcionalización, mediante el prisma de las ficciones dentro de otras ficciones o, más bien, los ya bautizados como relatos endogénicos. Así pues, una ficción subsumida, es una ficción dentro de otra ficción, de esta manera, una novela, por ejemplo, puede contener escenas que son explícitamente presentadas en ella como ficcionales, y así, la relación entre una ficción subsumida o anidada y la ficción en la cual se encuentra contenida o que la subsume, sería, por tanto, podría parecer que se trata de una situación análoga a lo que sucede en la relación entre ficción y realidad, pero, sin embargo, hay autores que deliberadamente rompen las reglas que distinguen a una y otra, permitiendo de este modo que se disuelva la frontera entre una ficción subsumida y la ficción en la que está ésta subsumida, por lo mismo, semejantes afirmaciones, rondan y exploran las dificultades que tales casos representan para las explicaciones filosóficas de la ficción, en particular, la explicación que, por medio de los mundos posibles, hace Lewis de la verdad ficcional.

Por lo que hemos visto, tampoco puede pasarse por alto que, para Platón, como sostiene en *La República*, hay obras puramente imitativas, otras que no lo son tanto, y unas que no son, en absoluto imitativas, además de que, este autor considera que el discurso poético, de creación de mundos y verdades, es, fundamentalmente, un discurso del autor, y no ficción, salvo cuando habla por boca de otros, a saber, los personajes y, entre éstos, principalmente, el narrador o narradores de la historia, por ello, la relación entre los atributos de verdad y falsedad del discurso y su ser discurso real, esto es, del autor, es algo que se pone en juego o baraja al decir que el autor habla por boca de sus personajes, puesto que, según Platón,⁵² eso es menos exacto que decir que los personajes hablan por boca del autor, dado que, en realidad, una historia no tiene porqué retratar fielmente la vida de quien la escribió, y mucho menos sus intenciones al escribirla, aunque así parezca, más bien, una narración tiene voz gracias al autor, quien se la confiere al instaurar la figura del narrador en la historia, haciendo de ella un discurso tanto metafórico como alegórico. Así, con todo rigor puede sentenciarse que, en ocasiones, la voz real de quien narra una historia, que bien puede ser la del autor, se confunde con las voces ficticias de la obra, llegando a provocar, hasta un cierto punto, que el decir de las figuras se vuelva tan verosímil como el decir del autor, de lo cual algunos desprenden y hasta afirman que, en efecto, todo lo que dice el narrador en la historia son cosas en las que verdaderamente cree, por lo cual, debieran asumirse como verdaderas, lo que no tiene necesariamente que ser así, siendo tan sólo un caso típico de la falacia intencional, misma que habrá de ser discutida con mayor extensión y detalle en el capítulo quinto, y último, de la presente disertación.

8. LA FICCIÓN AUTOCONSCIENTE

El mundo de la narración, el horizonte donde existe la ficción, es aquella región donde divagan como sonámbulos aconteceres no acontecidos, omisiones y cosas perdidas, lo que no fue y pudo ser, otras formas de ser para lo que fue; en síntesis, ser de otro modo es el modo de ser de la ficción, el que de por sí es ya otro modo de ser, otro entre los muchos posibles para el mundo narrado.

⁵² Véase Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994, en especial, los capítulos 1 y 11.

El texto literario es una zona borrosa, tanto es un umbral a un mundo otro como los confines que demarcan el mundo propio, de los que no se puede escapar sin padecer una metamorfosis, sin volverse tropo, límites que transgrede el escritor con sus historias, y las ficciones con la vida que usurpan. Los seres ficcionales son otra historia de nosotros mismos, otra manera de contarnos y recuperar lo que fuimos, deseando ser lo que queremos; cuentos en los que viven, sin saber que su vida es un cuento, una historia que viven como si no lo fuera, como si vivieran su propia vida, no atada ni en lugar de ninguna otra, personajes que siguen un guión sin saber que lo hacen, partes de una historia inconscientes de que están en ella, de lo que son, historia de nuestra historia. Las ficciones del mundo nos revelan, no necesariamente, siendo otros, ¡no, quien no soy!, sino quien aún no soy, porque no he descubierto completamente todos los que soy, y que a veces soy sin serlos, en esa otredad de mi mismo que es mía, pero que no me pertenece todavía, soy parte de historias que no son mi historia, el mundo del texto, cuentos que me cuentan como si me usaran, pero al final de cuentas todas esas historias hablan de mí, no dejándome ser sin dejar de estar en ellas, en este punto, donde el camino dobla la vereda para adentrarse de la realidad a la ficción, descubro, invadido de asombro, que los seres de palabras son dueños de su propia conciencia, nos hablan de sí mismos y de nosotros, nos devuelven esa continuidad que rompe una conciencia instrumental, ellos se conocen y nos conocen, y si buscamos conocerlos debiéramos aprender a conocerlos mejor.

9. UNA ONTOLOGÍA INGENUA DE LA FICCIÓN⁵³

¿Estaremos ya en condiciones de atrever y entrever lo que sería una Ontología de la ficción literaria? Lo más que ahora, creo, podemos aventurar es una provisional y aventurada caracterización de la indeterminación y la incompletez como propiedades específicas de los mundos ficcionales de la literatura -las cuales considero con mayor extensión y profundidad en la segunda y tercera subsecciones de esta sección. Pienso, y ya he expuesto muchas razones a esto, que el marco de los mundos posibles, resulta una interpretación atractiva para explorar y modelar, con cierta fortuna, los fundamentos de una teoría de corte ontológico para la ficción literaria.

Algunos rasgos fundamentales de los mundos literarios se derivan y desprenden de la semántica⁵⁴ propia del modelo de los mundos posibles, que presentamos y desarrollamos a continuación, ha-

⁵³ Designo como ingenua, una Ontología como aquella modalidad del realismo calificada con el mismo mote, que como ésta, constituye un intento parcial y sesgado de explicar el modo de ser y las formas de existir características de la ficción literaria en cualesquiera de sus encarnaciones posibles; olvidando acaso que el camino hacia su construcción -con esto aludo a mi propia propuesta- no ha sido aún concluido, y por ello, sería absurdo que pensara que le basta con lo que se tiene hasta ahora, pero todavía está incompleta, para ser una verdadera Ontología -y que yo lo reconozca así-, le resta por explorar -en los próximos capítulos de mi trabajo- las propiedades que definen y constituyen la configuración temporal del espacio ficcional, para rematar con las implicaciones morales que es capaz de encarnar y comunicar la ficción en sus muchas expresiones.

⁵⁴ Una semántica formal está constituida por un conjunto de condiciones, bajo las cuales, aquellas expresiones del lenguaje con las que se fabrica y arma el mundo textual, son o bien verdaderas o bien falsas, es decir, una suerte de interpretación que, con o sin compromiso ontológico, relacionan y articulan las proposiciones contenidas y que trazan una historia, de modo tal que adquieran sentido para nosotros y, de ser posible, nos lleguen a resultar más que meramente provocadoras y posibles, incluso, con cierta dosis de autenticidad.

ciendo, claro, las correspondientes advertencias sobre las limitaciones intrínsecas de la noción de mundo posible, a fin de poder explicar lo que vendría a ser, para nuestro caso, un mundo posible literario, en literatura, mejor dicho, un mundo de ficción

9.1 MUNDOS EN PROYECTO

Entreverada en la discusión sobre la ficción literaria, emerge, en última instancia, el interés de establecer y precisar las relaciones entre la literatura y la realidad. Ésta -como lo cree Pavel- actúa a modo de límite y frontera que la ficción tiene proscrito franquear, so pena de identificarse con ella y, así, más que ser como ella ser ella misma, renegando de su naturaleza e identidad propias.

Una historia, una narración de ficción, en su calidad de construcción imaginaria implica la creación de mundos, semejantes o no al de la realidad, pero, en cualquier caso, mundos que puedan ser pensados como alternativos al mundo real, si bien carentes del ingrediente de la objetividad, sustentados y soportados en la realidad, tanto interna como externa del hombre, y cuya existencia hace posible la del texto y al propio texto. De esta forma, la ficción se constituye en una forma de re-presentación del mundo gracias a la que el autor vacía y plasma en el texto mundos que, considerados como un todo, no poseen ni presencia ni consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional, no dicen ni se comprometen a decir cómo son verdaderamente las cosas, tan sólo dicen cómo son o lo que pretenden ser para su autor y para los mundos que fundan sus historias. Mundos que, por esa misma causa, escamotean los criterios ortodoxos de lo que es verdadero y lo que es falso, obediendo la lógica de Vaihinger, del *als ob*, del como si; mundos a los que cabe pedir y demandar únicamente coherencia interna.

Todo es ficticio al interior del relato, el narrador, los personajes, las relaciones que con ellos se construyen, los sucesos de la historia, etc. Por lo cual, la realidad no es más que la materia que la escritura transforma y que el autor convierte en realidad de ficción.

La existencia de mundos paralelos o que coexisten con el mundo real, mundos que son de naturaleza netamente psicológica, representación de algún estado mental, de los sueños, el temor, o mundos acaso totalmente hipotéticos; seduce poderosamente la atención de la Filosofía y de la Literatura, siendo el fruto de esta reflexión, la noción de mundo posible. Pasan, por tanto, las construcciones mentales, como un producto de la creación artística, gestando objetos y representaciones que pueden ser tanto posibles como imposibles en relación con el mundo real. A tales cosas, hablo de las representaciones que la imaginación es capaz de producir del mundo, se les reserva la denominación o etiqueta de ficciones, mismas que pueden ser posibles o imposibles, respecto del mundo real o de cualesquiera otros mundos posibles. En lo que toca a esta cuestión, Dolezel y Pavel incluyen dentro de su taxonomía o clasificación de los mundos posibles, mundos semejantes o análogos al mundo real así como los ontológicamente imposibles, exigencia de la ficción, que rompe y desvirtúa el concepto de mundo posible, rebasándolo hasta cumplir sus expectativas en un nuevo paradigma, necesario por las particularidades de la creación literaria, éste es el de mundo de ficción.

La literatura, sus historias, primordialmente, dentro del territorio de la ficción, se nos presentan como un cierto tipo de modelo, múltiples y diversos modelos del mundo, por medio de los cuales, el escritor, puede o no pretender dar cuenta de la realidad, pero, no puede olvidar en ningún caso su anclaje y deuda con ésta, pues, lo que si está permanentemente presente en todo texto literario es ese deseo manifiesto u oculto de dar justa razón de las relaciones y sucesos que median entre el mundo real y

los mundos que podríamos llamar o considerar en calidad de alternativos, los que, por supuesto, son tan reales como el que así se nombra como propietario de semejante apelativo, aunque la existencia de estos últimos se circunscriba más bien a los dominios de lo mental o de lo psicológico, a existir únicamente nada más que como un concepto. En verdad, gracias a la ficción, el mundo es recreado y reconstruido en una y muchas formas, muchas de ellas inéditas, cada una de las cuales es una propuesta, un modelo en el que las cosas pudieran ser de otra manera, un mundo visto con otros ojos o desde otro punto de vista, descubrir en nuestro mundo lo que no habíamos advertido que existía en él, distintos modos de establecer o de organizar una peculiar imagen de la realidad, construida conforme las reglas del escritor, siguiendo el dictado de las normas que rijan al interior del mundo de ficción, leyes que le son propias, que permiten al autor constituir el universo de la historia que nos cuenta y, al lector, acceder a ella y afanarse por comprenderla. Así, dicho sea de paso, cada modelo de mundo, cada mundo de ficción, puede ser interpretado como una historia en la que las cosas suceden de acuerdo con ciertas reglas, mismas que gobiernan los encuentros entre el autor y el lector, entre el texto y el mundo, por lo que, si se desea participar de y en este curioso juego literario, es menester, respetar un conjunto de preceptos e instrucciones que nos habrán de permitir ser uno más de sus jugadores, un juego donde la realidad en su conjunto es invocada, la que estaría integrada tanto por los mundos imaginarios, los mundos soñados por cada quien, o los propios de las creencias personales o comunes a todos, como, al lado de éstos, el mundo cotidiano, el que decimos nuestro, origen y soporte de los otros.

La organización de los mundos posibles, entre ellos los de ficción, permite situar ontológicamente y explicar la realidad de ficción como una construcción referencial conformada por seres, estados, acciones, sucesos e ideas que, al menos en parte y en cierto grado, son distintos de los del mundo real, de manera que coadyuva enormemente a elucidar uno de los componentes más importantes de la literatura, me refiero, claro, a la ficción; pero, a su vez, la teoría de la ficción literaria y, desde luego, la que aquí se construye, ha supuesto para la semántica de los mundos posibles un esfuerzo de adaptación, a fin de adecuarse a las características de la obra literaria y, de éstos, se deriva necesariamente la consiguiente ampliación de las bases y de los límites en que está planteada la teoría de los mundos posibles en el marco filosófico, en el que tiene su origen y por el cual adquiere cuerpo y consistencia.

Ahora bien, es algo consabido que, el estricto planteamiento filosófico, acostumbra ubicar los mundos posibles dentro de lo que, aunque no pertenece al mundo real, puede perfectamente ser parte del mismo; de este modo, deja excluidos o, incluso, expulsa del conjunto de los mundos posibles aquellos mundos que contienen seres y sucesos que no pueden formar parte del mundo real; no obstante, en la teoría literaria, gracias a la teoría de la ficción, a partir de la praxis literaria, del ejercicio del oficio o mester de la verbalización escrita, con su producción de los mundos más diversos y extravagantes, se ha propiciado una decidida y decisiva extensión del concepto de mundo posible, que ha permitido que abarque, además de las construcciones referenciales posibles, esto es, realizables, las construcciones referenciales imposibles, es decir, las que no son realizables en el mundo real, pero que son posibles como creaciones imaginarias, dando paso así a la categoría de mundo de ficción. Lo imposible, ontológicamente es posible como construcción de mundos fundamentada en un texto literario, merced al cual existe, pues, en cierto modo, cada obra literaria, en particular, las de carácter fantástico, hace irrumpir un mundo posible, el cual difiere del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia interna, en virtud de las cuales, cobra sentido.

A grandes rasgos, estamos en condiciones de afirmar que la literatura de corte ficcional hace que sean mundos posibles los mundos imposibles desde un enfoque lógico-filosófico, en los que destaca la imposibilidad ontológica del mundo representado por su incoherencia global.

Los mundos imposibles que la creación literaria hace posibles son, sin cavilarlo mucho, la metáfora ontológica de la propia noción de mundo, la cual en su existencia textual origina y fundamenta los mundos de ficción, que vienen a ser mundos posibles que poseen una cimentación estética merced a la cual se les confiere existencia, materializándose en la literatura como parte y sustento de una obra de arte, diseñada y construida con la palabra escrita. No puede olvidarse que, desde una perspectiva eminentemente filosófica, castiza a ultranza, los mundos posibles han sido contruidos para explicar los mundos alternativos del mundo real, con independencia de su vinculación o no a un texto en el que se-an representados. Entiendo, por tanto, que de semejante postura o planteamiento depende la identificación apropiada de los mundos posibles con los mundos factibles, que pueden realizarse o llevarse a cabo realmente, correlación que está en la base misma de la teoría filosófica de los mundos posibles, cosa que, por otra parte, no excluye el tratamiento de los mundos ontológicamente posibles, los que, como mundos de ficción, tienen, cual soporte, textos que pueden ser literarios o no. Así es que, la aplicación literaria de los mundos posibles, ha hecho que éstos se hayan visto en la necesidad de ajustarse y especializarse a las condiciones de la obra literaria de ficción; el hecho de que estos mundos sean de naturaleza ficcional y estén, por ello, sostenidos textualmente, amplía significativamente la categoría de mundo posible hasta la inclusión en la misma de los mundos de ficción imposibles en el mundo real. A este respecto, los mundos enraizados en la realidad⁵⁵ o que toman de ésta sus elementos para parecerse a ella, son mundos posibles, de acuerdo con la ampliación de esta noción, que incluye y recluta así también los mundos no factibles, pero de aquéllos, sólo son mundos de ficción los que sean representados por textos, que pueden ser no literarios, baste, por ejemplo, el caso de la narración de un sueño por una persona a otra, en uno de los tantos episodios de una terapia psicoanalítica, o literarios, como cuando se trata de mundos inventados artísticamente.

Por lo tanto, un mundo posible, posible para el nuestro, sería todo aquél que se encuentre cimentado y sustentado en el mundo real, a pesar de que pudiera parecer poco factible o nada, sin embargo, hay que recalcar que sólo es considerado como ficticio un mundo que está plasmado en un texto, sea éste literario o no. Conforme esta estratificación, los mundos de ficción, forman parte de una jerarquía especial y muy singular de mundos, dentro de ellos existen y pueden hallarse tantos submundos o mundos anidados como personas o, debiera decir, personajes, cada uno de los cuales posee a su vez sus propias experiencias, su propio mundo de existencia, una serie de submundos por los que transita

⁵⁵ Sobre esto, debe advertirse que, cuando se habla de realidad o de mundo real como antípoda de ficción, normalmente, se descuida y soslaya que la realidad es más que sólo el mundo real o sólo los mundos de ficción, la cuestión no consiste en elegir y preferir un ámbito sobre el otro y, desde éste, como referencia fundamental, caracterizar taxonómicamente la otra suerte de mundo o mundos, en lugar de esto, conviene aceptar que la realidad no se agota tan fácilmente, por lo que, tendría que hablarse mejor de una realidad global conformada por el mundo real efectivo y por todos los mundos arraigados y en completa simbiosis con éste, que son los mundos de los sueños, de los deseos, de los temores, de las creencias, sin faltar, de la imaginación. El mundo real y estos otros mundos y mundos otros, por ser de carácter distinto aunque parecido, forman una realidad global, misma que es más extensa que la propia del mundo real y que constituye un mundo real global, del que es tan sólo una parte, aunque fundadora y formadora, el mundo real. Por dicha razón, el mundo del texto es la sección o trozo de la topografía de la realidad global que es delimitada conforme al criterio de estar relacionada con un tipo de ser, en este caso, el personaje literario, y con sucesos articulados por el criterio de ser reproducidos por medio de la palabra, gracias a la expresión escrita que denominamos texto, constituyendo de ese modo al mundo del texto junto con sus propios y característicos escenarios de la existencia, en morada de los entes de ficción, en el trance de lo real a lo textual, del mundo real al mundo narrado.

en el relato, que lo constituyen y con los que construye su vida de palabras, escenarios como el mundo real, los sueños, la fantasía, etc. En suma, cada ficción es un universo extraordinario que encierra y captura una variada gama de acontecimientos, personajes, estados e ideas, cuya existencia y presencia en el texto se mantiene apartada, al margen, de los criterios convencionales de verdad o falsedad y de si es posible o imposible algo en la realidad efectiva. Ciertamente, la ficción tiene su propio estatuto, mundos en los que las cosas son de otro modo, sean éstas posibles o incluso imposibles, historias que nos hacen creer en lo que no es como si lo fuera o lo pudiera ser.

En una clasificación, algo apretada y escueta de las clases de mundos que existen o que son modelos de cómo un mundo puede ser, puede enumerarse, sin orden ni privilegio alguno, el de la realidad o mundo real, y, dentro del ámbito de la ficción, encontramos mundos que nos son razonables y verosímiles, y otros, que se toman absurdos e increíbles. Claro está, el mundo real es el único de todos ellos cuyo contenido puede ser contrastado experimentalmente, ser confirmado o no empíricamente, a través de nuestros sentidos, aliados con nuestra razón, es decir, un texto que retrate un mundo así, tiene que ser, en esencia, de naturaleza histórica o documental, un registro de hechos ciertos, como sucedieron efectivamente las cosas, por todo esto, no son susceptibles de caracterizarse como ficticios. Por otro lado, los mundos de ficción, contienen elementos y los gobiernan leyes parecidas, pero no iguales, o totalmente diferentes de las propias de la realidad, aunque en la mayoría de los casos, en un gran número de historias, semejantes a ella, salvo cuando son de factura netamente fantástica; por lo que, los mundos instaurados y proyectados por la ficción, tienden a ser muy parecidos con nuestro mundo, parecen ser objetivos siendo en buena medida subjetivos. Para que tales mundos nos resulten verosímiles, tendrán que sernos posibles, esto es, los mundos posibles son historias de catadura totalmente realista. ¿Qué ocurre cuando una historia ordena la realidad de un modo tan particular que, casi siempre, su realidad no es ni siquiera parecida o similar a la que caracteriza al mundo real? En una situación de este género, se trata de mundos, cuya existencia, es sólo posible en el reino mental, en el mundo de la fantasía, como es el caso de los cuentos fantásticos o de la literatura de ciencia ficción, mundos que no nos parecen razonables ni creíbles, aunque no existe prohibición alguna de que podrían llegar a existir en el futuro o que, tal vez, sí existan o hayan existido en otro lugar o en otro tiempo.

A todo esto, habría que agregar que, de alguna forma, en una historia, cada uno de esos distintos tipos de mundos o modelos de mundos no tienen porqué, necesariamente, aparecer de modo aislado, es más común que coexistan y convivan al interior de un texto de ficción. A fin de regular las relaciones y de determinar el rango o linaje que priva entre ellos, es decir, el contexto de subordinación que los define, se ha elaborado un criterio para establecer los niveles jerárquicos de éstos, el que se conoce como ley de los máximos semánticos,⁵⁶ ésta establece que, toda vez que en el territorio de la ficción coincidan o se mezclen elementos que pertenecen a más de un tipo de mundo, me refiero al mundo real y a los mundos posibles e imposibles, de corte verosímil o inverosímil, siempre impera el de ni-

⁵⁶ Esta ley representa una importante contribución para toda teoría de la ficción, que -adquiere ya en Aristóteles una forma definida- trate de dar cuenta de las relaciones que se establecen entre la realidad efectiva y la ficción, en el marco de un texto literario. En este sentido, la ley de los máximos semánticos, nos permite integrar dentro de la ficción variados y múltiples elementos del mundo real, sin que lleguen a constituir un lastre o interferencia en el mundo de ficción, sino que se conviertan en un sostén fundamental del mismo, conforme al principio de desviación mínima de lo real, postulado por Ryan -para esto, puede verse Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, editorial Taurus Universitaria, 1992, pp. 54-60-, según el cual, en la interpretación de un texto, que representa un mundo alternativo del mundo actual, se reconstruye dicho mundo lo más próximo posible a la realidad que se conoce.

vel más alto, disponiendo semejante ordenación del siguiente modo: lo que es imposible o sólo puede suceder dentro de cada uno, en el mundo mental, que exclusivamente existe como concepto, imposible por otro camino, preside sobre lo que puede ser o es posible, y esto, a su vez, sobre lo que sucede o ya ha sucedido, en otros términos, dentro de la ficción lo increíble rige sobre lo creíble, y los elementos de realidad efectiva -personajes históricos, nombres de lugares reales que existen actualmente o que existieron en el pasado- que puedan intervenir en una historia, están subordinados por los elementos posibles o de la ficción realista o verosímil. El llamar a tal criterio como el de los máximos semánticos, obedece a que, en el caso del mundo real, las cosas y lo que significa cada una, ya están ahí, forman parte del paisaje de la existencia cotidiana, son significados que pertenecen ya a los objetos, en virtud de los cuales, cobran sentido, para ser más que palabras vacías que nombran lo inexistente; en tanto, el mobiliario de los mundos posibles y, con ellos, el de los mundos de ficción, consiste en agregar significados a los que ya deambulan por el mundo real, a crear cosas que los porten y encarnen, sobre todo, textualmente, si se trata de los seres que nos habla la literatura y con los que y de los que inventa y cuenta sus historias, es por esto que, a dicho plano de existencia se le concede un rango de mayor o de máximo con respecto al mundo real, porque en su dimensión existencial aparecen nuevos y distintos significados y significantes, muchos más que en el mundo real, los que se agregan a éste, ampliándolo y maximizándolo, hasta adquirir las proporciones de los mundos de ficción de la literatura, tanto posibles como imposibles. En virtud de la ley mencionada, es posible, justificar la ficcionalización de partes o ingredientes del mundo real, de transportarlos de un mundo sensible a un mundo de palabras, de una naturaleza independiente de toda conciencia a una que depende y está supeditada a la conciencia, los que al aparecer en el texto, quedan bajo el dominio de elementos de mayor estirpe, como ya se ha dicho, pero que, aun así, potencian y propulsan el tono realista del texto de ficción, inyectándole vigor y fuerza expresiva, dando mayor consistencia y coherencia a la historia que éste presenta y expone, perdiendo, a cambio, todo ingrediente del mundo real, por el hecho de participar en la ficción, su modo de ser propio, viendo violentada y trastrocada su naturaleza, que bajo el desarrollo de la historia no es más que un asidero que da consistencia, realismo, credibilidad y poder explicativo a lo que en ella se nos relata.

No obstante, semejante principio tiene limitaciones, pues, en situaciones muy específicas, su validez se suspende, deja de aplicarse cuando, al combinarse elementos del mundo real con otros característicos de los mundos de ficción, estos últimos se inscriben dentro de la historia, en el plano de lo imaginario, en tanto mundos del sueño o de la imaginación, lo que provoca y permite que la realidad, como es retratada en la historia, domine sobre ellos, ya que por ser llanamente imaginarios o soñados, y ser interpretados en este sentido en el texto -por ejemplo, los sueños o ilusiones que asaltan la vida de un personaje como el Quijote-, en cierto grado y sentido dependen de aquéllos, del mismo modo en que lo está un sueño por aquél que lo sueña y una imagen por quien la inventa y una idea por el que la piensa.

Cuando se trata de un mundo que es referente de un texto literario de ficción -el cual está dividido y diseccionado en tantos mundos o, mejor dicho, submundos, pues están a la vez incluidos y subsumidos por mundos mayores, como personas o, debiera decir, personajes, que forman parte del mismo mundo de ficción, y cada uno de estos submundos está a su vez dividido en mundos más pequeños y diversos, entre los que pueden considerarse: el submundo real o la porción del mundo real que le toca matizar a cada quien con su propia vida, el submundo de lo conocido, el submundo soñado, entre otros; los que conforman el mundo personal, de cada persona o personaje, configurados por la realidad, las sensaciones y los sueños, así como la verdad o la falsedad de éstos, que componen la realidad

del mundo representado por el texto-, ya que en éste encuentra y toma a los protagonistas de sus historias, los que combina a su antojo, su separación o división en compartimientos estancos, esto es, en mundos de personajes o entes literarios, y en submundos, como el de los deseos o el de los sueños, tiene trazos gruesos y muy generales; pero este mundo literario consta de seres y sucesos que no necesariamente forman parte del mundo real. De tal forma, en este mundo de texto, hay un mundo articulado y constituido por los submundos reales de los diferentes personajes de la historia; asimismo, en este mundo textual, están enraizados los submundos en los que se encuentra seccionado y a la vez integrado cada mundo de los personajes literarios. Si es de corte ficcional el mundo articulado al interior del mundo de un texto, dicho mundo es de ficción, mientras que si semejante mundo articulado dentro de un texto no es de ficción, aun conteniendo algún submundo de ficción, tal mundo textual no es en modo alguno de ficción. Esto resulta evidente, por ejemplo, en el mundo de ficción concretado textualmente en el *Quijote*, el cual tiene, por supuesto, un carácter, a todas luces, ficcional, como realidad distinta de la del mundo real, y a partir de éste es ficcional el mundo proyectado por esta obra literaria; en cambio, el mundo constituido por la relatoría de un sueño, hecho por un paciente a su psiquiatra, no es un mundo de ficción en tanto y en cuanto el mundo del sueño, como submundo soñado, se encuentra fuertemente asido y ha echado raíces en un mundo totalmente de carácter real, tal y como es el mundo real, en el cual el sujeto del sueño afirma que ha tenido ese sueño que cuenta y que se articula realmente, no como una historia imaginada, más bien, como una autobiografía con su propia historicidad dentro de la existencia concreta del sujeto en la realidad de la que formamos parte y que llamamos nuestra, el mundo real.

En lo que corresponde a la relación e interacción entre la ficción y la realidad, son numerosos los trabajos que han sido presentados y puestos a prueba, muchos de ellos, comparten las tesis que, hasta el momento, he tocado y defendido en repetidas ocasiones, otros se oponen a ellas sin brindar argumentos de peso a sus objeciones, a pesar de todo, existen planteamientos similares y muy interesantes, bien armados y congruentes, cosa que obliga a reconocerlos y tomarlos en cuenta para toda nueva discusión alrededor de estas cuestiones. Pueden citarse entre estos enfoques, los que suscriben Parsons y Martínez Bonati, desarrollados respectivamente en *Nonexistent Objects* y *La estructura de la obra literaria*, el primero, del lado de una concepción analítica de los mundos posibles, el otro, elaborando una ingeniosa pero abrumadora maquinaria conceptual para abordar, desde una perspectiva semiótica-estética, la estructura característica de la obra literaria.

Dichos autores, establecen y consideran, en sus respectivas interpretaciones, varios niveles o grados en que pueden combinarse elementos reales y aquellos procedentes del filón de la ficción. Para Parsons⁵⁷ -cuyo punto de vista es eminentemente lógico-, podemos considerar tres tipos de objetos, los que son definidos en la siguiente forma: objetos nativos, los cuales son producto de la invención del autor -en nuestro caso, el escritor de obras literarias-; objetos inmigrantes, éstos provienen del mundo real o de otras zonas de la ficción -la escultura, la pintura, entre otras tantas- y son dispuestos e integrados por el autor dentro de un nuevo marco ficción, como lo es un cuento o una novela; al final de esta enumeración, encontramos a los objetos sucedáneos o sustitutos, que son entes que forman parte del mundo real, injertados al texto de ficción, asunto que conlleva la previa modificación de sus propiedades, el transitar por el filtro de la palabra escrita para adquirir otra naturaleza, un modo de ser diferente al que le era propio como ente real, para existir ahora como un personaje o un suceso de una cierta historia.

⁵⁷ Cfr. Parsons, T. *Nonexistent Objects*. Yale University Press. New Haven. 1980, particularmente pp. 49-60.

Con relación a esto, no puede dejar de advertirse que, entre la realidad que el texto toma del mundo y los ingredientes de ficción con los que el autor contribuye, subyace una especie de simbiosis, la cual admite, dentro de la historia, distintos grados de intensidad, en lo que toca a la presencia y desaparición de determinados elementos, en un juego que da vida al texto, mismos que pueden ir desde la ausencia total de elementos extraídos directamente del mundo real, hasta, si se da el caso y la ocasión, una coincidencia casi completa entre el mundo de ficción que propone el texto y la realidad en el seno de la obra literaria, creando pasajes e interfases entre uno y otro. Por ejemplo, la ausencia total o expulsión de la realidad del interior del relato, se da, con biombo y platillo, en los llamados cuentos fantásticos; por otra parte, la convergencia y encuentro entre tales mundos, el mundo de lo que es y el mundo de lo que no es y a veces puede ser, aparece, principalmente, en aquellos relatos cuyo referente se alimenta de elementos que conforman, dentro del marco de la historia, una suerte de realidad, cuya existencia, está establecida hipotéticamente por el autor, a la manera de un experimento pensado en el que éste incurre y del cual se vale para crear una obra que lo ponga en condición de someter a juicio sus propias creencias, sobre el mundo y acerca de la vida misma. En cambio, hay determinados textos que, como las historias de Andersen, representan un escenario donde lo real y lo irreal conviven en franca paz, porque éstos se cruzan tan sólo en aspectos muy generales, como el comportamiento humano y los paisajes naturales que sirven de fondo al cuento, es un mundo real con ribetes de fantasía, donde magos, brujas y princesas, se unen para transmitir un mensaje o una lección moral, una realidad donde no caben los incrédulos, en la que la magia opera y domina el suceder de las cosas. Asimismo, junto con todos éstos, quedan los mundos totalmente creados por el escritor, mundos hinchados de ficción, que nunca renuncian a ofrecernos un rostro verosímil, pues no cesan de explorar los alcances de la imaginación, intentos que tratan de concretar al transportar e integrar la realidad, sea ésta histórica o geográfica, en el mundo de la ficción. Tal es el caso, no sólo de la llamada ficción histórica sino incluso de aquella ficción que resulta, por demás, difícil de aceptar y hasta increíble, ya que ésta puede albergar elementos del mundo real, nombres, lugares, hechos que han ocurrido, claro, envueltos y ensamblados de una manera especial para resolver dudas sobre un acontecimiento, algo como la verdadera historia de la revolución mexicana, o desatar nuevas interrogantes en torno de semejante cuestión. En suma, la realidad y la ficción conviven, casi siempre, en los mundos que construyen los escritores, pero manteniendo cada una su identidad, sin confundirse, aunque sí mezclarse en caprichosas combinaciones, pues sus modos de existir son plenamente diferenciables entre sí, deslinda, oficio de poner los límites a las cosas y a sus formas de existencia, tarea que en lo que va de este trabajo, nos asiste para afirmar algo así.

Por otro lado, Martínez Bonati⁵⁸ nos habla también de clasificar los objetos en tres clases, a saber, los reales, que pueden demostrar o comprobar su existencia empíricamente, como algo que existe o un hecho que está ocurriendo, o documentalmente, como algo que alguna vez existió o sucedió y que cuenta en su haber con registros, periódicos o libros, que así lo muestran y verifican; tenemos, además, los objetos ilusorios o las ilusiones, éstos surgen del autoengaño y de las interpretaciones falsas o deformadas, a causa de las que nace la confusión, creer que las imágenes de las personas que aparecen en la televisión son personas tal cual, o que los osos de peluche son animales vivos, o confundir un maniquí con una despampanante mujer; por último, están los objetos ficticios, que a diferencia de las ilusiones, no son fruto de un engaño ni de una confusión de los sentidos, sino creación de una voluntad que conscientemente da forma a un objeto que no es real pero que parece serlo. De esta forma, en un

⁵⁸ Considérese, Martínez Bonati, F. *La ficción narrativa*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 167-177.

mundo de ficción, en un mundo narrado por un cuento, todo es ficticio: personas, animales, emociones, sucesos y los mismos lugares donde la acción se produce; excepto, la propia historia *qua* una imagen o modelo del mundo real.

Atrás de todo mundo de ficción, subyace una experiencia estética que no pretende identificar la realidad con el mundo que proyecta el texto, ni comprobar, por medio de los sentidos, que las cosas que contiene cada historia son o deben ser tangibles, pues éstas están arraigadas en el reino mismo de lo imaginario, y semejante separación entre el mundo real y el mundo de la obra literaria infunde ambigüedad al objeto ficticio y, a la vez, lo dota de un poder polimórfico extraordinario.

Nada de esto quiere decir, empero, que los constructos literarios, los relatos de ficción, pierdan o no tengan un contacto o anclaje con la realidad. El texto literario, tiene su propia realidad, la cual, en tanto expresión de la imaginación humana es tan real como la misma naturaleza, sin embargo, todo mundo de ficción tiene al mundo real, al mundo de lo humano, como un horizonte que marca sus propios límites, que nunca pueden ser alcanzados sin que la ficción deje de ser lo que es y como es, porque el sentido que define la ficción literaria, irrumpe en la relación entre el mundo de fantasía creado por el autor y el mundo real o de nuestras sensaciones, por tanto, una teoría de la ficción, que se precie de serlo, debe rendir cuentas y explicar las relaciones que surgen entre la realidad y la ficción, teniendo por sitio de encuentro las fronteras del texto literario.

En verdad, los linderos que distinguen y separan la realidad efectiva de la ficción, son vagos e imprecisos, cambian de un momento a otro, suelen extenderse pero también replegarse y, en ocasiones, borrarse y reescribirse sin darnos tiempo para notarlo; pero, sin embargo, son incontrovertibles, dado que, de lo contrario, se atenta seriamente a reducir la literatura a un documento que se limita a recoger números, nombres y sucesos, como en un anuario, una bitácora o un documento histórico.

Toda obra de ficción, se cimienta sobre la base de alguien que la conciba y por causa de quien adquiera significado, es decir, se funda ontológicamente en lo humano, estableciendo por sí misma y bajo el arbitrio de su autor, su propio plano de existencia, una constelación de referencias que sólo son de ella, que guardan poca o ninguna relación con el mundo real, las que deciden sobre la coherencia interna del mundo de la narración.

Esta propiedad de los mundos literarios es, ciertamente, reconocida y reconocible, ser incompletos y, al mismo tiempo, estar abiertos o dispuestos a completarse, es una manifestación de suyo evidente del carácter propio de las ficciones literarias, puesto que, los mundos posibles, entre los que se incluye el mundo actual, se piensan como estructuras lógicas acabadas y completas -en forma resumida, podría enunciarse que la completud de un conjunto está definida como sigue: Un objeto x , que puede ser un conjunto cualquiera, en particular, en nuestro caso, el conjunto de proposiciones de que consta cierta historia, es completo, si es lógicamente verdadero que, para cualquier propiedad P , o bien x tiene P , es decir, " x es P " es verdadero, o x tiene el complemento de P , esto es, " x es no- P " es verdadero. La propiedad de ser incompleto, distintiva de la ficción, implica que muchos de los enunciados y formas concebibles con relación a los mundos ficcionales de la literatura, no son decidibles, en el sentido que no se puede apostar ni garantizar la verdad o falsedad de ninguna de ellas, sin dejar, con ello, de provocar un colapso interno en el mundo textual, atentando contra su naturaleza.

Si ser incompleto puede pensarse como una deficiencia lógica de los mundos de ficción, es también, un factor muy importante de su eficiencia estética cuando recrean el mundo real, que se ve

inundada y favorecida porque, por ser abierta, da lugar a “fusiones ontológicas” y “mundos híbridos,”⁵⁹ los que son realmente un recurso poderoso para explotar al máximo, si se puede, la veta de lo imaginario. Uno, entonces, se percata que, tal parece, los dominios vacíos son tan constituyentes de la estructura de los mundos ficticios como los dominios rellenos y rellenos de objetos, reales, irreales o de ambos; aun así, junto con este planteamiento, habría que tomar en cuenta que, cuando se habla de una clase o conjunto de objetos y, por extensión, de su dominio, y toda vez que aquella está o se encuentra definida y caracterizada por una o más proposiciones -las cuales bien pueden ser las que configuren y conformen, por ejemplo, una cierta novela-, se dice que ésta es vacía, siempre y cuando aquello de lo cual se predique algo en la proposición o proposiciones, no exista o, por lo menos, no en la actualidad, de ser así, el nombre o término singular del que se diga algo proposicionalmente, en rigor, no denota nada concreto en el mundo real, por lo mismo, su extensión es nula, siendo así, el dominio definido por ese conjunto, vacío, de modo que, si refiere a algo, lo referido necesariamente, de existir, lo hará ya sea como algo pensado, o bien, como algo imaginado, incluso, como un sueño, o formando parte de una historia escrita o narrada, pero en ningún caso, designa algo que existe y está, actualmente, en la realidad. La distribución y combinación de uno y otro tipo de seres está regida por principios netamente estéticos, esto es, por el estilo del escritor, por el género de convenciones y licencias que tome, etc.

Por supuesto que, la incompletez de los mundos ficcionales más que una tara y limitación, es una virtud, que vuelve su estructura ricamente diversificada, rebelde a reducirse a la uniformidad de un mundo completo, prefiriendo las maravillosas posibilidades a las que entrega la literatura al mundo en que vivimos, nuestro hogar del “todo está en su lugar” y el “está todo,” el mundo real

9.2 LA ONTOPOIESIS: HACIENDO CON EL TEXTO MUNDOS Y DEL MUNDO TEXTOS

Habiendo caracterizado los mundos ficcionales, conjuntos y universos de seres posibles no-actualizados, que todavía no son y pueden llegar a ser, habría entonces que determinar la base, propiamente ontológica, en la que descansan y sobre la cual se construyen. ¿Existen verdaderas diferencias entre los entes ficticios y los posibles no-actualizados? Es del todo manifiesto que, el Quijote es un tipo diferente de individuo⁶⁰ posible que aquél que está representado por el manido ejemplo de todo lógico que aborda estos menesteres, me refiero, claro, al rey de Francia, dado que, el Quijote, en cuanto personaje de la narración de Cervantes, no es básicamente un tipo, una generalidad o un símbolo, sino un individuo que, como tal, es una ficción, y, pese a la existencia de cualquier posible modelo real, debe decirse estrictamente que el Quijote no ha existido en tiempo o lugar alguno, en todo caso, el Quijote

⁵⁹ Uno bien podría pensar y proponer que, los mundos literarios por los que circulan ciertas ficciones de Kafka, tal es el caso de su ‘Metamorfosis,’ son o representan “mundos híbridos,” repuestos o substitutos del nuestro cuando fracasa, ese momento en que pareciera necesario que un nuevo mundo emergiera, y si no lo hace, proceder a crearlo.

⁶⁰ De acuerdo a Martínez-Bonati, un mundo de individuos, de seres particulares, es la estructura y ámbito fundamental que articula la narrativa, por supuesto, el Quijote de Cervantes no es básicamente un tipo o un símbolo, pero sí un individuo posible. Si se desea penetrar y abundar un poco más al respecto, pueden consultarse dos destacados trabajos de este autor, uno, *Fictive discourse and the structures of literature: A phenomenological approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1981 y, el otro, más reciente, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Madrid, Universidad de Murcia, 1992

como un tipo o prototipo, en cambio, puede existir en ejemplares reales, no por esto, dichos casos de personas reales que se asemejan al Quijote, en apariencia y maneras, coinciden o son el mismo Quijote del cual cuenta sus andanzas Cervantes, aquéllos son reales, este último es ficcional.

¿Será necesario buscar una forma de transformar los posibles no-actuales en seres ficticios, para asignar así, la existencia ficcional a los mundos posibles? Tratando de responder esta cuestión, la propuesta leibniziana de una semántica para los mundos posibles que, normalmente, se caracterizan como ficciones, sugiere y ofrece una solución tentativa a este problema. De acuerdo con esta visión, los mundos posibles, adquieren y se adueñan la existencia ficticia por y al momento de ser descubiertos; dicha interpretación se apoya en el supuesto de Leibniz de que todos los mundos posibles tienen una existencia trascendental o, como él mismo afirma, existen en y como parte de la mente divina.

Recordemos que la verdad y la verdad en ficción, son cosas totalmente distintas, pero, sin embargo, llegan a cruzar sus senderos, hay una forma de ponerlas en contacto. A este respecto, usualmente decimos que algo es verdadero cuando es verdadero en el mundo actual, nuestro mundo, el único que se piensa real; aun así, si hay otros mundos además del mundo actual, podría sospecharse que hay cosas que son verdaderas en aquellos mundos sin tener que serlo en el mundo actual o, simplemente, que no son verdaderas en éste. Tales mundos posibles no-actuales, no están tan distantes de nuestro universo, bajo ningún concepto, ya que, si aquéllos existieran, entonces lo que es verdadero en ellos sería por igual verdadero en el mundo actual, así como lo que es verdadero en Marte es verdadero en el mundo actual, en el mundo que habitamos y en el que existimos. Por tanto, los mundos posibles, vienen a ser posibilidades u opciones alternativas, modos en que las cosas podrían haber sido, por lo cual, basta para que algo sea verdadero en un mundo no-actual, que sea posible, esto no atañe ni demanda que fuera actualmente verdadero. Los mundos posibles pueden ser tratados como representaciones abstractas, no de la misma naturaleza y jerarquía existencial que el mundo actual, el llamado mundo real, sin embargo, pueden ser considerados como reales, en el mismo sentido que el mundo real es real, esto es, podría suponerse que también están hechos de planetas, personas y átomos, o pensar que serían una especie de mundos contruidos a partir del actual. De adoptar o preferir una de tantas posiciones, uno puede estar tentado, ingenuamente, a pensar que la verdad de ficción es la verdad en un mundo posible, del modo en que, en el mundo de ficción de Rulfo es verdadero que existen los aparecidos, muertos que se creen aún vivos, sólo que eso no es verdadero en el mundo actual, ni tampoco que Pedro Páramo es un terrateniente mexicano, por mucho que su nombre pudiera coincidir con alguno que realmente existe o existió, pero la coincidencia de nombres no es ninguna coincidencia en absoluto, lo que es verdadero de aquél en la historia a que pertenece, sólo en ella puede aceptarse como tal.

La idea de mundos ficticios o "mundos de la historia," a decir de Lewis, éstos, no pueden ser emparejados tal cual a los mundos posibles, puesto que los pocos principios claros de que disponemos para regular nuestra manera de pensar sobre los mundos posibles, podrían no aplicar o ser inaplicables para los mundos ficticios. Los mundos posibles están determinados con respecto a la verdad; cualquier proposición es o bien verdadera o bien falsa en un mundo posible; son, asimismo, consistentes, nada lógicamente imposible puede ser verdadero en un mundo posible. En cambio, de manera opuesta a lo que sucede con los mundos posibles, los mundos de ficción están siempre indeterminados y, a veces, son inconsistentes; son indeterminados, porque hay preguntas y asuntos relacionados con las ficciones literarias que no tienen una respuesta determinada en ellos, a saber, ¿tenía Sancho Panza un lunar en la espalda, eran sus ojos grandes o pequeños? ¿cuál era la edad del Quijote al combatir con los molinos, qué tan abundante era la cabellera de su idealizada Dulcinea del Toboso? A esto, el texto no nos res-

ponde, y ninguna respuesta puede tomarse como razonablemente inferida o derivada razonablemente a partir del trasfondo de la historia, no existe un pasado para ésta, ni hay dónde buscarlo, ni ningún antecedente ni conocimiento propio que nos sirva para semejante fin, a pesar de lo cual, si la respuesta no puede ser, en principio, exactamente decidida, luego, no hay una respuesta como tal, es decir, apegados a las reglas que rigen la ficción, si no es posible para un lector, con toda la información relevante y necesaria, decidir y determinar sobre si una afirmación P es verdadera en la ficción -me refiero con esto, a alguna cosa que se diga o afirme sobre cierto personaje o suceso en la historia- o, por el contrario, no se da que P , esto es, la afirmación contraria sería verdadera en esa historia, entonces ni P ni no se da que P son verdaderas en la ficción, y lo mismo puede decirse de incontables proposiciones en relación con los personajes de la historia, interrogantes como ¿estaba casado? ¿usa dentadura? ¿es o no calvo?, no tienen respuesta para cualquier historia, y, en un gran número de ellas, responder a tales cuestiones no es posible, porque la respuesta no existe o no hay manera de responder a la pregunta formulada. Habría que agregar, a todo esto que, en ciertas historias, ocurren situaciones imposibles, es el caso de historias que narran viajes por el tiempo, produciéndose situaciones inverosímiles, de personajes que, al viajar al pasado, pueden llegar a ser sus propios padres, o al viajar al futuro, ser sus propios hijos, semejantes cosas son, de modo categórico, lógicamente imposibles; y, por supuesto, todo mundo en el cual cosas como éstas o similares son o pasan por verdaderas, no puede ser descrito como un mundo posible.

Aún hay otra razón que impide identificar y equiparar los mundos ficticios con los mundos posibles, si se supone que hay dos mundos posibles y, en ambos, las cosas ocurren exactamente como en la historia del *Quijote*, que es, en realidad, la suma de muchas historias del mismo personaje, hilvanadas para formar una gran historia; a cualquiera le resultaría fácil reparar en que, aquellos dos mundos difieren en otras tantas formas, en cuestiones no directamente conectadas con el contenido de la historia, en tal caso, cuál habría de ser el elegido para el mundo de la historia, dado que ambos son tan buenos candidatos el uno como el otro para serlo, y, al no existir un criterio, ni nada que nos sirva para seleccionar a uno de ellos, de esto, se desprende que el mundo de la historia de *Don Quijote*, su ficción, es el único y mejor candidato para ser su propio mundo de la historia; en virtud de lo cual, ningún mundo posible podría disputarle ese lugar, en pocas palabras, no habría un mundo posible para dicha historia, es más, podría decirse que no existe mundo alguno que sea posible ni para esta historia ni para ninguna otra, lo que resquebraja y pone en evidencia las carencias del modelo de mundos posibles para dar cuenta de los textos literarios, papel y honor que ya le ha arrebatado el concepto de mundo de ficción.

El inevitable fracaso que acompaña el intento por asemejar los mundos ficticios a los mundos posibles muestra, de manera contundente, el *quid* no puede ser explicada la verdad en ficción como la verdad en un mundo posible, ni mucho menos, reducida a ésta. Hay algunos, Lewis es un ejemplo, que tratan de hacer funcionar la noción de posibilidad y, más concretamente, de mundo posible, dentro de los territorios de la ficción, presentando una versión, según la cual, la verdad en ficción pudiera ser vista como una función de aquello que es verdadero en varios mundos posibles.

Los mundos ficcionales, vendrían a ser nada más que un recurso al que se invoca para explicar la verdad en ficción, pueden empatarse totalmente con las historias a que dan lugar, y, apelando a una economía ontológica, está de más agregarlos al cúmulo de cosas y tipos de cosas que existen, sólo es un modo de re-presentarlas y re-construirlas de distintas maneras. El hacedor de ficciones, sea poeta o no, agradece y se rinde al poder de su imaginación, por la cual disfruta de un acceso privilegiado hacia aquellos mundos, los mundos que teje la literatura. Existiendo y manifestándose como seres posibles no-actualizados que transitan por la vaguedad y obscuridad de lo trascendente. Los mundos

ficcionales son comunicados abiertamente, a todo público, desplegados en las descripciones más o menos audaces de los escritores.

Los mundos de ficción, emergen a partir de una visión mimética de la realidad, son producto de un juego de imitaciones que conduce a re-presentar el mundo, abarcando en ese peregrinar no sólo al actual, sino también a los mundos posibles. Pueden ser consideradas las ficciones como descripciones de mundos posibles que existen aun antes del acto que los describe, donde el texto literario es asociado y fabricado con base en el mundo más que el mundo hecho y asociado con respecto al texto, es decir, por obra de la ficción, mundos son proyectados, no tanto en una suerte de creación sino en la selección entre los muchos que son posibles, y que están alojados en el filón mismo de lo imaginario.

En la actualidad, el tratamiento acerca de los orígenes y fundamentos del modelo de los mundos posibles, no está del todo restringido a los supuestos metafísicos propios del discurso leibniziano; los mundos posibles no son, en modo alguno, descubiertos, ni remotamente; no están encerrados dentro de lo invisible o hasta de lo trascendente al mundo de las cosas, aquéllos están y son construidos por mentes humanas, hechura de las manos del escritor.

La construcción de los mundos posibles de ficción acontece, primariamente, en la literatura, al contar historias y, a la vez, pintar y esculpir con ellas los rostros olvidados y encubiertos de la realidad, sirviendo como medio para fabricarlos: el lenguaje, con sus gestos y movimientos, con los colores y sombras que puede imprimir en sus trazos, en fin, con los trucos más diversos que estén a su alcance. Las ficciones literarias son fabricadas en el acto creativo de la *poiesis* imaginativa, los textos literarios que con ellas se construyen no son más que el medio y la creación de esa actividad; cuyo potencial está en hacer aparecer en y como mundos de ficción a los posibles mundos que no han existido antes al acto de su invención.

Los textos literarios, antes que descriptivos son constructivos, no se resignan a ser una de muchas re-presentaciones, casi exactas, del mundo actual, que existe primero e independientemente de toda actividad textual; en contraste con esto, el mundo del texto es una estructura constructiva que se encuentra antes y atrás de los mundos que proyecta; con esto quiero decir que, los mundos ficticios están "en dependencia con" y "determinados por" los textos literarios que les dan vida, y mediante los cuales se construyen. Por tal motivo, al estar determinados por el texto, los mundos de ficción no pueden ser alterados o cancelados por nadie, qué realidad puede quitárseles o serles reclamada, mientras que las distintas versiones del mundo actual, provistas por los textos que se reducen a describirlo, son objeto de constante cambio, e incluso, de refutación.

Debe hacerse resaltar el papel crucial que cumple la imaginación del escritor en la construcción de los mundos ficcionales de la literatura, los textos literarios, en la medida que son construidos y construibles, pueden llamarse textos ficticios, sobre todo, en el sentido de que son textos actuales, como lo es el mundo real, con el enorme potencial de construir y constituir dentro de sí y, a sus alrededores, mundos de ficción. Sin embargo, el oficio principal que desempeña el mundo del texto, no concluye en servir como medio a la actividad creadora de quien escribe y lo escribe; el texto literario es, por sí fuera poco, una polisemia de significados que se adhiere y transmite a los mundos de ficción.

Por el tiempo que un texto exista, su mundo, el que crea y recrea con sus palabras, puede ser, en todo momento, reconstruido por obra de la lectura, de las infinitas posibilidades interpretativas que merezca en su recepción, lo que está, ciertamente, de acuerdo con las intuiciones y presupuestos básicos de la teoría estética de la recepción de la obra literaria. Desde el enfoque del lector, su intérprete, el mundo del texto, podría ser visto como una serie de instrucciones e indicaciones conforme a las cuales los seres de ficción pueden ser recobrados y re-ensamblados, de una y mil maneras.

Con claridad, subsiste y persiste un vínculo de articulación y cohesión entre la semántica que pudiera caracterizar un mundo de ficción y las estrategias narrativas con que se construye; la producción, conservación y recepción -sin garantizar aceptación alguna ni propiciando acuerdos o consensos- de los entes ficticios, depende, principalmente, de los múltiples significados que son capaces de comunicar los textos literarios. Para una teoría de la ficción literaria, como la que aquí se elabora, resulta muy importante reconocer la importante función y posibilidades que posee el mundo del texto para gestar las más variadas ficciones.

La génesis de los seres de ficción, puede ser concebida como un caso extremo de cambiar al mundo o de volverlo otro, una *realidad alterada*, un cambio desde lo no-existente hasta lo que existe como ficción, vivificado por el espíritu de autenticidad que le infunde lo literario, un estado de sucesos posibles no-actualizados, que se convierte en un mundo de ficción con existencia propia, y así, resulta posible decir que, para existir como ficción o ficticiamente, es imprescindible existir como algo posible, legitimado por ser evocado y enunciado textualmente.

Uno de los retos para los mundos literarios es, y debe decirse, esa encarnizada batalla, de la que no puede escapar, cada vez que se le demanda por la verdad y la autenticidad de lo que nos cuentan, muchas veces, sin llegar a persuadimos o seducimos con la magia de su inventiva. Ese compromiso de autenticidad es, en diferentes formas, ejercitado en y por cada texto de ficción, en cualesquiera de los géneros en que se nos presente, particularmente, bajo la piel de la narración, que le exige veracidad y precisión a su narrador, cuya autoridad reafirman y autentifican, las palabras con que el relato nos hace visitar y vivir sus paisajes y escenarios -desde luego, un principio comúnmente aceptado por toda teoría literaria es que el narrador no puede ser identificado, ni empatado ni superpuesto, con el propio autor-; el mecanismo por medio del cual es autentificada una historia, resulta manifiesto, sobre todo, en el caso de un narrador omnisciente, capaz de realizar y hacer aparecer ante nosotros casi cualquier cosa. Si pensamos en narradores de otro tipo, no tan confiables, ni con tanto poder, subyugados por lo contingente y subjetivo, un narrador accidental y limitado, como lo es cada uno, cuya autoridad no garantiza un alto grado de autentificación al relato, y eso sí, un poco de desasosiego y confusión; puesto que los entes ficticios, su existencia, depende y se encuentra supeditada a un acto que los hace ver y creer como auténticos, que determina el carácter y grado de credibilidad, de éstos, por la fuerza que les imprime; de este modo, existir como ficción no es, solamente, ser construido, sino que atañe por igual ser manipulado por el mundo del texto para adquirir cierta clase de autenticidad.

9.3 DE LO IRREFERENCIADO A LO MULTIREFERENCIAL; MUNDOS DE FICCIÓN IMPOSIBLES

Existen mundos que, por más que se eluda, dicta en ellos una especie de gobierno del auto-vaciado o auto-des-nudamiento, de despojar al lenguaje de su fuerza expresiva, de su capacidad para enunciar sin caer en abusos, y con ese acto, hacer existir a los seres de ficción. Este concepto, del auto-vaciamiento es, por lo general aceptado, y se considera realmente importante para toda teoría de la narrativa de ficción, y la nuestra no está eximida de tal honor; lo cual podría bien proporcionar una exégesis apropiada para las diversas narrativas, la mayoría revolucionarias y de vanguardia, que existen hoy día en la literatura. En muchas de ellas, el acto autenticador, que inyecta realidad a sus formas, es explotado a ultranza, abusando de él en muchas diferentes maneras, que lo tornan, en ocasiones, poco serio y disparatado. Una muestra de semejante abuso, lo constituye aquella narrativa que se vale de la

ironía para insular autenticidad y verdad a sus imágenes; al sucumbir en un juego de des-ligaduras y des-velamientos al contar una historia, moviéndose libremente y a voluntad de la tercera a la primera persona cuando ésta es narrada, de un estilo elitista a uno coloquial, de un conocimiento omnisciente a uno restringido.

Al lado de aquella clase de narrativa, se encuentra muy cercana la que es conocida como del auto-descubrimiento o, mejor dicho, metaficción, en la que el proceso de autenticación es vaciado, puesto al descubierto, "en cueros," diluido, por los procesos de fabricación ficcional que, parecieran ser convenciones literarias, manifiestas radicalmente en el poder de generar efectos estéticos por pavoneo o alarde de los cuentos que esconde, y que tiene como precursor y representante inclito a la novela postmoderna.

Ambos tipos de abuso, nombran y describen lo que acostumbra llamarse auto-vaciamiento narrativo, en los cuales, la fuerza que confiere autenticidad a sus figuras, pierde y ve mermada su capacidad expresiva. Los mundos ficticios, contruidos por semejantes narrativas, carecen de genuina autenticidad, son introducidos y presentados no escatimando lujo de recursos, pero su existencia no está por completo establecida, ni definida, ni asegurada, forma parte más que de un mundo de sucesos, de un juego; por un lado, los seres posibles parecen estar encamando a los entes ficticios, ya que son el resultado de aplicar una operación que les dé realidad y autenticidad, una operación autenticadora; por otro lado, el estatuto de la existencia ficcional, se vuelve algo nebuloso, pues su autenticidad queda indeterminada, sin ofrecer criterios adecuados para decidir y decir qué no existe y qué sí existe en los mundos de ficción contruidos de esta forma.

En el caso de las narrativas del auto-vaciamiento, los mundos de ficción, por ellas creados, pierden palmo a palmo su autenticidad, por más que el autor se aferre a prácticas extraordinarias que retengan nuestra atención, generando un disturbio de raíz rotundamente pragmática, que no excluye demolidoras estrategias semánticas. Todo esto, nos conduce indefectiblemente hasta los llamados mundos de ficción imposibles, con lo que se quiere decir, mundos que involucran profundas contradicciones internas, o implican estados de sucesos netamente contradictorios. Para saber y determinar, a ciencia cierta, de qué se habla cuando se alude a un mundo imposible, fáctica o lógicamente, quisiera considerar, lo que he dado en llamar la "perspectiva ilusoria," la que, en cierta forma, ya esboza Kendall Walton,⁶¹ misma que queda bien ilustrada por ciertos ejemplos, a saber, ese hecho caprichoso que experimenta todo aquél que, al mirar fijamente la luna, siente como si, cuando extiende uno de los dedos de sus manos para tocarla, realmente la tocara o, al menos, eso es lo que le parece visualmente que está haciendo; así también, cuando, al avanzar por un camino o carretera, vemos a lo lejos, dos personas con ambos brazos levantados, lo que, a la distancia, nos parece, como si los tuvieran, en realidad, entrelazados, pero esto, pasa a ser sólo una ilusión, al momento en que estamos muy cerca de ellos, percatándonos que, verdaderamente, uno se encuentra muy separado del otro, sólo que por estar sobre la misma horizontal o línea visual, los vemos, en la lejanía, juntos; asimismo, un efecto visual como el descrito es común observarlo, cada vez que se ven, de distintos ángulos, ciertas esculturas monumentales que uno puede encontrar dentro del espacio escultórico de Ciudad Universitaria, en la UNAM, que ofrecen a la mirada, distintas imágenes, compuestas todas ellas, por la superposición que tenemos, desde distintas perspectivas, de todas éstas; algo similar a esto, es lo que ocurre, siempre que, de

⁶¹ Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, pp. 65-92, sobre todo, el capítulo dedicado a la caracterización de la ficción en general.

acuerdo a cierta perspectiva, dos edificios parecen tan cercanos, que cualquiera creería que, con sólo un paso, podría pasar de uno a otro, siendo que, realmente, están sumamente separados y hasta, ni siquiera, se encuentran alineados, uno al lado del otro. Bueno, si el estado de cosas descrito por la "perspectiva ilusoria," se realiza ficcionalmente o, exclusivamente, postulando un mundo alternativo al real, literario o de otro tipo, entonces, ese mundo, del cual se habla, es, en rigor, un mundo imposible. Un ejemplo sobresaliente de esto, especialmente, en literatura, puede encontrarse en la obra de O. Henry: 'Caminos del destino,'⁶² que es una prueba veraz de cómo estos mundos son confeccionados; en ella, su protagonista muere tres veces de tres maneras distintas -puesto que todas y cada una de estas conflictivas y enfrentadas versiones están construidas por un narrador, tanto con autoridad como autoritario, son cualesquiera de ellas auténticas-, aquél existe en el mundo del texto yuxtapuesto consigo mismo. Es imposible en un mundo así, decidir qué evento textual y cuál no, forma verdaderamente parte del mundo de ficción.

Los mundos imposibles, no son menos que un abuso y exceso de cómo es construida la existencia ficticia. Ciertamente, la literatura, pone en nuestras manos los ingredientes para construir y dar significados a los mundos posibles, pero al precio de frustrar toda odisea a la cual podrían lanzarnos, existencias de ficción, en mundos imposibles, que no pueden volverse ni reales ni auténticas.

El punto en que se cierran las fronteras que regulan la pérdida de autenticidad y la imposibilidad de mundos de ficción, es corroborada por aquellas narrativas donde operan disturbios, ya sea pragmáticos, ya sea semánticos, que llegan a cancelar e impedir a la ficción existir como tal, y poder hacerlo con cierto grado de plausibilidad; cuando construyen mundos posibles, apelando para ello, a una masa amorfa de los más variados tipos y órdenes de contradicciones, a saber: que uno y el mismo suceso sea presentado en varias versiones conflictivas entre sí; haciendo que uno y el mismo lugar sea y no sea el escenario donde se desarrolla la historia que cuenta, o sólo por fragmentos o alternadamente, por ejemplo, una novela; eventos y personajes, que son organizados en secuencias temporales contradictorias, a veces, un personaje sobrevive en un cuento a otro, dibujando la historia con otro tinte y llevándola a otro fin, que si aquél hubiera sido al que sobreviven; uno y el mismo ente ficticio, existe de más de un modo, como realidad de ficción, o cual retrato de sí mismo, o representando otra cosa cualquiera.

Este tipo de mundos, obligan a que coexista y conviva lo incompatible, como si fueran cada uno, a su vez, intentos frustrados por construir otro mundo, bocetos que no llegaron a cuajar, convirtiendo el mundo de texto en una secuencia de intentos y ensayos, fallidos o no, con recurrentes interrupciones, nuevos comienzos, correcciones y autocorrecciones, adiciones y supresiones, en un proceso constante de ensayo y error, completamente reflejado por literaturas de la deconstrucción o deconstructivas, ellas por sí mismas deconstruidas, mezclando y combinando, en una suerte de alquimia, los diferentes modos de ser y las posibles formas de existencia, quizá, como la pintura cuando incorpora objetos reales al lienzo, y también en un acto de autoreferencia a ella misma. Por lo tanto, en estos casos, es virtualmente imposible construir mundos, de suyo imposibles, que sean ficcionalmente auténticos, tomando el quehacer literario nada más que en un juego entre ficción y realidad, en el absurdo intento de dibujar un cuadrado redondo.

Los mundos que dibuja la ficción en los textos literarios, no pueden olvidar ni eludir el compromiso de describir lo que acontece en su interior, y al hacerlo, el escritor y el lector, por igual, no tienen un minuto de respiro al buscar referentes para aquellas cosas de que habla la historia, que, en de-

⁶² Para mayores detalles. C/º. Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, pp. 100-120.

terminado grado, consiste precisamente en la narración de algo que le ha pasado a alguien, provocándole felicidad o desdicha.

Todo relato es, por sí mismo, la narración de una historia, el contar o comunicar una vivencia por medio de una sucesión de hechos que se entrelazan en el marco de una secuencia temporal, organizados y dispuestos por una causa concreta o argumento que da consistencia a lo que nos cuenta, teniendo en los personajes, sus relaciones y los hechos que protagonizan, el soporte fundamental del relato. Lo cual, entraña a su vez el inmenso problema de interpretar el significado adscrito a cada historia y, en definitiva, esclarecer la lógica que determina tanto la constitución del texto de ficción como la construcción de mundos, donde las cosas pueden ser de otro modo a través de éste.

Hablar, es hablar del mundo, indagar por los referentes de las cosas que existen dentro del relato, poner al descubierto la cuestión de las relaciones entre el mundo de la fantasía de un escritor y el mundo real o, viéndolo de otra forma, cómo es vista la realidad desde el arte, ya sea como una copia o una representación o, simplemente, como una manera de referirse a ella.

La ficción, no se contenta ni le agrada solamente crear dobles o imitaciones del mundo real, produciendo, en serie, retratos del único molde y modelo de todo, de la realidad misma; asimismo, desea sugerir o ilustrar artísticamente, aspectos de una realidad o maneras distintas de mirarla con nuevos ojos, sin pretender nunca, seguir el dictado de un imperativo que prohíba cometer infidelidad al representar el mundo objetivo. Aun siendo así, la ficción, generalmente, no respeta un edicto parecido y, en efecto, en un gran número de historias, la semejanza con la realidad desaparece por completo o es sumamente problemático establecer ligas con ella.

Querer encontrar una razón para la literatura, es atracar en el puerto de la ficción, esa necesidad por descubrir el significado y función de hablar el mundo con palabras, creando mundos de palabras para interpretarlo, no es una preocupación reciente, ya en la *Poética* de Aristóteles, se considera un reto importante y similar, al pensar en el aspecto dramático que acompaña toda historia, entendida como una mimesis de lo que sucede o puede suceder realmente, aquí se contraponen las dos formas básicas o encarnaciones que puede tomar un relato, como una narración histórica, que describe datos concretos en el ámbito de la propia realidad, de lo que sucede y puede ser comprobado empíricamente mediante los sentidos o la experiencia y la memoria; por otro lado, encontramos la narración poética o sustancialmente literaria, que construye mundos de significado con personajes y sucesos que los involucran, inscritos en algo así como una realidad divorciada o no comprometida ontológicamente con el mundo real, retozando en las territorialidades de lo posible, lo que sin ser real, no tiene porqué no ser verosímil, creíble, que nos convence de que efectivamente ha o haya ocurrido. Si, como para el propio Ricoeur,⁶³ lo verosímil, no es más que una analogía de lo verdadero, algo que se le parece o se le asemeja, que es o puede ser tomado casi por lo mismo, entonces, la ficción, pasaría a ser una habilidad peculiar de hacer-crear -una especie de *make-believe* de Walton-, merced al cual, los mundos que pinta la literatura, son considerados como un testimonio auténtico y revelador sobre la realidad, el hombre y la vida, un artificio que define a su creador como un artista o, mejor dicho, un artesano de la ilusión, no un mago, sino un poeta que hace y des-hace el mundo con sus historias.

No solamente lo posible es patrimonio y morada de lo literario, incluso, lo imposible puede serlo, siempre y cuando, pueda resultarnos creíble, pues, si algo caracteriza y define a la literatura en tanto ficción, es el poder de convencernos de que, lo que dice es cierto, que no podemos dudar de ello

⁶³ Véase, Ricoeur, P. *Tiempo y narración*, vol. I. Editorial Cristiandad, Madrid, 1987, p. 32.

ni resistimos a creerlo, por extraño que sea el orden o la manera en que se configuren los hechos que componen la historia. Es, sin duda, la verosimilitud, el rasgo preponderante y distintivo de la ficción literaria, su dimensión expresiva por antonomasia, invadida por lo fantástico, lo que es poco o nada creíble, que lejos de anular su realismo, ejercita la imaginación del lector y la lleva al límite.



CAPÍTULO IV

CONFIGURACIÓN TEMPORAL DEL ESPACIO FICCIONAL

Pero si el lenguaje se expone, sólo puede hacerlo en partes sucesivas que se desarrollan en el tiempo. Jamás nos será dada, en un solo y supremo instante, esta vista global que el lenguaje fragmenta en aspectos separados, ligados en la cohesión de una explicación, pero sucediéndose sin confundirse en su movimiento analítico. Así el lenguaje, al reunir la totalidad de lo que nos importa, al mismo tiempo la dispersa.

BATAILLE EN EL EROTISMO.

In the fiction, its events take place in known history and geography, sometimes using various signals of fictionality through floating some of the indicators, sometimes merely suspended "somewhere" in history: in nineteenth-century Russia, in the Middle Ages, in a modern city, etc.; situations and behavior resemble, or, are different from or otherwise, related to those in the real world.

WHITE EN FICTION AS HISTORY OF THAT COULD BE.

I. DEL TIEMPO Y DE OTROS TIEMPOS: PROLEGÓMENOS A UNA TEMPORALIDAD LITERARIA

Antes de todo intento por penetrar las intimidades del tiempo narrativo, del tiempo propio de la ficción, conviene detenerse un momento y preguntarse qué acepción o concepto del tiempo habrá de resultar más apropiado en este caso, puesto que la connotación típica que se le concede al tiempo no es ni por mucho justa y adecuada para lo que podría entenderse como un tiempo narrativo. Es claro, que no se trata de un tiempo equiparable al de la naturaleza, ni reducible a las impresiones de nuestros sentidos, ni siquiera a un ritmo y cadencia enteramente lingüístico. No obstante, todas y cada una de esas interpretaciones pueden estar, de alguna manera, recogidas y representadas dentro del relato, a lo largo de la trama literaria.

En principio, detrás de todos los diferentes tipos de tiempo, en calidad de fundamento se erige el conocido como tiempo físico o de la experiencia, mismo que ha de verse como resultado de la comprensión que tiene el hombre de las leyes que gobiernan la naturaleza, y cuya presencia se aprecia claramente en el movimiento de los astros, en el sucederse del día y la noche, en los cambios de estación,

alternancias y transiciones que algunos han denominado genéricamente como tiempo del calendario, un tiempo hecho a la medida del hombre. Por otra parte, es de sobra conocido que, para Aristóteles, cualquier referencia al tiempo implica de suyo cambio, por tal razón, se inclina a definirlo como *ho cronos arithmós esti kinéseas katai to proton kai histeron* (pasaje que puede traducirse aproximadamente de esta manera: el número o la medida del movimiento según el antes y el después),¹ interpretación en la cual descansa, en cierta medida, la noción vital de duración. Por supuesto, existen posturas que ven en el tiempo una realidad independiente de las cosas, pues éstas cambian, en tanto que el tiempo no; otros, aseguran que el tiempo no podría ser concebido aislado de las cosas que en él suceden. Sea como fuere, el tiempo de la naturaleza no es el único ni es el más importante, también existe una dimensión, por lo menos, más interesante, representada por el llamado tiempo del alma o tiempo psicológico. Para cada uno, en su interior, a merced de su subjetividad, los días tienen siempre las mismas horas en todas partes y, a pesar de esto, su duración, la huella que nos dejan al pasar, no es sentida o percibida de igual modo por todos. Tal afirmación encarna dentro de expresiones que para la mayoría forman parte del vocabulario cotidiano, unas de éstas son: hay días que parecen años, pasó como si nada o sin sentirlo, la vida se va como el agua, se me hicieron tan largas las horas que parecían días enteros, entre otras tantas. Tales frases y su uso en la vida diaria, constituyen un claro testimonio de que la experiencia del tiempo, la forma en que lo vivimos, cambia, adquiere variantes y nuevos reflejos de una persona a otra, de acuerdo a determinada circunstancia, estado emotivo, y otras muchas cosas que hayan quedado marcadas en la conciencia. De esta forma, el tiempo psicológico puede ser visto como un tiempo interior, íntimamente unido con el tiempo del calendario, aunque regulado primordialmente por elementos emotivos y, en general, por todo aquello que nos define como individuales, únicos, distintos de los demás, con un cariz propio e inconfundible, lo que nos otorga genuinamente identidad. Todo esto produce en cada uno la ilusión de que el tiempo se expande o se contrae, se vuelve denso y pesado o se diluye y extingue velozmente, es esta capacidad de hablar del tiempo con tales epítetos lo que infunde magia y verosimilitud a los escenarios y personajes que habitan las historias literarias, lo que los hace parecer casi tan reales como nosotros y, a veces, un poco más.

De cualquier manera que se aprecie o, desde todo punto de vista, el discurso literario tiene que ser caracterizado como una arte temporal, porque implica necesariamente sucesión, movimiento, pero en el caso de la novela dicho atributo se acentúa enormemente, adquiriendo un grado superlativo, esto ocurre porque ésta va íntimamente ligada a la temporalidad tanto que la manipulación y juego con el tiempo constituye el propio eje de la narrativa.

Es bien sabido que, especialmente, es en la trama de una historia donde reposa en gran parte la temporalidad de la misma, siempre que aquélla sea entendida como el orden lógico-temporal de lo sucedido o de lo contado por el texto. En efecto, el autor posee una facultad muy poderosa de ordenar los hechos de otra manera a como éstos habían sucedido, en lo que toca a una historia que imita o reproduce la realidad tal como es ésta, en cuyo caso, el escritor puede cambiar la secuencia de los hechos, presentar unos antes y otros después, omitir alguno e inventar otros que ciertamente no sucedieron, logrando así construir su discurso, dándole vida a través de la literatura.

A este respecto, una de las mejores descripciones hechas por Merleau-Ponty del tiempo, intenta describirlo como una fuerza de empuje o poder que sostiene juntos a los eventos del texto por medio de poner distancia entre uno y otro, una oportunidad de entender la dinámica textual en su lucha por dar identidad a sus figuras o personajes no sólo consigo mismos, sino por medio del movimiento y

¹ Aristóteles, *Physics*, Libro IV, cap. 11, 220a.

cambio que el tiempo provoca en ellos, para abrirlos a su otredad, a esos otros que les son posibles y a los cuales pueden llegar a partir de sí mismos, destacando que los personajes también evolucionan de modos distintos en la historia de acuerdo a la vida que cada lector les instila al leerlos. Desde luego, en este proceso nunca se pierde de vista y se retorna en un ciclo de flujos y reflujos al mundo que es el que da sentido a las historias, construyendo un espacio de relaciones posibles entre cosas, mismas que hacen nacer y construyen su temporalidad a partir de la relación de uno mismo con el mundo y con los demás, en cualesquiera de los papeles que se jueguen, sea como lector o como autor, al establecer nosotros relaciones con las cosas del mundo narrado, contenido éste por la fuerza centrípeta del espacio textual, y lanzado en fuga fuera de sí mismo por el poder centrífugo de la temporalidad, que hace que la historia vaya más allá del texto, pasando de un cuadro inmóvil e inerte a una imagen viva y cambiante que se proyecta ante el lector como si fuera real, es más, pretendiendo que puede ser vivida por cada uno de nosotros, gracias al tiempo que nos permite no estar encerrados en la trampa de lo que somos y pasar de un mundo fijo a lo que no somos, lo que está fuera de nosotros, aquello que podemos ser y a lo cual podemos llegar desde nosotros, al salir del en sí para desembarcar en un mundo posible por y para ser vivido plenamente por nosotros.

Ahora bien, ya que el lenguaje mismo es temporalidad, éste tiene lugar y se desarrolla en la sucesión, por tanto, la arquitectura discursiva literaria entraña de modo imprescindible una organización temporal, lo que queda de manifiesto en toda novela o relato, los cuales nunca están al margen del tiempo ni pueden serle ajenos. Al parecer, el problema del tiempo dentro del relato consiste en la medición de dos tiempos, uno, el de la historia, que integra a los hechos o sucesos en un orden lógico-causal, con un ritmo de desarrollo característico de cada historia; otro, el del discurso, que organiza y manipula de alguna forma el tiempo de la historia creando una nueva dimensión temporal, misma que podría llamarse tiempo narrativo o literario.

El problema de la relación entre tiempo y literatura, en concreto, entre tiempo y relato o narración, plantea un tratamiento global sobre el tema de la temporalidad, guardando una relación muy cercana y estrecha con el problema de la narrativa de ficción. Por supuesto, contar es hacer que algo suceda, por ello, la temporalidad y la narración se suponen una a otra, toda vez que el tiempo deviene o llega a ser tiempo humano siempre que está articulado de manera narrativa, igualmente, el relato resulta significativo en la medida que dibuja los rasgos de la experiencia temporal.

De acuerdo con esto, la investigación y análisis que se ha venido proponiendo y desarrollando en estas líneas pudiera ser concebido como una cierta fenomenología de la experiencia temporal en tanto una experiencia narrativa -lo que llama Ricoeur una experiencia ficticia o de ficción- y está articulada como una estructura que a veces imita la realidad y otras tantas la inventa, facetas inseparables de la comprensión narrativa. Entre la actividad de contar una historia y el tono netamente temporal de la experiencia humana hay una profunda correlación, la que Ricoeur explica en razón de su modelo de la mimesis desplegado en tres niveles o momentos constitutivos: en el primero se supone una operación de prefiguración que se resuelve en la creación de una semántica que dé cuenta de lo que sucede, de la acción que ha de transportarse con nuevos tintes al texto; en la segunda se expresa todo esto como una configuración u ordenación narrativa de la historia por medio de la cual una serie de cosas prefiguradas se configuran y arman en una nueva dimensión, con una nueva forma de acceder a ella o de volverla inteligible, la carne del texto, esto es, la narrativa; por último, en la tercera mimesis se marca un modo de intersección del mundo del texto o mundo narrado con el mundo del lector, el mundo real, haciendo claro que el leer así como el contar son actos fundacionales que confieren a la literatura el don de la transfiguración, de refigurarse de una forma especial para cada quien, otorgando unicidad a la aventura

e interrogantes que plantea la historia, las cuales adquieren un matiz distinto y característico según quien sea el aventurero, el interpelado por el texto, lector que se busca en sus propias lecturas.

Tales etapas ni se centran ni se reducen a una dimensión configuradora, conformada propiamente por el mundo textual, el que sólo puede ser tenido como una mediación entre el origen o fuente de lo que habrá de plasmarse en el relato y la desembocadura o refiguración ejecutada por el lector, cada uno de estos estadios implica una temporalidad característica que define el tipo de experiencia que sucede en cada caso, vistos en conjunto constituyen un recorrido o viaje itinerante de la imaginación o mundo imaginado por el autor a su concreción y configuración plástica en el texto literario y, una vez en él, abrirse al lector abriéndole a un mundo de experiencias que pone a su alcance, detonando así desde la perspectiva del lector anclado en el mundo real la propuesta de un proyecto hermenéutico de recuperar el texto que se ha vuelto extraño en el tránsito temporal que abre una distancia de él y lo reinserta en la presencia viva del diálogo, constituido originalmente como una intriga, una serie de preguntas que encuentran en la historia sus respuestas, todo esto cae bajo la hegemonía de una determinada forma de interpretación, la cual implica una comprensión distinta y diferenciada de un mundo narrado conforme las diferentes perspectivas y maneras de encontrar y acceder al texto, sustentadas en diferentes horizontes de aproximación no sólo los que impone el que la experiencia sea localizada en el presente o en el pasado, aparte de darle actualidad a la historia, es necesario, destacar que el punto de vista que incide en la lectura está determinado por la perspectiva cultural de su lector, por el mundo desde el cual mira lo que sucede en el texto y por medio del que lo interpreta, un mundo narrado recontextualizado por las propias experiencias de los viajeros que se internan dentro de éste, en una búsqueda de sentido que se vuelve una aventura tanto topográfica como tropográfica, que consiste en describir los escenarios de la historia y las cosas que en ellos tienen lugar, y no sólo eso, asimismo, ver cómo aquéllos cambian y se transforman transformando las experiencias que viven los personajes de los mundos de ficción.

Debe destacarse que, sin duda, un punto básico acerca de esta cuestión es la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración, entre el tiempo figural o de los personajes y el tiempo del narrador, compás de espera entre la mimesis y la diégesis. Pretender que semejantes tiempos coincidan o hacerlos coincidir a ultranza es incurrir en el equivoco, unificando lo que no puede ser unificado, luchando por la concordancia de lo discordante, situación que, al menos, en literatura resulta impensable.

Sería poco acertado suscribir enteramente la visión que sobre la temporalidad narrativa postula y desarrolla el estructuralista francés Genette en su obra *Figuras III*, donde, con no mucha suerte, reduce el problema de la temporalidad a los límites del propio relato, estableciendo que el juego de tiempos al interior de la historia se limita a una relación entre la enunciación caracterizada por un tiempo de quien cuenta o narra la historia y el enunciado que construye el mundo del texto, cuya temporalidad es la de lo contado, de este modo parece imponerse una inestable identidad entre el relato y el texto. De igual forma, pensar en la duración es pensarla dentro de ese binomio, atrapada en el contar y lo contado sometidos por una suerte de pseudotiempo que es el instaurado en el acto de lectura por el lector. Actuar así, omite y soslaya el tiempo vivido o tiempo exterior a las demarcaciones de la producción y recepción del relato, demandando con ello una revisión más profunda de las relaciones temporales que se tejen al interior del texto. Una consecuencia muy evidente de este proceder, común a la mayoría de los discursos estructuralistas, es aquella marginación a la que conduce o hace desembocar dentro de su análisis a ciertas cuestiones fundamentales, especialmente las que tienen que ver con la finalidad del texto literario, con el sentido que guarda la presencia de variaciones anacrónicas que generan diferentes

planos narrativos que coexisten e interactúan en cada historia, por supuesto, considerando todo esto soportado en el marco de una intencionalidad dada y como un producto de la configuración del tiempo como experiencia, si bien ficticia pero también vivida y no únicamente reductible a un juego retórico con el tiempo, con la ordenación y estructuración discursiva del relato.

En verdad, un análisis adecuado de la problemática de la temporalidad en ficción, no está exento de reparos u objeciones que pudiéranse plantear, por este tipo de razones, no puede marginarse, y sí, tomarse muy en cuenta, que un estudio de la temporalidad literaria implica la referencia al tiempo vivido, distinto de un tiempo meramente crónico o del calendario y que alcanza a la subjetividad o experiencia de un personaje. Tal consideración resulta vital y sumamente significativa en literatura, porque frecuentemente la temporalidad no es un asunto solamente de la relación narración-historia, del narrar y de lo narrado, sino de la representación del modo como los personajes viven los hechos propuestos por el texto. Esto instila un valor semiótico para lo temporal en el relato, suscitando la aparición y creación de signos o emblemas simbólicos que hagan del tiempo su propia encarnación, convirtiéndolo en un símbolo, cosa que supone que sus manifestaciones no pertenecen tan sólo a una jerarquía sintáctica ni a una semántica, tampoco totalmente a un orden pragmático, sino que están involucradas e intervienen como signos en un proceso de significación o creación de un sentido a partir de la palabra, que en el caso temporal confieren una enorme libertad para el autor. Resumiendo, a grandes rasgos podemos distinguir, al menos, dos niveles y dimensiones de tiempo en el relato, el del calendario, el tiempo del reloj, y el propiamente literario. Es en este último donde puede observarse un triple esquema categorial, primero, cuando se concibe al tiempo como lo sucesivo, estableciendo el orden de los acontecimientos de la historia según la relación cronológica del desarrollo de la vida de uno o varios personajes en escenarios de simultaneidad, anterioridad o posterioridad, estar antes o después o al mismo tiempo que otra cosa; en segundo lugar, el tiempo es una suerte de orden que fija y construye las relaciones entre la narración y el mundo narrado; finalmente, el tiempo impone y expresa la duración en el relato, la que se vive en diferentes formas y que es independiente de la medida del tiempo real, pues un atardecer puede parecer eterno o pasar velozmente para un personaje, sin que esto afecte el efecto que tenga sobre el lector semejante suceso. Sin duda, la principal ventaja de lo señalado radica en incorporar al análisis literario la posibilidad de medir y ponderar las relaciones temporales en plena correspondencia con tiempos vividos, recogiendo así la forma elástica en que la literatura ha subjetivizado el valor del tiempo a través de los personajes, extendiendo el esquema narración-historia a las experiencias vividas por los personajes y a las reacciones que provocan en el lector, haciéndole no sólo creer como cierto lo que lee sino viviéndolo como tal, como una experiencia de ficción.

Son abundantes los ejemplos literarios que consignan una temporalidad tan maleable e infinitamente transmutada, sin duda, sobresale entre muchos el *Quijote*, dentro de su trama, innumerables pasajes se constituyen en acuciosos observadores de las peripecias de este Hidalgo, que en repetidas ocasiones presa del sueño y el encanto, vive tan intensamente las experiencias que la historia le ofrece que, lo que para Sancho, su eterno acompañante no son sino horas, transcurridas en el ascenso y descenso de un collado o en una animada charla, son, en cambio, para el hombre de la triste figura, días enteros, que avanzan presurosos en pos de la noche del personaje, que agoniza en la brevedad de hechos que nunca pasaron como sueños que se desvanecen con el despertar, personaje que invadido por la locura confunde los espacios soñados con la dura realidad del espacio existencial en que discurren el resto de los personajes, un sueño dentro de un sueño, una ficción dentro de una ficción.

Una pieza literaria que posee una realidad inusitada es, por cierto, *La montaña mágica* de Thomas Mann, muestra clara de que el tiempo puede ser apreciado de más de un modo distinto, aun en

un lugar y en un tiempo común, ésta es la situación que se presenta para los diferentes internos en el sanatorio suizo que nos cuenta dicha historia, seres extraños, calificados así por los habitantes del pueblo más cercano a la clínica, los supuestos seres normales, que cuando se atreven a visitar y profanar el santuario de los anormales, descubren horrorizados que el tiempo al interior del nosocomio pareciera estar detenido, al menos para sus residentes, pero para la gente normal unas pocas horas dentro de él, son una verdadera y eternal tortura, una resistencia doblegada que no aguanta pasar un minuto más transitando por sus pasillos y celdas, un grito desesperado porque la visita llegue a su fin, por salir de la morada de unos hombres resignados a un tiempo que erosiona inmisericorde toda existencia, mansión de seres anómalos, habitantes de una tierra para la cual las cosas pasan sin pasar, no importa si con prisa o lentamente, pero como si ni el tiempo ni la vida allí existieran, seres que se han vuelto muertos en vida, fantasmas que rondan las paredes de una prisión, sombras para la gente normal, sólo eso.

Lo anterior, nos lleva a meditar en las afirmaciones de San Agustín sobre si el tiempo transcorre en el alma, siendo la conciencia su espacio de expresión. Ciertamente, aquél niega que el tiempo sea externo, rechaza que exista de manera autónoma al hombre, fuera de él, declarando que es el alma la responsable de construir y configurar el tiempo verdadero, el auténtico, un tiempo necesariamente interno; en efecto, es defendible que la única dimensión temporal es el presente, el ahora de la conciencia, el cual se desliza o repliega y despliega del pasado al futuro a partir del ahora, desde el cual todo ha sido o está por ser, proceso que San Agustín nombra *distentio animi*,² operación del intelecto que cuando fluye del presente con dirección al pasado, es recuperado como recuerdo o memoria, y cuando lo hace hacia el futuro, es un deseo de vivir como se quisiera, una espera por llegar a ser lo que se puede ser, en realidad, lo que se es.

² El tiempo es, para San Agustín, un proceso dialéctico entre la *intentio* y la *distentio* del alma. La primera vendría a corresponder con lo que llama Merleau-Ponty el campo de la presencia, que es, por mucho, como la experiencia primaria en la cual el tiempo y sus dimensiones hacen su aparición no mezcladas, sin confundirse unas con otras, sino separadas, sin intervención de la distancia y con absoluta auto-evidencia; es aquí que puede ser atisbado un futuro en movimiento, que se desplaza dentro del presente y corriendo hacia el interior del pasado. Este autor denomina al presente como la mente en atención del hombre, relegando el futuro al pasado. Dicha mente atenta o en atención del presente cumple con tres funciones, a saber, la expectación (*expectat*), la atención (*adtentit*, con este verbo se designa la *intentio praesens*), y la memoria (*meminit*). Así, la *intentio* en su papel de tiempo presente consta, por lo tanto, de tres planos: El presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes constituye la percepción directa, y el presente de las cosas futuras es la expectación, el ejercicio de la espera. Por todo esto, la *intentio* es, entonces, la concordancia de todas y cada una de aquellas tres funciones -cabe aclarar que, el propio San Agustín, no se vale para explicar la *intentio* de racionalización analítica alguna, sino que, más bien, lo hace apelando al diálogo entre la primera y la segunda personas-. Por otra parte, la *distentio* se instala como la contraparte dialéctica que se eleva fuera de la *intentio* que irrumpe aparte de aquélla, por separado y de manera independiente. De esta forma, la *distentio* vista como un evento, un venir a presencia lo que era ausente, es la interrupción del campo de la presencia al dividir y distanciar la expectación del futuro y la memoria del pasado, así como, permitir un encuentro e interacción de ellos en el presente, una suerte de no coincidencia de las tres modalidades de la acción, donde el alcance de la acción que estoy desarrollando es dividido (*distenditur*) entre dos facultades, la memoria y la expectación, una buscando hacia atrás la parte en que yo ya he hablado, la otra buscando hacia adelante la parte en que yo todavía no he hablado. Lo que es expresado en semejante sentencia no es meramente una fusión de horizontes, sino también el mismo acto de la lectura, que hace presentes para nosotros esas presencias de cada historia que nos habla de un mundo, inaguarario, pero ahora presente, como si sucediera en estos momentos ante nuestros ojos. [Para mayores detalles sobre esta discusión, revise el primer volumen de Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*. University of Chicago Press, Chicago, 1984, pp. 19-29].

En efecto, la naturaleza misma del lenguaje y, sobre todo, si se trata de su encarnación literaria lo hace un lugar o nicho de la verdad en el tiempo, debido a que la verdad ocurre cuando nuestro presente es el que otorga validez o se convierte en la verdad de todo lo conocido, al tener como verdadero lo actual, de forma tal, que la verdad si bien se arraiga y crece en el presente también se abre al eco y resonar del pasado porque la verdad no es algo que el tiempo diluye, que dispersa y hace imposible, es simplemente otro nombre para la sedimentación, entendida en el sentido de una visión sencilla y completa fundada en una recolección de pasajes y experiencias que conforman la vida de una persona o de un personaje, que por obra de lo temporal no dejan de ser lo que son para ya no ser nada, sino que lejos de romper su identidad dejan de ser de una forma para ser de otra y seguir siendo lo que son, existencias cambiantes que existen en tanto se trascienden y van más allá de sí mismas para ser lo que les es posible ser, y así, en la dispersión del suceder de los momentos en el tiempo no pasan a ser entidades aisladas entre sí, en lugar de dispersarse para conservar una identidad incommovible que muere tan pronto como nace, se concatenan y retienen como partes de un todo, pues el hombre de carne y hueso como el hombre hecho de palabras se constituyen por todas las cosas que han vivido, viven y vivirán, por lo que fueron, son y pueden ser, están constituidos y siguen construyéndose por todos los que son y los que aún no son, conformando la verdad como la sedimentación de todo esto, ser verdadero se convierte en la actualización de una cosa o suceso, por ejemplo, a través de la literatura, que comprende la densidad de formas o modos de existencia para un cierto objeto, residiendo el predicarle verdad en qué grado es real o en su actualidad, lo que se extiende para abarcar sus distintas expresiones que transforman en el curso de la experiencia de lo verdadero su significado, rastreando en lo que ya es otra cosa, lo que ha sido y lo que está por ser el contorno de la verdad temporal, una verdad que es verdadera en tanto se interpreta en la contextualización y atributos tropológicos del texto, una verdad que se construye con todo lo que sucede en el mundo narrado, el residuo o lo que sobrevive de una tras otra lectura, la reconstrucción de ese mundo por cada uno, lo que queda de él y se resiste a desaparecer en nosotros, una experiencia ficticia que se piensa irreal y falsa pero que es verdadera porque nos hace sentirla y vivirla tal y como si fuera real, imaginario que el tiempo narrativo hace verdadero al cobrar vida en el relato como ficción.

Ese tiempo mental, de la conciencia, surca las preguntas y respuestas de Bergson, Husserl, hasta arribar, de modo singular y muy especial, a las elucubraciones de Heidegger. Así, se inicia una lucha encarnizada por definir y decidir cuál es el verdadero tiempo, arrasando con imitadores y falsificaciones, como el tiempo espacializado teóricamente cual una instantánea fotográfica, ya que la verdad del tiempo se manifiesta al ser vivido como duración, pues toda vivencia supone un transcurrir, un correr a través del acontecer de un hecho, en suma, una temporalidad. Esta disquisición corona en Heidegger, el que distingue tres planos o modos de hacer frente al tiempo: la intratemporalidad, un tiempo vulgar, del suceder de las cosas, descrito por la mera sucesión e ilación de acontecimientos; la historicidad, hechos que cobran cohesión bajo la luz del hombre visto como ser-en-proyecto, de la existencia concreta de los individuos constituyendo sociedades; y, por último, el tiempo auténtico y autenticador, una suerte de tiempo interior, anclado y fundado en el presente, en calidad de origen y fundamento, a partir del cual abraza los restantes éx-taxis -literalmente, momentos en que el tiempo está fuera de sí, un estar fuera del tiempo, pues el verdadero estar, es estar siendo ahora, un presente que al contraerse se vuelve pasado y al expandirse futuro, pero que siempre es presente- del tiempo, a guisa de la *distentio animi* de San Agustín.

En más de un sentido la Historia es una cosa del pasado, claramente, la construcción histórica de la temporalidad no aísla los sucesos entre sí, arrojándolos tras haber transcurrido al pasado sino que,

en todo caso, alinea y articula el pasado en una estructura significativa que integra al presente y al futuro y, al mismo tiempo, los constituye como tales.

Cada vez que hablamos del tiempo se cruza en nuestro camino su naturaleza representacional, en consonancia con la cual, el tiempo de que se trate queda apresado y contenido dentro de las convenciones que rigen al tiempo histórico, mismo que no siempre se identifica al tiempo de las historias de ficción ni opera de la misma forma, pues no es posible ni conveniente reducir las distintas clases y expresiones temporales en una sola, conformando un espacio neutral y homogéneo que puede cobrar vida narrativamente, pasando a ser él mismo un fenómeno más del mundo narrado; en modo alguno, el realismo representacional de la ficción literaria está sujeta a dar un tratamiento indiferenciado del tiempo en las historias, como si fueran meros recuentos de sucesos ocurridos en el horizonte cuya estela dibuja el tiempo histórico, que no todas acatan semejante imperativo, pues, a pesar de todo, la Historia no desconoce por completo su tenor representacional, ya que, ocasionalmente, incurre en la práctica de rellenar aquellos vacíos que quedan expuestos en ciertos hechos históricos, sin mayor garantía de fidelidad que lo razonable de sus asertos, asimismo, el tiempo histórico, la temporalidad de la Historia no es sino una convención artificiosa y artificial, un corolario temporal de una perspectiva única y unidireccional, tal y como es de sobra común en la pintura, toda vez que el lienzo cancela y neutraliza el tiempo al plasmar el acontecer y la propia conciencia en un cuadro plástico, al aplanar y colapsar su dimensión temporal dentro de los límites de los materiales con los cuales se encarna lo pintado en el espacio de la pintura, misma que si bien rescata su profundidad por medio de la textura, no así, el pasado y evolución temporal de los sucesos que describe los tome de donde los tome, de la vida imaginativa del pintor o de sus experiencias reales.

A este respecto, la narrativa de la postmodernidad anula y cancela el indagar con mayor profundidad sobre las peculiaridades del tiempo, dado que, la temporalidad de dichas historias no va más allá de inscribir en su relatos ese tiempo que torna posible la percepción de identidades de suyo invariantes como "sujeto" u "objeto," en lugar de concentrarse fenomenológicamente en el acto de lectura y en los eventos que ocurren en el lector durante él, lo cual colapsa las distancias entre el objeto y el sujeto, entre el interior y el exterior del texto, de esta manera, en dicha narrativa la experiencia de la temporalidad es como un ambiente imaginario colmado y dotado con sus propias tensiones y valores, por ende, el tiempo, como puede aprenderse en *Cien años de soledad*, el tiempo no es ni neutral ni absoluto, sino que cumple una importante función de posición, de ubicar el orden de los sucesos en la historia, lo que en la narrativa tradicionalmente se trata de la posición del lector, en suma, la temporalidad característica de la mayor parte de la literatura postmoderna hace que el tiempo en sí mismo forme parte de un sistema de valores e intensidades, puesto que cada sentencia leída es tiempo, y el tiempo es una sentencia, parte o toda una secuencia definida que llega a un fin antes de aparecer otra secuencia, antes de nuevas conjugaciones de términos, lo que abre la temporalidad en dos trincheras, la de la enunciación y la de lo enunciado, así, esa distancia o perspectiva necesaria para mantener el tiempo histórico incólume en el espacio interior de las historias, simplemente, no es del todo disponible en aquellos cuentos donde el tiempo es definido de un modo específico y muy particular. Sobre lo mismo, un rasgo distintivo y definitorio de la narrativa de la postmodernidad es el hecho de que ésta niega rotundamente la separación y disociación del arte y de la vida, de las historias contadas y de la Historia vivida, haciendo del acto de la lectura y del proceso de la interpretación el propio tema de sus obras literarias, a través de un sendero repleto de redefiniciones, donde la lectura y la interpretación adquieren un nuevo significado para los lectores quienes deben continuamente reconocer que cuando ellos están leyendo, como cuando hacen cualquier otra cosa, su conciencia se encuentra activa, sin ser una recep-

tora pasiva, de igual forma, el tiempo de la lectura no es de ningún modo una suerte de vida neutralizada o puesta entre paréntesis, sino la vida en su pleno y completo ejercicio; esto es así porque, en la lectura o no de cualquier texto, del tipo de que se trate, existe atrás un libro impreso, una historia con toda materializada textualmente, la que cualquier intérprete continua alterando y transformando con sus múltiples y diversas lecturas, arrancando enseñanzas sobre lo que implica la vida misma, que nunca es neutral ni a medias, pues podemos quedar indecisos ante un texto sin llegar a conocer su final pero jamás en la vida real que aun circunstancialmente nos asalta y arrastra con sus finales que se vuelven momento a momento estadios sucesivos de la historia de cada uno, de la vida propia que al ser narrada nos descubre quiénes somos.

Por lo dicho, al leer y descifrar el texto, este emerge junto con nosotros, lo coinventamos, y esta atención activa del lector en la constitución y construcción del mundo del texto pertenece a una de tantas redefiniciones con las que nos abruma la postmodernidad, en el presente caso, acerca de lo que constituye verdaderamente al texto, desde luego, siempre que leemos un escrito cualquiera desciframos un texto, ya que todo texto es un constructo, una invención que goza de la capacidad de leerse y de hacerlo una y muchas veces y, con cada una de ellas, reinventar el mundo narrado, así pues, cada uno al leer e interpretar las construcciones textuales nos encontramos a nosotros mismos ocupando un sitio y papel en ellas y, así, en cierta forma las coinventamos, entre el autor y sus lectores actuales y potenciales, incluyendo el libro que sostenemos en nuestras manos y esta misma disquisición, *trátese de una obra de Jünger o de Borges; no bajo las viejas condiciones y convenciones de la narrativa tradicional, la que naturaliza, es decir, pone al lector ante una fiel descripción de la realidad en la que no puede intervenir a riesgo de desdibujarla, y también, neutraliza efectivamente el momento activo de participación del lector en el que éste perpetra la operación de transformar y filtrar la historia a través de sus propias experiencias, en cambio, la narrativa postmoderna³ no cesa ni un momento en recordarnos constantemente que cada día nos inventamos, que nos coinventamos entre unos y otros, que nuestra identidad no está dada de una vez y para siempre en las historias en que nos contamos y que nos cuentan, sino que aquélla se construye narrativamente, por lo tanto, la lectura de la literatura postmoderna consiste en participar de modo reflexivo y autoconsciente en la invención y deformación de lo que somos, de nuestros valores, de los significados que tienen para nosotros las cosas, de una trans-valoración que desemboca en una trans-formación de la vida cotidiana por obra de la fabulación.*

Por todo esto, no hay otro lugar que una historia de Borges para descubrir la prioridad de la invención y su vínculo con el tiempo, a manera de ilustración, en el tan socorrido cuento por muchos críticos y ensayistas, en particular el propio Rorty, en "Tiön, Uqbar, la órbita de la tierra," en este texto el lector se ve compelido a transcurrir, a devenir el mismo sin nada nuevo, a esperar y hacer suceder a la vez la revelación gradual de un mundo de ficción que está en la misma órbita de la tierra, del así llamado mundo real, y además, dicho mundo de ficción posee el peculiar atributo de que en él cualquier cosa es subjetiva, donde el materialismo es una herejía al igual que la fe en una objetividad verificable,

³ En torno a las manifestaciones tan peculiares que exhibe y caracterizan a las diversas estructuras y géneros narrativos en el horizonte de la postmodernidad, puede consultarse un interesante y revelador-ensayo, sobre todo, orientado a la especial manera en que, al interior de este movimiento, se explora y experimenta textualmente con la temporalidad, si bien encontrando a cada paso los viejos problemas que acompañan por doquier todo discurso sobre el tiempo, asimismo, chocando con otras tantas dificultades y contratiempos producto de ensayar con nuevas formas temporales en la narrativa, así que si se desea profundizar un poco más al respecto, consúltese Elizabeth Deeds Ermarth, "The Crisis of Realism in Postmodern Time" en *Realism and Representation* (edición a cargo de George Levine), The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992, pp. 214-223.

esto es, un mundo esencialmente contrario al nuestro, donde las cosas son opuestas a como son en el mundo real, lo negro es blanco y lo malo es bueno, un mundo que es la contraparte negativa del mundo actual, en el cual el fundamento de su geometría es el plano y no el punto cuyo sistema rechaza el principio de paralelismo según el cual dos rectas paralelas tiradas al infinito nunca se interceptan o cruzan entre sí, un mundo en el que cuando algo se mueve su movimiento altera y redibuja las formas que lo rodean, un espacio que se crea y no que solamente se ocupa, en el cual la base de su sistema aritmético reposa sobre la idea de números indefinidos; como puede verse, tal mundo es descrito por un sistema radicalmente contraintuitivo, donde las cosas no son como creemos que deben ser, que pertenece a una cultura con valores diametralmente opuestos a los nuestros, donde la ciencia tiene menos valor que la superchería, donde la representación en tanto imitación o copia es superior a lo representado en cuanto original, un mundo de nombre Tlön cuyos habitantes consideran que todo sistema es arbitrario, que creen ciegamente que el que un modelo esté por encima de otros en lo que toca su verdad es algo meramente irrelevante y propio de una mente simple y sesgada, un mundo donde no se busca la verdad, ni siquiera una aproximación a ella, donde la verdad como la teoría metafísica o científica que pretenda explicarla no son más que una rama de la literatura fantástica, donde uno de sus sabios ha llegado a enseñar la negación del tiempo, exhibiendo como razones que el presente está indefinido, que el futuro no tiene otra realidad que como un presente de la espera, y que el pasado no es más que la memoria presente, donde se vuelve verdadera la conjetura que veladamente alguna vez pronunció Russell acerca de que nuestro planeta fue creado hace muy poco tiempo y que la humanidad vive con una memoria implantada y nunca vivida que le hace recordar un pasado ilusorio, donde nada se puede narrar porque no hay que narrar, donde los recuerdos son inventados y la vida es ficción, vidas escritas que se vuelven reales y llegan a ser tan pronto son pronunciadas o convertidas en literatura.

Una historia como aquella de Borges que he venido considerando, por su peculiar construcción, sugiere y empuja a todo lector en forma gradual y progresiva a ese espacio interior del texto dentro de la posición donde está el reino inventado de Uqbar, así como el otro reino de Tlön, que es igualmente inventado e ilusorio, que tal y como ha sido construido y configurado por Borges viene a ser una especie de eclipse sobre el así llamado mundo real, un mundo que como si fuera un agujero negro abruptamente se hace presente y visible, donde emerge la cara oculta de las cosas, sus contrarios, sin los cuales quedarían incompletas e indefinidas, difusas, dado que participan en su definición y connotación, misma que a la par los define a ellos mismos.

Por lo dicho, el mundo de Tlön es un mundo inventado por el autor, de corte literalmente fantástico, se convierte en la realidad primaria a la que cualquier investigador o pensador de carácter racionalista convierte en algo estrictamente marginal; de un modo parecido, el universo que postula, describe y regula Spinoza en su *Ética* es algo así como una serie de procesos mentales cuyo despliegue es lo que denominamos tiempo, teniendo presente semejante idea, ciertas novelas que recrean de modo fiel la realidad histórica, por ejemplo, *Ana Karenina* de Tolstói o algunas otras que puedan ser clasificadas dentro de este mismo estilo constituyen precisamente esto, son series de procesos mentales, en el sentido de imaginarios que la lectura actualiza, cuyo desenvolvimiento o desarrollo es justamente lo que suele denominarse como tiempo; pero, desde luego, ni Tolstói ni ningún otro autor de este género han buscado fundamentalmente hacer que sus lectores estén enterados o que sean conscientes de semejante hecho, como si el tiempo corriera realmente con el suceder o evolucionar de la trama de la historia; sobre esta cuestión en particular, la diferencia entre esa narrativa un tanto naturalista y la que caracteriza a la postmodernidad radica en que, en esta última, el novelista busca precisamente hacer ese despliegue mental del todo evidente al punto de convertirlo en el corazón mismo del texto, en el texto

primario alrededor del cual se articulan y adquieren sentido el resto de subtextos o episodios narrativos que integran como un todo la historia.

De lo que puede observarse de la historia considerada de Borges, este autor se place en descubrirnos como en el modo de fantasía, en tanto un modo específico en que las cosas pueden ser o expresarse, es posible encontrar formaciones culturales enteras, nuevos mundos que no son sólo un cascarón o una mera variante del nuestro sino que son o al menos parecen tan reales o verdaderos como el mundo actual; ahora bien, la verdadera fecha histórica de un cierto acontecimiento, es en opinión de Borges, no el día en que una acción tiene lugar, sino el día en que ésta es perpetuada y ya no se olvida más, que queda firmemente inscrita y de modo indeleble en la memoria histórica, este acto de grabar un evento en el registro de lo que ha sucedido, en la Historia, es un evento no del todo paralelo ni comparable con el hecho que representa, que no ocurre necesariamente a la par que éste, lejos de eso, dicha historia de Borges no es ni consiste en un rastreo minucioso de los desarrollos sociales que ocurren a partir del pasado y con dirección al futuro en el mundo real, en todo caso, esa historia es lo único que nos introduce dentro del lenguaje y así al interior de las reservas o de lo reservado todavía de la conciencia humana en tanto algo que formalmente aún está no del todo formado o que está mudo por no contar con algo que lo exprese ni con un modo en que pueda ser expresado. A estas alturas, se puede ya distinguir y reparar en dos de las debilidades que subsisten en la convención representacional del tiempo que pueden ser explicadas parcialmente por el modo en que son eclipsadas, primeramente, esta convención implica y condiciona un vuelo o fuga permanente a partir de lo concreto que entraña ciertos problemas para quienes establecen criterios con limitación material y sujetos a la muerte como elemento sustancial en toda descripción temporal; en segundo lugar, y como un tipo de substrato para garantizar la neutralidad y objetividad de tal convención, ésta produce una cierta clase de confusión o de desorientación racionalista acerca de, fundamentalmente, cuestiones de valor, más que nada de apreciación, lo que conduce y dirige hacia el propósito mismo de estos señalamientos.

Claramente, la primera de esas debilidades, la tendencia fatal a trascender sobre aquello que es concreto y particular, es algo de sobra sabido y advertido por la gran mayoría de los escritores en este siglo, sobre si es o no es tal debilidad para la transcendencia del hombre a través de la literatura algo endémico al humanismo, o simplemente una forma más de éste, constituye un tema separado de esto, asimismo, es fácil advertir que el renacimiento del humanismo fue precedido por una especie de humanismo medieval ahistórico que podría ser caracterizado como un humanismo del presente, regido por los valores actuales y los matices que ha imprimido a éstos esta época.

La mediación de la percepción del pensamiento histórico, entre los aspectos y las profundidades, entre las características primarias y las secundarias, entre el dentro y el fuera, entre lo público y lo privado, requiere un tipo de tratamiento a partir del presente que entraña desmaterialización, abstracción, desencarnamiento; por ello, la racionalización de la conciencia que soporta el pensamiento histórico siempre busca y persigue trascender el presente, lo concreto, lo arbitrariamente y absolutamente limitado del momento por medio de vincularlo con el pasado y el futuro, la causa con el proyecto.

De esta manera, el presente requiere un futuro, que el texto suele proveerle, para completar o, por lo menos, mejorar el cuadro actual de las cosas, y, en consecuencia, un método dialéctico para llegar allí desde el aquí o, en otras palabras, para garantizar la transcendencia y posibilidad de enmienda y corrección de este presente inadecuado, enfatizando lo que es lineal, lo que forma parte del desarrollo de la trama, y lo que media en ella, ya que, por definición, el pensamiento histórico trivializa lo concreto, el detalle específico de las cosas y trivializa lo finito y el momento presente.

Hablando pragmáticamente, sobre todo en lo que concierne a la novela postmoderna, esto significa que vivir en un cierto tiempo histórico es vivir con el presente inmediato de uno efectivamente neutralizado, por tanto, al extender aquello de que todos somos, culturalmente hablando, historiadores, porque siempre habitamos un presente desmaterializado donde lo particular, lo práctico, lo concreto, y la propia experiencia específica de cualquier cosa es algo que podemos solamente anticipar o recolectar, esta convención aunque nos compromete a adoptar la paradójica posición de colocar habitualmente el trascender a nuestra trascendencia de acuerdo con el hecho de arribar últimamente en la reunión con la presencia real que siempre está puesta allí pero nunca aquí.

El último problema que se acarrea dentro del pensamiento histórico es uno que Heidegger identificó, el cual versa acerca de eso que hace el tema de la muerte inaccesible, el tiempo histórico, siguiendo el vocabulario Heideggeriano, es un tiempo público y el tiempo de nadie, del impersonal, pero nadie nunca muere sino un alguien, pues un tiempo así no es de ninguno en particular ni es general para todos, dificultad que este autor hace residir en el lenguaje que no es siempre adecuado para plantear algo así. Ciertamente, toda muerte es en cada caso de quien muere y no se puede morir en sustitución de ninguno, porque el que muere no es el mismo por el que se muere sino el que sacrifica su vida por otro; lo cual forma parte de un tiempo del anonimato, de este modo, existir en el tiempo histórico o inauténtico equivale a existir como nadie, como el uno, y, entonces, la lógica de Heidegger lleva al acto de como volverse inmortal o al menos al acto de como alguien que es capaz de pretender que esa finitud no es absoluta y que puede ser mediada mediante varios caminos, a saber la fama o amasando una gran fortuna, endosarle a un edificio o una persona con el nombre de uno o de algún otro como medida para garantizar la sobrevivencia conforme a la lógica reinante del tiempo histórico, sin embargo, el auténtico futuro de toda persona o ser-en-el-mundo, necesariamente envuelve el absoluto fin de lo que existe. Sobre esto, la percepción heideggeriana más importante, a mi juicio, es que la idea distrae la atención de la necesidad última del hombre de encarar la muerte, situación que dicho autor considera que esta en el fundamento mismo del pensamiento histórico, que él considera como temporalidad inauténtica, porque eso existe a fin de comprender y abarcar el hecho de que el tiempo existencial finaliza y que no está en modo alguno mediado o sujeto a ninguna medida, por supuesto, el morir mismo no forma parte de un evento esencialmente humano, pero el hacer frente a nuestra necesidad de que el sentido de toda vida es la muerte, de reconocer semejante cosa al vivir como si se fuera mortal, que es todo lo que se es, resulta el reto de todos los días para todos, de ahí la insistencia de Heidegger en reestructurar el discurso filosófico así como incluir el hecho de que la muerte permanece como un recordatorio importante de cómo por lejanas que sean a la Historia las convenciones de la trascendencia pertenecen a ésta nos permiten hacer del tema de la muerte algo sagrado e innumerable.

Considerando ahora la segunda debilidad de la convención que habitualmente se suscribe sobre lo histórico, ésta hace un énfasis especial de tipo formal en la neutralidad, en virtud del cual se da su inclinación a despreciar cuestiones de valoración, dicha debilidad no está desvinculada de la primera porque si la muerte se convierte en parte de la propia pintura que nos representa, esto es, si la propia e inevitable finitud de cada uno se vuelve parte del discurso en el que cada quien hace sus elecciones y compromisos, entonces cualquier cuestión relacionada con el valor no pueden ser infinitamente diferidas, lo que lleva a cualquiera a preguntar si tiene valor hablar y tratar acerca de todo uso del tiempo y la atención, pero tal cuestión es una cuestión de valor en el tiempo más obvio y uno nunca puede estar completamente apartado de ellas ni eludirlos totalmente, no obstante, las cuestiones de valor aparecen en formas más poderosas y menos descaradas, y una de tantas es que toda convención histórica tiene que elaborar mecanismos para lograr desviarla y reorientarla

En pocas palabras, la temporalidad histórica constituye el medio último para sostener el valor de la neutralidad, y esto, por medio de vincular el pasado y el futuro, en forma tal que la convención histórica genera un medio supuestamente neutral en el cual los eventos tienen lugar libremente, en apego a ciertas leyes de causalidad que pueden descubrirse a través de comparaciones de instancias ampliamente separadas, y, así, ofrecer una libertad en la cual los proyectos humanos puedan ser formados y desarrollados, claro, conservando esta neutralidad, en la cual pueden aún ser evidenciados, tal es el propósito rector del pensamiento histórico en primera instancia, ya que su misión no puede ser mencionada directamente. La importancia notoria del establecimiento de este medio, sin embargo, implica la segregación del momento presente de algún modo desvalorizado que, con respecto a la memoria histórica, es sólo un punto de intersección, un cruce de caminos neutral para diversos y diferentes hechos y para secciones no causalmente relacionadas, en lugar de mirar todo momento cultural sincrónicamente, como una unidad en equilibrio o una formación cultural estable, la persona se ha tratado como un tema históricamente conceptualizado como algo que trata cualquier momento cultural como meramente un lugar neutral para las distintos tramos históricos que corren a través de él; de este modo, la Historia, podría decirse que es la gran creadora de disciplinas e igualmente la gran segregadora de la cultura, la que la disemina, que se divierte y guarda dentro de cursos o canales separados las varias funciones de una formación cultural determinada, mientras que otras muchas funciones que han quedado desvalidas encuentran un nuevo contexto en la secuencia de eventos que corre del pasado al futuro.

Por lo cual, suele pensarse de las distinciones disciplinarias de la academia, donde los libros de texto en campos tales como la civilización occidental son cuidadosamente utilizados para segregar y deslindar el arte de la política, y un siglo de otro, y donde todavía queda un campo restringido de estudio como la literatura amerita y exige definirlo a partir de el cúmulo de vocabulario de sus creadores y estudiosos en términos históricos. Acerca de lo cual, se enseña y discute la historia de los géneros literarios, de manera similar, se enseñan y discuten las causas culturales del fenómeno literario o textual o se tienen en la mira aquellos fenómenos como manifestaciones del propio desarrollo cultural e histórico, por lo mismo, inevitablemente estamos comprometidos e implicados en esto, tal parece, en el lenguaje del trasfondo, de los escenarios y de los eventos, el lenguaje de la profundidad, el lenguaje de la representación; y todos estos estudios literarios resultan ser tan sólo una instancia del máximo compromiso cultural para semejante modo de pensar, la práctica de un historicismo así antes que verbalizar lo sucedido, se le reconoce, sobre todo, por su enorme y probado poder nacional de decodificar la idea de que tanto el medio de los eventos como el método del investigador se encuentran empapados y permeados por una fina neutralidad. Eso es precisamente, lo que caracteriza el insistir en cuestiones de valoración, situación que ha hecho, entre otros tantos ejemplos, a la teoría feminista tan poderosa como una extensión de otros muchos escritos y discursos teóricos basados en la lingüística, la antropología, y sin faltar entre éstas a la fenomenología; sobre este tema, Kristeva, a manera de ilustración, sostiene la visión de que la Historia es un discurso de apropiación y vinculación que sostiene los valores y las exclusiones del patriarcado y, como ella afirma, esto le concierne y la implica a sí misma con esa especie de contrato socio-simbólico donde acordamos y convenimos concebir y pensar al tiempo como proyecto, teleología, despliegue lineal y prospectivo de las cosas el tiempo como punto de partida, progresión y arribo, en otras palabras, el tiempo de la historia. Asimismo, la misma Kristeva, reconoce como parte de su visión no menos que la crisis religiosa de nuestra civilización y una revisión pertinente y apropiada del muy importante principio de sociabilidad y comunión.

Ahora bien, la convención lineal del tiempo pertenece o corresponde a lo que Kristeva denomina la disposición simbólica del lenguaje, esto es, la disposición para enunciar, calificar, y concluir, ade-

más de la disposición a jugar, multiplicar y diversificar, tal es la convención que promueve y expone lo que Kristeva considera que un psicoanalista llamaría un tiempo obsesivo, una suerte de celo para controlar y dominar el tiempo en el cual pueda ser discernida la estructura verdadera del lenguaje, en el caso de Kristeva, de la lengua eslava, del mismo modo, Kristeva describe este tiempo de la historia como uno que es totalizante en su recorrido universal y, en consecuencia, llega a ser totalitario hacia todo aquello que excluye al tildar como no esencial o que aún no existe. Una crítica tal del tiempo histórico recuerda y resuena con los ecos de la propia crítica heideggeriana de la temporalidad no auténtica, y tales consideraciones están presentes entre los distintos caminos en los cuales el feminismo teórico ha extendido y especificado el esfuerzo experimental de la postmodernidad, un empeño para redefinir la metafísica occidental y lograr reformular los códigos sociales comenzando con lo más íntimo, lo más práctico, lo aparentemente más inocente de lo cotidiano, de la manera que la crítica de Heidegger de la temporalidad no auténtica, del tiempo del uno que es el tiempo de nadie, implícitamente hace que su argumento se comprometa con cuestiones de valor y con cuestiones de proporción.

Todo esto responde a la idea que se hace y que tiene la postmodernidad de que el tiempo y el espacio están definidos en sí mismos, limitados, que lo discontinuo viene a ser así lo contraintuitivo, lo que puede parecer casi impensable, a pesar de esto, todavía es precisamente algo así lo que la narrativa postmoderna establece, una temporalidad alternativa, una que se pregunta por sus lectores, que invita y pide a éstos atreverse a pensar lo que, al menos, parece impensable, y sobre esto, la narrativa postmoderna proyecta en forma significativa asemejarse o simular el análisis del discurso que se ha desarrollado en el cruce de varias disciplinas, desvaneciendo sus fronteras y demarcaciones, lo que es, sin duda, una ruptura bajo la convención del tiempo histórico que revela lo arbitrario de su neutralidad y que con esta apertura nos permite, no, mejor dicho, nos impele a enfocarlo justo en aquellas cuestiones de valor y proporción a las que toca y respecta la Historia. Este es también el efecto del análisis del discurso, y, en especial, en sus versiones feministas, precisamente aquéllas que nos permiten desplazar la discusión sobre las disciplinas a cuestiones fundamentalmente de valor, de valoración, apreciación, y hasta de interpretación, además, si tales cuestiones parecen algunas veces tautológicas, eso es generalmente porque son las cuestiones clave y las más importantes y también porque esto es precisamente lo que son tales tautologías, situación que sigue aún sin observarse ni ser examinada, lo que tiende a convertirse en el lacayo o vasallo invisible del discurso. El valor y papel de la neutralidad, por ejemplo, no es ni totalmente reconocido ni muy mencionado por la mayoría de las narrativas históricas como es en forma silenciosa y reservada tomado para toda concesión hecha por ellas, mientras tanto, el historicismo caduco y obsolecente enmascara las cuestiones de valor junto con todas sus implicaciones para el compromiso y la elección, así pues, la nueva obra disciplinaria sustentada en Foucault y en la llamada lingüística filosófica lleva tales cuestiones al foco mismo de la discusión, para lo cual sirva de ejemplo que, cuando los académicos hablan en el mismo tenor de Shakespeare y de los conquistadores, aquéllos recurren a un método que enfoca nuevamente el momento cultural en cuestión como una entidad homeostática o sujeta a cierta clase de equilibrio y consecuentemente disuelve y borra la neutralidad del presente que ahora aparece como una sintaxis restringida y una carga de valor y ciertamente no más que un espacio neutral para el desplazamiento del valor, para su tránsito de la desvalorización a su transvalorización que se vuelve una revalorización, como puede apreciarse, las cuestiones de valor aunque resultan huidizas dentro de las materias de la propia metodología, exterminan y echan fuera cualquier neutralidad putativa o presunta que podría todavía permanecer allí, en el ámbito de la propia metodología.

En lo que toca al momento y las circunstancias en que este nuevo movimiento fue originado y nombrado, y sobre sus distintas manifestaciones existe una considerable dificultad terminológica acerca de él por ahora, esto es claramente un trabajo difícil, dificultad que se acrecienta porque envuelve el término de la posesión del uno como un espectador o un historiador neutral y la consiguiente aceptación de una posición en el marco de diferencia, ver y escudriñar el momento cultural como un marco sencillo y simple significa reenfocar el análisis sobre la diferencia entre los diversos momentos culturales y entre las amplias prácticas discursivas, lo cual quiere decir que cuando se ve o toma en cuenta un método cualquiera incluyendo el propio, cualquier valoración incluso la propia, cualquier lenguaje incluyendo el propio como históricamente limitado, aun en el caso de que el método utilizado para arribar a este reconocimiento y conclusión, ésta es una cosa perturbadora, ya que si tiene lugar o se cae en esta peligrosa situación, se buscaría, en efecto, desnaturalizar nuestras preocupaciones más profundas, esto desmaterializaría literalmente los escalones bajo mis pies, como si quedara todo a flote sin mayor asidero ni justificación, con lo que se quisiera improvisar las propias creencias en el acto de la discusión y la ubicación de ellas, con claridad, la improvisación postmoderna, cualquiera que sea el modo en que pudiera ser, demanda y requiere una verdadera actividad autoreflexiva, no como la del historiador, quien improvisa sobre las creencias de otros a los que nombra personajes históricos, por ejemplo, de generaciones pasadas, en cambio, el intérprete postmoderno está impelido a improvisar sobre sus propias creencias, a jugar con ellas y en este juego perder la claridad de las cosas, ser desconcertado por lo que pensaba trivial, y una vez que las nuevas prácticas desarreglan, reordenan y reajustan los hábitos, se encara la elección entre las prácticas que significan aquello que escuetamente se enfrentó acerca de las cuestiones de valor, tal necesidad está en el corazón mismo de la narrativa postmoderna y del análisis del discurso así como del texto, lo que realmente trastorna la complacencia del sujeto que es tanto lector como el escritor y que parcialmente lo explica por su reacción contra esto. El costo en igual grado que los beneficios del pensamiento histórico han sido, por ahora, ampliamente percibidos, especialmente su implicación sobre la disociación entre lo discreto, lo que ha adquirido textura, la experiencia fenoménica, por un lado, y generalizada, en tanto conciencia metafísica por el otro. De hecho, esta disociación, ha visto probado ya desde las postrimerías del siglo pasado como algo que es definitivo, como la determinación de una responsabilidad, cosa que los escritores postmodernos heredaron la necesidad de considerar todo ello junto con las responsabilidades y deberes asumidos por un discurso cultural que ha hecho posible las guerras mundiales y otros tantos desastres de la misma envergadura, y esto es sólo lo que alcanza a detectar con una mirada sobre las condiciones sociales y políticas dominantes en este siglo, que únicamente podemos contar con la esperanza de comprender el fenómeno de la narrativa postmoderna y su crítica de la representación en cualquier terreno así como las vías adecuadas para hacerlo.

Por lo dicho hasta aquí, la mejor definición de la narrativa postmoderna podría ser justamente aquella que resueltamente no opera de acuerdo a cualquier forma de tiempo histórico, esto es, de tiempo representacional, que retrata todo tal y como es y del modo en que sucede, y en muchos casos directamente parodias o disputas de ese tiempo y las generalizaciones que permite formar y construir.

Una subversión de este tipo precede necesariamente a aquellos experimentos con nuevas formas de temporalidad que la narrativa postmoderna hace posible; en dicha narrativa, lo infinito del futuro no existe, ni lo finito del sujeto, o, por lo menos, éstos están tan masivamente atenuados que no hay más grande función el controlar las distintas convenciones que se realizan. Para la postmodernidad, el tiempo histórico es una cosa del pasado en más de un sentido, la Historia ahora no es sólo la convención formal donde el presente pertenece a un patrón controlado de significado gobernado por el pasado

y abierto a un futuro, por el contrario, la Historia está ahora también en la posición de interés de confrontación de su propia historicidad, como ocurre igualmente en la literatura.

Hasta el momento, en efecto, puede observarse que la medida del tiempo depende y está determinada en la esfera de la inter-comunicación humana, casi a plenitud, por cada conciencia individual, cada individuo vive y organiza el tiempo de una forma enteramente peculiar, singular y característica, así como ocurre en el ámbito de la misma literatura. De ello nace lo que podría ser llamado tiempo literario, específicamente, un tiempo de la ficción, de sus figuras, un tiempo que las hace vivir. Una temporalidad como ésta es, de alguna manera, la imagen que la ficción literaria se hace y crea del tiempo, es, pues, un pseudo-tiempo, un tiempo falso o irreal, fabricado a la hechura del espacio literario, un tiempo narrativo que se justifica en última instancia en virtud del concepto de ficción, en otras palabras, de la lógica que rige e impera el mundo creado por el autor -una lógica que no es puramente racional, ni se encuentra subyugada por el *fatum* o la necesidad, en lugar de eso, está guiada por la causalidad y la verosimilitud-, el cual, muchas veces en el desconcierto, comprende que la experiencia de la vida de todos los días, por rica que sea, se torna insuficiente y no basta para entender y explicar cabalmente las singularidades de los mundos de ficción, con un modo de ser propio que no imita al del mundo, por el contrario, extiende las fronteras de la existencia y la realidad a su paso. El tiempo narrativo corre y gira alrededor de la sucesión de eventos, sometido por el arbitrio del lenguaje, puesto que éste no puede ser sino sucesivo; lo que queda de manifiesto cuando uno se percata que toda historia es una sutil y esmerada organización de hechos que han sido objeto de la mimesis artística, que supone en esta tarea un orden instaurado e impuesto por el autor, en su afán por crear un cuento entero y completo, con principio, clímax y fin, es así que, se establece un orden en la narración, mismo que implica sucesión, es decir, tiempo, para que lo que la historia cuenta suceda, y suceda para nosotros.

Resulta más que notorio que el tiempo, en general, en cualesquiera de sus tipos y expresiones, está permanentemente presente e implicado en la narración, dando movimiento a las creaturas del texto; tal cuestión no siempre ha sido reconocida ni se ha hecho sentir en la creación literaria, del género que se trate; hubo una época, siglos atrás, en la que los personajes de las historias no experimentaban o no sufrían modificación o cambio alguno, su constitución interna siempre era la misma, y su apariencia externa raramente era empañada por vivencias y años que transcurrían por ellos sin provocar el menor signo de cambio o mudanza en éstos, mozuelos e indómitos como aparecían por vez primera ante el lector, así seguían y se conservaban durante y hasta el fin del relato, mucho después, es cuando, en especial, la novela, adquiere un compromiso por imprimir en sus historias una evolución integral de sus personajes a lo largo de la trama, hasta cuajar en cuentos henchidos de realidad, tan reales o más que la realidad misma, alcanzando en sus escritos una cualidad metamórfica extraordinaria, que empuja a ciertas voces a calificar obras como el *Quijote* con el mote de paradigma de la realidad transmutada -uno de ellos, el vital y lúcido Sergio Fernández.

Inspirado en los trabajos de Benveniste y Günther Müller vinculados con el tiempo de la narración, toca a Todorov instaurar tres niveles para describir al tiempo literario: el tiempo del relato, en el cual se configura la historia con sus personajes; el tiempo de la escritura o de la enunciación por medio de la palabra escrita y, finalmente, un tiempo de la lectura, en el que se produce la recepción de la historia. Casi a la par, Genette somete a juicio sus personales propuestas acerca del tiempo narrativo, distinguiendo, por un lado, un tiempo de la historia, consistente de su contenido o significados que encierra y anhela transmitir, otro, un tiempo del relato, en el cual la historia es conformada como texto, y uno más, el tiempo de la narración, esto es, ese proceso que hace transitar de la historia al relato, que la vuelve una experiencia del lector, ansioso por descifrar sus mensajes y significados. Y, en el punto más

alto y culminante, sale al paso la figura de Ricoeur, que aventura otra nueva perspectiva, aliado de la categoría de *mimesis*⁴ para ver cumplida su faena; así, para éste, existe el tiempo prefigurado o de la *mimesis* I, que representa el tiempo asociado con la existencia real, luego aparece en escena, el tiempo configurado o de la *mimesis* II, el cual se refiere a la forma en que el tiempo de las cosas reales se organiza conforme una estructura o convención estética determinada, bajo el designio de uno u otro género literario; y, al final, se presenta el tiempo refigurado o de la *mimesis* III, rescatado mediante el acto de la lectura, y es en él, donde el poder combinatorio de palabras y significados tejen y retejen una y muchas veces una misma historia, siempre la misma y siempre distinta, sin repetirla ni buscando parecidos con otra. Sin embargo, esto no excluye ni desdeña el recurso de la repetición en el seno íntimo del texto literario, porque, como afirma Ricoeur, la repetición constituye la base primordial para fijar el tiempo en la memoria, para generar su recuerdo, pues, de otro modo, se escaparía inevitablemente; la mención iterada de un hecho favorece, en determinado grado, su actualización, mantiene viva la atención e interés de que es capaz, resaltando la importancia que tiene para el narrador y, principalmente lo convierte en un exponente esencial del punto de vista que suscribe el *demiurgo* de la historia.

Por igual, Heidegger refiere a la repetición como una experiencia fundamental del tiempo y el único camino para adueñarse su dimensión más profunda, aquélla en que todo se vuelve presente; repetir es recuperar, recapitular lo que hemos sido, que ya no está presente, creando con la repetición la memoria del relato, la cual va construyéndose a la par que éste se produce y cobra vida, en suma, repetir una historia, volver a jugar con ella de nuevas y distintas maneras, constituye una prueba de cómo el pasado continúa influyendo en el presente, matizándolo y dándole sentido.

Ese tiempo que en la vida real se desvanece, del cual quedan sólo fragmentos, retales aislados y desarticulados, arrancados de sus relaciones entre unos y otros, pedazos de lo vivido que están presentes en cada uno como una memoria involuntaria de las cosas, algo que está en nosotros no porque lo queramos sino, en todo caso, sucesos que han pasado por nosotros dejando una huella que si alguna vez era honda el mismo tiempo se encargó de ir diluyendo, tal vez sin borrarla por completo, pero sí, reduciendo al mínimo la posibilidad de reconstruir lo que pasó, un tiempo perdido, una identidad difusa que se pregunta *¿qué es? o ¿quién es?*, que encuentra como forma de responderse el contarse a sí misma, buscando recuperar lo que fue y cómo fue, una aventura en pos del tiempo que hemos vivido sin vivir, sin percatarnos de la riqueza de cada vivencia nuestra, lo que nos impulsa a recobrarlo así como lo plantea Proust en su *Recherche*, donde recupera poco a poco y trozo por trozo una vida, que para algunos es la suya, atrapada en la sucesión interminable de olvidos que siguen a lo sucedido, un recuento de cosas olvidadas en la vida del héroe de su historia, una colección de momentos perdidos que son recobrados en la narración misma de una memoria perdida, misma que es reconstruida, reconstituida y restaurada por la gran metáfora que significa una historia literaria, una narración de ficción que captura la vida y la cuenta, y la narra como fue, o bien, como pudo ser o como podría ser, una identidad que se descubre ella misma al ser contada por ella misma o por otras personas, en una especie de autoconfesión ante el espejo que nos permite vemos como realmente somos y no como se nos dice o se nos quiere hacer creer que somos, justo por eso, contar es además de volver a vivir, llegar a conocer y comprender qué es y cómo es cada uno de nosotros, respuestas que están diseminadas en los ayeres y

⁴ Para Ricoeur el término *mimesis* más que ser entendido o tomado en calidad de copia es, además, considerado como una re-descripción del mundo. Conforme a lo dicho, la *mimesis* pasa por ser la imitación de una acción encarnada en un hecho a través del discurso, de la palabra, antes que una reflexión, personal o general de las cosas, como lo creyera Iser.

experiencias por las que hemos transitado sin mayor empeño de conservarlas en nuestra memoria como un registro articulado y con sentido de lo que nos ha ocurrido, hechos que tras suceder se tornan y sólo ven como recuerdos y que como recuerdos se vuelven paulatinamente más y más difusos hasta que se olvidan, pasados enteros que parecen nunca haber tenido lugar para nosotros, existencias y sucesos tales que son reconquistados como una hilera de olvidos recordados o recuperados como mundo narrado en el modo de la ficción, en forma tal que, un tiempo que transcurre al narrarse, como lo es el de la literatura, nos pone en condiciones de reconstruir nuestra identidad de manera narrativa, un contar y contar que contesta nuestras preguntas ontológicas por nosotros mismos, un descubrir quienes somos al inventar una historia para contar nuestra propia historia.

Estas consideraciones ponen la mira en las transformaciones que se dan con el discurso contenido en el texto literario, ponen de relieve, con justicia, que es la presencia de cambios en el interior de la historia, lo que logra que su discurso llegue a ser narrativo, y no llanamente descriptivo, capturando simples viñetas, cuadros estáticos y mudos, sin sentido y sin nada que comunicar a nadie, porque el cambio es el mejor representante y vocero de lo que es el tiempo, un cambio palpable en el paso o tránsito en una historia arbitraria, de la dicha a la infelicidad, de la tragedia al humor más hilarante, de lo imprevisible a lo aburrido y predecible, de lo creíble a lo absurdo.

Podría decirse, con cierta razón, que es el narrador, el sujeto de la enunciación, el que establece el ritmo de los sucesos en la historia, el compás de cada evento, siendo así el que instaura el tiempo del relato, una medida y orden para lo que en él acontece, estableciendo distancias con el tiempo de los personajes o, si lo deseara, coincidiendo e identificándose con la temporalidad de las figuras, centro donde concurren ahora los tiempos de la narración y de lo narrado, de lo que nos hace vivir las experiencias del relato y del tiempo que es propio de aquéllas. Ahora bien, el control que ejerce el narrador sobre el tiempo depende del grado de autoridad y credibilidad que se otorgue a sus asertos, llegando a variar en un poder sin límites, en cuyo caso se le moteja con el sobrenombre de narrador omnisciente, dominio que le permite una mayor movilidad, a diferencia del restringido actuar de un narrador-personaje o de un inofensivo y desafecto testigo de la narración, los que ven debilitadas sus facultades en lo que corresponde a su manejo y visión del tiempo de la historia, limitando su papel en cuanto perceptor del universo representado en el texto y su deber o función de comunicar el contenido del relato.

2. DE LA DESCRONOLOGIZACIÓN A LA RELOGIZACIÓN DEL MUNDO NARRADO

Con todo, lo que identifica y caracteriza al discurso del tiempo en la narrativa de ficción es la aparición en su interior de una serie de distribuciones y arreglos extraños, anómalos y desordenados, en absoluto, impensables en el marco de la lengua que protagoniza todas nuestras experiencias en el mundo real. Todas estas violencias resultan aberrantes, dado que pisotean el principio de concordancia temporal dentro de la historia, entre palabras y sucesos que describen, sólo posibles como palabras, imposibles de cualquier otra forma. Llega a volverse la ficción literaria un nido de transgresiones en el orden y organización de la trama, lo que da tela de donde cortar a los muchos defensores de la descronologización de las escrituras verbales en el espacio de la ficción, pero otros, sostienen que dentro de la ficción la temporalidad no es más que aparente y, por consiguiente, eso permite justificar las patologías observables en su expresión discursiva.

Sin entrar en mayores dimes y diretes, el texto literario no es autónomo, por lo menos en lo que toca a su sentido último; todo relato transmite una vivencia ficticia del tiempo y facilita al receptor la

experiencia literaria del mismo, por lo tanto, ha de haber un lugar de encuentro, de cita, entre autor y lector, un tiempo vivido donde florece la comunicación intersubjetiva, en el que el primero transporta al texto su experiencia temporal por medio de la historia, y el otro, por su parte, accede a dicha experiencia apelando también a sus vivencias propias y personales del tiempo, por lo que, inmanencia y trascendencia han de colaborar en el examen y análisis del texto, si se ambiciona esclarecer la experiencia temporal que cada uno comporta y encierra.

Puede así, la ficción libertar al relato de la servidumbre al tiempo del calendario e incluso al que imponen los signos y sus significados, las palabras en pocas palabras. Todo es ficticio en la historia, personajes y lugares, menos la experiencia subjetiva del tiempo; por tal motivo, bien puede que el relato sea una realidad sacada del tiempo, destemporalizada, ya que en su interior no guarda ni contiene más que la ilusión del tiempo; sin embargo, conviene señalar con verdad que la narración transita por un proceso de retemporalización merced a su estrecha relación con la auténtica y verdadera fuente del tiempo, la conciencia, la dimensión subjetiva del tiempo, a través de la cual el texto hunde sus raíces en la existencia individual, forma como se abre el texto hacia su exterior, rebasando su inmanencia, pudiendo alcanzar sólo así su pleno sentido.

La temporalidad de lo irreal es, sin lugar a dudas, un problema que casi nunca es sencillo de acometer. A pesar de esta advertencia, más que desaliento, puede decirse que los seres ficticios, así como nosotros mismos y nuestro mundo, somos seres de tiempo; no obstante, en las historias literarias acontece una curiosa situación, el tiempo no parece transcurrir fuera de ellas, el cumplir una condición tan especial, le ha merecido a la ficción literaria el ser calificada como "lugar de tiempo," o en el vocabulario de Bajtín: Cronotopo, un espacio del acontecer, donde las cosas ocurren tan pronto como son narradas y tal y como son narradas, en el cual el tiempo empieza a correr hasta que la historia es contada, un espacio donde el cómo y el cuándo convergen para que el tiempo de la historia transcurra de nuevo por obra de la narración, es un estar dentro del relato sin estar fuera del mundo, en los cuentos y en las novelas, donde las cosas no suceden en sí mismas, no ocurren las unas para las otras, sólo suceden para nosotros, mientras traspasamos las fronteras del texto literario y, con total desenfado, nos atrevemos a experimentar y vivir esas historias, que sin nuestra presencia en ellas, no son historia de nada ni de nadie, pues toda historia literaria es historia nuestra, de lo que somos, de lo que aún no hemos sido y podemos llegar a ser.

El espacio literario, seno de la ficción, no es, y esto se tiene por descontado, un tiempo espacializado, materializado textualmente en un libro o tan sólo en una página escrita, en todo caso, es un espacio hecho tiempo, confeccionado de palabras, tinta y papel, el que al ser narrado es temporalizado por medio de las vidas que por él son proyectadas como una historia, una serie de sucesos que al ser narrados se vuelven tiempo, un tiempo narrado, no solamente el que se escapa en contar una historia, sino aquél por el cual la historia vuelve a transcurrir para cada uno de nosotros, un tiempo cuya vida es tan corta o tan larga según el apetito y avidez del lector que se sumerja en sus profundidades, un escenario donde algo pasa, donde las cosas tienen un pasado que contar, en el que los sucesos narrados nos llevan más que a experimentar o disfrutar un rato de ocio, incluso, nos compelen a casi vivir semejante experiencia, haciendo del mundo narrado un tiempo vivido por cada uno de nosotros en una experiencia temporal que suscita la ficción literaria. Gracias a lo cual, el espacio de la ficción no sólo lleva a cabo un cometido fundamentalmente ancilar -de soporte de la acción-, lejos de eso, se revela, en cuanto componente de la estructura narrativa, como un elemento trascendental en la articulación de personajes, acciones, sucesos y tiempos que se acoplan a la perfección para dotar con credibilidad y sentido

aquellas cosas que cuenta la historia de un mundo fabricado por la palabra y con ninguna otra cosa que palabras.

A primera vista, el espacio narrativo es simplemente un concepto; sin embargo, además de una categoría de análisis es ante todo una realidad textual, cuya esencia virtual, de algo que puede ser, depende en primer instancia del poder del lenguaje y otras tantas convenciones estéticas que le den origen. Se trata, de ese modo, de un espacio ficticio, el que tiende a crear la ilusión de realidad, aunque esto no ocurre siempre ni es una constante, pues, como sucede con el relato fantástico, éste frecuentemente renuncia a ser un espacio realista e incluso verosímil.

En el presente siglo, la poética del espacio, sobre todo, en su construcción narrativa, recupera y vuelve a cobrar actualidad en el ámbito de la teoría literaria, siempre vinculada y, hasta aliada, a la noción de espacio con la cuestión del tiempo. En este punto, Kant tiene el honor de ser el primero en afirmar la naturaleza apriorística e intuitiva de estas dos formas puras de los fenómenos, de todo lo que aparece ante nosotros en el mundo, así también como señalar la precedencia del tiempo sobre el espacio en tanto forma del sentido interno, de manera que, el espacio funciona como condición subjetiva de la intuición externa, de la percepción, y constituye, junto con el tiempo, una de las fuentes del conocimiento, de los datos de los sentidos y de la conciencia.

Tiempo y espacio se tornan incomprensibles uno sin el otro, son insolubles, perplejidad que encuentra en la literatura, en la vida plasmada en la palabra, vuelta personaje de historias ficticias, tal vez, su mejor expresión: cosa que de sobra sabía Bajtin, cuando forja aquel término repleto de inmensa carga metafórica, me refiero al ya mencionado de cronotopo, convirtiéndolo en un concepto fundamental del arte literario, lo que expresa este autor con las siguientes palabras:

Aquí el tiempo se condensa -dice-, se vuelve compacto, visible para todo arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo, de la trama, de la Historia. Las trazas y registros del tiempo se descubren en el espacio, el cual es percibido y medido después del tiempo.⁵

El cronotopo, lugar del tiempo, donde las cosas suceden como suceden en el mundo real, es una valiosa forma de conocimiento, y en la esfera literaria su importancia crece al convertirse en el centro que gobierna la narración, puede ser identificado como una de muchas imágenes que se hacen presentes en el transcurso de un relato, una de ellas, quizá la más usada, es la del camino, que cobra múltiples sentidos e interpretaciones para cada historia y, muchas veces, dentro de la misma, la cual estructura y determina en cada caso de un modo particular la forma en que se desarrolla la historia, principalmente en la novela de aventuras y en la picaresca, ejemplo claro de las andanzas y vagabundeos de sus personajes. En síntesis, el cronotopo pone al espacio y al tiempo en la condición de protagonistas de la estructura narrativa de toda historia.

Para algunos autores el espacio está por encima del tiempo, le es preeminente, determinante en el ensamblado narrativo, punto básico para mostrar como los sucesos textuales quedan anclados al espacio y tiempo de la página escrita, a la temporalidad del mundo narrado, vivo de nuevo por obra de la lectura. Otros, mientras tanto, insisten en que en el mundo de la ficción narrativa el tiempo se anula -teniendo semejante postura como su principal defensor a Barthes-, por lo que, la misión de la literatura es volver presente, devolver actualidad a las cosas, actuando al margen de cualquier sentido y restric-

⁵ Bajtin, M. *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-238.

ción temporal, aboliendo el sucederse de los hechos, su tiempo, en favor de una ordenación espacial que les de coherencia lógica. Una suerte de poner ante los ojos la realidad como un cuadro total, que el *fluir o suceder nos hace imposible abarcar de una sola vez por la mirada, sólo pedazo por pedazo, porque -como pensaba Bataille- el lenguaje y, en especial, la palabra escrita, para exponer el mundo, poniéndolo fuera de sí y dentro de cada uno de nosotros, sólo puede hacerlo en partes sucesivas que se desarrollan en el tiempo, nunca, en un solo y supremo instante, esta visión global que el lenguaje fragmenta en aspectos separados, que se suceden sin confundirse, al intentar la palabra retratar y explicar al mundo, al reunir esa totalidad, al mismo tiempo la dispersa. Todo esto, se levanta como una razón poderosa que asiste a los que propugnan por desterrar cualquier dimensión temporal de la literatura; mas, para pesar de aquéllos, la interdependencia del tiempo y el espacio es irrecusable en el mundo de la narración, cuando se reconoce el importante papel que desempeña el espacio literario en cuanto lugar en que se cristaliza, se vuelve concreta y tangible, la acción narrativa expresada en los sucesos que conforman cada historia, para las que la historicidad del espacio manifiesta en las muchas relaciones que se construyen dentro del relato, entre personajes, lugares y sucesos, es mucho más que un simple soporte para la historia que cuenta el texto literario, es, ciertamente, el motor propulsor que produce y desata todo lo que sucede en ella, haciendo que la historia descubra la vida que encierra, proyectándola a nuestro mundo al hacerla desarrollarse en nuestra conciencia.*

Claro está, algo que justifica plenamente la existencia del espacio ficticio es, por supuesto, el efecto de realidad de que es capaz, ya que, aparte de contener a los personajes, es él mismo, reflejo y signo de valores y relaciones muy diversas.

Casi, la mayoría, de los espacios literarios son objeto de una obsesión desmedida de perseguir un efecto de referencialidad, presentándose con los atributos, características y prolijidad del espacio existencial, concreto, que es como lo que realmente existe, pintando al mundo como es y no como no es; no obstante, el espacio de lo razonable y creíble encuentra un gran rival en el espacio de ficción, específicamente, si aludimos a los espacios en que es más sentida y apreciable la intervención de la fantasía, y estamos hablando, con esto, de aquellas manifestaciones literarias que se apartan a ultranza de las leyes rectoras del mundo objetivo, acogándose en parte o totalmente al dictado de los mandatos instituidos por el narrador en turno, siguiendo la lógica y libertad de los mundos posibles que la ficción desencadena en la literatura. Son prueba de lo dicho, los espacios propios de los relatos de ciencia ficción o fantásticos, pero también quedan incluidos en este rubro, espacios como el de Comala, un espacio yerto, sin vida, poblado sólo por voces, sonidos y fantasmas de los que alguna vez vivieron, que Rulfo no nos aclara cuándo dejaron de existir o si siguen existiendo aún, personajes como los de *La invención de Morel* de Bioy Casares que por ser faltos de consistencia, lábiles, moradores de la isla a la que arriba el personaje-narrador propician que éste, sin pensarlo mucho, dude de la existencia de aquéllos y, así, de la suya propia y de la del paisaje que lo rodea, porque, en el fondo de todo, todo lo que cree ver no es más que una proyección de su propia alucinación, una ilusión, donde realidad y espejismo se suceden y remiten sin parar, donde el personaje principal no acierta a distinguir entre verdad y mentira, temeroso de no saber cuál es cual, inseguro de no saber como enfrentar una u otra. Mundos que no por no ser físicos son menos palpables, una realidad textual que es habitada por un universo ilimitado, que lectura tras lectura nos reserva sorpresas e innumerables promesas, representación finita de lo infinito, vivir toda una vida en unas cuantas horas, pudiéndola vivir cada vez con mayor profundidad y plenitud.

En todo momento, el espacio existencial del lector se opone y contrasta con el ficticio del texto. Ahora bien, tanto uno como otro pueden acercarse y hasta identificarse cuando se lucha deliberadamente por buscar su convergencia, que no su coincidencia, o siempre que ambos espacios se cruzan

en la imaginación, superponiendo sus historias para despertar y alertar la sensibilidad de su interlocutor, quien sugestionado por la lectura, renuncia a solamente leerla y analizarla, para experimentarla como una vivencia real.

En cualquier situación, el espacio-tiempo desde el cual el lector realiza la lectura de un texto de ficción incide y repercute en forma marcada y decisiva, invocando la analogía o el contraste, no sólo en cómo el texto es recibido por el lector sino, incluso, en la suerte que le espere durante la lectura, logrando el éxito o el fracaso de la historia, al fructificar en la identificación o rechazo o desconocimiento afectivo de los espacios literarios que se presentan como afines o extraños a los de la experiencia existencial, y cuya cercanía a ésta los inyecta de mayor fuerza y credibilidad, ya que, desde el momento en que la ficción se distancia de la experiencia real, por ser desconocida o increíble, al subvertir el orden del mundo, puede atentar y significar un serio riesgo para una lectura exitosa, aunque puede, por igual, apasionar por lo extraño y desconcertante, teniendo por desembocadura géneros narrativos como la novela fantástica, y relatos cuya zoología no es de fácil clasificación, dando lugar a taxonomías que no alcanzan a dar cuenta de los seres que pueblan la ficción, cosa que, sin embargo, no prohíbe ni impide vivenciarlos en toda su amplitud.

Ahora, intentaré bosquejar la construcción de ciertas estructuras temporales, y las propiedades que las caracterizan, que normalmente escoltan la aparición de la ficción en la literatura.⁶

Resulta de especial importancia mencionar que, desde principios de este siglo, la investigación sobre la estructura temporal de las obras literarias se realiza en relación con la estructura espacial que las caracteriza, esta dirección marca e impone la pauta de las investigaciones posteriores, pero vive una etapa muy singular en los trabajos de Ohl, el que a fines de la década de los años 60's acuñara la fórmula de la temporalización del espacio y de la espacialización del tiempo. En particular, Ohl plantea con esto la imposibilidad intrínseca de llevar a cabo un análisis aislado de tiempo y espacio en textos literarios. Una posición similar comparte y puede ser constatada en Bajtin, el cual sostiene que las características del tiempo son descubiertas en el espacio y el espacio es a su vez interpretado a través del tiempo y comparado con éste.

La discusión sobre la temporalidad adquiere verdaderamente una dirección filosófica definida, sobre todo, bajo la influencia de Heidegger e Ingarden, por ejemplo, en el aspecto ontológico-fenomenológico del tiempo, sin entrar ni caer en la formalización y sistematización de lo temporal. Solamente, en los años 40's, Müller reanuda con brío inusitado el debate sobre la posibilidad y necesidad de una metodología para la descripción temporal de los textos literarios, empleando para esto, los términos ya acuñados por la crítica anterior, encabezada, principalmente por Hirt y Petsch, más que siempre se le han atribuido a Müller semejantes logros de manera innecesaria, categorías como el tiempo de la narración (*Erzählzeit*) y el tiempo narrado (*erzählte Zeit*). El método de éste sucumbe a un exagerado formalismo sin ser capaz de dar respuesta a los aspectos fundamentales de la temporalidad en textos literarios, como lo indican aquellas críticas con las que lo embisten Jauss, Genette y, por supuesto, Ricoeur.

Es necesario conformar un modelo temporal que dé cuenta de la organización y composición de aquellos acontecimientos que constituyen la trama de un relato, en este caso, de ficción. Debe estar-se consciente, en todo momento, para lograrlo, de la problemática que implica el proponer un para-

⁶ Para mayor información y detalles sobre el particular, consúltese el ensayo de J. Bajtin, 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,' mismo que aparece en *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981, pp. 84-258, *passim*.

digma explicativo para el análisis temporal de textos ficticios, que consiste en que el texto concreto con sus variadas y peculiares formas, en todos aquellos géneros que le den cabida, siempre es inevitablemente más complejo que la típica construcción y representación mental que con él se asocia. Por esto, no se puede ni se debe esperar que una pieza textual determinada contenga o sea testimonio de todas las estrategias de organización temporal que tiene a su alcance, para respetarlas o reinventarlas, el escritor literario, ya que un modelo ve rota su pureza al cristalizar totalmente en un texto, y al revés, no debe pretenderse que un sólo modelo agote todos los aspectos que *compromete la narración de un cierto texto literario*. Por lo tanto, nuestro instrumental es, como siempre en estos casos, gobernados por la licencia y la inestabilidad de las historias de ficción, una construcción heurística que puede permitir que analicemos e interpretemos con mas alta precisión el objeto que nos ocupa, el ente literario.

En un modelo adecuado para el análisis de la organización temporal se debe apelar y acudir a la *sutil sugerencia de Todorov, que consiste en la importancia de diferenciar en toda narración literaria entre un tiempo externo y uno interno*.

El tiempo externo se refiere a aquél fuera del texto, el tiempo histórico del autor, del lector real y de todo aquel plexo de circunstancias en que fue escrito el texto o al cual se refiere o nos remite al desplegar su historia ante nosotros. El tiempo interno, vendría a ser aquél propio del texto literario, visto éste, de manera integral y total, constituido por un tiempo de la narración, de aquella acción real que revela el contenido de la historia de ficción, y por un tiempo textual, ficticio, de lo narrado, donde acontece la experiencia propuesta y proyectada por el texto.

El que hemos llamado tiempo de la narración, pertenece al nivel de la historia, es pluri-dimensional y cronológico, se puede medir en minutos, horas, días, años, entre la vigilia y el sueño, etc., representando el pasado, el presente y el futuro. En aquél deben distinguirse el tiempo real y el ficticio.

El tiempo real de la narración es el propio de las narraciones históricas o de las correspondientes de los periódicos, un tiempo con una referencia externa muy definida. El texto histórico o periodístico está, como se sabe, determinado pragmáticamente y posee por una parte un equilibrio, uniformidad y simetría global entre su configuración, su transcurso accional y temporal, y su descripción, y por otra parte con relación a los procesos reales que le han dado origen fácticamente. Su determinación pragmática comienza con el encadenamiento de la producción o creación literaria al tiempo real. La referencia temporal en este tipo de textos está fijada por la relación entre el acto de la escritura y el punto temporal de lo escrito. Por consiguiente, los ejes que regulan el acontecer, la pareja del *hic et nunc* está relacionada con el tiempo empírico-cronométrico y el espacio demarcado históricamente.

En lo que toca al tiempo ficticio de la narración, es aquél -como lo anuncia esta formulación- de los textos literarios, de la novela, del cuento, de la dramaturgia teatral, etc. El tiempo ficticio de la narración se establece y define, por oposición al tiempo real invertido en la narración, al interior del texto mismo y pertenece y participa en la constitución de las entrañas de éste. No se encuentra anclado ni sujeto con la situación pragmática real o externa, que retrata o recrea, es decir, *no tiene una relación directa con el tiempo real ni tampoco es homogéneo*. En este caso, el dueto del *hic et nunc* se refiere a sí mismo, en otras palabras, el texto literario construye el tiempo, y también el espacio, en forma inmanente, de modo independiente y ajeno de sucesos reales y externos. De alguna manera, la temporalidad característica de lo textual está bajo el imperio de un especie de pseudo-tiempo, ya que el discurso en sí se encuentra desprovisto de temporalidad, como ya lo apuntaba Genette. Con este término tan extraño se trata de indicar que las acciones que reporta el texto, llámense vicisitudes, o bien, peripecias por las

que transitan sus personajes, pueden tener una organización acronológica, dispuesta más por el orden y la relación entre los sucesos, que por el suceder temporal que lleva de uno a otro. La narración ficticia puede comenzar, de acuerdo a lo dicho, con un grupo concatenado de sucesos que es el último en la historia y terminar con otro que es el primero en su génesis cronológica. A pesar de que el término tiempo textual es extraño y no del todo satisfactorio como tal, no es tarea fácil encontrarle un reemplazo o sucedáneo. El usarlo, obedece al deseo de no recurrir al *Erzählzeit* de Müller, que presenta sin mayor reparo Ricoeur en su *Le Temp et récit*, para quien el empleo de semejante vocablo es meramente cuantificador, pues lo entiende como la cantidad de texto escrito (páginas y líneas) que se emplea para narrar un determinado tiempo de la historia, un tiempo narrado del mundo proyectado por la ficción literaria, además de emplearse como un tiempo de la lectura, que no dirime más que sobre la duración temporal de lo contado y no de la manera en que coexisten e interactúan el mundo y el texto, merced a la disposición de los eventos con que se construye el tejido del mundo textual. Es por esta razón, que en los textos de ficción literaria se gesta una abolición cronológica que se vuelve el signo evidente que los define.

3. PROBLEMAS DEL TIEMPO EN LA FICCIÓN LITERARIA⁷

El interés por esa temporalidad que nos encierra y se nos precipita, cada vez más, a un ritmo que desconcierta y perturba, ha visto, en este siglo, su horizonte enormemente expandido, siendo protagonista casi de toda conversación, pero siempre salvaguardada por su misterio, inaprehensible y fugaz como todo tiempo es, especialmente al tratar de atraparlo por medio de la palabra. Mientras nuestras vidas cotidianas, de todos los días, están aún estrechamente encerradas y contenidas dentro de los límites del nacimiento y la muerte, el tiempo se ríe de nosotros, pues, nos ofrece, al por mayor y por todos lados, panoramas de extensiones infinitas, miradas que ensanchan la propia vida con otras vidas, más allá y alrededor de pequeños jardines de ilusión que cada uno cultiva para prodigar la inmediata felicidad, en cada caso sólo la mía; aquellas visiones alteran y cambian nuestras perspectivas y modifican nuestro sentido acerca de las proporciones de la escena de la que formamos parte, casi, en calidad de un personaje de la literatura.

Ciertamente, para la Filosofía, en general, la pre-ocupación por los problemas del tiempo y, entre ellos, la temporalidad de lo literario, es una de las piezas clave del pensamiento contemporáneo. Semejante obsesión, cuando ha cobrado cuerpo y presencia dentro de los reinos del arte, ha parecido, para algunos críticos, tan ridícula como aquélla que caracterizó a los victorianos con respecto a la moralidad.

Resulta muy evidente que, de modo significativo, el arte de la ficción refleja plenamente la compulsión por el tiempo. Las razones que existen para afirmar esto son, principalmente, que la ficción, en cuanto, una forma representativa del arte, responde con mucha sensibilidad a las presiones de la época; actuando como uno de tantos espejos de la vida, los grandes intérpretes de los hombres, y sus modos de conducirse y pensar en relación consigo mismos y con los demás. Además, los grandes escritores suelen ser aquéllos que se niegan a aceptar como un acto de fe ciega los modelos artísticos y las creencias de sus predecesores; insistiendo en revisar y examinar nuevamente, con rigor, desde sus

⁷ Vid. Mendilow, A. A. *Time and the novel*, Humanities Press, New York, 1972, pp. 30-52.

propias raíces, todo el arte y sus expresiones, comenzando desde lo más bajo y fundacional, en lugar de adelantarse a falsas conjeturas, imitando los intentos de sus antecesores. Puesto que la ficción es algo así como un arte del tiempo, los problemas de su estructura, sus técnicas y convenciones conforman un arabesco verosímil donde participan distintas formas y valores del tiempo. Por lo tanto, la constante experimentación en estos problemas significa una continua reconsideración del valor del tiempo en la historia que retratan la vida. Esto es casi un hecho o regularmente se verifica en el oficio de escritores como Henry James y Joseph Conrad, otros ejemplos son, sin duda, Mann y Kafka en Alemania, Proust en Francia; Faulkner en Estados Unidos; y, Joyce y Virginia Woolf en Inglaterra, tales autores engrosan la lista de lo que fue conocido por sus detractores como la escuela del tiempo de la ficción moderna.

La historia, sea cuento o novela, no es un arte puro, debe tener necesariamente un tema, sus pretensiones doctrinarias escondidas, relacionado con el mundo en que vivimos y que conocemos a través de nuestros sentidos. El tema, generalmente, aborda la conducta de los seres humanos, los que viven, sienten y piensan en el tiempo, y son objeto de todos sus caprichos, variedades y variaciones. Cualquier cosa en la ficción como en la vida posee su propio sistema de tiempo. Sus personajes asiste a una cita con la historia por intermedio del tiempo cronológico, un tiempo que transcurre conformando y avanzando las manecillas del reloj, que es el mismo para todos. Dentro de la ficción cada uno de sus personajes espera impacientemente por lo que parecerían años para el tiempo psicológico, un reloj privado que mide el tiempo mediante valores, intensidades de cada circunstancia particular.

Conforme el ente ficticio ocurre en la trama, cambia el nombre de los momentos de dicha vida que corren a su encuentro por medio de un acto de la memoria, un recordar que no es una reconstrucción burda y mecánica de la realidad, o una mera recapitulación del pasado como este fue, sino, más que eso, una interpretación cargada emotivamente de eventos que cambian y se desplazan como la misma interpretación que crece en el tiempo y es alterada por éste. Finalmente, el personaje que lleva la batuta en la historia vive su presente bajo la presión de todo su pasado, con el inmenso deseo de transformarlo con la confianza de un futuro mejor, lleno de esperanza.

La ficción, incluso la menos acabada, se encuentra restringida como cualquier arte, limitada por un enmarcamiento que le da forma; esas estrategias a las que recurre el escritor para transmitir con mayor fuerza sus intenciones al lector. Toda historia de ficción, aun la más extensa y prolija debe llegar a un fin. El escritor está llamado a planearle un principio y un final, y su obra vista como un todo debe contar dentro de sí misma con la razón por la que principio y final deben de estar donde están y no en otra parte. El escritor tiene que luchar por explotar cualquier recurso a su alcance para adueñarse, paso a paso, la atención del lector, provocándole un hambre expresada en la pregunta: ¿qué es lo que sigue? una inquietud por todo aquello que espera por suceder dentro de la historia; por eso mismo, el autor debe saber cómo relacionar una a una las partes de la narración, para dotarla de sentido y expectativa experimentando con el suspenso, jugando con el ritmo de la historia, los lugares en que ocurre y el clima que la resuelve. Para todo ello, el tiempo es un elemento central e imprescindible, usando al lenguaje como un medio de la ficción, el que, sin embargo, impone la mayor parte de las limitaciones a la obra, el oficio del escribir, al arte del escritor, condiciones tales como los qué y los cómo que dan origen a cada historia.

¿Cómo es capaz el creador de ficciones de hacer que la palabra comunique una impresión de simultaneidad, de un movimiento de retorno y de otro de avance, de la inmovilidad, por obra de sus historias, transitorias y evanescentes? ¿Cómo puede aquél expresar lo inmediato, y el sentido del flujo de la vida, y su duración en todas sus formas de existencia? En todo momento, el escritor, el mago de la ficción es confrontado por barreras que se levantan ante él como insuperables, no está a su alcance

crear una transcripción exacta de la realidad, sueño que en el pasado mantuvo en vilo la mente de muchos escritores, pero, debe aceptarse que la realidad no es verbal, por lo que, la ficción está impedida de apelar a los sentidos, contentándose con el juego de la imaginación, y la imaginación transformadora lucha por trasladar los símbolos arbitrarios del lenguaje, que tienen diferentes connotaciones para cada lector, en reacciones emotivas y racionales que puedan generar la ilusión de experimentar sensaciones, aunque no siempre muy claras, por medio del relato.

El escritor tiene que tratar de evocar un sentimiento de presencia y actualidad en las mentes de sus lectores, tiene que tratar de persuadirlos, suspendiendo esa voluntad que se niega y resiste a creer en cualquier cosa, logro más que reconocido de la ficción, el arte del mentir convincente y conveniente, que intenta darle al lector la sensación directa de estar existiendo, viendo y haciendo por sí mismo todo aquello que pasa en el aquí y en el ahora del mundo de ficción, de que está en ese momento viviendo efectivamente dentro de él; o, lo que es casi la misma cosa, debe hacerle olvidarse de sí mismo y del autor de la historia, para que pueda experimentarla como si fuera, en realidad, suya. Semejante hecho, ha sido siempre aceptado como un constituyente de la prueba final que cuaja en la ficción literaria. Esa maravillosa posibilidad del lector de identificarse con los personajes de la ficción, una auto-identificación a la que cualquiera está propenso, por más que se niegue a asumirlo.

4. EL TIEMPO FICCIONAL⁸

Así como el reloj marca el tiempo del lector y del escritor, el tiempo de la ficción implica también una duración, un pasaje de tiempo durante el cual las cosas sucedieron o están a punto de tener lugar. En el transcurso de unas pocas horas de lectura, uno imaginativamente vive a través de un período de tiempo que puede condensarse para cualquiera de siglos a unos cuantos minutos. Ahí existe un tiempo que está siendo aprehendido, que es, la longitud del tiempo cubierto por el contenido de la historia, un tiempo que se opone al que es necesario invertir para aprehenderla. Thomas Mann en la *Montaña Mágica* llama al primero de ellos el tiempo relativo y al otro tiempo actual de la historia. El tiempo de ficción puede extenderse a lo largo de varias generaciones como en la obra de Zola y en la del propio Mann, puede abarcar la mitad de una vida, o sólo parte de ella, o cubrir unos pocos días, o hasta ocurrir en un sólo día como en el *Ulises* de Joyce; o durar alrededor de una hora, relatando no más de una experiencia, sea ésta una fiesta, una conversación, o cualquier otro acontecimiento; incluso, por períodos aún más cortos. Siempre que el tiempo de la ficción envuelva períodos muy breves, debe, por supuesto, recordarse que esta pequeña cuenta o conteo de sucesos está hecha en uno de los tantos planos temporales que comprende la historia, por medio del cual la vida toda de sus protagonistas se produce y ocurre en un espacio muy corto, casi como un resumen de lo sucedido, lo que se logra por el uso de varios artificios tales como el flash-back, que ha vivido un florecimiento y esplendor notable en esa forma de arte que conocemos como cine.

Puede, a veces, emerger una enorme e insalvable discrepancia entre el tiempo del reloj del lector y el tiempo de la ficción, altercado que raramente presenta serias dificultades para la imaginación, porque, sirva de ejemplo, un lapso de años puede ser fácilmente concebido como el paso de unas pocas

⁸ Mendilow, A. A., *ibid.*, pp. 63-73.

horas, pues, al hablar del mundo y reflexionar sobre éste, sin mayor dificultad, contraemos el tiempo de las acciones reales, que parecieran suceder para nosotros tan rápido como sus recuerdos.

Es una necesidad, en todo análisis que se precie de ser actual y serio, en materia de filosofía de la ficción, formular, articular y formalizar la intuición de que las proposiciones que hablan acerca de personajes ficcionales y situaciones de este tipo pueden tener un valor de verdad, expresiones como “El Quijote combatió aguerridamente contra los molinos de viento,” por ejemplo, se toma en calidad de verdadera, y “Pedro Páramo era un conocido hacendado benefactor de los pobres” es, desde luego, falsa, pues, texto y mundo, tienen cada uno sus propios referentes, con su propia topografía, como lo ha dicho, tanto Ducrot como Todorov en una famosa enciclopedia del lenguaje, muy conocida en Europa que circula por ahí. Tales proposiciones poseen un valor de verdad en virtud de factores diferentes de aquéllos en virtud de los cuales otras proposiciones tales como “el Quijote es un símbolo cervantino de lo absurdo y vano de la vida por llena de aventuras y experiencias que pueda vivir una persona” tienen también asociado un valor de verdad, sin embargo, este último tipo de proposiciones son verdades acerca del mundo actual, y si bien envuelven una referencia aparente a individuos ficcionales, no requieren ni respetan ninguna clase de compromiso existencial, ni demandan una ontología para tales individuos, pues, en la proposición en cuestión “el Quijote” refiere aquí a un símbolo y no a un hombre ni de carne y hueso ni de palabras. Mientras tanto, con la proposición “Pedro Páramo fue un asesino sanguinario y responsable de muchas atrocidades” el caso es del todo distinto, si es verdadera esta proposición, y la tomamos con el valor que le corresponde, entonces “Pedro Páramo” debe referir a un individuo, y, por lo tanto, allí, en la historia, debe haber habido ciertos eventos en los cuales el había estado envuelto, de esta forma, la proposición no parecería ser verdadera con respecto a estos hechos, por lo menos, para el mundo actual, podemos declararla falsa, o reconstruir la naturaleza de los términos de que consta, pero un camino más conveniente es considerar que la ficción es algunas veces representada como algo verdadero en los llamados mundos de ficción, que son interpretados deficientemente por Lewis como mundos posibles, situación que considere a detalle y refute contundente en el capítulo anterior de esta investigación.

A resumidas cuentas, los personajes ficcionales son únicamente posibilidades (*possibilia*) que habitan o, mejor dicho, pertenecen a tales mundos, lo que conduce a postular un operador modal del tipo “En la ficción *F* de algo es verdadero que.” Por lo cual, un análisis de estas características resulta muy prometedor para tomar con mayor seriedad la noción de verdad en ficción, así, qué tan realista se necesita ser sobre los mundos ficcionales es un asunto que debe encararse, igualmente, una adecuada interpretación de la verdad en ficción tiene que enfrentar el problema de cómo interpretar la estructura temporal de los eventos ficcionales, motivo por el que, si nos acomodamos dentro del marco del análisis de mundos posibles propuesto por Lewis, para realizar una explicación del tiempo, también como la verdad, pero en ficción, entonces se debe, o bien, revisar nuestra concepción intuitiva del discurso temporal, como ya he venido haciendo, o suministrar un planteamiento que introduzca, aunque no del todo ni por completo, las complejidades que comporta un empeño similar dentro de cualquier teoría de la ficción. Para este propósito, y estar en condiciones de construir proposiciones acerca del tiempo en ficción, han de considerarse dos modos principales de ordenar y organizar los eventos en el tiempo⁹, en la

⁹ Estas series diferenciadas de sucesos son conocidas como las series de McTaggart, mismas que suponen una cierta lógica temporal que las sustente, de este modo, la primera serie de McTaggart denominada normalmente como serie-A de McTaggart está gobernada y regulada por una especie de lógica que aplica a intervalos temporales, a lo que sucede en un cierto espacio de tiempo que puede localizarse ya sea en el pasado, en el presente, o, incluso, en el futuro con respecto a uno o varios eventos, a un cúmulo de sucesos, que sirva de referencia para tal propósito: de

ama de la historia, una serie de sucesos que corre del pasado hacia al futuro, por un lado, y, por otro, una serie de sucesos encadenados por relaciones constitutivas del tipo: antes que, simultáneamente con, después que, expresiones indexicales como: ayer, hoy, ahora, y muchas otras como éstas, que nos sirven para localizar un evento dentro de la primera serie de sucesos, de la franja de acontecimientos que corre del pasado al futuro.

De este modo, el tiempo de la historia, no puede ser del todo independiente de un tiempo en el que suceda, por el que transcurra, un tiempo que temporaliza y hace suceder lo narrado, que lo realiza frente al lector, por ejemplo, la historia del Quijote pertenece a una serie de sucesos que no existen en el tiempo, en el tiempo del mundo real, que no puede juzgarse sobre su pasado, presente y futuro, que sólo ocurre en el ahora de la actualización que una lectura le confiere al texto, por ello, los personajes literarios parecen prescindir del tiempo del mundo real para suceder, sin embargo, el tiempo sólo pertenece a lo existente, por lo tanto, como lo que sucede en *Don Quijote* no es real, no puede haber ninguna relación lógica de sucesión, de ahora o después, entre los eventos narrados por la historia, ya que no hay ningún hecho temporal en ella, si por hecho se entiende alguna característica o suceso del mundo actual, razón por la cual no puede ser realizada ninguna proposición en esta historia que involucre el pasado, presente o el futuro del mundo real, así pues, los únicos hechos temporales involucrados son los estados mentales propios del lector, tales como, su capacidad imaginativa de imaginar una aventura por realizar antes de imaginar la aventura que sí es verdadera, como la trágica muerte de la princesa Diana, que, al menos, es tan verdadera como el que lee el libro, si no ocurre cuando lo recuerda para sí mismo, sí, posteriormente, como un hecho que efectivamente tuvo lugar, pero entonces, dichos eventos mentales tienen también en calidad de recuerdos su propia posición dentro de la serie de sucesos que van del pasado al futuro, siendo, por su condición, primero futuro, pues todavía no son, más tarde presente, al volverse recuerdo y, entonces, pasado, por ser traza de algo que ya sucedió. Por esto, en el mundo donde ocurren las aventuras del Quijote, la aventura de los molinos de viento realmente ocurre, a la vez que tiene lugar antes que otras aventuras que son ulteriormente narradas, pero que dentro de la historia aparecen después, a pesar de ser anteriores en la vida del propio personaje como recuerdos de

manera análoga, la otra clase de serie suele designarse como serie-B de McTaggart, y es a través de ésta que se establece dentro de la cadena continua de sucesos modelada por la serie-A, una relación de orden o sucesión por medio, regularmente, de expresiones indexicales, situación que permite y hace posible además de localizar un cierto evento o grupo de ellos en determinada cadena de sucesos del tipo que representa la serie-A, instaurar una relación más cercana entre eventos vecinos, del tipo "ser el sucesor de," "ocurrir en la historia antes que," "sucedió en cierta fecha y en determinado lugar," entre otras tantas. Como puede apreciarse, la concepción habitual que tenemos del tiempo en tanto un flujo continuo de sucesos queda plenamente representada por una serie-A de McTaggart, pero, resulta indudable que nuestra propia posición y la de los demás cambia en el curso de tiempo, lo que hace necesario el apelar a la serie-B de McTaggart, pues es poco sensato considerar a una sin la otra, aun cuando, al parecer, este último tipo de serie se reduce a dar cuenta de relaciones fijas entre distintos eventos, por lo cual podría pensarse que lo que describe es un cuadro estático de cosas donde sólo interesa la disposición más espacial que temporal que guarden entre sí, pues, en rigor, viene a ser modelada por una suerte de lógica de momentos que opera de manera puntual y no global a lo largo de la cadena de sucesos que va del pasado hacia el futuro; de igual forma, la serie-A por sí sola no consigue ubicar de modo específico un cierto suceso en el horizonte temporal considerado, exclusivamente lo localiza, por ejemplo, en un pasado inmediato o en un pasado remoto, sin mayor precisión y sí con un alto grado de indeterminación, por tanto, la combinación de ambas clases de series es esencial si se quiere una adecuada descripción del tiempo como tal, sin que esto cluda o disuelva diversas antinomias que surgen de la interacción de éstas en ciertos casos concretos, en especial, acerca de los presupuestos e implicaciones que entraña el formular proposiciones coherentes de carácter temporal en la construcción ficcional de historias literarias.

sus andanzas y vagabundeos, de todas formas, tales eventos, no pueden adscribirse a un cierto tiempo porque para hacerlo tendrían que ser localizados en nuestro mundo actual, por eso mismo, es verdad que ninguna de las aventuras del Quijote ocurre en tiempo alguno, en el tiempo en el que existimos, por ser puramente eventos ficcionales, que tampoco tienen un antes ni un ahora, ni se les puede fijar fecha en el mundo real por lo tanto, si ocurren, ocurren en un mundo posible, donde su presente y su ahora no está conectado temporalmente a nosotros y, similarmente, si tienen pasado su propio pasado, presente y futuro, pero desconectar al nuestro, y así, si es posible construir proposiciones que hablen acerca de los sucesos o eventos temporales en ficción.

Si consideramos la formulación "en el mundo de ficción f -por contraposición y para establecer la diferencia con la grafía w que normalmente se utiliza para denotar un mundo posible arbitrario- de algo es verdadero que," o bien, en forma abreviada como "de algo es verdadero en f que," dicha expresión puede hacer las veces de un operador modal que localice lo referentes de aquellos términos que lo siguen o acompañan en esa formalización de algo que ocurre en cierto mundo posible e, incluso, en un mundo imposible, del modo en que éstos han sido definidos en este trabajo, de acuerdo con esto, expresiones temporales tales como "antes" y "después" como en "de algo es verdadero en f que el suceso p es antes que el suceso q ," situación que, claro está, no coloca ni ubica los eventos referidos dentro del mundo actual; no obstante, esta prueba no opera del todo ni satisfactoriamente cuando se toman en cuenta cadenas de sucesos considerados en una serie que va del pasado hacia el futuro de modo continuo, esto es, al colocar y afirmar de un cierto evento p que se encuentra en el pasado del relato, y que cae dentro del alcance del operador mencionado, que podríamos llamar ficcional, indefectiblemente se llegara a una proposición incoherente, y esto se debe a que no es posible admitir ni conceder sentido a los términos de una sucesión de eventos temporalmente desconectados con nosotros que no estén, de alguna manera, relativizados a un cierto evento en particular, que nos sirva de referencia si no para establecer una relación causal dentro de la serie de eventos, sí, para fijar el orden interno entre éstos y con relación a nosotros, al mundo actual, es decir, un determinado suceso p es pasado dentro de una historia pero lo es, necesariamente, "respecto a" o "en relación con" un cierto suceso q , al cual es relativo; por tanto, al hablar o predicar de un evento que tiene lugar dentro de una historia, a lo largo del desarrollo de toda ella, si se encuentran entre las proposiciones por medio de las cuales se construye su trama, algunas que son semánticamente independientes e irreductibles a proposiciones que establezcan meramente un orden de precedencia o posterioridad en el relato, resultan ser así acerca de nuestro propio mundo. Ahora bien, proposiciones como "el evento p está en el pasado," en caso de que concierna con el mundo actual, o de que efectivamente tuvo lugar en éste, no amerita calificación alguna, y esto, porque la serie de eventos que entran en juego en semejante afirmación son enunciados por alguien que tiene una posición dentro del mundo actual, en concreto, al interior de la serie continua de sucesos de nuestra propia Historia; sin embargo, sería imposible usar o apelar a expresiones inadecuadas de cadenas continuas de eventos en la descripción de un mundo posible o, mejor dicho, en nuestro caso, ficcional, porque éste no está comprendido a partir de bajo qué punto de vista tales proposiciones temporales son verdaderas, lo que parece implicar que resultaría ininteligible para alguien ofrecer un marco de referencia temporal dentro del cual pudiera no referirse a la fecha cronológica en la que él mismo estuviera entonces hablando, semejante consecuencia es descrita por algunos, tal es el caso de Le Poidevin, como "la egocentricidad esencial del tiempo."

Este panorama constituye en sí mismo un problema, que permite, ciertamente, hacerle ciertas objeciones o observaciones obvias, a saber, hay quienes sesgadamente conciben toda narrativa como algo que consiste de una colección de proposiciones de una serie de eventos que corren en forma con-

tinua desde el pasado hasta el futuro, como si toda la historia estuviera siempre sucediendo en un tiempo pasado, como si fuera en un sentido muy limitado del término "historia," una historia que nos contamos, algo que ya pasó y por eso nos fue contado, no algo que esté ocurriendo o vaya a ocurrir sino que ya sucedió y, por lo mismo, en un sentido degradado es una historia; así, podríamos decir sin mayores calificaciones que la acometida del Quijote hacia los molinos de viento está ahora en el pasado o que las atrocidades cometidas por Pedro Páramo son parte del pasado, pero un pasado que es el ahora de la historia, empero, estos datos o características superficiales de la propia narración no son guía alguna ni suficiente para determinar la posición temporal de los eventos de la historia, de esta manera, tan pronto se adopta el papel del lector nos localizamos nosotros mismos dentro de la ficción, sin que sea necesario que nos posicionemos como siendo en algún tiempo después de los eventos del mundo narrado, como un testigo que contempla la escena de los hechos que ya tuvieron lugar, que llega tarde o después de que sucedan, por ejemplo, cuando leemos proposiciones en pasado podemos imaginar que los eventos están ocurriendo como los hemos leído, en forma tal que sentimos y vivimos cada suceso de la historia como los mismos personajes que transitan por ellos, sintiendo su espera o la dolorosa anticipación de los que les va a ocurrir a cada uno de ellos, y colocamos el tiempo de la historia, el horizonte temporal de la novela en un lugar indeterminado en el futuro, pero aun cuando la historia fije sus propias fechas para los acontecimientos que relata, esa temporalización superficial no es mayormente relevante, no importa tanto que se enmarque la historia a principios de siglo o en la actualidad, lo importante es la relación que guarden los sucesos narrativos internamente.

Asimismo, en cierta medida, ya sea concedido que aun a pesar de nuestra propia imaginación nos internamos y localizamos en el contexto temporal de la narración, la cuestión es que, con todo, es que lo que hacemos en la imaginación, lo que pasa sólo en nuestra mente y en nosotros mismos, no forma parte de dar una explicación de la verdad en ficción, pues, es irrelevante considerar algo que si bien es imaginado no interviene en el contenido de la ficción, pero si, en cambio, se supusiera que aquello sí forma parte de su contenido, entonces allí debería tenerse una verdad ficcional que le fuera relativa, recordando que, conforme al modelo de Lewis, una verdad ficcional es una verdad en un mundo posible no actual, y que, no basta que en una novela se nos pudiera permitir inferir que "de algo es verdadero en *f* que el lector, uno mismo o cualquier otro, existe," toda vez que la narrativa de ficción, en cuanto tal, no entraña compromiso existencial alguno. Bueno, en efecto, el mundo no es una novela¹⁰, y esto se vuelve todavía más claro si se recuerda que, en realidad, la explicación usual de los mundos posibles se realiza solamente en términos de conjuntos consistentes de sentencias, que algunos quisieran llamar o llaman: novelas, y de los personajes que figuran en dichas sentencias, así, los mundos posibles parece que no proporcionan mayor luz que y a las historias literarias, y esto responde a que, si el autor narra historias inconsistentes, en ese caso, ciertamente, no habrá mundo posible en el que las sentencias de una cierta historia serían verdaderas en caso de que fueran afirmadas, pero esto, podría significar que se trata de un mundo en que el mismo personaje estuviera tanto vivo como muerto en la historia en cuestión, o bien, que fuera, a la vez, padre e hijo de otro personaje, todo ello, resultado de la inconsistencia inherente a los mundos de ficción.

A decir verdad, hay un sentido según el cual dicha proposición es totalmente incoherente, primordialmente, siendo actual para nosotros en cuanto lectores, modo en el que no podría ni ser ni estar en el mundo de ficción *f*. Quedan todavía varias cosas que acotar sobre este mismo orden de ideas, so-

¹⁰ Véase Richard R. Puriil, "Telling the Tale," *Canadian Journal of Philosophy*, vol. VIII, no. 2, Junio de 1978, pp. 343-349.

bre todo, con relación al uso de las series de eventos que instauran un orden de prelación o sucesión en la historia, fundamentalmente, al fijar fechas en la ficción, al situar la historia misma en uno o en otro tiempo, al *Don Quijote* en el siglo XVII y a *Rayuela* en la segunda mitad del siglo XX, como puede percatarse esos momentos o periodos de nuestra propia Historia ocurren en nuestra propia serie de sucesos ordenados conforme al canon aristotélico del antes y del después, en virtud de lo cual podemos localizar los eventos descritos por tales novelas en el pasado, en el tiempo en que fueron escritas, mejor dicho, en el momento en que aparecieron a la luz y fueron profanadas originariamente por un pristino lector, otorgándoles como espacio temporal el tiempo a partir del cual comenzaron a existir no tanto en la mente de sus creadores sino ya en calidad de textos. La manera más sencilla de encarar reproches a semejante aseveración consiste en señalar que el Quijote no vivió realmente en nuestro siglo XVII, sino en todo caso en el siglo XVII de un mundo de ficción que por estar temporalmente desconectado al nuestro no interviene ni interfiere causalmente en lo que sucede en el mundo real; pese a esto, la mayor parte de los lectores ceden ante la comparación y las coincidencias de los escenarios ficcionales con los reales, sucumbiendo así a pensar que las historias de Rulfo, en particular, son auténticas, porque muchos de los hechos que describen y caracterizan a los paisajes del campo mexicano en los albores de este siglo, claro, del México de sus historias, también caracterizan apropiadamente al verdadero México rural y agreste de la primera mitad del siglo XX, un pueblo sometido por el abuso de caciques tal y como se narra en *El llano en llamas*.

En esas historias, recurrir a una serie de sucesos temporales que marquen el orden de lo que ocurren no es con otro propósito que asegurar el aumento y precisión de los sucesos dentro del trasfondo de la historia; sobre esto, el camino que se juzga más apropiado para sentir en detalle los hechos narrados por Rulfo tendría que consistir en la localización de los sucesos ficcionales en el antes o en el ahora del mundo real, de nosotros mismos, pero no es posible inferir tal cosa, pues si al situar un determinado evento dentro de nuestro presente es colocarlo en nuestro mundo, entonces, al hacerlo, atribuiríamos y adscribiríamos estados de sucesos distintos o al menos no iguales a un mismo tiempo común, que son del todo incompatibles y, por ello, se torna esa situación en inaceptable, puesto que, a manera de ilustración, la finca en la que vivió Pedro Páramo en Comala, por los mismos años, no había en ese lugar en la realidad una hacienda que perteneciera a una persona con ese nombre, por si fuera poco, en ese sitio no sólo no había esa construcción sino que no había nada, sólo polvo y un vacío inmenso por cualquier lado que se mirara, una nada en medio de la nada, de una zona que aún, en esa época, no había sido ocupada ni presentaba mayores asentamientos urbanos, no un pueblo fantasma sino un lugar desierto, sin gente, de cuya vida sólo podría hablarse en un cuento inventado. Así pues, más de uno, convendría que el mundo de las historias de Rulfo y nuestro mundo son simplemente paralelos en muchos aspectos, en la medida en que muchas de las cosas que se dicen y sobre las que se hablan, en ambos, son cualitativamente idénticas, aunque eventualmente puede darse el caso de que sean iguales.

Con respecto a lo dicho, el que incidentalmente o con toda la intención se use, dentro de una novela, una fecha determinada, misma que corresponde numéricamente a una fecha en nuestro ahora, con un acontecimiento asociado que es el mismo o distinto o parecido con los sucesos que la rodean en el mundo actual, es algo que lleva a todo lector a tomar el mundo de ficción considerado como un mundo paralelo o alternativo al nuestro, hasta el punto de querer completar el mundo de la novela con el pasado de nuestro propio mundo, así, se podría decir que el México bárbaro de Pedro Páramo alguna vez fue cuna de la civilización azteca antes de ser conquistado por el imperio español. Este tipo de implicaciones conduce a sostener que no hay, estrictamente hablando identidad de objetos y sucesos

entre mundos cruzados, cuestión que apasiona a Inwagen y que él y otros califican como el problema de la identidad entre mundos, de una identidad transmundana, que se pierde o se conserva entre un mundo y los que le son posibles en el sentido de cercano y más semejantes a éste; hay quien atribuye dicha situación a la aparición de personajes reales dentro de la ficción, como ocurre, sin duda, en la obra de Tolstoi, que más de una vez hace de la persona de Napoleón un personaje más de sus historias, narraciones que como ésta, son novelas que cumplen una función mayormente histórica, de reconstruir la vida y las vivencias de alguien que sí existió o de un hecho que verdaderamente ocurrió, facetas que en lugar de ser ajenas a la ficción la son características, tal y como he venido argumentando en esta investigación, ahora bien, sigue presente la interrogante sobre si, acaso, tales personajes literarios existen o no en nuestro mundo, y si concedemos que ellos existen, continúa con vida sin ser respondida del todo ni satisfactoriamente la pregunta de si podemos o no localizar los eventos de la novela dentro de la serie de sucesos que conforman el pasado y presente de nuestra propia Historia, de todo aquello que ha sucedido y sucede actualmente en el mundo real.

Como puede verse, el tema de la identidad entre mundos parece tener cierta relevancia, por esta razón, asumir como verdadera antes que problemática la teoría de los individuos y eventos transmundanos, es decir, que los individuos, los objetos y los sucesos pueden ocupar más de un mundo, de tal modo, el actual Octavio Paz es literalmente idéntico al Octavio Paz que, en otro mundo, es un mercenario de Fidel Castro, lo cual es completamente falso en el mundo real. Es posible extender este planteamiento para incluir también a los tiempos transmundanos o entre mundos, pudiendo contar, gracias a una cierta lógica temporal, con un criterio apropiado de identidad para los distintos tiempos, que resulta muy útil, especialmente, en el tratamiento de la temporalidad en ficción. Los diferentes tiempos concretados como estados de sucesos pueden ser caracterizados por conjuntos de eventos simultáneos o que se traslapan o superponen entre sí, por ende, en el mundo real, un cierto tiempo t puede bien ser caracterizado por un conjunto determinado de sucesos, y así, si en un mundo posible o en el mundo de ficción en el que tiene lugar una historia, aquellos eventos asociados con el tiempo t del mundo actual ocurren dentro de relaciones y configuraciones adecuadas y coherentes, estamos en condiciones de hablar del tiempo t en el mundo de ficción considerado; desde luego, con frecuencia, uno quiere acomodar o adaptar las posibilidades de la misma manera que los eventos dados en el mundo real a pesar de no haber ocurrido aquéllas actualmente como lo hicieron dichos sucesos, y puesto que ningún evento podría, con razón, ser puesto por encima de los demás como esencial al tiempo, uno tendría que invocar una teoría de cúmulos de la identidad de un tiempo, del tipo de aquélla que postula Peña¹¹ al presentar la noción de cúmulo intencional como preferente sobre la de mundo posible de Lewis, lo cual consistiría, a grandes rasgos, en exigir que se cumpla una condición suficiente de que el tiempo t aparece y designa un estado de sucesos en el mundo de ficción de que se trate, que en él ocurre por lo menos un subconjunto mínimo de los eventos adscritos al tiempo t en el mundo actual, nuestro mundo, el mundo real

Por esta vía, podemos identificar las cadenas de sucesos o series temporales, o algunas partes de éstas, de algunos cuantos mundos de ficción con sus contrapartes o con las series temporales del mundo actual, por supuesto, no todos los mundos de ficción, ya que algunos de ellos son tan extraños que habría muy pocos eventos en común con los nuestros o de nuestro mundo, lo que dificultaría enormemente el efectuar una identificación entre mundos de esos tiempos, pues, dichos mundos ten-

¹¹ Cfr. Lorenzo Peña, 'Grados de posibilidad metafísica,' en *Revista de Filosofía*, Editorial Complutense, Madrid, 3ª época, vol. VI, no. 9, 1993, pp. 15-57.

drian cadenas de sucesos temporales por completo distintas de las nuestras y, en tanto diferentes, entonces no nos es posible determinar y fijar la posición de los eventos del mundo de ficción considerado dentro de nuestro pasado, presente o, incluso, de nuestro futuro, sería limitante ante la que la teoría de la identidad entre mundos se ve frenada para proporcionar una solución verdadera y completa a este problema, principalmente, cuando además de los mundos posibles entran en juego los mundos de ficción.

De hecho, la teoría que trata acerca de la identidad entre y a través de mundos, al comparar dos cualesquiera de ellos o analizar en qué condiciones un individuo, o bien, un cierto evento puede pasar de un mundo a otro sin generar serios desajustes internos en la estructura del mundo que abandona o en la del mundo al cual sobreviene; pese a todo, sus tesis y los argumentos que les sirven de soporte y apeadero no son tan completas, en verdad, su poder explicativo es menor que algunas de las cosas que ya se han sugerido antes dentro de este mismo apartado, esto es debido mayormente a que, aun cuando está a nuestro alcance el poder identificar o correlacionar tiempos o sucesos temporales en este mundo, el mundo actual, con tiempos en otro mundo, un mundo posible o un mundo de ficción -sin descartar que ciertos mundos de ficción son, en esencia, adecuadamente modelados por los mundos posibles-, esto por sí mismo no sirve de gran cosa para fijar la posición de la cadena continua de sucesos que va del pasado al futuro de ciertos términos o tiempos en esta serie en ese mundo, el mundo paralelo o del todo ajeno al nuestro, al respecto podemos considerar el siguiente caso en que se aplica una prueba o demostración por reducción al absurdo¹², para lo cual, se supone que un tiempo t_1 está caracterizado por el conjunto de sucesos $\{e_1, \dots, e_{10}\}$ y un tiempo t_2 descrito a su vez por $\{e_{11}, \dots, e_{20}\}$, entretanto hay que suponer además que en el mundo actual, denotado por w , el conjunto $\{e_1, \dots, e_{10}\}$ ocurre antes que el conjunto de sucesos $\{e_{11}, \dots, e_{20}\}$, mientras que en otro mundo arbitrario, que podemos llamar w' , el orden de ocurrencia de estos eventos se revierte, es el contrario, por lo que el segundo conjunto ocurre antes que el primero: por supuesto, se tendría que suscribir una versión muy fuerte o robusta de determinismo físico para hacer esta suposición incoherente, al decir que, desde luego, los eventos no están caracterizados por su relación entre uno y otro en el modo en que las reglas impuestas provocan que fuera de e_1 lleguemos después a e_{11} , postura que en nada afecta el propósito de este análisis; ahora bien, si suponemos que deseamos fijar la posición de la serie continua de sucesos temporales que corre sin interrupción desde el pasado hasta el futuro y, sobre todo, de aquellos términos o eventos de ésta en el mundo w' , como se sabe que en w el tiempo t_1 corresponde al pasado y el tiempo t_2 al presente, puesto que ambos tiempos también ocurren en w' , podríamos decir que en este mundo, t_1 pertenece al pasado mientras que t_2 al presente, sin embargo, no podemos afirmar esto, ya que, del modo en que ha sido definido el mundo w' , en él t_2 ocurre antes que t_1 , así que cuando t_1 está en el pasado, t_2 también lo está, de lo cual, se deriva *prima facie* la inconsistencia de que el tiempo t_2 está localizado tanto en el presente como en el pasado, y si está en el presente no está en el pasado, lo cual equivale a que dicho tiempo se localiza y no se localiza en el pasado, todo esto, ciertamente, producto de asumir en la cons-

¹² Para mayores detalles y aclaraciones sobre la formulación y formalización de este ejemplo, véase Robin Le Poidevin. "Time and truth in fiction," en *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, no. 3, verano de 1988: pp. 248-258; sin embargo, la demostración por reducción al absurdo que ahí se presenta peca de poco clara además de que no señala explícitamente la hipótesis que pone a prueba, ni tampoco lleva la deducción hasta sus últimas consecuencias plausibles, motivo por el cual, me he dado a la tarea de dar mayor nitidez a este ejemplo aparte de completar los vacíos y pasos que el autor mencionado dejó presupuestos, logrando así facilitar la cabal comprensión y alcance del ejemplo en cuestión para una teoría tentativa de la identidad temporal entre mundos.

trucción de este ejemplo que puede realizarse una correspondencia coherente entre las series de sucesos que ocurren en el mundo w y aquéllas que tienen lugar en el mundo w' , correlación que dado el modo diferente en que han sido definidas ambas cadenas de sucesos en uno y otro mundo, genera semejante aporía, pues al no coincidir la serie-B que instaure el orden temporal entre los sucesos del mundo w con la homóloga del mundo w' , lo que en principio no parecía necesario, tampoco se pueden empatar las series-A para ambos mundos, ni mucho menos modelar los sucesos temporales que tienen lugar en ellos con una y la misma serie-A; como se observa, para identificar los tiempos entre cruces de mundos, por tanto, aún no se está listo para fijar la posición de la serie continua de sucesos temporales que corren del pasado al futuro (serie-A de McTaggart), principalmente, si se trata de aquellos tiempos en otros mundos distintos del nuestro, ciertamente, para ello se requiere además que el orden de dichos tiempos o la relación de sucesión que se establezca entre ellos sea la misma en ese mundo que en este mundo, el mundo actual; asimismo, no basta tener idénticos o iguales todos o algunos de los conjuntos de sucesos temporales que los caracterizan, sino que los mundos considerados deben también ser iguales en cuanto a tener las mismas series de sucesos según un orden jerárquico de "estar antes de" o "ser posterior a" (serie-B de McTaggart).

Teniendo esta reflexión presente, se puede ahora reestructurar un argumento presentado con anterioridad, sobre el cual se mostró que proposiciones del tipo "de algo es verdadero en f que, el evento p está en el presente" son, en rigor, incoherentes, esta situación responde a que al hablar de "presente" cuando la serie de sucesos considerada no está relativizada, esto es, toda vez que los sucesos no hayan entrado en un cierto orden a partir de fijar un evento referencia en torno del cual se establezca la relación de sucesión entre éstos, ello conduce a inferir que ese presente es el del hablante o el de lector, que está hablando acerca de algo.

Por todo esto, aunque el evento p corresponda a un mundo diferente al del lector, en el caso de las andanzas del Quijote, y, por ende, tal y como fue asumido, pertenece igualmente a una diferente serie de sucesos temporales, distinta y ajena de la del mundo real. Ahora, como se ha visto, en la teoría de los tiempos entre mundos o transmundanos, que ha sido expuesta y puesta a prueba hasta el momento, la posición temporal del lector, si se trata de la ficción literaria, en el mundo actual puede después de todo ser la misma en el tiempo que la de ese evento en un mundo no actual, pero como hizo evidente el ejemplo anterior, tal evento no puede fijar solo la posición de la serie continua de sucesos que va del pasado al futuro del evento que tiene lugar en el mundo no actual, dado que el tiempo t podría estar en el presente en este mundo y en el pasado en el mundo no actual, tal es el caso de una novela ambientada en el futuro cercano o remoto al nuestro desde el cual se narre como pasado lo que estamos viviendo como presente, como ocurre en muchas de las historias de ciencia ficción de Asimov, aun así, podemos fijar la posición de la serie continua de sucesos que transitan del pasado al futuro conectándolos causalmente para los eventos en aquellos mundos donde la relación de orden de los tiempos es la misma que en el mundo actual, lo que, ahora, nos permite localizar, entre otros, los sucesos temporales en ciertas historias de aventura o de naturaleza historiográfica, siendo este el caso tanto de *Don Quijote* como de *Los de abajo* de Mariano Azuela, y al parecer, cuando éstas pueden ser situadas en el pasado, y este pasado coincide con el nuestro, resulta apropiado, en cierta medida, aceptar la teoría de la correspondencia de los tiempos entre mundos, sin embargo, no quiere decir que aceptemos o debamos aceptarla por completo, ya que si bien en ciertos casos ofrece explicaciones satisfactorias, hay que tener en mente que nuestro mundo junto con otros tantos, que le son posibles o que simplemente constituyen los mundos de las historias que nos cuentan los escritores, están temporalmente conectados, por la relación comparativa entre lo que sucede en ellos y lo que tiene lugar en el nuestro.

pero no están necesariamente también causalmente conectados, lo que pasa en alguno de éstos no repercute ni determina lo que pase en el nuestro, así, si en una novela un autor decide matar al Santo Pontífice, que en esencia es el mismo que en el mundo real de acuerdo con su historia, no porque aquél muera en el mundo del texto, del mismo modo, tiene que morir en el mundo actual.

A decir verdad, de vez en cuando, nos asalta la ilusión de que puede haber una suerte de conexión causal entre mundos, sin rayar en los universos paralelos o en la series norteamericanas de televisión conocidas por nosotros como la "dimensión desconocida" o, la no tan conocida pero igual de interesante, "historias del lado oscuro," sobre lo mismo, alguna vez Kendall Walton señaló que el poder aparente que el autor tiene sobre el destino de sus personajes insinúa que el mundo real y los distintos mundos ficcionales pueden llegar a entrar en contacto, a cruzarse y coexistir juntos,¹³ lo que ilustra a través de las historias de Beckett, el cual, al ser uno de los primeros y principales dramaturgos no realistas que irrumpieron en torno a 1950, ve gobernada su escritura por una intuición muy poderosa, la de que el hombre es un ser exiliado en el lenguaje y, en consecuencia, la literatura sólo puede desconfiar de esa patria ajena, de ese territorio incierto, de ese suelo de arenas movedizas que es el idioma propio. Quien por el sólo hecho de aburrirse de un personaje, le parece sencillo darle muerte, como sucede en *Malone Dies*, con toda razón, quién dudaría que al escribir un libro, un cierto autor podría maravillarse de lo que él mismo y otros harán que ocurra luego de haberlo escrito o de que lo lean, con esto me refiero a que, el horizonte temporal en el que existe el autor y el propio de su ficción, son como si fueran uno y el mismo, su presente es el de su figura, en consecuencia, cuando sus historias son leídas, su ficción debe ser un registro o una memoria del pasado, sin embargo, tal conexión causal aparente no pasa de ser más que una ilusión.

El autor, por supuesto, no determina lo que ha de ocurrir a un determinado personaje ficcional, sino alguien más que el que lo crea, el escritor simplemente decide que mundo posible es el que va a describir su historia, por ejemplo, en un cierto mundo el personaje seguirá vivo, mientras que en otro, morirá, por esto, la referencia a un mundo particular no está, por tanto, fijada hasta que la novela toda está concluida, de manera que los sucesos que presenta adquieran un sentido a partir de la configuración total de la historia.

Lo dicho, a pesar de que pudiera pensarse lo contrario, no es gran ayuda para defender la tesis de que podemos localizar la posición de cadenas continuas de sucesos para eventos en aquellas ficciones que, en el papel, están razonada y suficientemente sustentadas de modo explícito en acontecimientos históricos genuinos, pues muchas de ellas no lo están o no en forma muy clara, por medio de la determinación, primeramente, de la localización de la serie de sucesos según un orden de sucesión, sobre todo, para aquellos eventos que tienen lugar en los mundos de ficción, esto hace que las proposiciones acerca de la serie continua de sucesos que corren del pasado al futuro conectándolos a ambos, cuando son sobre la ficción son semánticamente dependientes de la serie de sucesos a través de la cual se instaura un orden entre ellos, lo que significa que, primero, se revela la verdad de alguna proposición de esta última clase de serie de sucesos, tal y como en la proposición "*p* tiene lugar en el tiempo *t*₁," y entonces infiere la verdad de alguna proposición en el otro tipo de serie de sucesos, esto es, "el suceso *p* se encuentra en el pasado remoto, y el suceso se encuentra en el pasado inmediato," pero si, como afirma la tesis anterior, las proposiciones acerca de cadenas continuas de sucesos son construcciones lógicas muy aparte de las proposiciones sobre cadenas discretas de sucesos, que hacen uso de expre-

¹³ Revisese Kendall L. Walton, *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, pp. 132-135.

siones indécicas para establecer el orden de sucesión de cada uno de los eventos que las integran, por lo tanto, se esperaría que uno pudiera decidir sobre la verdad de las proposiciones sobre el primer tipo de secuencia de sucesos con total independencia del otro tipo, sin embargo, el problema es más complejo que esto, por lo que tiene consecuencias evidentes para la dependencia fáctica o de los hechos que ocurren y del modo en que ocurren en una y otra clase de secuencia de eventos, dado que, si la serie de sucesos regida por el antes y el después fuera fácticamente dependiente de la serie continua de sucesos que lleva del pasado al futuro, entonces no podría determinarse la verdad de la proposición "el evento p está antes que el evento q " hasta que se haya determinado la verdad de alguna proposición del segundo tipo de serie de sucesos, que podría ser, la ya mencionada "el evento p se encuentra en el pasado remoto, y el evento q se encuentra en el pasado inmediato," lo que entra en conflicto con lo dicho arriba, esto hace que alguno de los defensores de esta postura, o bien, han de encontrar algunos otros significados de en qué consiste la determinación de la verdad en aquellas proposiciones sobre cadenas continuas de eventos que corren del pasado al futuro, las cuales son hechas acerca de la ficción, o, si no hay más remedio, concluir que tales proposiciones son, aun en contra de las apariencias, no temporales o, si se quiere, indecidibles.

Por supuesto, hay que considerar, ambas posibilidades, en lo que toca a la primera, pensar que las proposiciones acerca de la ficción son no temporales, consiste en reconocer que hay casos en los cuales cuando una proposición afirma que un cierto suceso de una narración ocurre antes que otro, que un personaje muere primero que otro, más que indicar con esto un horizonte temporal dentro del cual ocurran dichos eventos, lo que afirma una proposición así no es legítimamente algo de carácter temporal, meramente, un orden lógico de sucesión entre un evento y otro que cancela o es independiente de temporalidad alguna, cosa que he comentado ya desde las primeras secciones de este capítulo, pues una proposición temporal es que implica que se da en determinada parte de la historia un cierto suceso y no otro, o que ocurre la muerte de un personaje o la de otro, lo que pone a los distintos eventos en disyunción para conferirle movimiento a la historia, y no, descronologizarla con un mero recuento de que pasa primero y que pasa después, de una lista que marca el orden de aparición de los personajes y no la manera en la cual la historia en que intervienen se desarrolla.

Ahora bien, si esto es razonable, que conforme a lo que recién ha sido dicho la relación de orden "antes que" no se toma como una relación temporal sino sólo de orden, luego, entonces, su significado tiene que ser revisado y reformulado, dado que además de la dificultad que estriba reconstruirlo, a primera vista, resulta poco plausible o no plausible decir que el término "después" significa algo distinto del significado que ordinariamente se le concede cuando es aplicado a personajes y sucesos ficcionales, pero, en cambio, otros términos no requieren y sí prescinden de este trato diferenciado, a saber, los vocablos que designan propiedades físicas y sensibles como el color y el tamaño no lo necesitan, ni siquiera como operadores de descripción en las historias, ni tampoco términos de índole espacial o situacional, como: lejos, cerca, en una dirección o en otra, entre otros tantos, los que, tal parece, preservan su significado al aplicarse a la ficción y, de nuevo, se cursa por problemas similares, cuando se tienen historias en las que se trata de establecer la localización exacta de un lugar que sí existe realmente, por ejemplo, México, con respecto a uno que es irreal, tal es el caso del país de las maravillas, a menos que se piense irónicamente en que este país está verdaderamente en México al calificar figuradamente a nuestro país como un sitio donde se logran maravillas o milagros económicos, cosa que sugiere que los mismos términos espaciales adquieren, a veces, en ciertas historias, significados especiales, y no mantienen los que usualmente se les reconoce, por tanto, tanto es problemático considerar

proposiciones espaciales como temporales acerca de la ficción, lo que, al momento, ya no parece tan plausible, ni permitir verdades espaciales ni tampoco temporales acerca de la ficción.

De manera alternativa, se podría negar que el significado de ciertas expresiones temporales necesita ser reconstruido en proposiciones que involucren términos como "antes" y "después," porque tales proposiciones no son realmente proposiciones en un sentido lato o en cualquier sentido en que se les busque aplicar o, en caso de que sí lo sean, no son proposiciones acerca de la ficción si se piensan con una naturaleza temporal, podría, empero, convenirse que ciertos textos como los guiones teatrales *lo único que hacen es imponer un esquema de aparición y expresión que determina simplemente el orden de repetición o instanciación individual de los actores que interpretan la obra, el ritmo según el cual entran y permanecen en escena y desaparecen de ella para reaparecer más tarde o para no volver hacerlo, como puede apuntarse, el asesinato de un personaje o su aparición en una historia constituye un esquema general, puesto que cuando el mismo personaje vuelve a intervenir en la historia no se trata de otro personaje parecido a éste u otro momento en el desarrollo del mismo personaje, en todo caso, se tiene una marca o instanciación en la historia para cada una de sus apariciones, que equivalen a instanciaciones de un modelo general del propio personaje, que como todo esquema no son la misma suerte de cosas que las relaciones temporales que surgen entre éstos, pues los esquemas simplemente dan lugar a repeticiones o reapariciones de los personajes en la narración, así, que un personaje muera antes que otro en una novela es, ya sea normal y regular el efecto que tiene su ya no seguir en lo que resta de la historia, pues en una de sus apariciones muere, lo que en una obra de teatro, a diferencia de lo que pasa en la literatura, el que se diga que un personaje murió como parte de la obra antes que otro, claro que posee un genuino sentido temporal por la misma temporalidad de la obra tal y como fueron teniendo lugar durante su representación los distintos sucesos que la conforman; en las ficciones, sobre todo, literarias, en cambio, lo que pasa es más que sólo esquemas de aparición y repetición de sucesos y personajes, por ende, en que una aventura del Quijote ocurra después que otra implica algo más que eso, conduce a que en toda lectura del texto que narra sus muchas vivencias y desatinos, la lectura de la escena donde tiene cierta aventura ha de preceder a la lectura donde aparece una aventura posterior, a menos que se traicione el modelo lineal que gobierna cualquier lectura, cosa que parece ocurrir en *Rayuela* de Cortázar, desde luego, reducir la ficción a este orden tan rígido es atentar contra su naturaleza lúdica, lo que equivale a dar traste a la noción de verdad en ficción y, con ello, está respuesta se vuelve insatisfactoria si no es que falla completamente. Por otro lado, el no tomar un cierto evento arbitrario en una narración como el lugar mismo del presente en el mundo narrado, claramente, como pasa en ciertos textos donde el presente parece estar al leer el libro como en *Continuación de los parques* del autor que recién he citado, donde el lector lee acerca de un lector, que como él, está a punto de ser asesinado durante su lectura, pero esto no quiere decir que aquello que le ocurra al personaje le ocurre al lector, ni que sea una tautología semejante cosa, lo que si no es vacuo, si es algo vago, con toda certeza, no sería reiterativo ni tautológico decir que el tiempo en que el lector lee el texto es el presente en el cual un lector del mundo narrado está leyendo algo momentos antes de ver a ser asesinado, pero esto no es decir más que dos eventos ocurren al mismo tiempo, y esto, desde luego, invoca una relación de orden característica de la serie de sucesos que establece la sucesión o prelación de los distintos eventos en el relato con respecto a un momento dado.*

Otro modo por el que se puede optar para fijar el presente en una ficción se sugiere a sí mismo, al considerar insertar o agregar a parte del narrador actual de la historia, el propio actor, y posiblemente un supuesto narrador cuya personalidad da vida a la historia conforme a los propósitos de su autor, ya sea de imbuirle una atmósfera de humor o de drama, puede colocarse, junto a éstos, un narrador inter-

no, mismo que no es ni como el narrador actual ni como ningún narrador implícito o accesorio, el cual cuenta la historia simplemente como una verdad, como si fuera verdad, lo que quiere decir que, sin duda, que es como si ese narrador interno fuera efectivamente parte del mundo ficcional e interviniera en él, ya que esto no es común en ninguna parte ni género narrativo, excepto en casos donde la historia se desarrolla en primera persona, en tales casos, es claro que los eventos del mundo narrado pueden ser localizados en el pasado del narrador, y la narración misma en su presente al momento en que cuenta su historia, en tanto que el futuro comprende y envuelve todos los eventos tras la narración, así cuando en la obra de Camus que consideré secciones atrás en este capítulo, su protagonista escribe sus últimas palabras durante su penosa estancia en la prisión, puede decirse sobre esto que "de algo es verdadero en esa ficción de Camus que, la ejecución de Meursault está próxima a ocurrir o que ocurre en el futuro." Este cuadro, nos induce a interpretar toda ficción de este modo, esto es, como si estuviera siendo desarrollada directa o indirectamente a partir de la perspectiva o del punto de vista de la primera persona, y que esa perspectiva determina los eventos en la serie continua de sucesos en el mundo ficcional.

Sobre esto, existen, pese a lo dicho, dos importantes problemas que deben ser considerados y enfrentarlos sin soslayarse para poder arribar a una solución apropiada, los cuales tienen que ver con la ubicación temporal del propio narrador, por lo que se tiene que ha ser corresponder a ello una posición determinada como presente en la serie continua de sucesos de la historia, en la historia como tal, pero como el narrador interno cuenta los sucesos de la historia tal cual una verdad, entonces él y la narración son parte de la ficción, y así es él mismo sujeto de una suerte de narración de segundo orden o que tiene lugar en la metahistoria por medio de la cual hablamos acerca de lo que pasa en la historia, con relación a lo cual la primera narración tiene que ser localizada en el pasado, claro, el mismo argumento entonces se aplica nuevamente a la narración de segundo orden, y así sucesivamente, si se tiene el caso de ficciones dentro de ficciones también conocidas como ficciones anidadas o enmarcadas, de esta manera se da una serie de regresos o retornos de narraciones y narradores; de otro modo, si se rechaza el permitir semejantes narraciones de orden mayor que uno, y se llega a aceptar una posición fija e inalterable de una narración de primer orden como el presente de la historia, se sigue que se remueve una característica esencial de la serie continua de sucesos que nos llevan a lo largo de la historia, por el hecho de que, como se señaló al principio de la presente disquisición sobre la identidad temporal entre mundos, la esencia de las posiciones asignadas a la serie continua de sucesos que nos hacen transitar recorriendo todos los parajes de la historia, no es otra que ellos cambian y se mueven y reacomodan su lugar dentro de la trama del relato, y en dicha forma el presente eterno de la narración no es tal, sino que, en todo caso, esto no es suficiente para dejar de insistir en que la propia narración toma tiempo, tiene su tiempo que es el de la enunciación o el de contar la historia, conforme la narración llega a su fin no se puede tratar de obtener más pasado por no existir perspectiva alguna a partir de la cual estos eventos finales podrían ser verdaderos. Según parece, el proponer un narrador interno resulta ser una mejor elección y hasta solución que la ya discutida, empero, cuando se trata de determinar temporalmente el final de una historia, falla, por no estar considerado dicho narrador en tal final.

Delineando estas ideas, se puede concluir que se ha aplicado una especie de visión intuitiva de la semántica del discurso temporal a un tratamiento plausible de la verdad en ficción. Este problema ha consistido en construir el sentido de un pasado, un presente, y un futuro en un mundo ficcional que no es, realmente, ni nuestro pasado, ni nuestro presente y mucho menos nuestro futuro, ni el pasado relativizado, ni el presente ni el futuro de algún evento arbitrariamente seleccionado en ese mundo, de manera más formal, el problema radica en explicar cómo aquellas proposiciones acerca de la serie continua de sucesos que nos lleva del pasado al final de la historia, que son semánticamente independientes

de las proposiciones sobre la serie de sucesos que nos ayudan a fijar un orden de sucesión para éstos en el mundo narrado, pueden ocurrir dentro del alcance del operador ficcional del modo en que es interpretado por Lewis en cuanto un operador normal.

En vista de ello, se puede ver que la solución a esta cuestión no es meramente dependiente del desenlace de la historia o de otras consideraciones modales sobre qué tan posible o plausible es, así como está un poco fuera del problema de la identidad entre mundos. Haciendo frente a esto, y dado que el atajo obvio falla, uno puede hacer una de dos cosas, la primera consiste en introducir una pequeña complicación dentro de la estructura de la ficción, algo así el narrador interno por medio de cuya perspectiva la historia temporal la historia se sostiene como verdadera, situación que queda totalmente al descubierto en novelas escritas en primera persona, y que es implícita en aquéllas que no lo están, ahora, sobre sí semejante complicación puede objetarse o no, es algo que no proporciona una solución convincente, para la narración misma que es fijada en un momento determinado del tiempo, y si la narración no cambia su posición en el tiempo por convertirse progresivamente en más y más pasado, en un relato de lo que sucedió al que se le fija por parte del narrador su final, en ese caso tan poco los eventos cambian su posición en el tiempo, al no hacerlo, por tanto, constituyen simplemente una serie continua de eventos que corre a través de toda la historia.

La segunda solución tentativa es tratar de dar la idea de que las proposiciones sobre las cadenas de sucesos por medio de los cuales se fija el orden de los eventos en la historia son semánticamente dependientes temporalmente de las proposiciones acerca de las cadenas continuas de sucesos que corren a lo largo de toda la narración, esto es, que la proposición "el evento p sucede antes que el evento q " implica la disyunción "o bien el evento p está en el pasado y el evento q en el presente, o el evento p está en el presente y el evento q está en el futuro de éste," y muchas otras tantas combinaciones posibles; en lugar de esto, las proposiciones sobre la serie continua de sucesos de la historia son reducibles a proposiciones acerca de la serie de sucesos que establecen el orden en la historia, el antes y el después, el aquí y el ahora, proposiciones que no son totalmente temporales sino que están espacializadas por medio de el orden de sucesión de los distintos eventos en el relato, lo cual se encontraría de modo natural acompañado pero no implicado por y con la doctrina de que las proposiciones temporalizadas son hechas verdaderas por medio de los hechos de las series de sucesos que nos ayudan a ordenar y organizar lógicamente los sucesos de la historia. Personalmente, me inclino por la última solución, y, en consecuencia asumo una revisión de nuestra concepción ordinaria de nuestro tiempo, misma que he venido realizando hasta ahora para caracterizar un tiempo narrativo y un tiempo figural, un tiempo a la medida y a la hechura de la ficción literaria.

5. LA TEMPORALIDAD DEL MUNDO NARRADO

Tres de los rasgos más distintivos de la temporalidad propia de la ficción, a mi juicio, son recogidos por Camus en su obra *L'Étranger*. El primero de éstos, se desarrolla delante de nosotros junto con la historia en que se plasma, cuando el señor Meursault -como suele referirse al personaje principal de la historia-, al contemplar su pobre y desencarnada vida, corroída por la cotidianidad, dentro de la cárcel, murmura con singular crudeza:

Una vez más todo el problema consistía en matar el tiempo. A partir del instante en que aprendí a recordar, concluí por no aburrirme en absoluto. Me ponía a veces a pensar en mi cuarto, y, con la imaginación, salí de un rincón para volver detallando mentalmente todo lo que encontraba en

el camino. Al principio lo hacía rápidamente. Pero cada vez que volvía a empezar era un poco más largo. Recordaba cada mueble, y de cada uno, cada objeto que en él se encontraba, y de cada objeto, todos los detalles, y de los detalles, una incrustación, una grieta o un borde gastado, los colores y las imperfecciones. Al mismo tiempo ensayaba no perder el hilo del inventario, hacer una enumeración completa. Es cierto que fue al cabo de algunas semanas, pero podía pasar horas nada más que con enumerar lo que se encontraba en mi cuarto. Así, cuanto más reflexionaba, más cosas desconocidas u olvidadas extraía de la memoria. Comprendí entonces que un hombre que no hubiera vivido más que un sólo día podía vivir fácilmente cien años en una cárcel. Tendría bastantes recuerdos para no aburrirse.¹⁴

Así, es el tiempo en la literatura, basta leer una historia, para no dejar de recordarla y de re-inventarla, descubriendo a cada paso un sin fin de situaciones nuevas que pasaron desapercibidas, y que no cesan de multiplicarse con cada lectura, no tienen fijado límite alguno, sólo la imaginación. Por esto, ciertamente, podría decirse que es suficiente con leer un pequeño cuento, para mantenernos en vilo por toda una vida -y quizá, más de una-, en una reflexión que se renueva y enriquece con los recuerdos que "lo literario" ha dejado al transitar por nuestras conciencias.

La segunda de las características propias de la temporalidad ficticia, podemos extraerla de las palabras de Camus, en el instante en que nos revela como le aparecían los días a su desencantado personaje Meursault, conforme su condena se prolongaba, devastando su resistencia a no convertirse en un muro más de aquellos que lo encerraban. Y éste es su hallazgo:

Así pasó el tiempo, con las horas de sueño, los recuerdos, la lectura del hecho policial y la alteración de la luz y de la sombra. Había leído que en la cárcel se concluía por perder la noción del tiempo. Pero no tenía mucho sentido para mí. No había comprendido hasta qué punto los días podían ser a la vez largos y cortos. Largos para vivirlos sin duda, pero tan distendidos que concluían por desbordar unos sobre los otros. Perdían el nombre. Las palabras ayer y mañana eran las únicas que conservaban un sentido para mí.¹⁵

La temporalidad de la literatura es como los días vividos por un recluso, o por un fugitivo que se sabe perseguido por "la ley," tan pronto como una historia ha sido leída en su totalidad, sus personajes han dejado de vivir -desde luego, no en la memoria de sus lectores-, han caído en el silencio del libro cerrado, no hay más indicio de lo que fueron, el tiempo transcurre sin dejar constancia de esto, pasa sin sentirlo, y es que, mientras no vuelva a leerse aquella historia, los seres que la habitan, cuyos nombres no podemos recordar, como si nunca los hubiéramos conocido, no revivirán hasta que sean de nuevo pronunciados, hasta suceder aquello que no ha perdido su sentido, cuando venga un mañana en cual el libro se abra otra vez, el día en el que no podrá callar más su verdad. Y, es el turno, de la última cita a Camus:

[...] ¡No, no puedo creerle! ¡Estoy seguro de que ha llegado usted a descarrilar otra vida! Le contesté que naturalmente era así. [...] Me interrumpió y quiso saber cómo veía yo esa otra vida. Entonces, le grité: ¡Una vida en la que pudiera recordar ésta!¹⁶

¹⁴ Albert Camus, *El Extranjero*, Alianza editorial, México, 1991, pp. 90 y 91.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 92 y 93.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

La ficción literaria por supuesto que vive, no una, sino muchas veces, y en cada una de estas vidas presente que ya había vivido lo que ahora vive, claro, de esto no son conscientes los personajes literarios, pero sí el lector, que los levanta de entre las palabras muertas en el mutismo de la no-lectura. Los seres ficticios viven incontables existencias, recordadas y reconstituidas por el lector, una, y otra, y otra vez; empero, cada una de esas vidas es siempre como la primera, como si nunca nos hubiera sido contada, un recuerdo que nunca podremos recordar, un olvido de "algo" que olvidamos lo qué fue, y hasta que lo habíamos olvidado.

6. ¿LAS COSAS PODRÍAN HABER SIDO DE OTRA FORMA?: DE ESCRIBIR FICCIONES A LA EXPERIENCIA TEMPORAL DE LA FICCIÓN

A lo largo de este capítulo he tratado, dentro de lo posible, de revisar y profundizar en la cuestión del tiempo en la literatura, misma que ha sido injustamente relegada y considerada sólo periférica marginalmente, salvo por contados autores como Ricoeur, gracias a quien la temporalidad se ha mostrado en su verdadera riqueza y posibilidades, desbordando y haciendo insuficientes conceptos como la innovación, la estabilidad y la decadencia, que ya resultan por sí mismos incapaces de caracterizar la identidad de la narrativa y de sus funciones esenciales, toda vez que se trata del campo de la ficción literaria.

En virtud de lo dicho, el problema de la temporalidad en ficción interviene y aparece nuevamente, pero ahora de un modo menos subsidiario y de poca monta que antes; Acerca de lo cual, en la medida en que al intentar construir y ofrecer una semántica que se ajuste apropiadamente a la narración de ficción, se ha logrado conferir y a la vez reconocer un cierto estatuto acrónico a las estructuras constitutivas de la narración, esto es, advertir claramente que el tiempo, tal y como lo conocemos, parece ser abolido dentro de la historia y adquirir una dinámica que está más cerca de la lógica de las relaciones que de una lógica temporal de los sucesos, donde preside el orden de los sucesos sobre su propio suceder en el transcurso de la trama. Tal hecho plantea la cuestión de saber si el cambio de plano estratégico operado por la teoría de la ficción, que aquí ha sido esbozada, permite también hacer justicia a los rasgos y propiedades más originales de la temporalidad narrativa, fundamentalmente en el caso de la ficción, que va más allá de la restringida caracterización que hace Ricoeur de la narrativa histórica o historiográfica, que está por encima de una mera concordancia discordante, de esa especial diacronía que recorre la mayoría de las narraciones, de ese juego con el tiempo que trasciende el escenario de que ciertas cosas ocurran en el mundo de la narración con otro orden, por ejemplo, que un personaje recuerde ciertas vivencias que el texto presenta a la par que las propias vicisitudes que atraviesa en ese parte del relato, saltando una y otra vez de una vivencia que se tiene por actual de cierto personaje, al momento en que la lectura surca por ella, a otra u otras que ya pasaron antes o que se nos dice que pertenecen al pasado de ese personaje, aun así, la experiencia temporal de la ficción supera en notable proporción esos juegos entre voces, tiempos y modos narrativos, como he mostrado en el desarrollo de esta investigación, es por eso que, sin duda, la noción tradicional de construcción de la trama del relato y la correspondiente al tiempo narrativo ameritan ser extendidas y enriquecidas a fin de explorar y descubrir los recursos de la configuración narrativa que parecen caracterizar al relato de ficción, tal cosa obedece, como he señalado en el curso de este trabajo, al contraste entre el tiempo histórico y el tiempo de ficción, análisis comparativo que ha permitido definir con mayor precisión a cada uno y, a la par, desarrollar y establecer una fenomenología de la conciencia temporal de la experiencia de ficción, propuesta que si no es superior a la que ofrece Ricoeur cuando considera la narrativa de ficción en el proceso discursivo de los varios volúmenes de que consta su obra *Tiempo y narración*, sí es, ciertamente, más amplia y resuelve con mayor profundidad ciertas cuestiones que Ricoeur no analiza detalle y no les concede la auténtica problematización y relevancia que poseen. En el centro de este debate descansa la connotación que debe adoptar en cada caso el término vivencia o, si se desea, experiencia temporal al referirse tanto al tiempo histórico como al tiempo ficcional, donde se aprecia que la peculiar *elocutio* narrativa de la ficción, su capacidad enunciativa de presentar en el propio discurso marcas específicas que la distinguen de esos enunciados que concatenados conforman el mundo

narrado, lo que pone ante nosotros esa nota distintiva del tiempo para poder desdoblarse en el tiempo del acto de narrar y el tiempo de las cosas narradas, complementados con la actualización del mundo del texto que tiene lugar durante la recepción de la historia, en el transcurso del tiempo de la lectura; ahora bien, la discordancia y hasta enfrentamiento entre éstas modalidades temporales no depende ya de la alternativa y consecuente elección entre la lógica acrónica y un desarrollo cronológico que describa adecuadamente el mundo del texto, de hecho, semejante altercado presenta aspectos que no se limitan al simple registro o medida del tiempo tanto de la narración como del mundo narrado conforme determinada convención para describir ese paso del tiempo en uno y otro ámbito, tratando de descifrar y descubrir una dimensión más original, que es en cierto modo reflexiva, de la distensión del tiempo agustiniano, del tránsito entre la aparición, desaparición y repetición de la ocurrencia de ciertos sucesos narrados en el transcurso de la propia narración, que rebasa la consideración entre la enunciación y lo enunciado, entre el contar una historia y el mundo narrado por ella, punto en el cual cobra un nuevo relieve el relato de ficción y la experiencia del tiempo con él asociada.

De esta forma, la ficción se manifiesta tal cual es, al momento de cifrar como su modo más peculiar de ser su poder de apertura, de abrir y proyectar hacia el exterior del texto la configuración temporal de la trama, lo que significa seguir el movimiento de trascendencia merced al cual toda ficción *qua* ficción, cualquiera que sea el tipo del que se trate, proyecta y hace surgir fuera de ella misma un mundo que algunos llaman el mundo de la obra literaria, así la ficción, antes y lejos de ser una clase especial de narrativa, se constituye en un modo de ser para lo que sucede en la historia, una forma de presentación y creación que lo mismo surca el drama que la novela, el ensayo que el cuento, pues, en todo y cada uno de ellos podemos decir que al operar en el modo de la ficción proyectan maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas y apropiadas por medio de la lectura, proporcionando así un espacio de convergencia donde se intersectan y enriquecen mutuamente los mundos del texto y el de lector, además de proponer un nuevo modo en que las cosas podrían llegar a ser, que materializan en el juego de hacernos creer que las cosas son como si fueran lo que no son, *propiedad que es inherente y definitoria* de toda forma de ficción, sobre todo, de la ficción narrativa.

Ahora bien, ese choque entre texto y mundo fraguado y perpetrado por todo lector desata y desencadena el proceso de la refiguración, de conferirle al mundo narrado la propia visualización que la experiencia y perspectiva individuales de cada lector le otorga, por ello mismo, la noción de mundo del texto se encuentra, en rigor, relacionada con el problema de la configuración narrativa y temporal de ese mismo mundo, de esa historia que encierra y que nos cuenta y que nos hace participar activamente en su construcción e interpretación, en esa transición de construir e inventar un mundo a imprimirle sentido e, incluso, a verlo en cada caso como cada uno de nosotros somos, filtrándolo y enriqueciéndolo a través de los matices que le otorga la experiencia y vivencia personal en virtud de las cuales las cosas narradas adquieren más o menos importancia y pueden ser no sólo comprendidas sino hasta sentidas con toda la fuerza y plenitud que es capaz de desplegar un mundo de ficción al ser contado; pensar el mundo del texto de esta manera hace emerger, sin duda, una nueva relación descriptiva y fundacional entre tiempo y ficción, misma que se juzga decisiva y definitiva en el relato, que nos lleva a hablar de la experiencia ficticia del tiempo, de la cual participan tanto el lector como las figuras del texto, que es en modo alguno paradójica porque también se pueden vivir cosas que no han pasado ni pasarán, que no son como se nos dicen, que vivimos al leerlas sin que realmente las vivamos, todo esto al sucumbir ante el ludismo del *make-believe* con el que nos tienta e invita a expresar nuestras más acariciadas fantasías el sin par Kendall Walton, verdadero prototipo y encarnación del *homo ludens* moderno.

Esa experiencia temporal tan particular y especial de la ficción y que se vive con la ficción, nace para expresar las notas específicas propiamente temporales del mundo del texto y de los modos de habitar y, añadido, de ser y vivir el mundo proyectado fuera de sí mismo por el propio texto, ciertamente, el estatuto de una noción como experiencia de ficción que abiertamente sugiere e insinúa la existencia de hechos de ficción aparece de modo precario y no del todo desarrollado en Ricoeur, ya que, como él mismo explica, los mundos proyectados de las historias con todo su capacidad de hacernos creer y caer en su juego siguen, sin embargo, siendo solo imaginario como modos temporales de habitar y vivir el mundo, en la medida y proporción en que no existen más que en y por el texto, asimismo, son, tal y como he dicho aquí, una especie de trascendencia en la immanencia que permite y hace posible la confrontación y hasta la comparación y contrastación entre el mundo narrado y el mundo del lector.

Esa ineludible distinción entre el narrar y lo narrado, entre el relato y la historia, dentro del marco de la narrativa de la narrativa de ficción proporciona un espacio del todo apropiado a la vez que sugerente para estudiar la subversiones y juegos con el tiempo que tienen lugar en el seno de la ficción, los que responden y están provocados por ese singular desdoblamiento que suscitan tales distinciones, que conducen a una situación paralela que cobra vida al oponerse el tiempo empleado en narrar y el tiempo de las cosas narradas, analizar esta estructura temporal que es en esencia reflexiva, dado que se vuelve sobre sí misma en el grado en el que el lector regresa a su mundo con la nueva visión que el texto le ofrece no sin antes conocerlo a través de la visión que sus propias experiencias han forjado en él, de un punto de vista que se construye y acrisola entre la realidad de lo vivido y la ficcionalidad de lo narrado, esto ha puesto de manifiesto y sacado a colación la necesidad no de dar fin sino de otorgar finalidad a estos juegos con el tiempo por medio de concebir como función intrínseca y consustancial de éstos el articular una experiencia del tiempo que sería el desafío y la razón misma de estos juegos, el sentido de por qué jugarlos.

Los problemas de la configuración narrativa quedan circunscritos a los de cómo se elabora y refigura el tiempo en las historias por medio de la narración; ésta y no otra cosa es lo que ha venido teniendo lugar a lo largo de todo este capítulo, reconociendo lo peculiar y singular de la experiencia del tiempo que nos ocupa, que es, precisamente, una experiencia de ficción, que tiene como horizonte de expresión un mundo imaginario, que sigue siendo el mundo del texto, y que sólo a través de su confrontación con el mundo y vivencias del lector consigue que el problema de la configuración narrativa se engarce al de cómo y en qué grado el contar una historia refigura la temporalidad de la misma.

Apelar al mundo del texto en éstos términos, exige abrir la obra literaria a un exterior que ella proyecta ante sí y ofrece a la inspección, análisis y, por cierto, al propio placer del lector, esa apertura, tal acto de abrir la historia no sólo a su interpretación sino a hacerla suceder por intermediación de la lectura ante quien la lee y que la asume como una experiencia que no por ser de cosas irreales deja de ser real, con todo, ese abrir el mundo del texto para ser actualizarlo y completado con y por la vida de cada uno no cancela ni contradice ese cierre o clausura implicado por el principio formal de configuración narrativa, esto es, que toda historia posee sus propias fronteras dentro de las cuales sucede lo que nos narra y que el sentido de la misma y del cómo y el porqué suceden las cosas en ella de cierta forma y no de otra está dentro y no fuera de ésta, lo que pasa en ella pasa como ella dice y no como el lector quisiera, las cosas y sus relaciones son las que el autor concibió le agrade o no le agrade al lector, además de que se cumple el principio de que si algo aparece en la historia es porque es necesario para ésta y de ningún modo está de sobra, sin embargo, tampoco la refiguración que provee la lectura sobra, ya que una obra puede estar al mismo tiempo cerrada sobre sí mismo en cuanto a su estructura, sin violar

las consideraciones recién hechas, y abierta a un mundo, como una ventana que se asoma a otras existencias y modos en que las cosas pueden ser y que además recorta la perspectiva fugitiva de un determinado paisaje dado, en un sentido parecido al que Lotman considera que los recursos narrativos y estilísticos de que se vale un autor para destacar su creación son una especie de marco o enmarcamiento que constituye un proceso de composición y recreación que hace de su obra, literaria o de otra clase, el modelo finito de un universo infinito, una parte que nos habla del todo y que nos permite reconstruirlo y recuperarlo.

Sobre esto mismo, el que una obra esté cerrada y a la vez abierta demanda ponerse de acuerdo sobre la naturaleza misma de este problema y no confundir ambas cuestiones, al pensar que un estado o condición de la obra literaria, a saber, su cierre o su apertura, no son cosas irreconciliables, pues, en cierta forma y en determinado aspecto, un texto puede estar cerrado en cuanto a su configuración y abierto en lo que corresponde a la influencia e impacto que puede ejercer en el mundo del lector, de manera que el contenido y vivencias de la historia no se resbalan sin más sobre el lector sino que actúan revulsivamente en él, incitándole a tener ciertas reacciones y provocándolo a responder conforme a ellas, así, la lectura viene a ser precisamente el acto que fragua y realiza el tránsito y paso entre el efecto del cierre de la historia, de acuerdo a cómo está configurada narrativamente, y el efecto de apertura de la misma, conforme es recreada y refigurada por obra del lector, asimismo, en la medida en que todo texto literario actúa de este modo, añade y da al mundo algo que no estaba antes en él, en tal forma ese poder de la ficción de exceder y hacer crecer el mobiliario del mundo, de interrumpir el que las cosas se repitan una y otra vez sin cambios, de discriminar entre ellas y encontrarles nuevas funciones y sentidos, no contradice, a decir de Barthes¹⁷, la necesidad de cierre, por el contrario, las terminaciones o finales cruciales son ciertamente las que mejor acumulan los dos efectos, por tanto, no es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, al inaugurar modos y elecciones para el modo de ser del mundo en la aprehensión simbólica que tenemos del mismo.

Así pues, tal apertura, ese mirar más y más allá, de ver en las cosas otras cosas y verlas no como son sino como pueden ser, constituye y consiste, como defiende Ricoeur, en la proposición de un mundo susceptible de ser habitado, mejor dicho, pienso, de ser vivido, en un mundo que es puesto delante de nosotros para experimentar con él, y no sólo eso, sino incluso experimentar cosas y sentir emociones sobre lo narrado. En relación con esto último, esos mundos grotescos e inhóspitos que traza la pluma de escritores como Beckett, que parece imposible vivir en ellos y se rechaza la sola idea de tenerlos como alternativa al nuestro, están, empero, sujetos y subordinados a la lógica, que ya anteriormente he propuesto y desarrollado, de los sucesos que no suceden realmente y que narrativamente se nos hace creer como si sí sucedieran, ese mundo aterrador que proyectan sólo es tal en el interior del texto que nos los hace conocer, no son verdaderamente parte del problema de habitar un mundo pero sí revelan y desnudan a la vez que nos hacen conscientes de este hecho. Por todo esto, lo que se llama experiencia de ficción del tiempo y que es para el lector una experiencia temporal de la ficción es tan sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual, que vivimos y creemos que efectivamente estamos viviendo sin que sea así, de un modo posible de ser en el mundo y de las posibles experiencias, pero de realidad virtual, que este genera como tal, es decir, la temporalidad propia de una experiencia virtual

¹⁷ A fin de precisar y profundizar en esta observación de Roland Barthes, situándola en el contexto que le pertenece y dándole en éste su verdadero peso y sentido, véase Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, (correspondiente al vol. II de esta obra). Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984, pp. 42-58.

del ser-en-el-mundo propuesta por el texto y que a veces de suceder exclusivamente en él llega a pisar la realidad cuando el sujeto aspira a vivirla realmente

En tal forma es como el texto literario, eludiendo su propio cierre se relaciona con otras cosas, hasta el punto en que se dice que es respecto a ella, que es un mundo que habla del mundo real sin substituirlo, que está más del lado de la recepción del texto por el lector y de la combinación e intersección entre esta experiencia de ficción y la experiencia vivida del lector, de modo que el mundo de la obra literaria constituye una trascendencia inmanente al texto, sin confundir esto ni relacionarlo con ese tipo especial de historias, como algunas de Blanchot, que he llamado paradigma de la inmanencia trascendencia producto de la invaginación narrativa derrideana. Por tanto, esa expresión *prima facie* que describe algo que a la vez está cerrado que abierto, que es dentro y fuera de sí mismo, se disuelve, al pensar que una experiencia de ficción no existe razón alguna para que sea paradójica, porque sólo consiste en una forma de ser que se manifiesta cuando lo que sucede en el texto nos propone y proyecta un modo en que las cosas pueden ser, recordando que esto no quiere decir que lo que ocurre en la historia tenga lugar fuera del texto, simplemente, se nos hace ver y vivir lo narrado como si efectivamente estuviera sucediendo ante nuestros ojos al momento de leerlo, lo que no es más que una creencia ficcional, no una mentira ni una falsa experiencia sino una experiencia de algo que podría ser que vivimos y sentimos respecto de ella como si estuviera siendo; en todo caso, un concepto que en tanto palabra expresa lo inefable, que no tiene otra función que designar la proyección de la obra, del mundo narrado, que es capaz de cruzarse y fundirse con la experiencia ordinaria de la acción, de las experiencias reales del lector, una experiencia, es cierto, al igual que un hecho pero de ficción, ya que es la obra sola la que lo proyecta y sólo ella y únicamente en ésta existe lo que nos narra, personas que son personajes y sucesos que sólo son verdaderos y ocurren dentro de la ficción literaria, al interior y como parte de los mundos de ficción.

Aquellas cosas y sucesos de los que nos habla la historia, esos mundos de estados de sucesos, son de tales características que en ellos no existen los objetos que narran, los cuales, de existir, están o se encuentran fuera del texto, más allá de sus dominios y fronteras, desde luego, en las historias propiamente dichas no existen ni personas ni lugares, tan sólo relieves escritos que resaltan sobre el papel en blanco, ocupando ese espacio con trazos que describen e inscriben signos y secuencias de los mismos a todo lo largo y ancho de la página, sólo rasgos escritos que se concatenan unos con otros para dar lugar a estructuras escritas que llamamos textos, combinaciones de palabras que tienen un sonido propio, mismo que únicamente podemos escuchar y llegar a entender siempre y cuando nos acerquemos a este mundo del texto por medio de la lectura, además, el texto literario nos da a conocer ciertos hechos y cosas que tanto existen en el mundo real como estados de sucesos que no podemos encontrar en este último, ya que gracias al arte de la ficción, así como lo pensara Henry James, el mundo del texto es capaz de hallar y pintar nuevas maneras, muchas de ellas desconocidas e impensables y algunas hasta absurdas, en que lo que es puede llegar a ser, o bien, formas mediante las cuales lo que no es puede ser aunque sea sólo dentro de los confines del mundo narrado, no puede pasar desapercibido que en la propia verbalización de las cosas la ficción está presente, puesto que el juego de la simulación que consiste en hacernos creer que existe lo que no existe y que es como no es, mucho antes que mostrarse en su verdadera esencia en un texto escrito ya se había manifestado como tal en la tradición oral, en esa vía a través de la cual los pueblos antiguos transmitían y transferían su conocimiento y experiencias generación tras generación, al igual que sus mitos y leyendas, lo mágico de su pensamiento, pues en el corazón mismo del concepto ficción reside su naturaleza más peculiar y definitoria, la ficción es en

rigor el arte de contar, de inventar historias, motivo por el cual la palabra le es imprescindible para existir, ahora bien, tantas narraciones y cuentos contados de padres a hijos tarde o temprano sufrían alteraciones que llegaban a ser tan graves que deformaban o distorsionaban completamente su verdadero significado, escondiéndolo detrás de las distintas capas que cada interpretación construía encima de ellos, es más, muchas de esas enseñanzas se perdieron o diluyeron con el tiempo pues la memoria colectiva de los pueblos no bastaba del todo ni era el medio más propicio para conservarlas, para que se preservaran intactas, casi intocadas, como originalmente fueron concebidas y pensadas, esa materia que les diera ese tipo de existencia no podía ser otra que el texto, que en su calidad de memoria escrita, permite que una historia a pesar de ser violentada por cada lectura que en modo alguno deja de ser interpretativa y fría, mantiene su inocencia para cualquier otro que la explore, pues ella no cambia en el texto sólo en cada uno de sus lectores, adquiriendo la forma que le confiere la perspectiva y experiencias vividas por cada uno de ellos, y así esa concreción textual, ese trasladar los episodios del mundo al texto y transfigurarlos según el dictado del escritor, otorga su propia marca distintiva a la ficción literaria, que no solamente es reconstrucción o invención sino que también se encuentra concretada textualmente, existiendo como escritura, cuyos distintos significados y posibles sentidos quedan bajo la batuta tanto del autor como del lector, merced a los cuales esos mundos que encierran las historias se actualizan y cobran vida ante nosotros, llegando a parecer las experiencias que nos hacen vivir si no parte de la vida misma, quizá sí, vivencias que no por ser literarias son menos reales y a veces más reales que muchas que sí lo son.

Por lo visto, la ficción plasmada y encamada como literatura, no se limita ni reduce al aspecto representacional que caracteriza a un signo, y además, adopta y hace gala de sus propiedades simbólicas para gestar y general una realidad aparte y nueva de la que representa, que casi por lo regular sólo expresa tácita o veladamente en cuanto asidero referencial, de igual modo da nuevos significados a las cosas del mundo así como otros distintos modos en que pueden manifestarse y llegar a ser, siendo parte de nuevos mundos de estados de sucesos que solemos llamar mundos de ficción.

Una vez llegado a este punto, no se puede pasar más inadvertido el hecho de que no sólo las historias en cuanto ficciones tienen una temporalidad propia y característica sino que también ciertas historias no son exclusivamente historias de tiempo sino que son igualmente historia acerca del tiempo, de narrar algo sobre éste y al hacerlo descubrir aunque sea poco sobre él, donde el reto de cómo se configura estructuralmente la trama del texto es por sí mismo la propia experiencia del tiempo, un testimonio notable de esto lo constituyen tanto la obra de Proust como la de Mann, y también, pero en menor grado y con otros propósitos, gran parte de la narrativa de Kafka.

En ese tipo de relatos los juegos con el tiempo se toman tiempos de juego, y a la par esa peculiar propiedad de la ficción literaria de ser un especie de trascendencia immanente se manifiesta como la intencionalidad que opera en el texto como totalidad, intencionalidad que se perpetra y ejerce plenamente en el acto de lectura, al dar sentido a esa voz narrativa que el texto presenta y a través de la cual manifiesta su intencionalidad, misma que se concreta en la relación intersubjetiva e intercomunicativa que tiene lugar entre las intenciones que el autor ha depositado en su ficción materializada y condensada como texto literario y, necesariamente, su recepción o la respuesta y reacciones que tiene el lector durante la lectura ante él. Además, los textos de los autores antes mencionados contienen, a su modo, aspectos interesantes que ya no afectan sólo a la composición narrativa de la historia, sino por igual a la experiencia viva de los personajes que conocemos merced a la narración, esto es justamente lo que Ricoeur designa como variaciones imaginativas de la ficción, categoría que le sirve para clasificar y

denotar ciertas figuras variadas, esos textos que van mucho más allá de los meros aspectos temporales de la experiencia cotidiana, variedades de lo contado y de la propia experiencia temporal, que solo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con el objeto de refigurar y brindarle nuevas connotaciones a la temporalidad ordinaria.

En fin, en escritos como esos se trata de explorar en los confines mismos de la experiencia fundamental de establecer la relación del tiempo con la eternidad, de articular los variados tiempos que coexisten y confluyen dentro del mundo narrado, a descubrir como la literatura procede y lleva adelante su juego mediante las variaciones imaginativas, librándose y liberándose así de un tiempo lineal y sin sobresaltos, lo que permite indagar sobre los distintos planos jerárquicos que crean y dan profundidad a la experiencia temporal, jugando con narradores que narran una historia que al mismo tiempo se desarrolla por lo que su final es dado a conocer, no por ellos mismos, sino por otros narradores, de segundo orden, que dan cierre a la historia, combinando lo sucedido con lo que sucede dentro de un todo formado por recuerdos, experiencias actuales y expectativas; son, pues, tales narraciones el sitio mismo de una tensión permanente, detectada y reforzada por el modo de ficción, que ofrecen una muestra distintiva que sobresale del conjunto y de lo común de los textos, de la eternidad en el tiempo o fuera del tiempo, del nacer y del morir, del aparecer y del desaparecer, hasta desembocar en el reaparecer apareciendo y pareciendo las cosas lo que no son y haciendo existir literariamente lo que no existe, rasgos de suyo propios y definitorios de la ficción literaria.

Al hablar del mundo, en cierto modo, lo pensamos a través no solamente como es sino como puede ser, lo cual introduce de manera natural e inmediata en nuestra reflexión el pensar acerca de el mundo o los mundos de ficción, para lo que, resulta necesario, intentar establecer una relación de contrapunto o de contraste con las historias que no son inventadas, con aquellos hechos que ciertamente sí han ocurrido, en fin, con la propia Historia del mundo real. Una tarea como la descrita, ha suscitado el introducir y apelar al concepto de variaciones imaginativas¹⁸ del tiempo que fuera creado y propuesto inicialmente por Ricoeur, por medio del cual es posible caracterizar y poner en comparación las distintas experiencias de ficción del tiempo proyectadas en las obras de autores como los que aquí han sido considerados, contrastando unas en relación con otras, pues podemos considerar que en cierto sentido las experiencias de ficción sobre el tiempo, las que desencadenan y provocan en nosotros historias que son sustancialmente narraciones no sólo de tiempo sino acerca del tiempo, vienen a ser una suerte de variación imaginativa, de proponer y dibujar las cosas de otra forma y con otro ritmo, jugando y ensayando a la vez con distintas formas de concebir y modelar el espacio y el tiempo del mundo real, todo esto debido en buena parte al ejercicio de la imaginación, de igual forma, tales variaciones no se expre-

¹⁸ A fin de conocer un poco más y con mayor profundidad las connotaciones e implicaciones que caracterizan al concepto de variaciones imaginativas, el cual fuera introducido primeramente por Paul Ricoeur, resulta apropiado consultar el tercer volumen de su obra *Tiempo y narración*, de la traducción reciente realizada en España por Agustín Neira, y editada dentro de la colección de obras filosóficas de la editorial Siglo XXI en 1996, sobre todo, el capítulo 2 intitulado "La narración de ficción y las variaciones imaginativas sobre el tiempo," donde dicho autor analiza y pone a prueba tal noción al considerar las experiencias de ficción proyectadas en historias como: *La señora Dalloway*, *La Montaña mágica*, y, desde luego no podría faltar en esta lista la consagrada obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, todas ellas y otras tantas que he considerado a lo largo del presente capítulo, ilustran de manera natural y perfectamente cómo se temporaliza y estructura el tiempo en la ficción literaria y, del mismo modo, hacen posible por medio del concurso de la imaginación que el lector experimente una experiencia virtual a través del texto literario.

san ni se dan exclusivamente al poner una historia junto a otra, al apreciarla con respecto a aquélla, sino en cuanto ficciones, porque la propia naturaleza de éstas supone e implica ya tales variaciones.

Acerca de esto, hay que recordar que, a no dudarlo, el referirse o mentar un término como el considerado y su significado asociado sólo ha sido posible en virtud de que ha mostrado su participación y relevancia en todo análisis sobre la constitución misma de la Historia, del tiempo histórico, original del cual se inspiran y buscan reproducir y experimentar con él los tiempos de las historias.

Ahora bien, cabe hablar y aludir a variaciones sólo en la medida y en el sentido en que las vivencias del individuo concreto, el tiempo de su experiencia fenoménica, que algunos nombran sin más tiempo fenomenológico, se reinscribe en el horizonte de la Historia si no para ser explicado, si para adquirir sentido por obra y gracia de él; sin embargo, ese reinscribirse la experiencia propia en la Historia para volverse histórica, para adquirir su propia historicidad, es de algún modo invariante con respecto al cual las historias en tanto fábulaciones sobre el tiempo aparecen como variaciones imaginativas de la realidad y de la irrealidad o de la pretendida veracidad entre una historia y otras historias, además, por supuesto que no basta con oponer y correlacionar frase por frase y palabra por palabra las variaciones imaginativas que sobre el tiempo construyen las diversas historias en relación, claro, casi en todos los casos, a la constitución fija e invariable del tiempo histórico, aparte de esto, es preciso también notar y destacar que la constitución variable y maleable del tiempo de ficción al lado de la constitución de suyo invariable del tiempo histórico brinda una nueva visión y perspectiva para abordar y dirimir algunas aporías que sobre el tiempo no han resultado del todo solubles bajo la óptica de la definición y conceptualización común y tradicional del tiempo, que en mayor medida surge del análisis de lo histórico, desde luego, sin hacer mención a esta referencia compartida tanto por la ficción como por la Historia a las aporías o antinomias de la temporalidad, llamado tiempo histórico y las variaciones imaginativas perpetradas, producidas y operadas por las historias sobre el tiempo quedarían propiamente inconexas e incommensurables.

Un elemento que salta a la vista, pero sin ser necesariamente el fundamental ni el más decisivo, al tener en cuenta la oposición, ya sea expresada en términos de rivalidad o bien de complementariedad, entre el tiempo de ficción o ficcional y el tiempo histórico, es, sin la menor duda, como sostiene repetidamente y convencido al hacerlo el propio Ricoeur, la exención del narrador, sin confundirlo de ninguna manera ni equipararlo con el autor, el liberarlo del yugo que se impone al historiador al rendirse ante la evidencia, doblegándose ante los datos reales y específicos que vinculan y conectan el modo en que el tiempo vivido o de nuestras experiencias se inserta nuevamente en el tiempo como horizonte para cobrar sentido en éste, ya no para significar por sí mismo sino por el grado de participación y la función o papel que desempeña en esa historia que se escribe con mayúsculas, en la Historia como tal; en efecto, con semejante afirmación, no se logra más que ofrecer una caracterización negativa de la propia libertad creadora que acompaña al arte de escribir ficciones, tal y como lo califica Martínez Bonati,¹⁹ y, de esto también se infiere una descripción no del todo completa del estatuto irreal de la experiencia temporal de ficción, en ese sentido, los personajes literarios en cuanto irreales, se puede decir que crean y producen a su alrededor y en su entorno una experiencia irreal del tiempo, pensada como irreal en tanto que las marcas o registros temporales de esta experiencia no demandan arraigarse y entrelazarse con la única y principal red espacio-temporal constitutiva del tiempo que preside sobre todo tiempo, el tiempo cronológico, uniendo nudo tras nudo y retículo por retículo los sucesos de la historia

¹⁹ Considérese Félix Martínez Bonati, "The Act of Writing Fiction," en *New Literary History*, 1980, pp. 75-115, donde aborda ampliamente la discusión acerca de la representación literaria y el ser de la ficción.

hasta conformar con ellos un mundo de estados de sucesos; por razones similares, esas huellas o trazas de los personajes ficticiales que se borran una vez que quedan inscritas, no piden ni necesitan ser puestas ni en contacto ni en relación unas con otras, como mapas o planos topográficos enlazados y vinculados entre sí, como si fuera ineludible el poder rastrear y encontrar en una guía los lugares y personajes de la ficción para otorgarle y concederle verosimilitud al relato en virtud de que puede localizarse un sitio y un tiempo donde tiene lugar, un referente al cual apelar para dirimir sobre su existencia y realidad, como si se necesitara saber que algo sí pasó y poder ubicarlo antes de prestarse a leerlo y mucho menos si se espera que se crea en él, siendo que muchas historias a pesar de ser meramente inventadas e ilusorias parecen más creíbles que historias que sí son completamente reales; en verdad, la experiencia de determinado personaje no requiere ser referida al único sistema de fechamiento y al único marco de todas las fechas posibles, en tanto fechas que ya han pasado o que llegarán pero en todos los casos de modo necesario infalible, cuyo mapa lo representa y encarna el calendario así como de manera más individual el reloj de pulsera o de pared.

En este tenor, al transitar del cuento a la novela, pisando y pasando por otros tantos géneros literarios y hasta dramáticos, el tiempo del relato propiamente de ficción es libertado de los vínculos e imposiciones que demandan transferirlo y fijarlo respecto al tiempo de la esfera celeste, al tiempo invariable de los astros que por pensarse invariables y ajenos a toda mudanza o sombra de variación se toman como referencia de todo suceso, cual medida para todo transcurrir, como el reloj universal que rige sobre todo cambio y, en especial, sobre nuestras vidas, sobre el tiempo vivido.

Al parecer, al menos de primera mano, pierde y frustra así cualquier razón de ser la búsqueda e indagación por aquellos elementos que sirven y operan como conexión o enlace entre el tiempo fenomenológico o de la experiencia vivida y el tiempo del cosmos que todo lo ordena, el tiempo que pre-existente al calendario se descubre por éste como el reloj de la propia existencia, de lo que ha pasado, pasa y pasará, un tiempo que todo lo abraza, que no muere de una generación a otra, que no queda en el olvido ni en el baúl de los recuerdos, por el contrario, es él el que registra el fin de algo y el nacimiento de otra cosa, lo que se olvida y lo que se recuerda, en último término es aquello a lo cual todo está necesariamente referido, sin el cual se pierde la noción misma de suceso y queda sólo la de orden. Así, cualquier experiencia temporal por ser de ficción despliega su propio mundo, y cada uno de estos mundos, en cuanto creación, es singular, incomparable, irreplicable y único, de este modo, no solamente las tramas literarias que los concretan sino también los mundos de experiencia que desenrollan no son, en tanto segmentos de un tiempo único y sucesivo, del antes y del después en evolución y progresión lineal, limitaciones verdaderas para un tiempo, si se quiere, único de lo imaginario, por tanto, en modo alguno y en ninguna medida las experiencias temporales de ficción son totalizables.

Con todo, la supresión de las limitaciones del tiempo del calendario tiene como contrapartida positiva, en el sentido de una afirmación directa que define no por lo que no es sino por las propiedades que algo reviste y que también lo caracterizan, la independencia y existencia autónoma de la ficción al explorar los recursos del tiempo de la experiencia que quedan desaprovechados en su verdadera magnitud, inhibidos o reprimidos por la narración netamente histórica, por mor de la preocupación de ésta por vincular el tiempo del relato al tiempo del reloj mediante la reinscripción en el último del primero, esta situación y contrariedades que su descubrimiento suscita crea tarde o temprano ese vínculo infranqueable entre ambas modalidades narrativas, la histórica y la de ficción, esta última, no cabe duda, reserva y veta de variaciones imaginativas formuladas y aplicadas sobre el tiempo de la experiencia ficticia en el mundo real. Al tratar de establecer un paralelismo y contraste entre las variaciones imaginativas

forjadas por la ficción y el tiempo invariante y fijo constituido por la inserción o reinscripción del tiempo vivido en el tiempo del mundo dentro del plano de la historia, surge a nuestro paso, apenas advirtiéndolo pero eso sí esperándolo, una de las principales antinomias de la temporalidad, esa falla e imposibilidad por empatar y unificar el tiempo interno y el tiempo externo, el tiempo del reloj y el tiempo de lo vivido, entre la Historia y la ficción.

El que la experiencia de ficción o ficticia del tiempo instaure, a su modo, una relación entre la temporalidad de lo vivido y la temporalidad de lo percibido como una dimensión integradora del mundo, pone en nuestras manos un elemento vital, el hecho de que el drama o la novela mezclan, sin mayor empacho, personajes históricos, acontecimientos con una fecha fija asociada dentro de la Historia o que son susceptibles de que se responda sobre el cuándo sucedieron, lugares geográficos conocidos para los personajes, con acontecimientos y lugares inventados.

Abundando en esto, conviene agregar que, por una parte, la experiencia y el conocimiento históricos respecto al pasado real cumple una función fundamentalmente representativa, entre tanto, por otra parte, el relato de ficción reviste y posee una función de dar significado o sentido a la historia que presenta y a la par al propio mundo y a la vida misma, cuando la lectura pone en relación el mundo del texto y el del lector. Insistiendo en esto, el problema de representar el pasado real del mundo por el conocimiento histórico emerge al preguntarse por el significado que posee el término "real" cuando se aplica al pasado histórico, lo que nos exige responder en qué sentido puede decirse que algo ha sucedido realmente y que tan representativa es la Historia de éste, saber si se limita a registrarlo o si ahonda en él tratando de reconstruirlo para no sólo describirlo sino también explicarlo, darle un desarrollo y final coherentes, en suma, un sentido, cosa que apunta y observa Kermode, pese a esto, tal problematización planteada queda insoluble si se circunscribe al ámbito de lo histórico, y, sin embargo, si darle respuesta es difícil y complejo, la cuestión resulta inevitable, aunque se postergue o eluda antes que temprano vuelve a aparecer, demandando se establezca una diferencia y relación convincente y bien argumentada entre la Historia y la ficción, cuyas interferencias y concomitancias se tornarían pseudo problemas si no se injertaran en una asimetría fundamental producto de absurdos intentos por imbricar y unificar a una y otra como una sola, con la consiguiente proliferación de aporías temporales en respuesta de tal acción.

Sin pensar más, debe reconocerse que una firme convicción de certidumbre anima e impulsa la práctica del historiador y con él el registro de lo sucedido cuajado y concretado en la memoria de lo que somos, la Historia, tal causa y las razones que la justifican y que son la fuente misma de su operar están determinadas, por más que se diga lo contrario, invocando el carácter selectivo y subjetivo de la investigación documental y testimonial, en datos comprobables, en cosas de las cuales puede encontrarse algún registro, en pruebas que expliquen uno u otro hecho, no sólo en indicios o audaces especulaciones y mucho menos en artificios, por lo mismo, no pesan tanto ni son determinantes, aunque sí relevantes y significativas, las posturas distintas o el modo en que se relaciona el historiador y las cuestiones que se plantea con la información documental que consigue tener a su acceso, incluso independientemente de las implicaciones ideológicas que orienten e induzcan su actuar, a fin de cuentas la voz cantante y el voto de calidad siempre está del lado de las pruebas existentes, de los documentos y testimonios escritos o conservados y grabados de otra forma, en definitiva, entre testigos y pruebas demostrativas de la verdad de un hecho corre la determinación final de lo sucedido, del modo en que se escribe la Historia y de aquello que se consigna en ello, tal cosa, ese recurso y referencia ineludible a las pruebas documentales y a los vestigios que aún existen de un cierto acontecimiento verificable son los

elementos que señalan y trazan una línea y frontera divisoria entre Historia y ficción, a diferencia de lo que ocurre con la novela o con el cuento, ya que, digase lo que se diga, quiérase o no, las construcciones del historiador tienden a ser reconstrucciones del pasado, elaboradas sólo con aquello que ha tenido a su alcance y, en consecuencia, están plagadas y llenas e infestadas de vacíos, de lagunas y puntos ciegos que muy pocos se atreven a rellenar o completar, caso contrario de lo que sucede con las reconstrucciones de la ficción que aun a pesar de coincidir con la realidad son fruto de una activa combinación e interacción entre lo que fue y lo que pudo ser, entre hechos tomados directamente de la realidad y otros totalmente inventados; en tanto que la Historia se rige y norma por los documentos y los testigos de lo sucedido y las pruebas que dan validez a sus afirmaciones, bajo el sometimiento a lo que, un cierto día, fue, y a las circunstancias y condiciones que rodearon tal hecho, no a pistas ni a elucubraciones, exclusivamente a hechos, ni siquiera noticias parciales y no confirmadas, simplemente a hechos y a pruebas de los mismos, a nada más, en cambio, es aquí donde empieza la ficción, a reconstruir las cosas como pudieron ser y no como realmente fueron, a fabricar finales y pasados para sucesos reales que no tienen, al parecer, pies ni cabeza, a atar los cabos sueltos de un incidente que sigue sin una completa y cabal explicación apelando para esto a la prolífica imaginación de un periodista incisivo que va más en busca de respuestas que a la casa de noticias, como un serio aspirante a convertirse en un autor de novela policíaca, de novela negra, o simplemente, la ficción no se contenta con recoger, recopilar y acumular datos, también produce o inventa sus propios hechos, semejante problemática y las controversias a las que conduce han sido ya ampliamente revisadas y analizadas desde el capítulo anterior y retomadas para ciertos matices y precisiones en distintos lugares y con distintas motivaciones en el presente capítulo, aun así, no puede escatimarse ni menospreciarse el invocar de vez en cuando esas conexiones o conectadores entre el tiempo vivido y el tiempo del mundo para construir el tiempo de la Historia, cruces que como el calendario fijan nuestra historia y las historias contadas por la literatura en un espacio y tiempo donde pueden coexistir y si no coincidir, sí, encontrarse y nutrirse mutuamente, experiencia que la ficción comienza como un experimento o ensayo, y que el lector realiza y lleva a sus últimas consecuencias, al vivir una experiencia ficticia del tiempo.

Volviendo de nuevo por el trecho ya recorrido de las así llamadas novelas temporales, no porque estén hechas de tiempo y en él transcurran sino, más bien, por hablar y meditar acerca de lo que es el tiempo y sus distintas manifestaciones, se tiene en la *Recherche* de Proust, otra variante muy singular de la polaridad entre tiempo de la conciencia o del alma y tiempo del mundo, entre el tiempo exterior y el tiempo interior, la cual presenta la figura que reviste el tiempo del mundo que consiste de los diversos reinos en los que ejerce lo que Deleuze llama el aprendizaje de los signos, de los signos del mundo, de las emociones, de la propia escritura, con los que se escriben los relatos de ficción; pero, por el hecho de que estos reinos de los signos no son nunca representados más que por sus signos, su aprendizaje es al mismo tiempo el del mundo y el de la conciencia, de lo cual resulta otra nueva distinción, que opone el tiempo perdido al tiempo recobrado, pues, es perdido, en primer instancia, el tiempo pasado, que sufre de la decadencia de las cosas y adolece de ésta, en este sentido, esta obra es una lucha agobiante y agotadora contra la supresión o eliminación de las huellas, contra el olvido, contra el desgaste universal o deterioro irreversible de las cosas, pero también se pierde el tiempo esfumado y diseminado entre signos que todavía no son reconocidos como tales, cuyo destino es ser reintegrados como parte de la recapitulación de lo sucedido, además, se pierde el tiempo que se dispersa que paradójicamente igualmente al dispersar las cosas al hacer de ellas sucesos las une en el sentido de un sólo tiempo que condensa todo lo que pasa y nos pasa en cada una de nuestras experiencias, tiempo disperso y en dis-

persión, como son los parajes en el espacio, simbolizados por las distintas lecturas que de un mismo personaje podemos tener a lo largo de la lectura y con nuevas lecturas, lo que invita a pensar y a hablar de intermitencia del tiempo, por cierto, el sentido de la expresión "tiempo perdido" permanece en suspenso hasta que no se convierta en aquello mismo que hay que recobrar, de manera que, la novela de Proust no sabe ni ella misma ni su autor a dónde se dirige, sólo los pasos que da y el camino que sigue, y es precisamente esta desorientación la que califica el tiempo como perdido, en la medida en que dicho texto no sucumbe al designio de convertirse más que una reflexión en una obra de arte, historia que vaga gracias a la imaginación por uno y varios cuasi-presentes, variaciones uno y otro del texto actual que es el presente de nuestro mundo.

A fin de cuentas, cuando dicha historia cuenta lo sucedido presentándolo y recuperándolo al narrarlo, no sólo recubre lo sucedido con la narración de lo sucedido, asimismo pasa más que a su representación, a su repetición, lo que significa que la ficción no ilustra meramente un tema fenomenológico o de la experiencia preexistente, sino que realiza su sentido universal en una figura singular, de ahí que tenga sentido hablar de los usos morales de la ficción; ahora bien, uno puede pensar en recubrimientos para describir y calificar el juego entre la perspectiva del personaje principal, que suele nombrarse héroe de acuerdo a las convenciones literarias normalmente aceptadas y actuales, mismo que avanza hacia su futuro incierto a través del aprendizaje de los signos, y el narrador que no olvida nada y anticipa el sentido global de la historia, que se vuelve ya una aventura, así pues, el narrador trata, ciertamente, de crear un tipo de conducta de la duración o un modo de concebirla mejor valiéndose de la incorporación de las reminiscencias de este personaje al curso y flujo de una búsqueda que avanza sin detenerse, confiando de este modo al relato la forma de un futuro que se desarrolla en el pasado, en otras palabras, hacer que lo que sucedió vuelva a suceder a través de la narración de lo sucedido, ya sea como la reconstrucción de algo que efectivamente tuvo lugar, o bien, constituye simplemente una historia mayormente inventada, a pesar de que esté basada en hechos reales o que resueltamente se reconozca y presente en calidad de una ficción pura, que adelanta, en cierta forma, la advertencia sutil de que cualquier coincidencia o parecido con hechos reales es meramente incidental y en ningún caso intencional, a menos que el autor explícitamente lo sugiera y lo acepte y exponga como tal, por tanto, gracias a este juego de voces narrativas se alcanza otra profundidad, es, por ello, una auténtica repetición la que realiza el narrador que sigue y se ciñe a la fórmula ya conocida de este autor, de Proust, sobre la repetición que consiste en el juego del tiempo perdido-recobrado, que adquiere múltiples expresiones y denominaciones en la historia, pero que, con clara independencia de una o de otra, se evidencia que la repetición es relevada como algo muy distinto de el revivir los hechos, lo acontecido, de volverlos a vivir ahora como texto; más aún, la repetición reviste su significado pleno en el relato, condensado en una suerte de distancia recorrida o de camino transitado, manifiesto en el choque entre dos sensaciones semejantes en la vida real, que es substituido y ocupado por la larga meditación y a veces cansada que caracteriza a esta historia, mediante la cual los momentos felices se abrevian y se acercan unos a otros y los tristes se pierden de vista para siempre, y lo fugitivo de una vivencia es fijado y escrito en lo duradero de la obra literaria, identificando el tiempo perdido con el tiempo recobrado.

A lo dicho se suma que, que con toda razón, *La Montaña mágica* es, sin discusión, evidentemente una de las ficciones más rica en variaciones imaginativas sobre el tiempo, bordando los temas de la eternidad y de la muerte, entre ser, seguir siendo y dejar de ser, ironía de la vida y del narrador que al contar la historia del personaje protagonista sabiendo lo que le espera no puede comunicárselo, lo que hace el mensaje de la obra tanto confuso como difícil de descifrar; sin embargo, explora y despliega

múltiples variantes temporales a lo largo de la novela, tanto juega con una eternidad siempre idéntica e igual a sí misma como con la eternidad soñada, así como con una eternidad inmóvil y otra y jubilosa, todas estas unidas por su propia afinidad, que a pesar de subsistir entre éstas, a veces concurre y converge en una eternidad que corona en una especie de temporalidad más tensa, más concentrada que podría bien engrisarse sobre las ruinas de la temporalidad más distendida, más desordenada y descompuesta, quizá, sólo un truco narrativo, una historia que sucede como si no sucediera, que nos sorprende como un trueno, pero como toda calamidad es inesperada, manipulada y puesta bajo nuestro arbitrio por la ficción.

En tal forma, se recoge un nuevo e imprescindible elemento de la ficción, que consiste, sobre todo, en el hecho de que la ficción no se limita a explorar y analizar sucesivamente, merced a sus variaciones imaginativas, los aspectos de concordancia y discordancia, de anacronías en una palabra, vinculados a la constitución horizontal del flujo temporal para luego llegar a las variedades narrativas ligadas a la jerarquización y clasificación de los niveles y bandas o franjas de temporalización y finalmente las experiencias límite que ponen en jaloneos los confines del tiempo y la eternidad, además de que la ficción puede explorar otra frontera, la de los confines entre la historia y el mito, dado que, guardando reservas y provisiones al respecto, tal parece que el mito multiplica las variaciones imaginativas de la ficción sobre el tiempo y la eternidad, al presentar dos rostros opuestos de la temporalidad, un tiempo que destruye y desgasta poco a poco las cosas hasta hacerlas desaparecer, y otro, un tiempo de la creación que hace aparecer las cosas de la nada, que busca un cuerpo para exteriorizarse y verbalizarse, para hacerse visible, un texto que de vida y haga correr el tiempo y la vida de los personajes en las historias. Ahora bien, el flujo temporal de la historia, su unidad, se constituye al recubrirse entre la expansión del presente vivo contenido bajo la estructura narrativa y la concentración de los recuerdos dispersos en torno a los diversos cuasi-presentes que la imaginación proyecta detrás del presente vivo.

Al incurrir en este juego con el tiempo, la superposición o recubrimiento entre un hecho narrado y otro, el aparecer, desaparecer y repetirse de un suceso narrativo lo que nos hace claro en tanto estiramiento del hombre y de su vida a través de los personajes y de la historia, como puede abrirse el pasado hacia el advenir, lo que es hacia lo que puede ser, por tanto, no hay nada tan adecuado para generar nuevos significados y a la vez proponer y proyectar nuevas vidas que las fábulas, en particular, sobre el tiempo, las que son idóneas para explorar y analizar el espacio de sentido que nos es abierto por la búsqueda de una auténtica reapropiación de la herencia que somos respecto a nosotros mismos en la proyección de nuestras posibilidades más propias.

Finalmente, historias como éstas y las que he tomado en cuenta en todo este capítulo, ofrecen a la imaginación un vasto campo, que no único, de posibilidades de representar y hablar sobre el tiempo, que no poseen y comparten más que un rasgo común, el de ser emparejadas, en ellas, muerte y eternidad, fábulas que sobre el tiempo dan valor y sentido al destino de la vida, por cierto, inescapable, así como el de las historias es la muerte, que cierra todas las expectativas en la realidad y abre, en la ficción, todas las posibilidades, gracias a las variaciones imaginativas desplegadas por las historias sobre el tiempo es que se puede abrir el campo de las modalidades existenciales capaces de legitimar y dar sentido a toda vida que, en esencia, se dirige y no tiene otro rumbo que la muerte, eso sí lleno ese recorrido de estaciones intermedias y situaciones límite que enfrentan la eternidad con la muerte y al mismo tiempo sirven para revelar como puede llegar a ser el mundo real, hasta el punto en que la ficción se vuelve real, un mundo de ficción que es ahora lo que podríamos algún día llegar a llamar mundo real, un mundo, que para nuestro desconcierto, ha saltado de la literatura a la vida diaria, y sea actualizado y

realizado en nuestro mundo, en nuestras propias vidas, que es ahora el verdadero, un nuevo y aterrador mundo de la existencia, donde somos lo que no quisimos ser y creímos que no llegaríamos a ser, en fin, un mundo de ficción realizado y materializado como la nueva fuente y sustento de nuestras experiencias y creencias, un mundo soñado o inventado que se ha vuelto realidad.

El tiempo de mundos como los narrados por Proust y Mann, es un tiempo que se anula y cancela a sí mismo, donde, como en el caso de *La Montaña mágica* de Mann queda abolido el sentido de las medidas del tiempo, de medirlo y contarlo momento por momento, donde el tiempo perdido se recupera al contarse, por supuesto, una cosa es la negación de lo cronológico y otra de cualquier principio substitutivo de configuración temporal y narrativa de la historia, dado que es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración, pues el tiempo de la novela ciertamente puede romper con el tiempo real, lo cual es una condición para ingresar dentro del régimen de la ficción, por tanto, no puede dejar de configurar a la narración según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el lector como temporales, en virtud de nuevas expectativas generadas por el propio tiempo de la ficción y en el que se viven éstas al leerlas, pues la ficción inventa sus propias medidas temporales, mucho más sutiles y ricas que las referidas al fluir y suceder rectilíneo del tiempo. En este sentido, la novela mencionada de Mann es evidentemente una novela sobre el tiempo y a la vez una novela temporal, donde las medidas convencionales del tiempo pierden su sentido habitual, y en la cual el modo de existir y vivir de los internos del sanatorio de Davos está, desde el principio hasta el final de la novela, marcado por la anulación del tiempo cronológico que queda subrayada con claridad por el contraste entre "los de arriba," aclimatados y adaptados a este estar-fuera-del-tiempo, y "los de abajo," los que viven fuera de ese espacio patológico, que vagan al ritmo del calendario y del reloj, de modo que la oposición espacial entre uno y otro sitio redobra y refuerza la oposición temporal.

Una novela confirma su caracterización como novela temporal en la estrategia narrativa que instaura una cierta relación entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado, lo que se evidencia en el hecho de que el espacio escrito de la novela que consta de siete capítulos abarca un espacio cronológico de siete años, pero no es proporcional la relación entre la duración del tiempo narrado por cada capítulo y el empleado en narrarlo, en número de páginas, pues en uno un largo tiempo transcurre y se diluye en unas cuantas páginas, mientras que en otro un voluminoso recuento de páginas da apenas cuenta de unos cuantos sucesos que no rebasan unos pocos días y a veces sólo unas horas, así que parece, por una parte, que el tiempo de narración se acorta continuamente respecto al tiempo narrado y, por otra, el alargamiento de los capítulos, aunado con la abreviación del relato, crea un efecto de perspectiva esencial para la comunicación de la experiencia principal, que consiste del debate interior del personaje protagonista con la pérdida del sentido del tiempo, efecto de perspectiva que exige una lectura acumulativa e itinerante para permitir que la totalidad de la obra esté presente en cada uno de sus desarrollos, en realidad, por la extensión de la obra, sólo una segunda lectura puede restituir esta perspectiva, doble naturaleza natural que se muestra a través de toda la novela al enfrentar el tiempo del calendario y del reloj con el tiempo despojado progresivamente de cualquier carácter medible e incluso de cualquier interés por la medida o espacialización temporal del tiempo narrativo, claro está, el que una novela sea temporal depende en gran medida por la intervención y presencia del autor en ella, de esta voz distinta de la propia narración y superpuesta a la historia narrada que es la que le da el tono de novela temporal, esto lleva a preguntarse sobre si acaso esa reflexión perpetrada por el personaje de la historia está o no en la misma relación que el narrador respecto a la historia que cuenta, una distancia que irónicamente es la propia clave hermenéutica del propio problema planteado por la novela, pues,

así, se descubre que el hablar del tiempo es el contar una historia, que el contar además de ser una meditación sobre lo que sucede y el suceder mismo de las cosas, es el modo de recuperar y reconstituir ese tiempo que parece faltar para comprender verdaderamente al mundo, esas historias que al narrar ciertas experiencias y sucesos acontecidas a ciertos personajes reconstruyen tanto la escena de los hechos en que tuvieron lugar como completan o inventan un pasado para articular cosas que en la historia y en la vida parecen ajenas, para explicar lo que parece no tener sentido, para juntar fragmentos aislados que solos no nos dicen nada pero que reunidos como en un rompecabezas reconstruyen y devuelven el sentido a algo que efectivamente sucedió o que el escritor inventó y creó al fundir en la historia sus experiencias, al mezclar lo real con lo irreal y lo vivido con lo que quisiera vivir, encontrando y descubriendo en la historia, en el texto desarrollado bajo las leyes de la ficción, la metáfora del tiempo recuperado, que es conquistado al contar y recontar nuestros olvidos, haciendo de la propia historia un narrar olvidos, aquellas cosas que sucedieron sin que nos percatáramos cómo y cuándo pasaron, olvidos contados que nos hacen olvidar lo olvidado para recuperarlo en una memoria de olvidos recordados y recuerdos olvidados que cristaliza como historia en el rescate mismo del tiempo perdido, un recordar lo olvidado que de alguna forma nos hace recuperar el tiempo perdido, un tiempo que al contar la historia su pérdida es al mismo tiempo recuperado en la metáfora de la búsqueda que constituye la novela como tal, un tiempo del mundo narrado que al transcurrir durante la narración nos hace vivir aquello que paso sin sentirlo ante nosotros, lo que siempre quisimos vivir y que por una u otra cosa no vivimos, experiencias que el texto nos hace vivir sin vivir realmente, al recuperar el tiempo en que pudimos haberlas vivido y proyectar lo que esa elección hubiera provocado en lo que somos y en lo que podríamos haber llegado a ser, por ejemplo, haber sido pianista en lugar de filósofo, o ambas cosas, y ver cómo esas decisiones al igual que determinan lo que hemos llegado a ser, nos revelan los muchos otros que hay en cada uno y que todavía están a nuestro alcance, tal vez no en las mismas circunstancias que en otro momento, pero sí como una experiencia posible y cercana propia y distinta en cada caso para cada uno, nuevos modos de ser que son vidas posibles con las que la literatura experimenta y que por conducto de la ficción existen, tal vez, como si fueran lo que no son pero igualmente podrían llegar a ser, creencias y experiencias de ficción que vaticinan y anuncian la irrupción y aparición de lo irreal dentro de nuestro mundo, ficciones que se hacen reales al provocar y desatar experiencias y emociones reales en nosotros, que nos hacen creer que somos lo que queremos ser y lo que podemos ser, simplemente, ficciones de la realidad que realizamos al vivirlas a través de la literatura.

De algún modo, la ficción, cualesquiera que sean los medios que la encarnen y expresen, trátase de la palabra en el caso de la literatura o de la imagen si se piensa en un medio visual como el cine, sea como fuere, parece que en ésta se cumple cabalmente aquella sentencia que hiciera tan famosa y que casi se volvió un lugar común en la ciencia ficción contemporánea, que apareciera en escena en los años 60's con la serie de televisión llamada *Star Trek*, conocida por nosotros como "Viaje a las estrellas," en la cual cada episodio abría con la frase: "la misión de la nave Enterprise es ir adonde el hombre todavía no ha llegado, a los confines del mismo universo."

Como salta a la vista, la ficción cumple en tanto fantasía que se convierte en anhelo de realizarse, la especial y singular misión de llevar, en nuestro caso, al lector a lugares que nunca antes había conocido o que sólo podría encontrar en un texto literario, a vivir experiencias que, tal vez, si le son posibles pero que difícilmente llegaría a vivir de otro modo que no fuera al leer y aventurarse por los pasillos que dibuja y construye su imaginación al transitar por los corredores de una historia, de esta manera la ficción literaria nos permite ver más y más allá, cambia y amplía nuestra perspectiva tradi-

cional de la realidad, nos pone en un sitio privilegiado y nos da una mirada peculiar para otear y escudriñar el horizonte, nos coloca en un lugar desde el que podemos dominar todo lo que pasa, en la ficción y en la realidad, aquellas cosas que se nos escapan y tenemos por invisibles ya que desde donde nos encontramos no podemos percibir las, identidad de uno mismo que la lectura nos hace descubrir al construirlas narrativamente, por semejante razón, la ficción pasa por ser como un viaje en cuyo transcurso el lector transita por lugares y escenarios tanto reales como irreales, conoce y convive con personajes históricos así como con personajes que no son más que inventados, seres literarios que por antonomasia se tildan de ficcionales, y además, llega a creer en la existencia de cosas que no existen, de quimeras y alebrijes, y a pensar que las cosas, y él mismo entre éstas, pueden ser de otro modo, lo que lo lleva a experimentar esas posibles existencias por medio de las historias, a vivir lo que de otra forma sería imposible, a pisar esos lugares de la imaginación y del sueño donde no había estado antes, a despojarlos de su extrañeza y volverlos familiares, a ser el punto viviente de la intersección y la convergencia entre el texto y el mundo, a no sólo repetir o revivir lo vivido sino también a proponer y proyectar lo que podría ser vivido, a experimentar algo sobre lo que no existe, a sentir y padecer y tener emociones reales sobre aquello que no existe y que, en la mayoría de los casos, no puede existir fuera de las márgenes del texto, a creer y vivir realmente, sin vivirlo, por paradójica que pueda parecer, experiencias y vivencias ficticias proyectadas ante nosotros por los mundos de ficción de la literatura.

Una de las revoluciones más sonadas en la ficción contemporánea, lo constituye el llamado período de la nueva novela, del cual se consideran militantes o reclutadas todas aquellas novelas latinoamericanas que nacen a partir de los años 60's. El gran aporte de tal movimiento radica en la innovación del lenguaje y en la concepción de que la literatura es un sistema autónomo y legitimado en sí y por sí mismo, aun cuando no sea del todo independiente de la realidad. Borges fue uno de los pioneros en resistirse al imperativo del realismo y de la literatura comprometida con la sociedad, poniendo en el centro de su interés y fascinación la escritura, entendiéndola como un proceso literario autoreferencial, que habla de su propio mundo, un mundo de palabras; lo cual suscitó un brutal impacto, de suyo evidente, en los autores que se sumaron y conformaron la nueva novela -que tiene en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, uno de sus ejemplos más acabados y genuinos- contribuyendo a que éstos se atrevieran a buscar por medio del experimento, de la práctica de la ficción literaria, su propio camino.

Estos textos literarios que han arribado, en su mayoría, en las postrimerías del siglo XX, no son algo distinto según Iser, que una aglomeración de espacios vacíos que guían las reacciones del lector, conforme a su frecuencia y distribución en la historia de que se trate, no simples sitios de indeterminación que siguiendo a Ingarden no son más que lagunas temáticas en el texto, que provocan una estructura abierta e indeterminada en la obra literaria, principalmente, en las modernas; en tanto que los espacios vacíos o blancos conducen al lector a relacionar segmentos textuales, actividad que estimula el proceso comunicativo entre texto y lector, por igual, el vacío obliga al lector a usar su imaginación y capacidad combinatorias, refrenándolas al propio tiempo. Esta literatura, hace posible la libertad del lector allí donde no la había, en textos rígidos así como unidimensionales sin mucho que aportar y poco que descubrir, aventuras que tras leerlas una vez se pierde todo interés por volver hacerlo a riesgo de un hastío y aburrimento descomunales; por supuesto, esa liberación no es absoluta, puesto que la interpolación de espacios vacíos en el texto origina la suspensión de su continuidad. Ciertamente, se sustituyen expectativas por otras nuevas, se interrumpe el orden que el lector espera y se rompe la secuencia de imágenes que iba ideando en este trance, en el acto de la lectura, en el proceso de la recepción literaria; sin embargo, tanto los espacios vacíos o blancos, como las indeterminaciones y las negaciones,

otro elemento textual básico, estimulan el proceso imaginativo de ideación, orientan la recepción y contribuyen en última instancia a la emancipación del lector, que no a su total autonomía y arbitrio sobre el texto que suscita todas las imágenes posibles. La negatividad la define Iser como: "lo no formulado," que es al mismo tiempo el vacío constitutivo del texto, y la negatividad de los textos ficticios es la condición de su efecto, como lo señala Rall²⁰ haciéndose eco de Iser.

El juego que desata esta técnica narrativa, genera diversos efectos en el lector, y resulta sumamente interesante, revisar cómo opera en la creación y recreación de lo fantástico por parte del lector.

Tratemos de penetrar un poco más en estos juegos de la ficción, entre autor y texto, y texto y lector que comporta a la realidad de la ficción, esto supone y postula a la par organizar lúdicamente el texto buscando sus infinitas combinaciones, liberándolo a la narración de la lógica y cultivando nuevas representaciones que hablen ya de una especie de lógica ilógica, un sentido sin sentido, una lógica de la ficción, que se ejerce como una actividad creadora, que crea nuevos mundos y con ellos nuevas literaturas y hasta nuevos discursos sobre tales literaturas, metaliteraturas que tratan de descifrar qué es y cómo es la ficción. En calidad de testimonio a esto, puede tomarse en cuenta el lugar que ocupa la muerte en las obras de Rulfo, cuya obra habla de ésta en casi cada página, como una premonición textual de que tan pronto como es leída y ocurre en ese decurso lo que nos relata, deviene algo que ya vivió lo que tenía que vivir y que, por ende, muere, volviéndose uno más de los fantasmas que vagan por la historia; muerte que, por lo menos, Rulfo insinúa a cada paso en sus historias, haciendo aparecer y desaparecer en ellas muertos vivos y vivos muertos, desorientando, palmo a palmo, al lector ante la pregunta de cómo concretar y actualizar todas las indeterminaciones y vacíos que pueblan como personajes sus cuentos. su obra *Pedro Páramo*, un personaje que en su nombre lleva un desierto de la existencia que es él mismo y lo que le sucede, es un ejemplo inmejorable de lo dicho, un texto donde el recelo y la inseguridad sobre la identidad o la verdadera identidad de los personajes se vuelve un enorme esfuerzo para el lector al tratar de reconstruir las vidas de los muertos a partir de datos escuetos y desarticulados, situación que produce desde que comienza su lectura, la sensación de no creer lo que se lee, lo que tarde o temprano nos envuelve en una atmósfera enrarecida y fantástica, donde se viaja sin evitarlo en un mundo fantasmal al que nos induce a entrar Rulfo, cómo también ocurre en algunos de los distintos cuentos recogidos en *El llano en llamas*, donde el lector tiene necesariamente que construir la coherencia temporal y el sentido de la historia, dado que la trama no es lineal y si llena de saltos, rodeos y exabruptos; historias en las que la perspectiva narrativa cambia continuamente y pone al lector en medio de un campo minado de espacios vacíos, que debe sortear con éxito para comprender cabalmente la historia, considérese, por ejemplo, cuando Juvencio Nava, el presunto asesino, refiere con un tono adusto y desconcertante los antecedentes de su propio asesinato, cuya sangre derramada es lavada por su hijo que convertido en coronel le hace justicia al darle muerte a su asesino, hecho que sucede al decir el texto: "me mató un novillo, de esto hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto." ²¹

²⁰ Véase, para esta posición, especialmente, el artículo 'La muerte como espacio vacío' en Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Col. Pensamiento Social, México, 1987, pp. 415-422.

²¹ Vid., para conocer el contexto de esta historia, el cuento '¡Diles que no me maten!' en Rulfo, Juan. *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1980.

Como se aprecia, el asesinato como un todo está oculto en unas líneas que lo esboza sin aclarar sus circunstancias, una caja negra, un espacio borroso, algo relatado por el coronel como poseído por el propio Guadalupe Terreros, callando el texto el resto de lo que paso, dejándonos en la duda, que se acrecienta todavía más, toda vez que esto sucede entre un párrafo y otro y, a veces, entre un punto y aparte y otro, amén de que un muerto es el que parece contar su propia muerte a la cual ha sobrevivido adoptando la figura del aparecido o del muerto viviente, que es como la superveniencia de la muerte cuando sale de su estado *per natura* de estar oculta, escondida, no visible, lo contrario a la vida que es lo presente, siendo la muerte la ausencia de esa presencia, un sacar lo presente de donde se presenta, presentando en su lugar lo que no está presente cuando la vida lo está, aquello que no es representado con personaje alguno, la muerte, misma que es en la no-representación que la define que puede sólo mostrarse en la representación del espectro o del fantasma, de lo que no existe o es el fin de lo que existe en lo que existe degradadamente, con menos realidad, fantasmalmente, como un fantasma que es como el hombre real que ya no es pero que fue, que es como él fue nada más que sin serlo, este es el efecto así como la naturaleza de cuentos como los de Rulfo, que constantemente nos hacen vacilar, de estar ante encrucijadas, al fin de un camino continuado por muchas veredas posibles, en la indecisión por alguna de ellas que no lleve a ningún lado o a donde queremos llegar, donde lo que no sucede, sucede, muertos que hablan de su propia muerte y algunos que viven como si estuvieran muertos o como si ignoraran que lo son y lo están, extremos existenciales que ciertos autores, como Beckett y Kafka, suplen sin recurrir a la negación total que es la muerte, aliada de seres aterradores y de ultratumba, echando mano de vacíos, silencios, cosas que deben decirse y se callan, historias que empiezan por el final o que no tienen un pasado que explique la red de relaciones con que choca el lector, espacios de anonimato e incertidumbre, que pasan a ser actores tan importantes como los personajes en el texto de ficción, el cual parece ser una estructura paradigmática cuya función consiste en desatar operaciones de estructuración y contextualización por parte del lector que al ejecutarlas transfiere la interacción recíproca de los sucesos narrativos al conocimiento, vacíos cambiantes que causan y desencadenan imágenes en tropel condicionadas una a otra en su sucederse durante la lectura, secuencia de simulacros por medio de los que el texto cobra vida en la imaginación del lector como parte del juego de hacer creer que existe lo que no existe y que es como no es, encarnando así las diversas variaciones imaginativas que un mismo relato de ficción nos hace posible experimentar en cuanto experiencias temporales de ficción.

Empero, el esquema que he postulado para caracterizar la narrativa de ficción, que consiste de la tesis de que cuando las cosas suceden narrativamente no suceden realmente, adquiere una connotación distinta en el llamado cuento fantástico, del cual Rulfo constituye, a todas luces, uno de los ejemplos más sobresalientes, espacio del contar donde, por la peculiaridad de lo contado, los sucesos narrativos tampoco pueden suceder, es decir, lo que pasa en la historia ni sucede en la realidad ni puede ocurrir textualmente, en el sentido de que, a manera de ilustración, no puede admitirse que un personaje que muriera páginas atrás o, quizá, hace unas cuantas líneas o que incluso la propia historia asumiera su muerte como tal sin llegar nunca a narrarla como si el ser figurar comenzara muerto su intervención en la historia, sin importar cuál de estos casos se verifique, el que dicho personaje vuelva a aparecer, ya muerto, pero como si siguiera vivo, en calidad de un muerto viviente, es una situación que genera contrariedad e incongruencia dentro del relato, produciendo de algún modo un redimensionamiento para el esquema propuesto o un segundo nivel de manifestación del mismo, pues, lo que sucede en el cuento, por sus características tan singulares, no puede pensarse que suceda realmente en la historia, lo que a

su vez, de modo estricto, no sucede en la realidad, como si en la propia historia se distinguiera lo que sí sucede en ella de aquello que sólo se nos dice que sucede sin que pueda suceder a menos que se traicionen las reglas que rigen y regulan una construcción narrativa convencional, misma que ineludiblemente rompe la ficción fantástica, dado que, retomando el ejemplo considerado, aun cuando el personaje en cuestión no tenga que revivir en la historia, sin que se nos diga cuándo y cómo se produjo semejante acontecimiento mediante el cual reaparece en el mundo narrado, en el caso en que su primera aparición sea, justamente, como muerto, a través de ser recordado por uno de tantos o por más de uno de los personajes que involucra la historia, desde luego, no es lo mismo una mirada retrospectiva a algo que pasó que, por el contrario, el hecho de que un personaje muerto o que la historia lo dice muerto, aparezca, sin más, otra vez o por primera vez pero ahora hablando de su propia muerte; en verdad, es posible aceptar que personajes vivos o que siguen presentes en la historia relaten o hablen de la muerte de otro personaje que no es ninguno de ellos, describiendo quién fue y cómo fue así como el desenlace de su vida, su muerte; sin embargo, esto no es lo que pasa en el mencionado cuento de Rulfo, pues dicho personaje además de que hablan de él o es hablado por los otros personajes, aún vivos, de la historia, interviene por igual relatando su funesta muerte, situación que origina proposiciones contradictorias, puesto que, por un lado, existe un cierto personaje rulfino que está muerto y, por el otro, el mismo personaje muerto nos cuenta sobre su muerte, lo que implica que no está muerto, o si fuera admisible una conjetura gradualista, no lo está del todo, sino que no es ni muerto ni vivo, pudiéndosele calificar sólo como un muerto vivo, sea como fuere, un personaje para poder hablar algo sobre sí mismo debe estar vivo o presente en la historia, pero si está muerto, no sólo no puede hablar sobre su muerte sino que tampoco sobre ninguna otra cosa; por tanto, de esto se infiere que el personaje en cuestión está muerto y no está muerto a la vez, sin que de ello pueda colegirse que está vivo o que pensaban que estaba muerto sin que lo estuviera, ya que esta última opción no corresponde con la historia, no queda más que aceptar que un personaje que está muerto habla de su muerte para lo cual no tendría que estar muerto, luego, este cuento contrapone las proposiciones que afirman que ese personaje está muerto y que el mismo personaje no está muerto porque habla de su muerte.

Este inextricable enredo, semejante maraña de relaciones donde no puede suceder lo que sucede, es, por su naturaleza, un cuadro impensable para un mundo posible pues no se sujeta ni acata las leyes y lógica que gobiernan un modelo de este tipo, porque lo imposible e inverosímil no ocurre en un mundo que por algo se llama posible, asimismo, para ciertos autores una novela es un conjunto completo de proposiciones bien determinadas que además es consistente, por lo que excluye en su formulación la presencia de proposiciones contradictorias, pues no se da que algo, en la historia, sea y no sea, suceda y no suceda a la vez, juego caprichoso de relaciones que constituye una de las propiedades constitutivas y definitorias de los mundos de ficción, atributo especial que les permite contener espacios narrativos como los rulfinos y que, solamente ellos, están avocados y pueden representar y proyectar en la literatura, brecha que establece contrastes que determinan la naturaleza propia de los mundos de ficción en aquello que los diferencia de los mundos posibles, confiriéndoles así, una identidad exclusiva y característica.

Así pues, si se insiste un poco más en el ejemplo que ha sido tomado en cuenta, a saber, que un personaje rulfino que está muerto en la historia considerada habla de su propia muerte, bajo el presupuesto básico de que se tiene una identidad estricta entre el personaje muerto y el que narra la muerte de éste, que los dos son el mismo, que el muerto en tanto muerto es el que cuenta su propia muerte, pues, se pudiera pensar que el relator de esa crónica no es el muerto sino su fantasma, situación que

establecería una diferencia tajante entre el narrador de la muerte y el muerto cuya muerte es narrada, ya que, constituyen dos modos de ser completamente distintos, en primer instancia, ser un muerto o estar muerto y, en el otro caso, ser un aparecido o el espectro de alguien que ya está muerto, como se aprecia, dos formas distintas una de otra en las que puede aparecer el mismo personaje en la historia, primero, como muerto y, más tarde, como un ser de ultratumba, manifestaciones que no por ser de un sólo personaje son iguales ni tampoco idénticas, por esa razón, exclusivamente cuando se restringe el análisis a la condición de que haya identidad absoluta entre el muerto y el narrador de su muerte, sólo bajo tal constrictión se arriba verdaderas inconsistencias en el relato; de un modo parecido, podría también señalarse que, sin lugar a dudas, el hecho de que aquellos personajes escuchen o que, acaso, crean escuchar la crónica de una muerte por el propio protagonista de ésta, el muerto, sugiere que para ser capaces de escuchar esa relatoria, es menester, que alguien la cuente, y que el que la narre esté en condiciones de hacerlo, con lo cual me refiero a que la mínima condición para que esto se cumpla y ocurra, no es otra sino que el relator esté vivo, esto es, no muerto, considerando a la vida y a la muerte si no como la negación la una de la otra, si como contrarias, por esto, el cronista de una muerte vivida, debe continuar presente en la historia para cumplir con tal propósito, además de conocer, por propia experiencia, o porque, a su vez, le fue contada la historia que ahora cuenta; situación que es transgredida en el cuento en cuestión, ya que, es un personaje muerto el relator de su muerte, por lo cual, o no está muerto y así sí puede ser escuchado o si lo está y quienes dicen escucharlo sólo lo creen y no lo escuchan en realidad; como se advierte, de seguir buscándole una lógica a esta ficción únicamente se desemboca en una y otra aporía, proliferan, sin fin, contradicciones al interior de la historia, que si el muerto no está muerto porque habla de su propia muerte la que, de ser cierta, implica que está muerto y que no está muerto porque la cuenta y que si lo está contando es su muerte y no la de otro tiene, necesariamente, que haber muerto o que sea cierta su muerte, de este modo, tanto está muerto como no está muerto, una situación parecida se tiene con aquéllos que escuchan lo que no escuchan, puesto que nadie puede escuchar a un muerto que ni puede hablar para ser escuchado ni, mucho menos, puede contarnos lo que impide que nos cuente cualquier cosa, su muerte; por esto, los personajes testigos de la insólita historia, tanto la escuchan como no la escuchan, oyen hablar a un muerto y, al mismo tiempo, no lo oyen hablar, pues, si esto pasara, tendrían que estar igualmente muertos y que la muerte fuera un estado de existencia y no la cancelación de la misma existencia, una dimensión o submundo donde las cosas pasan como pasan en la vida, una prolongación de la vida en la cual también es posible comunicarse entre los muertos o los que han dejado de estar vivos, tan peculiar estilo narrativo de Rulfo, su muy especial *elocutio*, convierte a sus personajes literarios en simples voces narrativas, hace de y con éstos pueblos fantasmas, y páramos con sus escenarios, desiertos de la existencia donde sólo vagan los espectros de los que alguna vez estuvieron vivos, los que ignoran o no aceptan que ya no lo están, seres que están condenados a morir antes de nacer, a reconocerse hechos de palabras que se abortan antes de hacerse reales, ensayos o simulacros de lo que puede ser pero que aún no es o nunca será, presencias que dejan de existir o de estar presentes tan pronto como el lector concluya su lectura, que por su naturaleza intencional dependen para existir de alguien para el que existan, de un lector que los realice al leerlos, intentos fallidos de posibles existencias, recuerdos que como en la obra de Elena Garro son su propio porvenir, un contar cómo pasó lo que puede que llegue a suceder y que sucede como el presente de la historia, una memoria de lo que fue recuperada y potenciada en la metáfora que narra cómo pueden ser de otra forma las cosas que ya fueron, en suma, vivir sin haber vivido, de esto es ca-

paz la poderosa ficción que caracteriza a un relato fantástico, experiencias que son como aparecidos que rondan y recorren cada espacio de un cuento rulfiano.

Esta exuberancia explosiva de proposiciones inferidas unas a partir de otras en el mencionado cuento de Rulfo revelan, palmo a palmo, las incontables contradicciones que se esconden en la historia, dan lugar a que cualquier cosa pueda ser inferida en ella, pues, a este respecto, la lógica clásica dicta que de una contradicción puede derivarse cualquier proposición, pues, de la verdad de la crónica que hace el personaje muerto de su propia muerte se desprende, sin mayores rodeos, que de ser verdadero su relato y al ser él mismo quien lo cuenta, se tiene entonces que el muerto si está muerto, luego, no está muerto, porque si lo estuviera no podría ni contar su muerte ni cualquier otra cosa, en cambio, de ser falsa dicha crónica, la muerte que se relata no es cierta ni ha pasado, lo que de ser así, implica que el muerto no está muerto o que el que cuenta la historia no cuenta la historia de su muerte sino la de otro, pues para contar su muerte debiera estar muerto, con lo que, nuevamente, se desata una cadena interminable de inferencias extrañas y contradictorias, del tipo de paradojas propias del uso y abuso de la autoreferencia en la formulación del conjunto de proposiciones con que se describe y constituye el mundo narrado, vicio que consiste en predicar del propio muerto que el es el narrador de su muerte o, cuando se considera la paradoja del mentiroso, provocada por el pretender que alguien así afirme algo que por el mismo hecho queda cancelado, ya que la sola pregunta por la verdad de lo enunciado por un mentiroso, sobra, al implicar semejante atributo una reversión radical de lo afirmado, pues mentir es no decir la verdad sino algo falso, y si al mentir se arriba a la verdad, cuando no se miente se desemboca en la falsedad, contraposición de términos que dada la connotación del predicado "ser mentiroso," desencadena una inconsistencia tras otra, porque el mentiroso cuando afirma una cosa cualquiera, tácitamente queda sobreentendido que un mentiroso habla mentiras, de igual modo, el personaje de Rulfo tan socorrido y asediado en estas líneas, es un muerto que habla sobre la muerte, en particular, sobre la suya propia; en uno y otro caso, de la propia estructura del cuento se deriva tanto que el personaje considerado está muerto como que no está muerto; en una historia así cualquier inferencia es válida, todo es verdadero, no por inconsistente el cuento deja de ser interesante, incluso, resulta más atractivo y hasta, en ocasiones, nos hace creer en él por increíble que sea lo que nos narra, en particular, Rulfo, en cada uno de sus insólitos cuentos.

A pesar de esta situación, que prohíbe el que dicha historia pueda ser modelada por la semántica de mundos posibles, dado que no puede proyectar ante nosotros un mundo que podamos juzgar como posible, que existe actualmente o que puede llegar a existir, no obsta por ello, que si pudiera ser expresada, porque, para esto, bien puede invocarse un modelo de mundo cuya estructura sea capaz de subsumir toda la serie de contradicciones derivadas del cuerpo de proposiciones de la historia, a fin de conferirle sentido y coherencia a la misma, me refiero con esto, a una especie de mundo posible ya no más gobernado por las reglas de la lógica clásica, sino a un mundo sostenido por una extensión no clásica de esta lógica, a un mundo que podría llamarse un mundo posible paraconsistente, o si se prefiere, apelar a un criterio propio de la lógica difusa, según la cual la existencia y la verdad pueden darse por grados o son propiedades enteramente graduales, de acuerdo con esto, en el caso que nos ocupa, puede operar el predicado "estar vivo," cuya propiedad que determina, conforme lo dicho, un personaje cualquiera de una cierta historia no tiene necesariamente por qué poseer del todo sino que puede poseer en parte o en determinado grado, provocando la pregunta y admiración a la vez de qué tan vivo está, transición continua y gradual de la muerte a la vida y de la vida a la muerte que permite representar a los muertos vivos que deambulan por los rincones de tal historia, situación que aunque inconsis-

tente y no admisible para ser representada por un mundo posible "a secas," si puede ser modelada por una suerte de mundo posible difuso, donde, a decir de Peña, los mundos posibles son aspectos de la realidad,²² en el sentido pristino del término "aspecto" entendido cual una mirada que toma o abstrae de las cosas algo de éstas, no todo sino sólo parte de ellas, pues, cuando miramos el mundo no vemos todas sus caras, tal y como ocurre cuando contemplamos frontalmente a una persona olvidando que aparte de lo que vemos, existe, su parte de atrás, que no vemos, lo que nos recuerda en repetidos cuadros Magritte al pintar lo que, sin esconderse a la mirada, nuestros ojos no ven, concretamente, cuando retrata la parte posterior de distintas personas y objetos, lo cual, normalmente, la pintura nos niega a conocer al pintar sólo la parte anterior de las cosas como si lo que existe fuera sólo lo que vemos, un mundo de seres que sólo tienen un delante, absurdo que nos lleva a completarlos con su atrás, de la misma manera el mundo actual al que, casi siempre, se le adscribe el calificativo del real, no lo es todo, no es ni toda la realidad ni la única realidad, también hay mundos posibles o alternativos e, incluso, mundos de ficción, siendo la suma de todos la verdadera realidad, lo que sí puede legítimamente tildarse de mundo real.

Esto muestra con claridad, el cómo los mundos posibles en cuanto aspectos de la realidad, partes o visiones parcializadas de ésta, al reunirse reconstituyen su unidad, que la mirada suele romper, este es el único modo aceptable en el que, considero, puede concebirse adecuadamente la postura que propone y defiende Peña, para quien los mundos posibles, lejos de estar aislados entre sí, se encuentran íntimamente vinculados unos con otros recuperando la realidad como un todo, mundos al lado y dentro de otros mundos, mundos que se contienen y subsumen mutuamente, que unidos componen y recomponen un auténtico mundo real,²³ donde todo es real y las cosas y los sucesos no difieren más que por el grado en que posean o no cierto atributo o por el grado en que poseen existencia, por ello, para este autor, no hay barreras categoriales entre una persona real y un personaje literario,²⁴ distinguiéndose tan sólo uno de otro porque lo real tiene un mayor grado o porcentaje de existencia, así como probabilidad de existir, que lo literario, esto último, un género de existencia degradada, pero, con todo, también real; por tanto, todo es cuestión de grados, de nada más. Empero, un mundo posible, del tipo que se trate, no deja de ser más que un paradigma explicativo de lo que existe y los modos en que lo hace, asimismo, la clase de los mundos posibles es, llanamente, una subclase de la clase de los mundos de ficción, es decir, los mundos de ficción subsumen totalmente a los mundos posibles, pues sus dominios se extienden más allá de lo posible y lo verosímil, saltan de lo real a lo irreal y van hasta lo imposible e inverosímil, contrariamente al estatuto que Derrida²⁵ le concede y adjudica a la ficción, la que considera dominio de lo posible real, señalamiento que surge cuando argumenta que todo intento por transmutar en la interpretación el ser de lo ideal en el ser posible de lo real fracasa, pues, como sostiene, lo posible pertenece también a la dimensión de los objetos ideales, puesto que, así como no existen de modo concreto los números en general, por lo mismo, tampoco existen las posibilidades al no estar concretadas o realizadas de alguna forma; sin embargo, dicho alegato se desmorona ante el presupuesto común a la mayoría de versiones del modelo de mundos posibles -no así su correspondiente concepción en teoría

²² Véase Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, Universidad de León, León, 1985, pp. 499 y 503.

²³ *Cfr.* Lorenzo Peña, 'Grados de posibilidad metafísica,' en *Revista de Filosofía*, 3era. época, vol. VI, núm. 9, pp. 15-23 y 38-50, principalmente, las secciones 1 y 4 de este trabajo.

²⁴ *Ibid.*, p. 338.

²⁵ Consúltese, Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 181.

literaria que los considera llanamente latentes o en potencia hasta no ser realizados o actualizados por gracia de la lectura-, conforme al cual, todos éstos además de posibles son actuales en la mente de Dios o cualquiera que sea lo que lo sustituya como instancia suprema y trascendente, sea el Ser o lo que se prefiera; aún así, este autor considera que el sentido del ser debe ser pensado, antes de toda determinación regional, como ideal que es, y no como real que éste no es, apreciación en la que nos insta a no confundir ni poner en el mismo nivel el ser de lo ideal y el ser pensado de la ficción, pues, del mismo modo que De Man y Rorty, Derrida no le otorga mayor jerarquía a lo ficticio que una posibilidad realizada al ser pensada, un ser mental o que depende de la mente para existir, tal y como sugiere De Man, pero además, Derrida le confiere a la ficción el poder ser concretada o realizada, algo que puede llegar a ser y a hacerse real, asignándole una forma de existencia opuesta a la que Vaihinger, el padre de la Filosofía del "como si," le atribuía, de acuerdo al decir de Iser y de algunos otros, exclusivamente la región de lo imposible y de lo inverosímil -semejante opinión, actualmente está seriamente en entredicho, siendo revisada y revalorizada a conciencia la verdadera postura que Vaihinger defiende sobre el tema de la ficción-, así, por un lado, Derrida circunscribe lo ficticio al ámbito de lo posible real y, por extensión, lo verosímil, mientras que, según algunos autores, Vaihinger depara para la ficción, de modo exclusivo, la geografía de lo imposible y lo inverosímil.

No obstante, por lo dicho hasta el momento en esta investigación sobre los mundos posibles y los mundos imposibles, así como sobre los mundos de ficción, ésta abarca, por el modo en que ha venido siendo caracterizada, tanto a unos como a otros, los integra, unificando y extendiendo la realidad al hacerlo, por ello, la ficción, en todas y cada una de sus manifestaciones epifenómicas, a veces concretada o realizada textualmente, como en la ficción literaria, otras, hecha imagen como en el cine, se caracteriza, a mi juicio, tanto por representar la realidad como por ampliarla, por lo tanto, los mundos que nos proyecta son una realidad extendida o desbordada, misma que aparece ante nosotros por primera vez como invención o que nos percatamos que con anterioridad existía, que era preexistente, sin que un descubrimiento la revelara como existente que ya era, todo esto, ya sea al descubrir lo que existe en el mundo real pero que aún se encuentra encubierto, lo que ya era antes y al momento de ser descubierto, pasando del descubrimiento a la invención, creando nuevas realidades, una realidad otra que junto con la del mundo real conforman una realidad global, y esto, porque es distintivo de todo tipo de ficción, principalmente la literatura y el cine, el recombinar lo que existe, recreándolo para inventar lo que no existe, haciendo de la ficción de realidad una realidad de ficción. Por todo lo dicho, en un mundo de ficción concretado literariamente, cuando las cosas suceden en tales historias, suceden a pesar de que no pueden suceder o que las pensamos imposibles tanto lógicamente como fácticamente, amén de que no suceden en la realidad, de modo tal que la ficción hace posible lo imposible, contándolo, por eso mismo, la ficción es una forma de reunir lo que no puede ser reunido, de pensar lo impensable, de hacernos creer en lo inverosímil, en breve, de jugar a ser dioses y crear y reinventar la vida para experimentar con ella, de hacer del mundo textos y textos con el mundo.

Otro elemento decisivo en la literatura hispanoamericana, a partir de este momento, que pasó luego a ser una norma de fe en la nueva novela, lo fue el descubrimiento del *realismo mágico* y de *lo real maravilloso*, que también ha sido considerado como uno de sus rasgos más definitorios y acentuados. Ambos hallazgos, el primero de Miguel Ángel Asturias, y el otro de Alejo Carpentier, se inspiran en las leyendas y los mitos de los pueblos antiguos, sean indígenas o africanos, fuente viva de una revelación privilegiada -a decir de Carpentier- que naciendo de la vida misma, transforma y amplía la realidad poniendo al descubierto sus partes ocultas.

El realismo mágico se convirtió a sí mismo en una concepción universal del ser humano como centro de la creación, la cual lo puso en condición de sobrevivir frente a la radical colonización de sistemas culturales extraños, mismos que tenían por consigna exterminar y asimilar todo lo distinto, lo otro, a su naturaleza, y que vieron frenada su ambición de sometimiento ante una novela, que hacía posible a sus creadores describir su realidad como es ésta, turgente de realismo y color. Por tal motivo, el plano de la historia en la nueva novela latinoamericana se dibuja mediante la narración de un acontecimiento, un deambular de personajes, relatando y construyendo con sus propios y personales relatos la existencia de un mundo de significado, constituido por destinos singulares, crisis vivenciales, conflictos sociales imborrables en el devenir latinoamericano. Hechos históricos tematizados y vueltos ficción, organizados en forma azarosa, desordenada, circular y fragmentaria. Una realidad histórica de un joven continente, de muchos pueblos unidos por la misma lengua y separados por la miseria, la que es transmitida con un sobrio poder narrativo, sin reducirse a una denuncia directa y desnuda, que transparente la opresión y la injusticia —como lo hicieron los textos literarios de la primera mitad de este siglo—, no brindando opciones ni fórmulas para solucionar los conflictos plasmados con sus letras, ni pretendiendo ser didáctica, utópica o moralizante, sino una mezcla dinámica de cosas imaginadas con reales, describiendo sin tomar partido, simplemente planteando nuevas situaciones, cuajadas por la ficción en vividas historias, muchas posibles y, aún, deseables de vivir.

Esa peculiar clase de realismo característica de la *nouveau roman* latinoamericana, se cruza a su paso en incontables ocasiones con lo fantástico, si bien no sólo representado por quimeras y alebrijes, sino también por omisiones y vacíos que además de ser constitutivos de ciertos relatos, consiguen igualmente imprimir en la historia un efecto fantástico y, a la par, estimular a la fantasía que se busca lograr a través de este tan singular tipo de narraciones, donde la fantasía deja de ser simplemente un género más o está confinada en una fría clasificación temática dentro de la literatura, sino que, más bien, queda definida por medio de las estructuras narrativas de la llamada nueva novela latinoamericana. Esa fantasía tan especial que recorre cada uno de los cuentos de la literatura latinoamericana contemporánea, a veces embozada y otras tantas descaradamente expuesta, es para Todorov todo un nuevo género fantástico que domina gran parte del siglo XX, donde la magia existe en cada uno de nosotros, donde el hombre normal, en su cotidianidad y en su insignificancia, es precisamente fantástico, convirtiéndose así lo fantástico en regla, en lugar común, una maravilla o hecho extraordinario que se torna común y de todos los días, ya no más una excepción.

Sobre este mismo tema, conviene también agregar que, sin lugar a dudas ni a la menor vacilación, el efecto de lo fantástico en una historia, su poder de despertar la imaginación y la ensoñación en el lector y tenerlo en vilo y permanente tensión durante su lectura, empero, no queda garantizado del todo por tratar tal o cual tema, ya sea una historia de fantasmas o una de vampiros, sin importar las máscaras y disfraces con que se aparezca en escena, ya que esto depende principalmente de la respuesta emotiva del lector, de qué tan susceptible sea ante los acontecimientos que se desarrollan en la historia, de su propio control y hasta frialdad ante ellos, del equilibrio entre sus reacciones netamente viscerales y hasta qué punto puede racionalizarlas sin mayor mella en su persona, de unos nervios que como pueden traicionarlo pueden también mantenerlo despierto y atento a todo lo que sucede en el relato; por ello, esa fantasía que parece tan cercana y hermanada con la ficción, que en cierto grado la define, implica, según el propio Todorov, no sólo la existencia de un acontecimiento extraño o inaudito que provoca una vacilación en el lector y en el héroe o personaje protagonista de la historia, alrededor del cual gira todo lo que sucede en ella, tal y como ocurre en la obra misma de Proust, sino que seme-

jante situación genera por sí misma una nueva forma de leer, de encarar y acceder al mundo del texto, que no se reduce a hablar de lo que puede ser o de aquello que se expresa no tal como es sino con otro rostro para producir una reacción especial en el lector, sino que más allá de lo alegórico, tiene lugar una curiosa fusión y entrecruzamiento entre el mundo del lector y el mundo narrado que hace de aquél un personaje más de la historia. Ahora bien, necesariamente una condición que debe ser cumplida para que un relato determinado pueda ser considerado en cambiar de fantástico, ha sido y es, no de ahora sino siempre, la implicación y activa participación del lector en la concretización y actualización de la trama de la historia, pues, de no contar con dicha presencia en la creación del efecto fantástico no existe ni tiene sentido ni lugar un espacio para este género sumamente especial de literatura, por tanto, lo fantástico entraña de modo imprescindible una integración del lector con el mundo de los personajes, de las figuras, entre el mundo y el texto, encuentro que se define y está caracterizado por no tanto una confusión sino, en su lugar, una percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados, debida, principalmente, a la indeterminación e inconsistencia inherente a la ficción fantástica, donde, con frecuencia, se diluyen y se hacen poco claras las diferencias entre el lector real y su réplica que está, de algún modo, presente e implícita dentro del texto, igual suerte corre el narrador implícito frente al autor real, tales distinciones son para el propio Iser también fundamentales; en consecuencia, la percepción de ese lector que forma parte del propio texto, su campo visual, se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de las figuras, como si su mirada tuviera la misma dirección del trazo del escritor que le confiriera la existencia aunque tan sólo como palabra. Esta literatura no está comprometida con ningún afán ni prurito positivista que exija distinguir y deslindar lo real con lo imaginario, confrontarlos y oponer a uno con otro concediéndole a cada uno su propio dominio, ni se necesita tampoco que una historia se incline, para dar cabida dentro de ella a lo fantástico, a ser reducida y quedar confinada en y por el rótulo de la ciencia ficción, ya no necesita más la literatura justificar su contenido, demostrar su estricto apego a una lógica y causalidad que gobiernan y regulan las cosas que suceden en el mundo real, ya un cuento fantástico para ser tal no está supeditado a la subversión de las categorías lingüísticas para lograr su cometido en la viva imaginación del lector, sino que, ahora, con la nueva literatura, que se vuelve más profunda y significativa, más ella misma, al asignarle al lector un papel más importante y decisivo dentro del sistema comunicativo que es la literatura.

Como he mostrado, el tratamiento literario de un tema como la muerte y todo lo que tiene aparejado, ilustra la verdadera naturaleza de lo fantástico, pues logra, como en ningún otro caso, un mayor impacto al reflejar esa vacilación del lector y de los personajes ante lo supuestamente sobrenatural, aquello que sólo puede ser pensado como ficción, pues, lo que hace de un relato que sea o que se vuelva fantástico, no es el ocuparse de ciertas temáticas, sino la interpretación crítica de una obra, porque la obra literaria en cuanto a estructura narrativa puede ser objeto de un número indefinido de interpretaciones; éstas subordinadas al tiempo y al lugar de su enunciación, que, asimismo, dependen de la postura y personalidad de su crítico, de la teoría estética que se aventure a explicarla; aun así, la verdadera tarea de la crítica es, por el contrario, la descripción de esa estructura hueca impregnada por las interpretaciones de críticos y lectores, la que conocemos como la osamenta narrativa del texto, esos espacios vacíos que dan fuerza y estímulo a la imaginación del lector, mediante los cuales el relato adquiere densidad lingüística y una exacerbada tensión psicológica, alcanzada por medio de omitir la causa de una serie de sucesos dentro del relato o provocar una espera y hasta una expectativa en el lector, amplificada por expresiones como ¡qué pasará!, continuará en el próximo capítulo, no se pierda el desenlace en el próximo episodio y muchas otras, que si bien son más comunes en las historietas o en las

historias de ciencia ficción desarrolladas a lo largo de varios volúmenes, están, en cierta forma, autocontenidas en la mayoría de los relatos fantásticos en forma de nudos climáticos, situaciones críticas y claves para elucidar las lecturas encubiertas de la historia, pasajes que nos permiten saber por qué un personaje es de cierto modo, pues, no siempre resulta del todo claro el accionar o las conductas que adopta o asume dentro de la historia determinado personaje, el principal, o uno más de los del elenco de la obra considerada; relatos donde tanto el lector como los personajes aguardan que algo suceda, sin que el autor llegue a revelarlo o lo revele por completo, suprimiendo el efecto de una acción que pasa hacer ocupada por un vacío en el texto, de este modo, lo nunca sido o que aún no ha sido, lo no dicho o descrito por el escritor, ese silencio que emerge de un reticente callar, de guardarse para sí el final de la historia, como un secreto, es una característica definitoria de la ficción fantástica en el modo del callar, que consiste en contar las cosas como si no se supiera en que van a terminar, en seducir con la narración por medio del acariciado deseo de llegar y conocer su desenlace, por no quedarse en ascuas o sin saber en qué concluye todo, en un actitud obsesiva de no dejar la lectura ni para comer ni para ninguna otra cosa hasta que se sepa y se responda cada una de las interrogantes que el propio texto ha engendrado, empeño que suele estrellarse con el muro o sin camino que dejan tras de sí historias sin final o que se abren a todos los finales posibles al dejarle al lector que él mismo invente un final para la historia, por tanto, lo insólito de un relato fantástico nace pues de la ausencia, de lo que se calla, de lo implícito, de lo que pudiéndose decir antes se dice hasta que el saberlo se vuelva una verdadera compulsión por parte del lector. Este hecho cambia significativamente la relación y correlación de fuerzas entre el mundo y el texto, entre el lector y los seres figurales, obligando al primero a participar más y más activamente en la concretización de las intensiones del texto cuanto más crece la indeterminación, lo que confirma plenamente la naturaleza intencional de la ficción literaria, que como en *El llano en llamas* de Rulfo cifra su poder fantástico e imaginativo más que en hablar de aparecidos y muertos vivientes en el modo del callar propio de la ficción, mismo que hace del mundo narrado un lugar donde se calla mucho donde la memoria se traiciona y falla, y donde las palabras pierden o cambian sus denotaciones, un espacio del todo está permitido, donde quedan sin aclarar los asesinatos o sólo se explican a medias, donde los individuos aparecen como meros esquemas, como sombras, seres apenas conscientes de lo que les ocurre a ellos y a los demás, fantasmas, subyugados por las leyes y absurdos de la injusticia, justicieros sin justificación, entidades que poseen el número alético o de verdad más bajo, que para Peña y otros autores, no son más que entidades negativas por carecer antes que tener ciertos atributos y hasta estar desprovistas de existencia real o tenerla en un grado infinitesimal, una suerte de no-entidades,²⁶ puesto que dependen para existir de otras entidades o sólo existen merced a estar relacionadas de alguna forma con aquéllas, por esto, son en tanto las otras son, existen no por ellas mismas sino por causa de las otras, en rigor, subsisten, porque su existencia no es en sí misma independiente, más bien, dependen de la existencia de otras entidades para poder existir, sea bajo la forma de una representación mental o hasta de una concreción artística. Por todo esto, el efecto fantástico se logra tanto callando como jugando con situaciones inconsistentes en la trama de la historia, haciendo de los fantasmas, fantasmas, pero también espacios vacíos que desatan la imaginación.

De esta manera, el motor de impulso del lector a través del cuento no es sólo el no conocer y querer conocer algo o encontrar una respuesta o una explicación para un cierto suceso narrativo planteado en el relato, del mismo modo, como pasa en *La crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, donde el final es de sobra conocido páginas antes de concluir la obra, el lector sigue experi-

²⁶ Cfr. Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, op. cit., pp. 392-399.

mentando dificultades para llegar al fin del libro por la descripción tan minuciosa de los últimos instantes de la vida de Santiago Nasar, puesto que, independientemente de que se sabe que la muerte del protagonista es segura y que ocurrirá pronto y a manos de quién será, a pesar de ello, el lector prosigue su lectura no ya buscando más indicios sino impulsado por la curiosidad, como en una novela negra, para saber el porqué y el cómo ocurrieron los hechos, como un testigo o reportero que registra lo que sucede hasta sus últimas consecuencias, en la pesquisa no sólo por nombres sino también por razones de cómo ocurrieron los hechos, hechos que sólo tuvieron lugar en la ficción y que, por tanto, son hechos de ficción.

Son los personajes de la ficción en la nueva novela, más que representantes de altos y encomiables valores, su contraparte, seres que se caracterizan por su pérdida de identidad, por su alienación y fragilidad; existencias desmoronadas en proceso de disolución, personajes fragmentados inscritos en una narración llena de sucesos y acciones incoherentes y muy inestables. Un conjunto de voces atrapadas por un plural y diversa gama de formas narrativas, donde la historia no se limita a ser transmitida por un narrador omnisciente, sino, en su lugar, por una suerte de narrador neutral, que interviene en la narración en forma velada, sirviendo de mediador entre las figuras de la trama literaria, entre uno o varios personajes a través de los que este tipo de narrador cuenta y comunica la historia; asimismo, se invoca repetidamente el monólogo interior -siendo una muestra representativa de esto, la obra de Vargas Llosa-, además de una creciente multiplicación de mediadores figurales, lo que permite describir, sin la necesidad gravosa de comentarios y explicaciones de la memoria perfecta de un narrador omnisciente las diversas y tumultuosas experiencias de los personajes de la historia, éxito consistente en conectar, hasta llegar a fundir, el discurso del narrador y el de los personajes, envolviendo la narración con un halo de simultaneidad.

En relación con la osamenta temporal de la nueva novela latinoamericana, se distingue ésta por la abierta y, a veces, violenta colisión de formas cronológicas,²⁷ circulares -la circularidad temporal se produce cuando las *analepsis* o trasposiciones temporales realizadas por las figuras de la historia del pasado al presente del mundo narrado, retrospecciones que introducen acontecimientos que según el orden de la historia tenían que haberse mencionado antes, y las *prolepsis* o trasposiciones temporales de los personajes o del narrador del futuro al presente del mundo narrado; son empleadas al mismo tiempo, simultáneamente, y de tal forma que un narrador que parte de un punto temporal o acontecimiento determinado y claro en un texto literario, menciona luego un suceso futuro, luego regresa y menciona un suceso pasado, pudiendo desde este último narrar y reconstruir cronológicamente una serie de eventos hasta llegar al suceso futuro que ya había anunciado, anticipaciones de acontecimientos que de acuerdo con la lógica lineal de la historia deberían de contarse poco o mucho más tarde. Tales subversiones del orden de los sucesos que conforman una historia, denominadas también como anacronías, las entiende y asume Barthes en calidad de distorsiones y expansiones, momentos en que el relato disloca, interrumpe y distancia acontecimientos que debieran formar parte de una misma secuencia de hechos, dando lugar a vacíos y discontinuidades que vuelven fugitivo al relato para su aprehensión, situación que únicamente el sentido articulado a una historia puede vencer totalmente. La circularidad puede no ser sólo simple sino por igual compleja, generando uno o muchos vaivenes temporales- y simultáneas -por regla general, el discurso de un texto siempre es lineal, por lo cual, se habla

²⁷ Cfr. Toro, A. de. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, particularmente, el capítulo 2 de la parte I.

de simultaneidad en el sentido de que se pretende producir, al menos, una impresión de simultaneidad con la configuración de la estructura narrativa, valiéndose para esto, de la inserción de varios narradores o mediadores figurales cuyas perspectivas y discursos se articulan muy estrechamente hasta parecer indistinguibles, entrelazando y superponiendo sus juicios y narraciones entre sí.

Son propios de la ficción latinoamericana los recursos de la distorsión, el entrelazamiento y la superposición temporales, los que se articulan de historia en historia con progresiva complejidad; semejante organización temporal no es un mero artificio, sino que tiene una finalidad concreta en el texto, representar la totalidad del mundo, tanto exterior como el psicológico de los personajes.

En tal contexto, se lucha por un afán totalizador, un intento de representar más ampliamente la realidad, de ese modo, la realidad representada en la nueva novela se toma siempre en referencial y mimética, no un remedo ni una guajira ilusión, pero sí, fruto de una gran elaboración literaria, una realidad que encarna en la literatura; en virtud de lo cual el escritor debe tratar de interpretar y transformar la realidad por medio de la palabra, convirtiendo al lector en su personaje principal.

Emergen literaturas donde, al contrario de la nueva novela latinoamericana, la historia narrada no se sustenta en acontecimientos que reflejan por entero una realidad que se gesta a la par que se transporta a la textualidad, donde no es posible, y sí prohibido, representar ni a la historia ni a la sociedad de un pueblo o de una cultura, un bastión en el cual la libertad creativa explota con una fuerza impensada. Una tradición literaria parecida irrumpe en la creación de autores como Proust, Joyce, Kafka y Beckett, la cual se vuelve morada y escenario por el que transitan personajes sin nombre o con nombres ambigüos, falsos e incompletos; sin rostro, existencias anónimas que pierden gradualmente lo que son hasta hacerse manchas en el texto, personajes sin identidad propia, víctimas de una despsicologización inclemente, historias que cursan, no, en el mundo real, sino que transponen los acontecimientos al territorio de la conciencia, mundos exclusivos y herméticos, que pudieran ser prisiones de sentimientos y pensamientos de sus personajes, reflexiones sin rumbo ni propósito, donde los sueños no son fugitivos sino pesadillas repetitivas a las que es imposible escapar, copias de la propia historia multiplicadas al infinito, sin fin y sin consuelo.

En un espacio como el descrito, la ficción toma las riendas por completo, capaz de no caer en la tentación de interpretar la realidad, compleja y contradictoria como es, como un mundo coherente, de identidad clara y definida, una mentira que ya no se está más dispuesto a acatar, liberando al lenguaje para poder renovarlo, rechazando concebir al mundo *qua* metafórico, negándose a imponer a los objetos rasgos existenciales, ya que no tienen porqué ver determinado su ser por el de los seres humanos, renunciando así, a no describirlos más que en su muda y silenciosa existencia, sólo relieves que aparecen por obra de la escritura, adquiriendo completa autonomía; no describen, son ellos los que deben ser descritos, objetos transformados en literatura, dejan de ser el fondo de la acción para llegar a ser los protagonistas de la historia literaria.

Así, para tales autores, la ficción, antes de renunciar a ser un instrumento para conocer la propia conciencia, rescata la esencia de este ideal, trata de captar la realidad sin imitarla, olvidando la falsa e irrealizable objetividad y, muy por el contrario, apelando a lo subjetivo para descubrir lo crudo de su verdad, un realismo subjetivo, en el que destaca como dimensión fundamental la conciencia como trasfondo de los sucesos de la historia. El desafiar el credo de la objetividad se funda y justifica en la incapacidad resuelta de narrar la vida de manera imparcial, ya que la realidad se nos precipita a cada uno de modo distinto, por pedazos, nunca toda ella, en fragmentos que dicen muy poco, y con los cuales sólo puede reconstruirse una caricatura de la realidad.

Todo esto conduce, sin remedio, a la invasión del relato por uno o varios *egos* que instauran una forma narrativa en primera persona, una *elocutio* que no hace distinción de clases ni jerarquías, que no respeta barreras categoriales, dando el mismo estatuto en la narración a sueños, fantasías, locuras y recuerdos, vacíos y huecos en la memoria que suplantán y reemplazan al narrador casi por completo, descubriendo sin recato todos los aspectos de la vida, reconociendo la realidad de lo literario, donde las cosas suceden en varios planos, perdiendo, en tal forma, las dimensiones espacial y temporal sus funciones contextualizadoras, en un mundo sin reglas, que es imposible definir y explicar con las leyes del nuestro. Tiende a ser la ficción literaria, espacio de una serie de situaciones descontextualizadas, rígidas e inmóviles, como si fueran instantáneas fotográficas, recortes de mundo, las que se suceden sin orden fijo, y puede que sin transcurrir en tiempo alguno, ser como si hubieran sido sin llegar a ser todavía. Casi en todo momento se borran y diluyen las fronteras que delimitan las acciones que, ciertamente, fueron realizadas por uno o más personajes y las que son llanamente imaginadas, perdiendo de esa forma cualquier sentido el intento de un hábil lector de reconstruir o establecer su propia referencia a lo que ocurre en el mundo proyectado por el texto. En historias de esta naturaleza, la ficción es una sumisa esclava que juega a ser una sofisticada metáfora de la narración misma, no del mundo, sino de las estructuras narrativas que lo reflejan, un ludismo que nunca escapa de los límites del plano del discurso.

Es, aquí, la historia narrada, un cuento que pone "en cueros" el andamiaje estructural que sostiene el relato, que convoca y hace converger el plano de la historia y el plano del lenguaje que la expresa, dando como consecuencia inevitable, la pérdida y desaparición de un acontecimiento como tal, o algo que contar del mundo, que la historia se avoque a hacer; por ende, cuando lo que sucede en la historia, en realidad, no sucede, porque no se refiere más al mundo cambiante y vivo, sino a un objeto literario vuelto mundo, sojuzgado por los procedimientos de construcción narrativa; lo que excluye todo lugar e importancia al tiempo y al espacio en la historia, procediendo a su casi total extirpación.

Es así que, la temporalidad del relato pierde su participación fundamental en la creación literaria, desechándola completamente. Al eliminar la contextualización de la historia, transportando el mundo narrado a la conciencia de un *ego*, si bien no trascendental, pero sí todopoderoso, resta tan sólo como dimensión espacio-temporal la duración de las situaciones y sucesos en la conciencia del personaje orquestador, y un lector resignado a lo indescifrable del relato, lo que llama Robbe-Grillet un tiempo mental. El espacio es arrebatado de su significado, sus objetos cambian de significado o dejan de significar a placer, todo se transforma en silencio y neutralidad, no dice nada ni nada se le responde, quedan vivas y significando en medio de tantas sombrías existencias, solamente manchas, la tinta plasmada como escritura que no reconoce otro espacio que la página que con ella se escribe.

Entre los autores mexicanos que perfilan sus primeros trabajos creativos después de la mitad de este siglo, existe uno que por lo singular de su ficción narrativa y su generosa audacia que lo lleva a experimentar y jugar con el texto generando nuevas y caprichosas formas de contar una historia, merece, sin duda, considerar cómo ensaya con la temporalidad en sus distintos escritos, tal autor no es otro que Xavier Villaurrutia, de quien considero su magistral obra *Dama de corazones*, muestra sin igual de su magistral oficio de prosista, que ciertamente ejerció al máximo en esta historia, pues, por desgracia fue la única novela que escribió, una narración que aparte de compleja y cautivadora, por su propia naturaleza novelística le permitió dar rienda suelta a su propia reflexión personal, a luchar y jugar con el mito del otro, alrededor del cual gira dicha obra, que oscila permanentemente entre los extremos, a través del juego, y juego de cartas o de naipes por si fuera poco, en efecto, como se sabe, los naipes presentan cada uno de ellos dos seres o figuras desdobladas pero rotas a la mitad, y es tal metáfora la

que le sirve a Villaurrutia para jugar con las dos mujeres de su historia, ciertamente, dicho simbolismo tiene algo de satírico, porque bien visto esos personajes no se complementan, simplemente están añadidos, superpuestos uno sobre otro, dos mujeres unidas por el tronco, una sola y a la vez dos, a modo de gemelas idénticas o, incluso, siamesas; seres que unidos conforman en cierto modo un objeto grotesco, que invita al morbo y a la curiosidad, hecho que refleja Villaurrutia al mostrarnos como se espían mutuamente, dos mujeres que representan una carta de la baraja, Aurora y Susana, que junto con el narrador cierran el triángulo amoroso, donde ese tercero en discordia de nombre Julio choca con el temperamento de ambas, al representar tanto el mundo de lo rutinario como el de la imaginación, que no puede unirse por completo con ninguna de las dos ni tampoco separarse de ellas, que se debate en una lucha sin tregua entre el sueño y la realidad exterior, situación que le presta y otorga una animada dinámica al relato.

Esta novela representa una verdadera búsqueda del discurso poético y la permanente reflexión sobre él, de indagar el valor y los tiempos de la palabra en la historia, más allá de contar una historia en descubrir qué es lo que se cuenta, de quién se cuenta y en qué consiste dicho contar, por supuesto, Villaurrutia no hace sino dar pautas para leer adecuadamente su novela, como sucede también en *Rayuela* de Cortázar, una de estas indicaciones, acaso la más sobresaliente, consiste en decir que la palabra se desgasta en la realidad convencional, en la cotidianeidad del mundo real, pierde y hasta olvida progresivamente a lo que refiere y significa, subvertiendo el sentido de las cosas y confundiendo la realidad con la fantasía, esta última atrapada en la monotonía, encerrada y petrificada en el trillado y repetitivo modo de ser de las cosas, lo que hace necesario demoler esa realidad asfixiante para liberar la vitalidad interior, lo cual entre intentos fallidos y algo de fortuna intenta y busca Villaurrutia en su historia; de este modo, juzga que sólo el poder poético o creador de la ficción es capaz de revivir el cadáver de lo cotidiano o, por lo menos, metamorfosearlo, volverlo otro, si cabe, en algo redívivo. Todo este drama tiene como medio el manejo y actuación de una inteligencia fría para desnudar al ser humano y mostrarlo, sin mayores miramientos, crudamente; al saber que por naturaleza no somos comunicables ni intersustituibles, consolidamos la soledad ya que es inútil esforzarse por escapar a tal condición; pero el texto posee y muestra el juego escalofriante, que nos hiela la sangre, de saberse y tenerse a sí mismo como el único sentido -estoy hablando del texto- que tiene la existencia, dicho de otra manera, parece que si hay un sentido para la vida, éste reside en la palabra y sólo en ella.

Al mismo tiempo, sueño y muerte parecieran distraer de la soledad a los personajes, seres que no se sienten solos al reflexionar sobre lo que son y lo que no son y pueden ser, pero en el fondo tanto el soñar como el dejar de ser, el morir, refuerzan la soledad, esa realidad única ineludible porque no hay otra, sin escape, que sueño y muerte hilvanan y apuntalan juntas, elocuentemente entretejidas en la novela; resta, por tanto, reconocer una configuración de la que no podemos huir caracterizada como una condena, que a veces llamamos identidad y modo de ser personal, de la existencia, que no tiene salida, y que de tenerla no sería otra que el abismo, a no ser que experimentemos ser otros y juguemos a no estar solos, a creer y hacer creer que somos lo que queremos ser, por imposible que parezca, situación que únicamente la ficción hace posible. El mundo narrado por Villaurrutia en esa historia hace del propio lenguaje una metáfora que emerge en medio de la obscuridad de la sombría existencia, interrogante que parece no abandonar a Julio en medio de su soledad, un narrador que vive lo que cuenta, que presiente que el mundo se crea a una vez que la palabra que lo descubre y desnuda tal cual es; sin embargo, esto únicamente encuentra respuesta en el silencio revelador que enfrenta al escritor con su enorme soledad, en callar como la manera de comunicar lo que no se podría decir de otra forma, en

dejar de decir algo o decirlo de otro modo para insinuar otra cosa, en pocas palabras, en ficcionalizar la vida, ahora bien, si en este juego, el autor mismo surge a una nueva visión en el preciso instante en que las palabras la encierran, éste en tanto también es narrador, por tanto, nace y se recrea constantemente en la novela, viviendo el drama de dejar de ser para ser de otra forma, con lo que cabe, entonces, cuestionarse sobre la imperiosa necesidad de la escritura creadora en cuya búsqueda se arriesga todo, y que constituye, muchas veces, las propias razones de ser del autor, más que inventar y repetir el mundo, inventar con la literatura nuevos mundos.

A pesar del caos que reina en *Dama de corazones*, una primera lectura aproximativa de esta obra nos ofrece respuesta a la problemática que entraña, pues, Julio, el protagonista principal de la historia, se ve enfrentado y dividido entre el mundo de lo cotidiano y el de su imaginación, oposición que se extiende a los lenguajes que los nombran, por lo que en su ansia incontrolable de respuestas, dirige y ejerce toda su voluntad al propósito de alcanzar la unidad entre ambos reinos de la existencia, entre lo que es real y lo que no lo es, e inaugurar esta fusión a través de la palabra, pero ésta, en la realidad exterior, se encuentra deteriorada, a punto de perder su sentido, por lo cual, elegirla, equivale a morir, es decir, a negar toda la vida interior que sólo puede ser expresada por medio de la ficción poética que abre el silencio a la razón y a la conciencia, sobre todo por esto, la obra considerada representa una lucha con el lenguaje, al pensar a la palabra como el medio para llegar al verdadero conocimiento, cosa que constituye el principio dinámico de la narración, descubrir cómo sucede y tiene lugar este proceso creador, recorriendo y evaluando los diversos valores que adquiere y asume la palabra en dicha novela.

A este respecto, conviene advertir y reparar en el hecho de que Villaurrutia juega con la palabra y su capacidad de nombrar realidades opuestas, considerar el aspecto referencial de esto, de la propia narración, nos lleva a tratar de establecer una lógica que gobierne y regule la organización del mundo narrado entre los personajes o figuras, a partir de lo que el mensaje evoca.

De acuerdo con ello, es fácil percatarse que esta novela se construye con base en el intento del narrador por unir dos realidades que se oponen, a saber, una de carácter interno expresada por la voz del intelecto y que no es susceptible de ser nombrada o explicada por la palabra cotidiana, el mundo interior de los sentimientos de cada uno, y otra externa además de concreta, que la palabra expresa y reduce pues excluye el mundo de la imaginación.

Estamos pues ante un proceso de ficcionalización poética pura donde los personajes, los objetos, los sucesos, el espacio y el tiempo convencionales, se desrealizan bajo el influjo de la conciencia narrativa que nutrida por el sueño parece existir sólo para y durante la creación, como un mundo construido por la nada, un jirón de sueño de un Dios, que provoca el miedo temible de que al despertar ese Dios todo concluya como si nada hubiera pasado, irrealidad que es real en tanto se sueña y no se despierta, mientras se está extasiado en la lectura y no por la vida y circunstancias en las que existe concretamente el lector, que al volver a ellas, nos hacen decir, se trataba sólo de un cuento, es todo; ahora bien, sólo al alucinar, al sucumbir a la ensoñación, Julio puede traspasar y derrumbar las barreras entre la realidad interna y la externa, confundiendo vida y muerte vigilia y sueño, sensación de irrealidad que el relato comparte al declarar Julio: "hace tiempo que estoy despierto," lo que sugiere que se estuvo dormido, evocando un especie de sueño en el sueño, una temporalidad no concreta e imprecisa, que ignora cuándo sucedió tal y cual cosa, con la única certidumbre de que sucedió, que no porque el autor narre con gran precisión, día por día, y minuto por minuto, su historia, lejos de tomarse más real, esa

exactitud a fijar el espacio y el tiempo de las cosas funciona para afirmar el carácter irreal del mundo narrado.

En fin, estamos pues, ante un narrador cuya palabra expresa el mundo de los sueños y que busca también fundirse con otros seres para confirmar su existencia, como si se existiera hasta que alguien cuenta a otro sobre nosotros, existir para los demás cuando al leer las historias conocen nuestra propia historia construida narrativamente, empresa riesgosa, porque lo poético suele suprimir la materia a medida que la palabra la evoca, haciendo de la palabra tanto una forma de conocimiento como una forma de existencia que ensaya y juega con nuevos modos de ser, por lo tanto, esa comunicación imposible entre Julio y sus primas, llega a ser posible solamente por medio de el sueño y la magia que la envuelve, por la palabra que encarnada en ficción literaria logra establecer la comunicación verdadera con el lector, tal y como sostiene Moretta, el meollo mismo de la creación poética, de ficcionalizar la vida es, entonces, la conversión de una lengua universal al lenguaje peculiar del escritor, de tal modo que los dos mundos otrora separados, sin perder su identidad particular, se aúnen en una nueva y mayor realidad, y fenómenos considerados normalmente antagónicos coexistan y se vuelvan compatibles, haciendo de ficción y realidad; una nueva realidad global, una realidad que descubre su verdad en expresar una de tantas formas en que las cosas pueden ser, encontrando en la literatura una verdadera forma de conocimiento que es comunicada gracias a la ficción literaria.

Esta literatura es, en cierto modo, un simulacro de la existencia, sus fantasmas existen sólo como simulacros, ensayos fallidos de posibles vivencias, experimentos osados de reinventar la realidad y explorar nuevas formas de ser para ésta. De vez en cuando, intenta por todo medio, ficcionalizar a tal grado el mundo que lo drena de toda su realidad, llegando sus intentos a tratar de reflejar la estructura o el contenido de la obra total en partes del texto, un juego de espejos, cuyas imágenes se reflejan y son apresadas dentro de ellos, visión de lo que sucede fuera del relato, historia completa que a cada paso en la lectura, parece ya completada, sin misterio, ni cosas que busquen encontrar sentido, ensamble de sin-sentido en el cual el texto se interna dentro de sí mismo, el texto habla de lo que es mediante sus personajes, hace de las historias, pre-texto y el texto íntegro de su historia.

A escritores como Kafka y Beckett, y dramaturgos como Brecht, les encanta vivir sus vidas en sus narraciones como algo extraño y ajeno, alienados, luchando por contribuir al esclarecimiento de zonas oscuras de sí mismos, que transportan a los sucesos y acción de sus historias, deseando no tanto responderse ni responder preguntas, pero tampoco eludirlos, interrogantes que se producen en sus relatos, sino aparte de todo ello, zambullirse en una irrefrenable obsesión reflexiva por el acto de la escritura, *preñado de mundos que esperan por-vivir en el umbral de la palabra escrita -locura que, a su modo, sedujo con la escritura automática y lo que la inspira a los surrealistas.*

Esta búsqueda de transformar y superar la estructura narrativa del relato, principalmente de la novela, ansía construir una nueva narrativa que nazca de las ruinas de la ortodoxa, que permita al artesano de la ficción tomar auténtica distancia frente a su obra, conteniendo cualquier tentación de identificarla o hallarle iguales o referentes en su mundo y en el mundo de cada uno de sus lectores, suspendiendo y, si fuera posible, arrasando todo espejismo mimético entre mundo y texto, creando éste último una descripción que no tenga más referencia que con el propio texto, transfigurándose en un itinerario que hace del lector un "buscador de tesoros," que aspira encontrar una interpretación a las formas de la historia; un sentido a sus sucesos; en cualquier caso sólo suyos, no válidos para ningún otro, empeño que lo metamorfosea en el principal protagonista del texto, como ocurre en *Rayuela* de Cortázar, que toma distancia de un obstinado esteticismo re creador de la realidad a través de la literatura, en lugar de

eso, asigna a los testigos de su historia, sus activos interlocutores, cualquiera que sea su lector, el compromiso de reinventar el mundo, no solamente reconstruyéndolo, sino siendo capaces de producirlo, al re-escribirlo con sus reacciones y dudas, sugerencias y finales, haciendo de autor y lector cómplices de una experiencia que la ficción les hace experimentar, y poder emitir un juicio sobre ella, originando así una comunicación plena, posible por la literatura, que nos hace comprender que atrás de cada personaje literario, de cada historia, palpita un otro, alguien que es como nosotros y tiene algo que decirnos y, claro, aguarda también por nuestra respuesta.

Finalmente, permítaseme otro ejemplo de la temporalidad en ficción literaria, pudiendo encontrarla en *Aura* de Carlos Fuentes, y lacónicamente diré, que en esta historia, el personaje principal encuentra una fotografía, y tras observarla un corto tiempo, lo aplasta un azoro sin igual, se descubre como uno de los que aparecen en ella, le cuesta trabajo reconocer un pasado que no acepta como propio, y que lo arrebató a un tiempo en que pueda volver a vagar por las situaciones que no puede recordar. Este pequeño retazo de aquella incomparable obra de Fuentes, nos pone en condiciones de aceptar un nuevo e importante rasgo de la temporalidad ficticia, y que puede ser realizado sólo con la intervención del lector, gracias al cual pueden rescatarse fragmentos perdidos de las vidas de los personajes, que incluso el lector reticente pudiera ocultar perpetuamente, negándole a la historia conocer su posibilidad más peculiar.

Por último, quiero dejar sentado que los seres literarios se desintegran y re-componen con el sólo deslizar de una página, al cerrar un libro para abrir otro. Los engendros ficticios carecen de memoria, los envuelve una mortaja de olvido, no pueden recordar lo que fueron, qué queda de aquellas cosas que vivieron al ser leídos, la respuesta es: nada, así como ellos son nada, no tienen pasado, están condenados a repetirse, sin conciencia de que existieron alguna vez, ni que volverán a existir al ser encontrados por un nuevo lector, son como fantasmas que no saben de dónde vienen ni a dónde van, nacen y renacen con cada lectura.



CAPÍTULO V

LA CRÍTICA ÉTICA Y LAS REPERCUSIONES DE LA FICCIÓN EN LA VIDA HUMANA

Al hablar de las ficciones del fin y de la finalidad de las ficciones se oscila continuamente entre la sospecha invencible de que las ficciones mienten y engañan, en la medida en que consuelan, y la convicción, igualmente invencible, de que las ficciones no son arbitrarias, en la medida en que responden a una necesidad que se nos escapa, la necesidad de imprimir el sello del orden sobre el caos, del sentido sobre el no-sentido, de la concordancia sobre la discordancia.

PAUL RICOEUR EN TIEMPO Y NARRACION II

Escuchando el simple tictac del reloj, se sugiere e insinúa la pregunta por lo que dice y se reconoce que dice tictac. Por esta ficción, lo humanizamos, le hacemos hablar nuestro lenguaje... tic es un humilde génesis; tac. una débil apocalipsis, y tictac es, de todas formas, apenas una trama, que hace hablar al reloj y contar una historia: la narración de nuestra propia vida [...] El libro y la vida del lector son esas cosas que instauran un marco entre el texto y el no-texto, entre el dentro y el fuera de la historia, entre lo que es real y lo que no lo es, lo que hace que las historias no tengan un final o cierre en sí mismas, que no se replieguen sobre su misma inexistencia, desvaneciéndose y borrando el mundo narrado tan pronto como lo narran, en todo caso, la literatura, la ficción literaria, es un fin sin fin en sí misma, no termina ni concluye con la historia, se prolonga más allá de ella, pues, además de proyectar experiencias y vivencias posibles ante nosotros y hacernos creer en ellas, sólo logra realizar su cometido, cuando y sólo cuando al hablar habla más que de ella misma, del mundo con el que juega y ensaya, tratando de a través del oficio de contar historias, conseguir escribir y darle sentido a nuestra propia vida, es por esto que, sin la

menor duda, el sentido de toda historia desemboca, antes que en la propia historia, en darle sentido y un buen final a nuestra propia existencia, a la historia que cada día escribimos y que somos al escribirla, al contar lo que vivimos y vivir lo que contamos.

FRANK KERMODE EN EL SENTIDO DE UN FINAL

Desde luego, en una ética razonable, la imaginación siempre debe, en algún momento, ajustar sus modelos a la realidad, aun cuando lo constitutivo de lo imaginario es ese poder de distanciamiento que se observa en las reconstrucciones de la realidad que nos hace posible la enorme veta de la memoria. Pero esto no es lo más significativo de lo imaginario, y menos aun, en el caso de la ficción literaria, pues su función principal consiste en proyectar alrededor de nosotros un margen de "posibilidad," en cierta forma, la ficción anticipa aquello que es realizable, y también, aquello que podría serlo, conquistando de esa manera una importante y activa función en las decisiones humanas que conducen inevitablemente a la acción.

Aunque la ficción deba humillarse ante la negación que le inflija la realidad, diciendo que es inexistente, sólo una mentira que no puede prevalecer, a toda costa la ficción literaria aspira a su propia realidad, y al tiempo que la constituye, nos propone que algún día, las historias literarias podrán llegar a ser ciertas, y viviremos la vida como buenos personajes en una buena historia, tendremos para nosotros el mejor de los mundos posibles -aquí, me apropio para describir este hecho, de la frase de Leibniz con la que caracterizara en los mismos términos al mundo real.

Ahora bien, por qué debería un novelista introducir a la filosofía dentro de su propia obra, abrirle un espacio y un lugar propios, o eso es algo que está de sobra y poco sentido reviste: sobre lo cual, conviene tener presente y destacar que la prosa de los escritores, sus historias personales o no, están repletas de más temas fundamentales que sus limitadas y escasas vivencias e intereses, y que del propio elenco de seres o personajes de ficción de que suele y puede echar mano un escritor durante su quehacer creativo, lo que inevitablemente lo conduce y empuja a decir algo más que sobre una vida concreta, sobre la vida en general, esgrimiendo para esto, todo un repertorio de ideas filosóficas, situación por la cual, del modo en que lo plantea Rickman,¹ después de todo, la convergencia entre ficción y filosofía está lejos de ser extraña y ocasional.

1. FILOSOFÍA Y FICCIÓN; APUNTES PRELIMINARES

Existen algunos novelistas, tal es el caso de Sartre, que fueron fundamentalmente y por vocación filósofos, otro ejemplo significativo lo es el propio Mann, quien fuera un claro ejemplo de lo que es un estudioso serio y meticoloso de la filosofía como tal y, por tanto, no es raro hallar temas filosó-

¹ Para abundar en esta discusión, consúltese H. P. Rickman, 'Philosophy and Fiction,' en *Metaphilosophy*, vol. 21, no. 3, 1990, pp. 253-261.

ficos magistralmente abordados y tratados en sus novelas y en las de autores afines, baste pensar tan sólo en Tolstoi, Dostoievski, o si se quiere en Herman Hesse. Hay, pese a todo, una razón obvia del porqué la filosofía hace acto de presencia y nos habla por doquier en una obra de ficción es, claramente, por el hecho de que ésta refleja y toma partido dondequiera que se vea la vida y en la vida, puesto que los seres humanos tienden por naturaleza y, de manera natural, a poseer más o menos ciertas visiones articuladas del mundo, cada una de las cuales puede ser libremente descrita como una filosofía, usando este término en un sentido lato, porque aquéllas confrontan y tratan de resolver los problemas de marras del conocimiento y la moralidad.

Así, una novela reflejará normalmente la posición filosófica de su autor, además de contener ciertas pautas y visiones generales atribuidas y atribuibles a los personajes y descripciones de los papeles que ellos juegan y actúan en las historias, que éstas trazan para ellos; mientras que la verdad de sus vivencias no es algo que quede suficientemente bien explicado por esa sola conexión, entre quien vive algo y lo que vive como parte del relato. Ciertamente, la Filosofía, no provee meramente con un contenido a la novela sino que se encuentra a su vez envuelta e implicada en su construcción y, por esto, en su forma, lo que hace del vínculo entre ficción y filosofía, para ambas, algo único y necesario.

A decir verdad, cuando hablo de la presencia y función de la filosofía en la narrativa, quiero decir con esto que, sin duda, sostengo que los presupuestos filosóficos son requeridos si la ficción escrita se enfrenta con la paradoja envuelta en el hecho de que una novela es ficción y que, sin reparar mayormente en ello, incluso hace una demanda sobre la verdad de lo que la historia consigna, dado que ésta es un proyecto o plan de una vida, una creación que puede ser inventada totalmente o en parte, lo que no puede ser meramente una fotografía que no finge ni pone ninguna vida ni vivencia en juego o, ni siquiera, el crudo y descarnado registro de una vida, tal cosa y no otra es lo que define a la novela como ficción, en la medida en que su autor ha elegido inventar o valerse de la composición más que de reportar lo que sucede en la realidad. Evidentemente, la vida es una totalidad múltiple y diversificada de cosas, pero, esperen un momento, la ficción no es la vida si bien es como ella o se le parece, por lo cual no tendría mucho sentido grabar la propia vida y la de los demás, tal cual, pedazo por pedazo, en una novela o acomodar sus sucesos e incidentes o distintos arreglos que la caracterizan como parte de aquella, por medio de los cuales sus cadenas de hechos causales, sólo que de ficción, se interceptan en nuestra experiencia.

Hay que agregar a esto, que regularmente un escritor se expresa al contarnos una historia significativa, la que, sin embargo, puede involucrar disturbios, desórdenes o aun la falsificación de nuestra propia experiencia de vida, ya que el novelista al recrear lo que es, inevitablemente selecciona, rearregla y combina los ingredientes con los que fabrica sus cuentos de acuerdo a principios que no pueden ser ni son tan objetivos como los de la ciencia misma, que se sustentan en la evidencia y en el registro de observaciones para contrastar experimentalmente lo que se dice que es algo con lo que es realmente. Esto es muy cierto, ya que resulta irrelevante si un autor cuenta exactamente lo que vivió colocándose como el sujeto de su historia al narrarla en primera persona. Asimismo, poca importancia tiene si el personaje o los personajes de la historia son identificables con el narrador o con alguna de sus experiencias, pues muy poco pesa en la construcción de un relato el que los eventos descritos en él o los personajes presentados refieran y remitan a eventos y personas actuales, y que los describan con suma precisión, pues aun lo completo y totalmente determinado de la descripción de un hecho, de un suceso histórico, no es lo principal sino el hecho por sí mismo.

No obstante, el hablar de la verdad y de los criterios para determinarla desempeña un papel importante en nuestro juicio y evaluación de la ficción, ya que sentimos positivamente que debemos reco-

conocer lo que es verdad en ficción y en qué consiste ese tipo de verdad, pues, como usualmente acontece con todo lector al leer a uno u otro autor, llega a pensar algo como esto: "sí, sí, esto es como es, como debe de ser." Tal cosa, al menos es una razón por la cual un escritor llega a encumbrarse en su oficio, cuando no sólo describe la realidad sino que nos hace patente que hablar de las cosas tiene aparejado el prescribir sobre ellas, diciendo algo acerca de cómo debieran ser o pueden ser.

Por lo dicho, la ficción no significa ni deja de significar para nosotros porque hable o no de personas y hechos particulares de los que se pueda decir que tengan alguna relación con nosotros, ya que se trata solamente de una historia y aun siendo sólo eso, literalmente, es verdad que no se pondría en duda lo que cuenta la historia acerca de la naturaleza humana, del destino, de nuestra moral concreta, de decisiones y vacilaciones; desde luego, esto es porque un personaje cualquiera de los muchos que intervienen y son ellos mismos parte de la ficción, ejemplifican posibilidades reales de la naturaleza humana y las verdaderas consecuencias de la elección humana, por ello mismo, la ficción se vuelve exitosa para encarnar tales situaciones, cuando dibuja la personalidad y comportamiento humanos en su inmensa riqueza y en su apropiada dimensión, lo que se constituye en la tarjeta de presentación y en el sello distintivo de la literatura para considerar la propia existencia humana en toda su problematicidad, de manera abstracta y general, por lo que recurre y se vale pura y simplemente de la filosofía para echar adelante y cumplir con tal cometido, uniéndose también para esto a la psicología y la sociología, a fin de explorar los amplios y variados tipos y conductas de los individuos concretos, haciendo una radiografía de cómo son, que resulte útil al configurar la anatomía de la historia que tiene el escritor entre manos

Ahora bien, debe notarse de paso, que el problema de presentar algo y asumirlo como verdadero careciendo de un argumento que lo justifique o dé la referencia a una realidad independiente que le otorga y confiere cuerpo y consistencia, no es único ni privativo a la novela en cuanto concreción escrita e instanciación como historia de una ficción. Al preguntarnos acerca de qué es y qué puede ser conocido por el autor o, por el narrador que lo representa y que hace las veces de él, y cómo el escritor llega a conocer a sus personajes, contando entre ellos al propio narrador, se cae, por supuesto, en una pseudocuestión, dado que literalmente está hablando el autor de que conoce todo acerca de sus creaciones, pero uno puede igualmente decir, dada la naturaleza de las entidades ficcionales, que no conoce nada, porque no hay nada que sea conocido, pues la ficción no existe, a menos que exista de otra forma, al ser un simulacro de lo que puede ser, en cualquier caso, al considerar la ficción en cuanto tal es posible descubrir e improvisar nuevas maneras de decidir qué es lo que podemos conocer y cómo podríamos conocerlo, un curioso mecanismo para hacer que el lector salte de una mente y un modo de ser a otros y visite las más pintorescas geografías, como un recurso para introducirlo a los pensamientos de todos los personajes de las historias o fabulaciones, a vivir como si viviera las vivencias de la historia, de este modo, la ficción debe, en determinado margen, conformarse según nuestros supuestos sobre la naturaleza de la realidad y también de lo humano, con lo cual no renuncia a ampliar y enriquecer tanto a una como a lo otro, pues como se sabe, no es suficiente la filosofía ni el tratamiento de un tema filosófico para garantizar la verdad de un relato, si bien no deja de ser una condición necesaria, ya que no es seguro que lo filosófico por sí solo garantice que una historia se convierta en una buena novela, pues la sola conformación y apego a ciertos principios estructurales y reglas lógicas y gramaticales en la confección de una historia y de cada una de sus proposiciones y argumentos, no es lo que hace que una historia se vuelva buena y verosímil, ni la prosa elegante o los razonamientos convincentes, en todo caso, su capacidad inherente de abrir mundos y decimos cómo podrían ser de otro modo las cosas, el mundo real.

Muchos coinciden al señalar que el fundamento último de la literatura ficcional está en la naturaleza ficcional de la propia realidad, ya que si esta clase de literatura es algo así como una extensión de nuestra realidad ficcional, entonces dicha literatura cobra un cierto prestigio epistémico, al hacernos conocer algo que no podríamos conocer ni vivir de otro modo, al adquirir una habilidad especial para incursionar en la realidad, por medio de derivar a partir de la relación de la literatura ficcional con la realidad, las capacidades epistémicas particulares y únicas de la literatura para vivir otras vidas y conocerlas mediante no más que la lectura.

Para esto, el punto de partida es el rechazo de la noción de que la ficción es una antinomia de la realidad, adoptando mejor la visión de que una y otra están internamente vinculadas y comunicadas, al pensar la ficción como un modo de contarnos algo de la realidad.

A este respecto, ciertos textos literarios presentan señales claras de que lo que hay en ellos es literatura y no realidad, lo que para el propio Iser significa que el texto ficcional revela su propia ficcionalidad. En conexión directa con esto, cabría recordar que Iser mismo considera en su artículo pivote *Feigning in Fiction*,² donde expande la dualidad de lo real y lo ficcional incluyendo en tal relación a lo imaginario, que el pionero y precursor del discurso de la ficción, con lo que hago alusión directa a Vaihinger, nunca reconoció tan particular atributo de la ficción literaria, a saber, exhibir a la ficción en cuanto ficción y no como otra cosa, igualmente, este autor se encontraba, sobre todo, preocupado con exponer la ficcionalidad de la ficción, para prevenir, como él mismo afirma, que la ficción sucumba ante la tentación de pretender ser realidad, pues, como bien se sabe, Vaihinger defiende a toda costa la univocidad de la ficción, justamente en calidad de ficción y sólo de eso, atacando ferozmente cualesquiera expresiones ficcionales que sin reconocer o escamoteando lo que son, buscan provocar una suerte de ilusión o engaño en el lector y en el espectador, queriendo de algún modo suscitar una confusión entre lo que es real y aquello que no lo es, en franca rebeldía para asumirse como ficciones, reconociendo así su ficcionalidad; pues, como ha planteado este autor, para él, el "como si" designa una ficción, le imprime a ésta su carácter definitorio, es un elemento conceptual y subjetivo que es completamente falso, un error y una mentira, que exclusivamente adquiere su justificación por el grado en que resulta útil para transmitir alguna enseñanza práctica, por lo que el propio mundo conceptual viene a ser subjetivo y ficcional, puesto que sólo lo que puede ser observado y lo que no puede ser cambiado es a lo que es aplicable el epíteto de real, si bien tanto las representaciones mentales como la literatura en tanto ficcionales, construcciones del "como si," cuya bondad descansa en establecer una ecuación funcional entre algo que existe y las consecuencias de una situación o caso irreal o imposible, son tales, que pueda experimentarse a través de ellas una experiencia que aún no se ha vivido o que parece impensable que se pueda vivir, tal es el caso de los viajes en el tiempo y a otros mundos.

Sin embargo, la literatura no incurre en semejantes desfiguros, pues, aunque con las palabras se habla acerca del mundo, lo que hay en las palabras no puede ser más que historias, así pues, hay hombres de palabras y hombres de carne y hueso, por lo que debe reconocerse que la ficción cumple una función práctica innegable, mientras que no se puede negar radicalmente su carácter de realidad o asociarlo ilegítimamente con lo falso o lo ilusorio, tal y como hiciera Vaihinger, ya que, en particular, la ficción literaria no busca ni aspira sustituir al mundo real como tal ni agregarse a él, ya que al contrario de lo que dice este autor, no se trata de desenmascarar la ficción, de desnudarla como ficción, porque este asunto no envuelve a la ficción misma, no es una situación que ella misma genere, pues, como puede observarse en el caso de la literatura, lo que hace que una ficción parezca más que eso y se asemeje a la

² Véase W. Iser, 'Feigning in Fiction,' en A. de Toro, *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

realidad, no es algo con lo que ésta de por sí pretenda engañarnos sino sólo una situación que depende para esto de la actitud que tome el lector hacia la historia como ficción, a su credibilidad y, con ello, a la realidad que pueda concedérsele al mundo que proyecta el texto literario ante nosotros, por lo que el aceptar la historia su propia ficcionalidad que como ficción le corresponde y pertenece, es un juego que se comparte con la imaginación del lector itinerante, que hace de las palabras cosas y de los nombres personas, y de las narraciones sucesos.

De acuerdo con esto, entonces, parece importante aun cuando no trascendente distinguir entre la ficción literaria y la ficción que enmascara o disimula su ficcionalidad, para ilustrar este comportamiento tan anómalo, puede recurrirse a una suerte de teatro que involucra y hace participar al espectador en una especie de experiencia colectiva en la que se funde con la propia obra, muchas veces sin darse cuenta de que es objeto de esta clase de experimento dramático, del cual son representativos ciertos grupos alternativos y de vanguardia, considerando entre ellos a los artistas del *performance*, mismos que ponen en escena sus obras en espacios abiertos y naturales, que no están confinados a un teatro, sino que a veces tienen a las calles y a las multitudes que circulan por ellas como su foro de expresión, de manera que integran al transeúnte con el paisaje y la acción de la obra que interpretan, sin que necesariamente el espectador repare en que lo es, y así, pueda vivir o experimentar como real algo que sólo simula serlo, como la filmación en exteriores de una película o hasta una cámara escondida, si bien en esta última experiencia la ficcionalidad inicialmente no asumida se recupera y revela abruptamente ante el enojo o el desconcierto de alguien que se descubre víctima de una broma, de haber vivido una ficción como si hubiera sido una vivencia totalmente real, lo que permite retener y demostrar nuestras actitudes naturales hacia algo antes de saber si sucede realmente o se trata solamente de una representación.

Esas realidades que la literatura contiene están marcadas como algo que está siendo ficcionalizado, convertido en ficción al ser traspuesto al texto; lugares, personajes y sucesos, que el texto comprende sólo "como si" fueran dados o existieran verdaderamente en el mundo real, los cuales se encuentran contenidos en el texto de ficción, lo que nos conduce a coincidir con Iser cuando éste se percató de que la realidad que cualquier lector puede apreciar y notar en el texto, no quiere decir que tenga forzosamente que representar la realidad, sino que simplemente apunta hacia algo que no es, aunque su función consiste en hacer que ese algo sea concebible como si existiera.

El punto aquí no es aceptar lo irreal como real, ni hacer pasar a uno por otro, en tener a la ficción como un *testaferro* de lo que existe verdaderamente, un rostro para lo que no se muestra y una voz para lo que no se dice, un modo de decir las cosas no como son sino como pueden ser, puesto que como sostiene Cebik,³ el mundo no es una novela, pese a todo, la sociedad entre literatura y ontología sirve de mucho para comprender las relaciones entre las ficciones y la ficción literaria, y la propia de ésta con la vida misma.

Bueno, ya que necesariamente, al parecer, la actividad imaginativa del lector debe encontrar una ancla, un puerto en el cual encallar, amerita que tenga algún uso práctico, cierto propósito. Son cosas como éstas las que distinguen la ficción literaria misma de la ficción epistémica, del mero especular sobre sí se puede hablar y conocer lo que no existe, de los llamados experimentos pensados, de la misma forma, todos los presupuestos que ponemos en nuestra incursión dentro de la historia de la epistemología, que es también un tipo interesante de historia, no son nada sino útiles ficciones que colocan

³ Véase L. B. Cebik. 'The World is not a novel,' que aparece en *Philosophy and Literature*, vol. 16, 1992, pp. 68-87.

algo que no existe o que quién sabe si exista como se piensa, en calidad de algo real para así constituir una cierta realidad o hacer de la realidad dada algo manejable, que pueda ser explicado sin que realmente sea como se dice que es, función que tiene en los modelos su mejor representante.

De este modo la literatura ficcional se revela a sí misma como ficcional, al poner el mundo representado en suspenso, entre paréntesis, indicando con esto un cierto objetivo o propósito, instando al lector a observar el mundo narrado y a reaccionar ante lo que le es dado para observar, a aprender la lección que el texto le comunica, a vivirla como lo que es, una ficción de la vida real.

En efecto, las ficciones son *invenciones que permiten y hacen posible que el tipo humano, lo que entendemos por un hombre, se extienda por sí mismo, y sea capaz de producir realidades, de producir distintos modos de hacer mundos.*

Las ficciones, tanto literarias como epistémicas, consideradas en general, son similares y tienen en común el que ambas son afirmaciones sobre lo que no existe, asimismo, las dos desprenden su propia justificación de sus usos prácticos y lo viable que resulten éstos, no tanto de su habilidad, ni de una ni de otra para representar la realidad. Así como las ficciones más generales se caracterizan por dar concreción, y así existencia, a lo no existente, la ficción literaria como el discurso que es, posee un tenor estrictamente relacional más que referencial, y, como todas las ficciones, la literatura se justifica a sí misma en la necesidad o en la ausencia de alternativas, mientras que *constituye uno o varios modos de hacer mundos, un conjunto de invenciones que sirven para extender lo que es el propio hombre como tal, dando forma a lo que de otro modo se juzga inaccesible.*

Así pues, las diferencias entre las ficciones literaria y epistémica derivan a partir de un punto clave, el que las ficciones literarias se revelan como tales por sí mismas, en tanto que las otras deben permanecer escondidas o disfrazadas siempre que operen como fundamentos del conocimiento. Por lo tanto, ese atributo tan especial de la literatura de automostrarse como ficción arriba a la consecuencia de que la ficción literaria se vuelve un discurso que se contrapone a la gran variedad de discursos que se refieren a un mundo empírico y logra, por tanto, definir una realidad relativa a la literatura, de esta forma, la literatura en cuanto discurso no es ni verdadera ni falsa, *sino que mantiene una relación dialéctica al dar lugar a un discurso de la realidad, a hablar de ella y no sólo a presentarla tal y como es, una relación que permite a la literatura ser más que palabras e ir más allá de lo que existe, aterrizando en lo que he dado en llamar: simulacros de la existencia.*

Al considerar como un caso aparte a los entes de ficción o, más generalmente, a las ficciones, uno normalmente debe contar con un criterio claro para distinguir las ficciones de las no ficciones, para lo cual, la existencia, y, por ende, la realidad, puede ser adscrita solamente a aquellos objetos que producen impresiones a través de la vía de los órganos de los sentidos, aquellos objetos recolectados como recuerdos, y a aquellos objetos producidos por mediación de la influencia de la imaginación. Todas las demás entidades, en consecuencia, son ficciones, porque ellas fallan o fracasan en el *test de la realidad*, y además porque debemos tratarlas en el lenguaje como si ellas hubieran existido, dado que su existencia es imposible toda vez que no puede encontrarse criterio alguno según el cual existan en verdad y en realidad, su uso como sustantivos es indispensable dentro del discurso, a diferencia de lo que ocurre con las conocidas como no-entidades, en las que se enfatiza el estar desprovistas o carecer entre otras cosas de existencia, y así, adquieren un cierto tipo de necesidad, que no es sino el poder de convencerlos de que sí existen y son lo que dicen ser.

Por lo mismo, las fallas y limitaciones de teorías generales sobre la ficción como la propia de Vaihinger, para fundamentar una teoría adecuada de la ficción literaria, por supuesto, deudora de la de Iser, en sentido alguno niegan todo o incluso la mayor parte de lo que Iser mismo ha dicho acerca de la

literatura, pues su designación de la ficción literaria en tanto un acto intencional, su insistencia en hacer frente a la oposición de los llamados teóricos no de la recepción literaria sino de la respuesta del lector, opera como la guía de la función del texto, y su devoción a instaurar una relación dialéctica entre la realidad y la ficción en el proceso de lectura, lo cual contribuye a decantar todo aquello que hemos aprendido acerca de una historia merced a la ficción literaria.

La ficción literaria tratada ya sea como un acto intencional de escritura o, si se quiere, de lectura, ocurre al interior de un contexto o tejido social que reconoce tales actos entre muchos otros, justo por eso, lo que hace que consideremos de manera independiente la ficción literaria con respecto de otros actos intencionales, tanto de escritura como de lectura, no son los signos lingüísticos que aparecen en el texto sino convenciones realizadas por el autor y por el lector igualmente, como un cierto tipo de contrato. Aun lo que se denomina hoy en día novela de no ficción, nada que ver con lo que por excelencia se nombra a partir de la obra de Martín Luis Guzmán como novela histórica o de la no ficción, no está exenta de establecer un contrato relacional parecido entre el autor y el lector, entre la historia y las vivencias de quien se aventura a través de ella, ya que semejantes narraciones envuelven alguna clase de convención aun antes de renunciar a ella, por lo que, el que pueda ser confundida una novela con una historia verídica, tomando una por otra, o al revés, es algo que no es tomado en cuenta por un autor, así como tampoco las convenciones que gravitan en la identificación y clasificación de una obra literaria dentro de un género determinado, pues lo que importa sobre todo esto es la naturaleza intencional del acto de ficcionalización literaria.

La literatura al hacernos posible que nos desplazemos a otras vidas, a través de sus historias, nos permite conocer nuevas situaciones que, de otro modo, no podríamos experimentar. La ficción tiene el mágico poder de transportarnos hasta vivencias, que se veían insospechadas, y hasta insólitas para nosotros, es capaz de desplazarnos a extrañas vivencias, cuando nos traslada al mundo del texto, a vagar acompañando las existencias errantes de los personajes en las historias literarias, intenta hacernos vivir la situación de otros hombres, aunque sean irreales, lo que nos pone en posición de comprender su actuar, adquiriendo así conciencia de su alteridad, de su individualidad irreductible, precisamente porque es uno mismo el que se desplaza a su situación.

Para finalizar esta parte del ensayo, y con ella el trabajo presentado, doy a conocer de manera sucinta una de las interpretaciones más valiosas y características, en la actualidad, del significado y los efectos que puede tener la ficción, principalmente, la literaria, para dar un poco más de claridad al hombre, acerca de las decisiones y acciones que puede tomar para mejorar su vida en el mundo. Esta posición, conocida como crítica ética,⁴ tiene como su precursor y más apasionado defensor a W. Booth,⁵ quien considera e insiste en que hay muchas buenas cosas que la literatura puede hacer y ser, justo tantas, como hay buenas cosas en las vidas humanas. Y, a partir de tales premisas, Booth, desarrolla su propia visión del crítica ética, al que describe como análisis de las distintas y tentativas respuestas a una pregunta que siempre interpela al hombre, y a la cual siempre prestamos oídos sordos, porque la conocemos de antemano, pero no es fácil de responder, y muchas veces, no queremos hacerlo, por considerarlo estéril. Esta pregunta es: ¿Cómo debe uno vivir?, y en el hecho de esforzarnos por contestarla, radica toda la esperanza para un mundo que se marchita ante nuestra indiferente y absorta e incrédula mirada, un mundo que es el nuestro, que merece mejores oportunidades, no sólo por causa de nosotros, sino de aquéllos que están por-venir, nuestros hijos, a quienes les heredaremos este

⁴ Para esto, véase M. Nussbaum, en *Love's Knowledge*, Oxford University Press, 1990, pp. 232 y 233.

⁵ W. Booth, *The Company We Keep*, University of California Press, Berkeley, 1988, *passim*.

mundo; y por esta razón, no lo destruyamos antes de tiempo, démosles la oportunidad de decidir sobre él, no les neguemos un porvenir.

Dejar de contarse es renunciar a descubrir y construir la propia identidad, por lo mismo, no podemos ser presas de la alerta, más que profecía, que Walter Benjamin parece predecir o predisponernos para lo que está por venir, en su ensayo "El narrador" ("Der Erzähler"),⁶ donde evoca con pavor que, quizá, estamos al final de una era en la que ya no ha lugar para narrar ni tiene sentido hacerlo, porque los hombres ya no tienen experiencia alguna que compartir, ya que los medios escritos y televisivos los desnudan inmisericordemente sin dejar más que decir, sólo una inmensa vergüenza al descubrir que bajo las apariencias ya no hay nada, no queda nada en absoluto, es el fin de nosotros mismos y con ello el final de nuestra historia.

Tal panorama, de ser posible también es evitable, ya que aún es posible recuperar y conquistar un sentido verdadero para nuestra existencia, mientras haya tiempo habrá esperanza, y es este el auténtico propósito de contar historias, no exclusivamente de lo que ha sucedido sino de lo que puede suceder, algo de lo que todavía puede hablarse porque no ha sido contado aún, lo que quiere decir que la historia aún no finaliza, que nos esperan muchas sorpresas, tal vez, un buen final, en sentido lato, para nuestra propia historia.

Como bien pensaba Mallarmé, en efecto, todo en el mundo existe para desembocar en un libro, y tal y como plantea Northrop Frye,⁷ una narración literaria, aun más, una narración de ficción, lejos de ser o estar inducida y producida por una meditación o indagación filosófica, debe ser pensada de otra forma, ya que narrar no es responder o buscar respuestas a nuestras interrogantes existenciales y más íntimas, contar es, principalmente, como apunta Frye, una experiencia aparte que no necesita comparas para ser significativa y poder tener su propio e indiscutible valor, por consiguiente, la ficción amerita ser considerada y pensada en tanto ficción, no en cuanto otra cosa, sin buscarle ni asociarle intenciones escondidas o fines velados, sin equipararla, pese a los temas que trata y la forma discursiva con que lo hace, a un ensayo filosófico o de otro tipo, en rigor, una ficción es primero ficción y luego, si se quiere, se le puede encontrar más de una desembocadura, moral o artística, la ficción como tal debe ser tomada, y después, por qué no, reparar en las enseñanzas filosóficas que como ficción nos puede aportar, como un modo de comunicar ciertas verdades sobre la existencia humana que no podrían ser expresadas de otro modo, por otro camino, de reconocer la verdad y realidad de los sentimientos y experiencias que tenemos acerca de la ficción, que como mito igual se sale fuera de la realidad que la extiende haciéndola su reino y la antesala misma de sus dominios.

Como se ve, la ficción no es una profunda e intrincada reflexión filosófica acerca de la vida, en cualquier caso, si así se prefiere, la ficción, en particular, la literaria, es una historia que nos cuenta y que construye nuestra identidad al hacerlo, no una meditación o divagar filosófico, pese a que adquiera la forma literaria discursiva de un ensayo filosófico, más bien, un cuento que al contarse, generalmente, sin proponérselo ni buscarlo a toda costa, desvela lo que somos y nos reserva una profunda enseñanza moral sobre lo que debemos y podemos ser, descifrando y descubriendo los rostros ocultos de cada uno, lo que se esconde tras candilejas, no tan sólo lo que somos sino lo que sin serlo podemos ser a través de las experiencias fictivas que pone a nuestro alcance la literatura, de ver las cosas, no como son sino como podrían ser, de jugar a decimos y desdecimos con palabras, a ser como queramos ser, a vivir en las historias lo que remotamente viviríamos en la realidad, en creer y hacer creer que las narra-

⁶ W. Benjamin *apud* Paul Ricoeur, *Soi même comme une autre*, éditions Seuil, París, 1989, pp. 166-172.

⁷ Northrop Frye *apud* Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración: Configuración del Tiempo en el relato de Ficción*, ediciones Cristiandad, 11ª edición, 1984, p.41.

ciones de ficción son ciertas, subyugados por la ironía como el modo más auténtico y representativo de la ficción. En fin, a encontrarle y darle un sentido y final coherentes a la vida misma, a construirle un sentido e identidad a nuestra propia existencia.

Como quiera que sea, el oficio y la actividad misma de trasladar el mundo al texto, el acto de ficcionalización en pleno, necesariamente cae en una suerte de ritmo del evanescimiento, que no del arrepentimiento, nunca una historia reniega de lo que cuenta, si bien más de una vez, muchas de ellas, nos ponen sobre aviso y nos recuerdan sobre lo ilusorio y lo transitorio de las imágenes que dibujan ante nosotros, aun así, todo contar, entendido como el descubrir y el comprender a través de la lectura la intimidad de un mundo que nos es narrado, de una identidad contada como suele llamarla Miguel Marinas, ve como límite a su dominio las fronteras del texto, más allá de las cuales la historia ya no continúa, pues, de modo necesario, fuera del texto y, por tanto, de la historia que representa y concreta textualmente, lo que nos cuenta termina, sus fantasías acaban, llegan y encuentran su propio fin, se cae, así, en la cadencia y en el compás de la desaparición, pues la realidad de humo al humo vuelve y con él se disipa y extingue por completo, aunque siempre esa realidad de ficción tiene como reducto o bastión para sobrevivir la materia viva del texto escrito, y también, sin duda, ese territorio mayormente traidor e infiel de los recuerdos que la imaginación lejos de preservar intactos e incólumes sucumbe a distorsionar y a recrear de las maneras más caprichosas e inesperadas.

Con todo, una historia si acaso retrata o reproduce desde nuevas perspectivas la realidad en la que se origina, pero, de ningún modo, la ficción literaria deja de ser lo que es, una consumada suplantadora, para sustituir al mundo, dado que aunque habla o se refiere al mundo no lo es, y difícilmente puede llegar a serlo, por lo que la ficción parece condenada, tras seducimos con su bien montado drama, a ser desmantelada, pues es una realidad que es sólo de ficción, que existe exclusivamente en el texto y que cobra vida y podemos experimentar gracias a la imaginación, una realidad que despliega y proyecta escenarios y vivencias posibles, que no muere ni termina en el texto, pero que por ahora, sólo existe y puede ser encontrada en él, quizá, un podría ser e igualmente un tal vez no, una historia que es como la vida sin serla en realidad, cuyas figuras cierran y concluyen sus historias individuales, todas entrelazadas unas con otras, con la propia historia que las cuenta, a diferencia de ellas, nosotros, sus creadores y lectores, sobrevivimos a su desaparición, nuestra vida no termina con la de ellas, ni como la de éstas, sino que no es un simulacro de la existencia, pero eso sí, el origen y razón de cualquier simulacro que se hace presente en la literatura, una existencia que se vuelve consciente de sí misma al mirarse reproducida y recreada en un texto literario, mirándose no sólo como es sino, además, como puede ser, viviendo otras vidas y experimentando nuevos sentimientos, tomando la forma del personaje y la historia en que aparezca, jugando el juego de ser otro y, por momentos, realizarlo verdaderamente, y así, desnudarse y potenciarse en todo lo que es, para hacer de las palabras hechos, posibilidades que se conocen únicamente por conducto de la ficción, y que, pueden volverse realidad, mundos de ficción que a veces preconizan y exploran futuros contingentes para el mundo real, ficciones de la realidad que llegan a concretarse y realizarse a través de cada uno, literatura vuelta verdad, invariablemente, ficciones de la realidad y, de igual modo, ficciones realizadas.

Tal parece que, al hablar de la existencia, sin duda, el pensamiento existencial tiene y siente como su propio hogar la ficción, porque del compromiso de quienes proponen una u otra retórica del mundo y de lo existente, se aprecia con gran claridad que esto queda manifiesto de mejor forma en la escritura imaginativa que en los tratados teóricos, ya que una cosa es especular sobre lo que existe y su verdad, y otra, diametralmente distinta y opuesta, expresarlo, lo cual hace mejor un texto literario que un ensayo crítico. Todo esto, por el hechizo de la belleza del lenguaje, cuando resuena con el propio

nacimiento del pensamiento una existencia que no por ser de palabras deja de ser existencia y mucho menos está desprovista de sentido, sentido que encuentra en la historia en la que figura.

Se ha dicho muchas veces que Kierkegaard mismo gustaba de acercarse a sus propias sentencias y dichos, creyendo escucharlos como si le hablaran y, pensando, al mismo tiempo, que podría hallarse él mismo, completamente, de un modo más fácil en la forma, descubriendo en el texto y en la historia cosas sobre sí mismo que permanecían ocultas e invisibles a su entendimiento, las cuales el texto haciendo las veces de confidente y confesor de su inconciencia le revelaba, mostrándolo tal y como era, sin máscaras ni disfraces, al natural, en su verdad.

De acuerdo con lo dicho, se puede echar una mirada en el pensamiento existencialista contemporáneo y, sin más, reparar en lo paradójico y absurdo de la vida, lo cual no puede tener mejor lectura que al ser deducido a partir de situaciones humanas fundamentales retratadas en la ficción, la que, apelando a descripciones propias del lenguaje lógico de la filosofía, que de ser nuestra herencia y argumento para desentrañar la verdad, en muchas ocasiones, pasa por ser una condena que no nos deja ver cómo la literatura, a su modo, comunica, sólo ella, verdades primordiales de la existencia humana. No es tanto aborrecer o execrar ni apostasiar de un pensar rígido e inflexible que por sistemático y abstracto se torna extraño a la vida y a la existencia, en todo caso, consiste en un reconocimiento de que tales cosas pueden ser abordadas de modo más natural y adecuado por medio de la literatura y, en especial, si se está dentro del ámbito de la ficción.

Ahora bien, al respecto Unamuno consideraba como filosofía verdadera, una filosofía preocupada y relacionada con el hombre concreto de carne y hueso, hecho de cartilagos y músculos, por el que circula sangre y no tinta, que está más cercano al descrito por la poesía o por la novela que al prototipo que se hace de él toda especie de pensamiento científico o científicista, analista y sintético. Sin embargo, la afinidad del escritor existencialista, ha encontrado cobijo y resguardo en la ficción, misma que lo ha confrontado con un dilema inherente en su concepción de lo individual, mientras que de los pensadores conocidos como existencialistas, en modo alguno puede decirse que convinieron y menos que coincidieron en lo que ellos consideraban la naturaleza característica de la existencia individual y su ser sí misma, su identidad, tales autores, empero, tenían en común el pensar lo existente como algo encerrado dentro del horizonte de su conciencia e incapaz de ser identificado consigo mismo mediante lo mismo y lo otro, del juego de la alteridad; a pesar de esto, lo otro es un patrimonio y cantera evidente de la literatura, y, aun cuando puede ser vinculado solamente de modo imperfecto y en términos de conjetura, ofrece un terreno propicio para el teje y maneje de la creación literaria.

En efecto, tales visiones no pueden sino afectar las relaciones humanas al interior de el mundo de ficción que el autor crea al igual que su propia relación hacia sus personajes protagonistas o, para algunos, sus héroes ficcionales, y, sobre esto, ¿acaso está el escritor de ficción existencial limitado a presentar su propia vida como el contenido de sus historias? ¿Está él compelido a ser identificado totalmente con su héroe ficcional, con el protagonista de sus cuentos? En vista de que, por el contrario, los escritos teóricos han venido asumiendo tácitamente una identidad completa entre el autor y las ideas que éste expresa, la ficción, en cambio, ha tendido, más bien, a desalentar o, incluso, oponerse a este supuesto, a asumir algo semejante, aun donde una conjetura de este tipo podría imponerse por sí misma, como en el caso de historias que se piensan autobiográficas o en aquellas basadas fundamental y directamente en la realidad, siendo el caso de la *Recherche* de Proust, de la cual se sospecha una relación parecida entre su autor y el personaje que lleva la voz cantante en la historia, cuyo nombre, al igual que el de su autor, es Marcel.

Asimismo, los mundos de ficción, tradicionalmente, han sido habitados y poblados por una variedad muy diversificada y rica de personajes, mientras que, a su autor o autores, se les confiere tanto el don de la omnisciencia como el de la ubicuidad, desempeñando así el papel de dios o dioses, que es la parte que les corresponde en la historia. En este sentido, ¿el autor existencial o de existencias -que al fin y al cabo es lo mismo, en tanto practicante de la simulación y artífice de los simulacros de la existencia, que son para nosotros las ficciones- está siendo olvidadizo de sus limitaciones y condicionantes subjetivos para penetrar y escudriñar las mentes de sus personajes? ¿Son sus personajes literarios, incapaces de entenderse como otros y comprender a los otros que no son ellos mismos, de vivir en mundos totalmente cerrados y aislados, en mundos solipsistas? ¿De qué modo, en los hechos, el escritor existencialista ve su universo, en el que se desarrollan las historias por él inventadas y trazadas con su pluma, y de qué forma puede llegar a revelarlo? Acerca de tales cuestiones abundan los desacuerdos y discrepancias, puesto que la mayor parte de los críticos han estado relacionados exclusivamente con las ideas expuestas en los escritos existenciales y muy poco interés y compromiso han mostrado por las técnicas ficcionales que ellos han tomado y requerido de los novelistas; al actuar así, han ignorado y pasado por alto problemas que han sido primordiales y han estado en primer lugar en las mentes de los escritores mencionados. Así, Kierkegaard se ha esforzado por conseguir establecer, en sus obras, una armonía completa entre el pensamiento y la forma; de igual modo, se habla y supone que en Sartre, existe y se presenta una relación directa entre su técnica ficcional para escribir novelas y sus planteamientos metafísicos; por su parte, el elogio que hace Beckett de la prosa de Joyce por haber hecho de la forma contenido, y del contenido forma, y de Proust, por haber hecho, a su vez, de la concreción de lo otro, la revelación de un nuevo mundo.

Ya en el capítulo anterior, he estudiado y realizado un cierto escrutinio de las formas discursivas y demás estrategias y técnicas narrativas de que se sirven los autores en cuestión y algunos otros para construir el mundo o los mundos de sus obras, donde parece perfilarse, en la mayoría de ellos, aunque de manera implícita, la postulación y expresión de su propia ontología que sostiene y otorga sentido a sus figuras. Así como Kierkegaard, usualmente, es tomado por el padre del existencialismo, de la obsesión por la existencia nace el oficio de inventar y recrear lo existente, de decirlo con palabras y hacerlo palabra; lo que en Sartre tiene a uno de sus principales y más importantes exponentes *par excellence* en la actualidad, y a Beckett como el vivo ejemplo de quien habitó la saliente existencial, el abismo entre el sentido y el sin sentido, suscitado por el pensamiento filosófico de tales autores y que plasmara crudamente en sus historias, transitando de la calidad monolítica e inalterable de los personajes sartreanos a lo fugaz y difuso del mundo literario de Beckett, desembocando en la tendencia de los escritores existenciales o, de literatura de esta clase, de presentar a sus personajes protagonistas, a los héroes de sus historias, como los propios autores que se desvelan y despliegan a sí mismos a través de sus novelas, del modo como ellos desvelan el Ser de la existencia, del cual forman parte y participan a la vez, dentro del lenguaje, que no es el doble de la realidad sino una parte de ésta, que junto con ella constituye plenamente la realidad como un todo, que es palabras pero también imágenes, lo que existe y lo que no existe pero podría existir, pues en las historias existe lo que no existe fuera de ellas y es como no es en el mundo real, así, la ficción nace de la realidad y al volver a ella la amplia, convirtiendo los mundos de ficción en proyecciones tentadoras y alternativas del mundo real, en mundos posibles en los que pudiéramos vivir las historias de los cuentos, ahora como historias de la vida misma.

2. DE LAS EXPLICACIONES A LAS IMPLICACIONES FILOSÓFICAS DE LA FICCIÓN

Resulta sumamente importante y atractivo, explorar lo que sucede con las relaciones entre una teoría narrativa y una teoría ética para el relato, o, retomando las consideraciones ya revisadas antes, indagar cómo la dimensión narrativa de la comprensión de la propia identidad de la ficción literaria exige como complemento, considerar y entender las determinaciones éticas características de toda imputación o atribución o, simplemente, de uno de los usos morales que nos permiten poner en relación las acciones de los personajes con lo que las produce, tanto ellos mismos como el autor y el lector por igual. Asimismo, la noción de identidad narrativa, del en sí del mundo narrado, ayuda y contribuye a enunciar formalmente las relaciones entre narratividad y ética que se han anticipado y que merecen ser esclarecidas totalmente; pero, esto amerita también, señalar aquí, que esta noción entraña nuevas dificultades vinculadas a la confrontación entre la versión narrativa y la versión ética del ser sí y en sí mismo del mundo del texto.

Ciertamente, el arraigo y el apego de la narración, del relato literario en el terreno de la oralidad, en el plano de la prefiguración de éste o de su producción imaginativa, da a entender y a pensar ya, que la función narrativa tiene implicaciones éticas que se concretan en usos y enseñanzas morales. Walter Benjamin, en *el narrador*, recuerda y hace patente que, en su forma más primitiva y original, aún visible y distinguible en las narraciones épicas o en las epopeyas, y que hoy en día está en vías de extinción, a no ser que caiga en desuso o sea exterminada por las nuevas y transgresoras prácticas narrativas en la novela, el arte de narrar continúa siendo el arte de intercambiar experiencias, de vivir lo no vivido sin tener que vivirlo, claro está, por experiencias, no se entiende la mera observación de la ciencia sino el ejercicio de la reflexión y la sabiduría práctica. Sin embargo, tal sabiduría no deja de entrañar y comprometer apreciaciones, interpretaciones, y demás valoraciones, que tienen como desembocadura inevitable las categorías teleológicas y deontológicas e, incluso, escatológicas. El descubrir que todas las cosas y todas las acciones tienen, o un fin o un deber ser de cierto modo, o si se quiere, unificarlas en el deber-ser para un fin que va más allá del ser solamente para y conforme un fin; en verdad, de cualquier forma, en el intercambio de experiencias que realiza y comunica el relato valiéndose del texto, los sucesos y acciones no dejan ni cesan de ser aprobados o reprobados, y los personajes, en calidad de agentes, de ser adulados o censurados, por lo que siempre está presente un marco de acuerdo con el cual todo lo que sucede en la historia, está sujeto, de alguna forma, de uno u otro modo, a algún tipo de designación o calificación moral, que responde a la opinión personal del autor y también del lector de cómo deben de ser y de darse las cosas en el mundo narrado, de los criterios conforme los cuales se vuelven verdaderas, o bien, se toman aceptables o tolerables las situaciones narrativas, bajo la normativa que se aplica en cada caso a un texto considerado dentro del horizonte de la literatura.

Acaso podría decirse que el relato literario, en el plano de la configuración narrativa propiamente dicha, pierde tales determinaciones éticas en beneficio de determinaciones puramente estéticas, sobre esto, pensar de ese modo sería equivocarse respecto a la propia estética que está más allá de lo que es, y puede apuntar a lo que puede ser, por tal razón, es cierto que el placer que se experimenta en seguir y, hasta cierto punto, vivir, el destino de los personajes implica que se suspenda cualquier juicio moral o valoración real, al mismo tiempo que se deja en suspenso la acción efectiva, nuestro movernos y actuar de una u otra manera en la realidad, aquellos hechos que consideramos verdaderamente auténticos; pero, en el recinto irreal de la ficción, nunca se deja de explorar y analizar nuevos modos de juzgar y evaluar acciones de los personajes literarios y, a ellos mismos. En virtud de tal cosa, las experiencias de pensamiento o los estados mentales que realizamos y tienen lugar en el laboratorio extraor-

dinario de lo imaginario, como experimentos pensados, son también exploraciones hechas en el reino del valor, donde se oscila y fluctúa entre el bien y el mal, entre lo correcto y lo incorrecto, entre aceptar o rechazar, o incluso, entre exterminar o tolerar.

Por todo esto, el acto de transvalorizar, de revalorar o cambiar el valor y significado de algo, incluso si se trata de un devaluar o menospreciar que no llega al desprecio, es, igualmente, evaluar, por tanto, el juicio moral en cuanto tal no es cancelado, sino que, mejor dicho, es sometido y puesto bajo las variaciones imaginativas, temporales o de otro tipo, propias de la ficción. Gracias a esta suerte de ejercicios, de experimentos perpetrados a través de el hacer-crear, de valorar y realizar juicios en la dimensión de la ficción, el relato, la historia, puede al fin, ejercer y cumplir su función de descubrimiento y también de transformación y recreación como de reconstrucción o, hasta de invención, respecto al sentir y al obrar y actuar del lector, en la fase o etapa final y conclusiva del proceso mimético, en el momento de refiguración de la acción narrada o de los sucesos contados por medio del relato.

Es así que, Paul Ricoeur,⁸ en el último tomo de su obra *Temps et récit*, se atreve y toma los riesgos que entraña el decir que la forma de relato que se considera la más neutral o llanamente neutra con relación a esto, a saber, la narración historiográfica, nunca llega a alcanzar ni a tocar el grado cero, o mínimo, de aprecio o estimación, sin que se manifieste una preferencia o inclinación personal por los valores de tal o cual época o sociedad, el historiador o narrador de la Historia que se ve empujado o movido más por la curiosidad que por el gusto o exigencia interior y vital de conmemorar o de execrar, en una amplia gama de matices posibles, se encuentra preocupado y relacionado de igual forma, debido a la propia curiosidad por el modo como y en que los hombres han buscado, conseguido o abandonado sin alcanzar lo que consideraban que constituía la verdadera vida, una vida real y no de ficción; quizá, por lo menos, mediante la imaginación y la fantasía, lo que hace revivir modos de evaluar o de juzgar que siguen estando y perteneciendo a lo más íntimo y profundo de cada uno de nosotros. Por eso, la historiografía en cuanto una ficcionalización histórica o de la Historia, viene a ser recordada por su relación de deuda y legado respecto a los hombres del pasado, al pasado mismo con sus lugares y acontecimientos.

En determinadas y específicas circunstancias y condiciones, sobre todo, y, particularmente, cuando el historiador es confrontado con los errores y horrores de la Historia, el holocausto o exterminio de los judíos por la llamada raza aria y otros tantos incidentes de esta clase, encontrando, en realidad, descubriendo, la figura límite de la historia personal de las víctimas, reconstruyéndola histórica y ficcionalmente, por tanto, la relación de deuda y a la vez herencia se transfigura así en un deber de no olvidar para no repetir, para no cometer los mismos errores y perversiones, de ver en las cosas otras cosas y verlas de otro modo gracias a la literatura.

Si las historias narradas proporcionan y dan tantos puntos de apoyo en el juicio moral, tal vez, el porqué de esto no sea por el hecho de que un juicio moral necesite del arte de narrar para, si se permite hablar así, esquematizar o esbozar su objetivo, sino que, más allá de las reglas, de cualquier normatividad, de responder a una obligación moral o una ley jurídica, de todo lo que constituye lo que podemos llamar la moral y los hábitos o costumbres que sancionan, hay, en cierto sentido, una motivación u objetivo de vivir una vida plena y verdadera, una vida completa y satisfactoria, la cual, Aristóteles, coloca en el pináculo mismo de la jerarquía o de toda clasificación de los distintos niveles de la *praxis*, de los modos del actuar concreto, de la conocida moral práctica, y tal objetivo para convertirse y consumarse en visión, no puede dejar de producirse ni de realizarse encarnado en historias, merced a las

⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, traducción a cargo de Agustín Neira, Editorial siglo XXI, Madrid, 1996, pp. 901-917, en particular, el capítulo 5 que lleva por nombre 'El entrecruzamiento de la Historia y de la Ficción.'

cuales ponemos a prueba y en juicio diversos sucesos o desarrollos de acción, en la literatura o en otra expresión artística cualquiera, jugando en un sentido fuerte y fundamental con posibilidades adversas, lo que permite hablar y pensar en una imaginación ética que tiene como pábulo o que se alimenta de la imaginación narrativa.

A pesar de lo dicho, se puede concluir y cerrar tal análisis con las certezas y seguridades que se refieren a las implicaciones éticas de la función narrativa, así como, emergen y vuelven a aparecer, una, y otra vez, dificultades y contratiempos peculiares en el momento mismo en que se entrecruzan la narración y la acción, al igual que las teorías correspondientes a cada una de ellas, al oponerse el mundo real al narrado, y la realidad a la ficción o figuración, del mismo modo, se presentan dificultades similares y análogas en el punto en que la teoría narrativa se dobléga y ve desde la perspectiva de la teoría ética.

Por supuesto que tienen relación tales cosas con el distinto y opuesto destino de la identidad o del tratamiento diferenciado y específico que se hace de ésta en ambos registros o dominios de la existencia y de la realidad, a saber, la Ética y la Estética. Al momento de incursionar en la problemática de la identidad propia de la ficción, al tratar de responder y repensar igualmente qué es y cómo es un personaje ficcional, se ha admitido ya que la identidad en cuanto el ser en sí y por sí de la ficción literaria, y no reduciéndola a una mera cuestión de mismidad o a formular una ecuación de igualdad con ella, abarca y cubre un importante espectro o abanico de significaciones asociadas y posibles, desde un punto en el que encubre la identidad de lo mismo hasta otro extremo o polo opuesto en el que se disocia y distingue de ésta por completo.

Hasta aquí, todo parece que, en el primer caso a que se hace referencia, se podría bien considerar que está simbolizado o representado por el fenómeno del carácter, por el que la persona o el personaje literario o, uno y otro, se hacen identificables y reidentificables dentro de una construcción narrativa, la cual es también una construcción de identidad; en el otro caso, puede decirse que, en cierta forma, parece ser representado por la noción, fundamentalmente ética, de la preservación de sí mismo, en tanto éste es, para la persona e incluso para el personaje, la manera o modo de comportarse o actuar de forma tal que otro pueda contar con ella, porque en la medida en que alguien tiene en cuenta a otro, este último resulta o pasa a ser responsable o corresponsable de sus acciones ante aquél, y así, percibe en él un juez para su proceder, un espejo para su dirigirse en el mundo, el cual puede ser el propio texto.

Como se ha dicho hasta el momento, el estudio que se ha realizado y llevado a cabo en esta sección, corresponde, en efecto, a discurrir y explorar sobre las distintas y diversas maneras de responder a la pregunta ¿quién?, que en un caso puede aludir al que habla y en otros al que actúa y hasta al que narra o, dicho de otra forma, que se narra, que al contarse dice quien es y lo que es, descubriéndose como un sujeto posible y también moral de imputación o de adjudicación de un cierto modo de proceder o de conducirse, pues, no se sale del problema de la ipseidad mientras se permanezca, en la órbita de la pregunta ¿quién? Así, este cuadro obedece, en realidad, a la regla fundamental del rodeo de la reflexión mediante el análisis, de este modo, los predicados bueno y obligatorio, aplicados a la acción, *cumplén y desempeñan la misma función que la proposición discursiva respecto al hablante que se designa a sí mismo al pronunciarla*, o que las frases de acción respecto a la posición del agente capaz de hacer o actuar, o, en fin, que las estructuras narrativas respecto a la constitución y construcción de la identidad narrativa.

Por lo tanto, las determinaciones éticas y morales de la acción son una especie de predicados de un nuevo género, y su relación con el sujeto de la acción como una nueva mediación en el camino

de retorno hacia el sí mismo. En consecuencia, la determinación de la acción por medio de predicados como bueno y obligatorio, no es tanto como una ruptura o fractura radical con todo lo dicho más que la tradición de pensamiento nacida de Hume y los desarrollos posteriores de la misma, para la cual deber-ser se opone a ser, sin transición posible, siendo que, por el carácter asociado con la ficción narrativa, al contar y contarse uno mismo, al describir sus experiencias y hacer de ellas y con ellas historias, además se prescribe o norma cómo debería o podría o tendría que ser algo, sin que se contraponga, entonces, el describir con el prescribir, ya que la literatura, con toda justicia, nos permite poner en juicio ciertas experiencias aun sin haberlas vivido o sin tenerlas que vivir, todo esto, gracias a los mundos de ficción.

Por otra parte, los textos literarios no son, en modo alguno, historias ininterrumpidas, sin huecos ni situaciones inciertas, al contrario, están plagadas de indeterminaciones que se diseminan a todo lo largo de ellas. En tal in-determinación, en la partícula privativa 'in,' signo de la negatividad, subyace, a decir de Ingarden, la tensión, la transición, el inaguantable suspenso entre lo que es real y lo que no lo es, lo que diferencia los objetos reales de los objetos literarios, éstos últimos, caracterizados como seres-constituidos-fáltándoles-algo para llegar a la perfección, para arañar la realidad.

Con relación a esto, en el texto literario, el lector no se puede referir ni a la determinación de objetos dados ni a estados de cosas definidos para comprobar si el texto representó al objeto de una manera falsa o de una correcta. Esta posibilidad de comprobación, que conceden todos los textos expositivos, es negada totalmente por el texto literario. En este punto, surge una parte de indeterminación que es propia de todos los textos literarios, pues no se pueden remitir a ninguna situación del mundo vital, de tal manera que se fusionasen con ella o que le fueran idénticos. Las situaciones del mundo actual son siempre reales y los textos literarios son, por el contrario, fictivos; por ello, sólo se pueden comentar en el proceso de la lectura, pero no en el mundo real.

Cuando el lector ha recorrido las perspectivas del texto que se le ofrecieron, sólo queda la propia experiencia, en la que se puede apoyar para hacer declaraciones sobre lo transmitido por el texto.

Avancemos un poco más sobre esto, si se proyecta el mundo del texto, del texto a la experiencia propia, entonces, se puede producir una muy diferenciada escala de reacciones, de la cual, puede resaltar la tensión que surge de la confrontación de la experiencia propia con una experiencia potencial o posible. Son concebibles dos posibilidades extremas de reacción, una, cuando el mundo del texto aparece como fantástico, porque contradice todas nuestras costumbres, y, la otra, aparece como trivial, al coincidir perfectamente con ellas. Con esto, se indica cuán intensamente colaboran nuestras experiencias en la realización del texto, y cómo éstas son alteradas en ese proceso.

Con esto, resulta más inmediato comprender que, al existir objetos reales que no pueden equipararse, ni con los objetos literarios ni con las experiencias del lector, nace una suerte de superposición incompleta entre texto y mundo, la cual es responsable de un cierto grado de indeterminación en el texto literario, y se reserva al lector la posibilidad de corregirla, hasta un límite dado, en el acto de lectura. Sin embargo, no toda indeterminación es erradicable, siempre permanecen vivas algunas contradicciones textuales que impiden la comparación con el mundo real, provocando una especie de competencia entre el mundo conocido y el mundo que nos da a conocer la textualidad de la trama literaria, desatándose una visión que, más de uno, asociaría con Lewis, en la cual, el mundo real aparece sólo como una posibilidad que se volvió comprensible bajo sus propias premisas. Tal es el riesgo, al que predispone cualquier lectura, pues en su lucha por conseguir fijar la estructura oscilante del texto en significados que en él mismo se producen.

Para cerrar, no puede quedar sin decir, que los objetos literarios se realizan y actualizan porque el texto despliega una diversidad de perspectivas que producen progresivamente al objeto, y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto a juicio del lector, le dan más y más claridad para ser entendido. Hay que mencionar también que, para Iser, los blancos o espacios de indeterminación parecen ser una estructura paradigmática en el texto de ficción, en virtud de los cuales, el significado del texto adquiere vida en la imaginación del lector.

A fin de dar término a esta sección, es digno de señalar que, en los textos de ficción, el prurito por llegar a una total determinación en éstos, es un afán inútil, por ser inalcanzable. Pero esto, significa, que un objeto nombrado como literario nunca alcanzará el final de su determinación universal, lo cual es de notar en todas las conclusiones, a saber, de las novelas, que frecuentemente poseen algo forzado, porque deben tener un fin. A pesar de esto, ¿por qué no pueden las historias literarias dejar de tener un fin?, sea bueno o malo, que no podrían finalizar, meramente, no por un cierto tipo de fin como los señalados sino por el fin mismo de la historia literaria, por el silencio que deja una vez que termina, cuando el lector ve empañada su visión y retira abruptamente su vista del texto, porque el fin no es más que pasar del mundo del escrito al mundo de la realidad.

Encontrar en la narrativa ficcional el imprescindible papel de proyectarnos las posibilidades a que puede estar abierto nuestro mundo, proponiendo seguir unas en lugar de otras, brindándonos pistas para decidir mejor nuestras acciones, y así, la ficción posee el poder de llevarnos a un autoconocimiento de nuestra propia vida, armándonos con lo necesario para saber elegir cómo vivir mejor.

3. LA INTENCIONALIDAD DE LA FICCIÓN Y LA FALACIA REFERENCIAL

Como puede advertirse, la cuestión del realismo en la literatura es, amén de fascinante, muy reveladora; en efecto, lo que interesa e importa de una teoría de los mundos de ficción, no es tanto la dimensión intencional sino la extensional, en otras palabras, la ficción literaria, sus claves interpretativas, dependen en parte del texto, de las intenciones de su autor, y, en parte, del referente exterior que el texto imita o refleja o, quizá, sólo evoca, pero igualmente de la complicidad con el receptor, con aquellos a los que pueda extenderse el mundo textualmente proyectado a través de signos y convenciones literarias, generando una experiencia estética que nace en el texto y presupone e implica una relación y diálogo entre el mundo del autor y el mundo o los mundos de sus lectores, los que contribuyen con sus intenciones en la tarea de dar sentido a la historia, de completarla, y de llenar vacíos e indeterminaciones que toda narración, dado su esquematismo, no puede eludir del todo, articulando además la historia, sus momentos, para rescatar todo el mensaje y experiencias de que es capaz. La historia, o si se quiere recuperar la jerga aristotélica, la fábula, que, en tanto construcción de hechos, se encuentra localizada en el ámbito de la extensión, en el espacio del referente, mientras que, la fábula, como imitación de acciones, personas y sucesos, pertenece a las territorialidades de la intensión y, por esto, al interior del texto, en forma tal que, considero, puede aceptarse que hay, por una parte, una historia referencial o extensional y, por la otra, una historia textual o intensional; así que, una historia referencial, es establecida teóricamente por la explicación de la historia como construcción de los hechos, puesto que éstos están situados en el exterior del texto literario, en tanto que, la historia intensional o textual, es un constructo teórico que queda instituido al mediar el concepto de mimesis, ya que la explicación de la historia como imitación de sucesos, implica que aquella, en su calidad de representación artística, forma parte de la obra que es producida en virtud de dicho proceso.

Al referirse a la historia como imitación o representación de acciones, es decir, como estructura textual, y como construcción y configuración de hechos, esto es, como construcción referencial, Aristóteles parte de la concepción que posee del mito como una construcción literaria de gran complejidad, no limitada al texto ni a la realidad representada por éste, sino, antes que otra cosa, extendida sobre esta realidad y sobre parte del propio texto.⁹ Así, el lector, invocando su memoria e imaginación, poniendo en juego sus sentimientos y sus propias vivencias, consigue dar forma al objeto literario, al mundo del texto, a la ficción que encuentra a su verdadero referente en ella misma, a partir del juego que ésta propone al lector, una experiencia de realismo literario que es esencialmente pragmática, la que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que cada lector a su manera aporta al mundo de ficción, y, desde la cual, matiza y se vuelve tamiz del mundo intencional que el texto sugiere y proyecta, identificando a los mundos de la literatura, a las creaturas de la mimesis, a los seres figurales, con la *poiesis* y con la *praxis*, marcándolos con un sentido de referencia productiva y creativa con respecto al mundo, maneras de reconstruirlo y seguir construyéndolo, y no conformarse con él ni intentar reduplicarlo, aumentando sin razón el mobiliario del mundo, con copias de sí mismo, en respeto a una economía ontológica, que es un postulado que impera sobre todo aquello que existe o que puede existir. Dicha sentencia podría ser enunciada de esta forma: si algo existe y basta por sí mismo para explicar su existencia, las otras cosas que son semejantes a él, pueden ser entendidas como distintas expresiones o encarnaciones de él mismo, simplemente consideradas entre las modalidades del ser -éstas son formuladas y clasificadas por Aristóteles en real, posible, necesario y sus correspondientes antipodas-¹⁰ que le serían propias, dicho de otra manera, la existencia de un determinado objeto es suficiente para representar y explicar los que son como él, existan fuera o dentro de un texto, sean sueños o realidades físicas sensibles, abstracciones o cosas concretas, es decir, lo representado por las representaciones es lo que existe, aquéllas subsisten; un hombre considerado en cuanto ente es la fuente y sustento de todas sus expresiones, ya sea como una palabra, como su significado, como un personaje literario, etc., nada más que distintos modos de ser para una misma cosa, determinados contextualmente, no copias ni repeticiones de la misma, en lugar de esto, modos diferentes de existir, así, algo puede existir plenamente o por grados, lo que incide notoriamente en el nivel de convencimiento o en la capacidad de hacernos creer en la veracidad de una historia, y lo que motiva que algunas narraciones nos resulten tan o más reales que otras y, algunas veces, aun más reales que experiencias e incidentes que hayamos vivido, pues, como aceptaría casi cualquier enamorado de la literatura, del arte en general, hay personas que son como sombras y personajes que parecen tan reales como si estuvieran vivos, que nos son tan cercanos como un padre o un amante.

La ficción no ignora y si explota sus potencialidades desde una perspectiva pragmática, es así que, de entrada, convendría tildar o designar como entidades ficticias, aquel espectro de realidades -trátese de seres, objetos, sucesos y relaciones-, a las que, de forma transitoria o intencional, se les atribuye, aunque sea de modo provisional, una modalidad de existencia diferente de la que les es habitual o característica, lo que queda manifiesto al comparar un mundo real y un mundo de palabras, una persona y un personaje. La determinación de la naturaleza ficticia de una historia, demanda constatar que su contenido instaura un mundo distinto del real, que explora nuevas combinaciones de las cosas para producir experiencias que de otro modo serían inaccesibles para todos o, al menos, para el común de la gente.

⁹ Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe de Valentin Garcia Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974, 1451a-1451b.

¹⁰ *Ibid.*

Un planteamiento más adecuado de la ficción literaria, exige erradicar la imprecisión y vaguedad que se cierne sobre el concepto que se proponga o acepte para el término "realidad," el cual no puede restringirse a un árido y minucioso análisis lógico, porque posee una fuerte carga pragmática e intuitiva, la que desemboca en aquello que es aceptado en calidad de tal por una comunidad, como fruto de un consenso, como producto de convenciones que establecen asociaciones entre significantes y significados en el mundo de la narración.

Al apreciar un texto de ficción, cualquiera se enfrenta, paso a paso, no sólo con sucesos realmente acontecidos en un lugar y tiempo determinados, a los que alude o refiere la narración, también se tropieza, además de con lo acontecido, con lo que se espera o es posible que pueda ocurrir, ambos casos, integran la realidad, uno de ellos sin el otro la fracturaria, impidiendo entenderla cabalmente, ventaja que la ficción destaca entre sus atributos, dado que abarca el mundo de las cosas, lo fáctico, y el poder ser que se arraiga en éste para desencadenar los distintos modos de ser viables para los entes.

En esta parte, se bifurcan los discursos históricos de los ficticios, el primero, lugar de lo fáctico, y el otro, morada de la invención, de la poética de mundos por medio de la ficción. Hablar de realidad, invoca lo que puede ser esperado que suceda, en el interior o al exterior del texto, de aquello en lo que podemos creer cierto o hacer pasar como tal, por lo que, ser autor y lector, es convenir en una suerte de suspensión voluntaria de la incredulidad, converger en un deseo por prestarse a experimentar una vivencia que la historia ofrece, no hay otra forma de disfrutar de la ficción y enriquecerse con ella, sólo quien desea creer en algo, por increíble que parezca, podría justificar el hecho de que, en ciertas historias, por obra de la prosopopeya o personificación, los animales hablen así como las cosas inanimadas, que alguien nos cuente sobre su propia muerte o sobre sus otras vidas, unas como mujer, otras como hombre, sobre quien pudo ser y no fue, sobre lo que fue y no quiso ser, o como en los cuentos de Ende, ser, a un tiempo, lector y protagonista de la historia que tiene entre sus manos, los cuentos de Rulfo ilustran copiosa y significativamente semejantes situaciones.

El mundo del texto, merced a su condición *sui generis*, estrecha y ensancha a placer la noción de realidad, juega con su elasticidad, no se reduce a consignar y decir lo que ha sucedido, sino que, por fortuna, se atreve a mirar más allá, a decir lo que podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o que por necesidad ha de ocurrir, esto podría pensarse como un recorrido por la taxonomía de lo existente, cruzando por las distintas modalidades de la existencia y las modificaciones tropológicas a las que es sometido el mundo por la ficción, donde la alquimia de la palabra toma lo irreal en real, lo imposible en posible, lo que puede suceder en lo que ya sucedió, lo que es en lo que no puede ser, y muchas otras tantas transformaciones que sólo conocen límite en la imaginación del hombre.

Estas diversas formas de existir para las mismas cosas, pueden llegar a coexistir en el marco del mismo texto de ficción, habida cuenta de que son o pueden ser variados los planos en que existan dentro de la historia, a este respecto, para Kafka, un hombre puede mutar de ser lo que es a ser, no como un bicho, sino verdaderamente un bicho, pasar en un cuento de hadas, de repugnante sapo a gallardo príncipe.

Las ideas recién expuestas, tratan de abordar cómo podría intentarse, si no fijar los límites de la ficción en los textos literarios, lograr, en cambio, trazar y delinear su contorno, excluyendo de su mapa, desde luego, los textos netamente históricos o testimoniales, que están al completo servicio del mundo de las cosas, de lo fáctico, de los entes intramundanos, de lo que sucede y no de lo que puede suceder, quedan así dibujadas las fronteras de la ficción, conservándose en su interior aquellas piezas literarias que entrañan la construcción de un mundo imaginario y que son, por ende, autoreferenciales o pseudo-referenciales, ya que hablan de un mundo que no es nuestro mundo, a pesar de ser como él, por lo cual,

están atados y condenados a remitir todo lo que sucede al propio paisaje de la historia, que como es hablar de un mundo que no existe o que existe sólo en esa historia, como hacer referencia falsamente, pues se remite a algo a lo cual no puede remitirse, a un mundo inventado, que sólo lo sostiene en pie, sin desmoronarse ante nuestros ojos y nuestra razón, el hecho de que puede hacernos creer en él, y únicamente éste puede proporcionarnos las pistas y claves para su interpretación, éstas, no se encuentran en el mundo de nuestra experiencia, pueden ser descubiertas exclusivamente en cada historia que nos cuenten y que contemos.

4. LA EXPERIENCIA DE LO IRREAL Y LA RESPUESTA EMOTIVA A LA FICCIÓN

Al leer cierta historia, cuando nos introducimos a una novela y transitamos por los espacios contruidos por sus palabras, no se trata meramente de buscar y localizar fuera, en la realidad, lo que es verdadero en ella, o de decidir sobre si el autor ha hecho una labor decente y cumplido satisfactoriamente en la construcción de los escenarios y lugares así como de los personajes de su trama literaria, o bien, estudiar las características particulares y peculiares de un cierto género de literatura. En todo caso, se lee una historia porque se espera que sus personajes nos lleven a ella, nos pongan en relación con lo que sucede en ésta, de que nos atrape en la geografía imaginaria del mundo narrado y nos ponga al día con respecto a lo que en él tiene lugar, que resulte importante y decisiva nuestra participación para sus personajes, que nuestra vida y nuestras experiencias sean puestas y vistas con referencia a éstos, lo que ellos hacen y lo que es hecho por ellos.

Este orden de cosas, conduce y nos instiga indefectiblemente, cada vez que leemos y al leer experimentamos el mundo de la historia, a responder o reaccionar de alguna forma ante los sucesos narrativos, no únicamente con actitudes o posturas racionales sino primordialmente emotivas, aflorando sentimientos en esta singular experiencia, los que no son irreales como la historia sino completamente reales, que son tratados en la historia como reales pese a ser productos de la imaginación, lo que no impide y cancela que puedan despertar y desatar reacciones de todo tipo, particularmente, el reconocimiento de una genuina respuesta emotiva ante la ficción literaria, que es, plenamente, vivenciada como real, esto es, una reacción real y verdadera experimentada a través de una experiencia ficticia que es por naturaleza irreal. En esencia, una experiencia real de lo que no existe, de hacer lo irreal real al vivirlo y realizarlo con nuestras propias vidas, con la realidad de nuestros sentimientos.

Intentando plantear y fijar el problema de una pretendida respuesta emotiva ante la ficción literaria, que es más que simple pretensión, se puede no estar de acuerdo sobre el impacto e influencia de cualquier obra en particular, sin embargo, hay menos puntos de divergencia en lo que toca a que las distintas piezas literarias reportan y exhiben similares respuestas, emotivas o de otro tipo, ante la ficción, pero, como algunos escritores han puesto de manifiesto y aclarado en gran medida, existe algo muy enigmático e intrincado acerca de esto, el problema no es que la ficción es también trivial o irrelevante para nuestras experiencias reales con respecto a que debe tenerse en cuenta que adquiere valor al volverse algo emocional acerca de lo que le sucede a los personajes en la historia, y, en calidad de emoción, tal respuesta además de real es importante en el aprendizaje y crecimiento emocionales de cada uno, en la propia vida afectiva del lector. Si ese fuera el problema o a algo así se redujera, no sería fundamentalmente un problema sobre la ficción, en tanto que la gente, cualquier persona, tiene reacciones emocionales con respecto a toda suerte de cosas que son aparentemente triviales; es más que eso, dada una cierta y ampliamente compartida concepción de aquello que las emociones envuelven y de lo que

implican, las reacciones emocionales a la ficción parecerían ser imposibles; no obstante, ello no basta para cancelarlas, pudiera decirse que, cada uno, en cierta forma, puede ser solamente movido o inducido a actuar por el apuro o los contratiempos de alguien si cree que algo terrible le ha ocurrido a esa persona, si cree además que ese alguien no está sufriendo o cualquier otra cosa, en tal caso, no puede sentir pena o ser movido hasta las lágrimas. Esta afirmación apunta a una consideración lógica, respecto al hecho de que la emoción como tal requiere de la creencia, aunque sea una creencia fictiva que incurra en la trampa del hacer creer, y, ya que el lector de ficción no tiene necesariamente las creencias que son requeridas para la emoción, si esto se acepta sin más, cómo, entonces, puede ser horrorizado o aterrado por los fantasmas si no cree en ellos y, mucho menos, si sólo se habla de éstos dentro de la historia que lee, de ser así, cómo es posible sentir temor por la naturaleza física y moral, por el ser bueno o no de una o muchas personas que sabemos que no existen, como los personajes literarios que no son reales, así pues, cómo podemos admirar al Quijote si es un hombre del que no hay prueba alguna de que haya existido en determinada época, que sabemos que no existe ni vive fuera del texto que lo da a conocer y lo inmortaliza, del universo imaginario cervantino.

En este planteamiento, puede pensarse que las emociones son esencialmente creencias de que ciertas cosas en las historias son tal y como se nos cuentan, que han sucedido efectivamente, lo cual envuelve y nos compromete a aceptar que un determinado tipo de conocimiento tiene lugar como parte de la experiencia fictiva. De este modo, decir que se siente miedo por ser asaltado, por una autoridad corrupta, por la impunidad e inseguridad sociales, en tanto que se carece o a falta de las distintas clases de creencias que esta especial forma de conocimiento requiere, demanda igualmente del temor para generar reacciones verdaderas y reales ante el lector, lo cual equivale a señalar que tal postura es falsa; ahora bien, esto presenta algunos defectos y equívocos con respecto a una experiencia cognitiva auténtica provocada por el propio texto literario, pero igualmente rechazarlo conduce mayormente a lo que sería un craso error; en tal forma, acogerse a un análisis cognitivo de las emociones enviste algún problema serio de normativa así como de valoración. Este problema consiste en preservar dicha visión mientras se deshace una clasificación o legislación tan rígida para caracterizar y definir a la emoción, y, en consecuencia, a lo que podría calificarse verdaderamente como una respuesta emotiva, situación que nos hace jugar una especie de juego cognitivo, de creer, conocer y sentir ciertas cosas, en cierto sentido, realmente, a través de la lectura, desarrollando así una versión precisa y no del todo implausible, si bien no muy original, sí apropiada acerca de una teoría epistémica de las emociones, que, por supuesto, le confiere a la creencia un papel esencial.

Conforme a lo dicho, entonces, de los reclamos y pronunciamientos ante el miedo a ser asaltado, por un policía o un delincuente, sigue un próximo paso, éste no es otro que mostrar que, tan pronto se tiene tal teoría en nuestro poder, para nuestro uso y hasta abuso, podemos ya construir y desarrollar una teoría paralela a la correspondiente a una suerte de cognitivismo acerca de las emociones, la que podría llamarse de las *cuasi-emociones*, casi como *Vaihinger*¹¹ cuando al introducir la categoría del 'como si' como distintiva y definitoria de la ficción acuña el término de *cuasi-juicio*, para denotar una pretendida postura que se adopta o asume ante la supuesta veracidad de lo dicho por un texto literario, en cada una de las sentencias de las que consta.

Tales estados emotivos presentados como *cuasi-emociones* son los que experimentamos dentro de nosotros cuando nos encontramos con la ficción literaria y eso que comúnmente se describe tal y

¹¹ Hans Vaihinger, citado en Peter Lamarque, y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994, pp. 14-16.

como nuestro miedo a ser víctimas de un delito y de cosas similares. En efecto, las cuasi-emociones no involucran creencia alguna pero son, en otro sentido, tal y como las emociones, que explican el porqué alguien dice que tiene temor por ser asaltado cuando lo que es verdadero es que esa persona siente un cuasi-temor por tal situación, como si tuviera o experimentara un temor ante algo que aún no se vive o no ha vivido todavía, una emoción ante una cosa que no se ha experimentado pero que la sensación que produce parece adelantarse a la experiencia misma de ese hecho; tal cosa no falta quien la compare, incluso, la considere como una misma o la piense idéntica con todo aquello que reviste el *angst* heideggeriano, pues, si bien éste es una especie de temor a la nada, al vacío, a sentir angustia ante algo indeterminado, al ser parte de esta experiencia o simplemente al reconocerla como una vivencia constitutiva del *Dasein*, se puede advertir que en ella no se precisa y sí se desconoce ante qué se siente miedo, y el cómo y el cuándo en que ésta se produzca, en cambio, en el caso de las cuasi-emociones el panorama ciertamente no es igual, el porqué de esto estriba en el hecho de que, en este tipo peculiar de experiencia, si se conoce o se sabe lo que se enfrenta, que en rigor aún no se enfrenta ni se le da la cara, tan sólo se tiene plena conciencia de lo que es, por ejemplo, el miedo a ser víctima de alguna suerte de ilícito, que va del robo al secuestro y de ser herido a ser asesinado, como es posible percatarse, en la mentada situación se sabe perfectamente el origen y causa del miedo, de aquello que nos hace sentir horror y pánico, que nos mantiene en la zozobra y muy inquietos, sin embargo, se desconoce el cómo y el cuándo puede ocurrirnos algo así, porque ese evento aunque concreto y determinado es, sin duda, inesperado, lo que amplifica e intensifica el mantenernos en vilo y en ascuas hasta que no suceda, sufriendo por adelantado, éste y no otro es el verdadero cariz que caracteriza a las cuasi-emociones, a diferencia de lo que acontece y el tratamiento que recibe la angustia dentro del pensamiento heideggeriano.

De este modo, es fácil equivocarse o caer en un aprieto al discriminar entre un estado mental y otro, cuando los dos son sumamente placenteros, en la misma forma que es fácil errar o cometer un error al comparar un hombre que bebe agua espumosa confundiéndolo a la distancia con un hombre que está bebiendo *champagne*, así también al encarar y proponer soluciones al problema de la respuesta emocional a la ficción, se acarrearán equívocos y alegatos falaces al abandonar la idea de que se tiene un cierto tipo de conocimiento, emotivo y de otros tantos géneros, al participar de la experiencia de la lectura y vivenciar el mundo que proyecta ante nosotros, en nuestro propio mundo, el mundo actual y que normalmente solemos nombrar mundo real.

El término 'cuasi-emoción' a pesar de no ser totalmente nuevo y original, es en Kendall Walton donde adquiere con toda justeza un uso apropiado y útil, puesto que, este autor, se vale de él para referirse al aspecto fenomenológico de la emoción, si bien el prefiere considerar primero y fundamentalmente de entre todas las emociones posibles al temor como una de las más representativas, de ahí que esto explique y justifique que elija y recurra a otro término más específico, el de 'cuasi-temor',¹² así cualesquiera sentimientos de disturbio o alteración corporal, que nos ponen en el predicamento o en la inestabilidad que provoca la aprensión, normalmente van acompañados con la experiencia de sentir miedo, de manera análoga, sucede con la cuasi-piedad o cuasi-compasión y con los diversos componentes fenomenológicos de otras distintas emociones, estas cosas pueden ser llamadas sentimientos en lugar emociones, reservando así el prefijo 'cuasi' y las locuciones que con él se construyen para los estados emotivos o que son como las emociones, los que experimentamos toda vez que, y siempre y cuando respondemos a la ficción, y a aquello que ésta puede envolver e implicar, pero, téngase pre-

¹² Cfr. Kendall L. Walton, 'Fearing fictions,' que aparece en *The Journal of Philosophy*, vol. 75, 1978, pp. 5-28.

sente que las emociones no son sentimientos, porque todo sentir lleva aparejado una sensación de algo generada por ese algo, mientras que una emoción puede bien prescindir de sensaciones ante cosas concretas, de percepciones de cualquier índole, para dar lugar a sus propias experiencias, así como se puede tener la experiencia amorosa sin cristalizarla o aterrizarla necesariamente en la genitalidad, así pues, se puede cursar y transitar de la emoción del amor al sentimiento del amor, simplemente trasponiendo las fronteras entre uno y otro a través del acto de sentirlo, de experimentarlo por medio de nuestras sensaciones, de padecerlo realmente y no sólo sufrir por él sin sentirlo, sino hasta convertirlo en una experiencia que se vive al experimentarla y nunca sin haberla experimentado, sin más que sentirla plenamente. Sinténdolo es como el amor se transfigura de emoción a sentimiento, por esto, semejante diferencia entre sentimientos y emociones no es meramente terminológica sino que se trata de una diferencia sustantiva.

Todas estas consideraciones caen dentro de las reglas del juego cognitivo y también del *make-believe*, por lo cual, es menester eludir y echar fuera tales reglas y poder admitir que el término 'emoción' es también muy amplio y está abierto a muchas connotaciones en sus aplicaciones comunes, por lo que, se puede decir simplemente que, cuando se afirma que alguien siente compasión o, mejor dicho, que es compasivo, esto no es realmente una emoción sino, en todo caso, un sentimiento o un estado o condición del que siente y expresa tal actitud, pero, además, es claro también que los hechos burdamente tomados, como datos brutos, sobre el uso o recurso a una expresión u otra, a *inclinarse por una* de las dos, por sentimiento o por emoción, lo que puede hacerse frente saliendo al paso con el rechazo de las pautas esenciales de la solución netamente reduccionista que proporciona una postura puramente cognitiva a este problema, como si fuera parte de la problemática inmemorial de la identidad mente-cuerpo, de lo sentido con lo pensado, al igual que sucede en la relación entre lo sucedido y lo narrado.

Como se ve, es conveniente dejar desde ahora sancionada la cuestión de las etiquetas para no incurrir ni en soluciones falsas ni tampoco en pseudoproblemas. Hay en esto una constricción de valor que debe ser tomada en cuenta en relación con lo dicho, y que tengo en mente aquí, una explicación de nuestras respuestas a la ficción o a las llamadas anteriormente cuasi-emociones, misma que debe ser dibujada, en un principio, en un sentido básico, que se descubre y visualiza dentro de la naturaleza de la ficción misma, ya que, después de todo, lo que es característico de nuestras respuestas a la ficción, emotivas o de otra clase, es que son respuestas a algo que es ficticio, y se esperaría que su ser-así estuviera en algún grado dictado por su propio carácter, cualquier otra cosa puede ser dicha en defensa de esto, empero, esta explicación se encuentra de modo natural con este condicionamiento.

Tras describir lo que, a primera vista, para algunos, parece ser un callejón sin salida o diversas contrariedades, se podría estar tentado a seguir adelante cuando se piensa acerca de la ficción y las emociones, en cuyo caso, se intentaría ofrecer alguna estructura a esta cuestión con una formulación puntual, clara y bien definida del problema, a la par de una revisión de las variadas opciones o versiones de esta formulación que están disponibles, entonces, puede ser delineada una teoría de las emociones, así, se forma el trasfondo para una propuesta preliminar de solución, la que, al fin y al cabo es *ajustada conforme se distingue entre un hecho y la estipulación que lo describe y define*. Aun en estas condiciones, existen y persisten modos y vías que conducen a no comprender el problema y confundirlo; una de tantas es la que supone que el problema se da porque el Quijote y todo el resto de los personajes que intervienen y componen su historia, no existen, al tener por problemático el cómo podemos o somos capaces de compadecernos, temer o admirarnos por lo no existente, actitud que sería, en verdad, un error o equivocada, dado que el problema de la no existencia no es peculiar y exclusivo a los contextos ficcionales, y, por lo tanto, una solución a esto, de cualquier tipo nos dejaría con un dilema

no resuelto sobre la ficción, en el caso en que se sucumba a una ilusión perceptual, así como cuando puede sentirse temor por un cierto hombre que está allí a nuestro acecho, cuando *de facto* no hay ningún hombre allí, como en el caso de los personajes literarios -una situación parecida a esto es aquella que fuera analizada en el capítulo anterior al considerar el reporte escrito del asesinato del diseñador italiano Versace-; pero en dicho caso, por lo menos se cree que hay un hombre allí y, sin embargo, también se cree que él me significa perjuicio, que su presencia me hace daño, ésta es justo lo que acarrea la ausencia de exactamente aquellos tipos de creencias en el caso ficcional que comprenden o conjuntan el problema de nuestras respuestas a la ficción aparte de la clase de problema puesto y suscitado por la ilusión perceptual, la desinformación histórica o periodística, y otras tantas variedades de errores diversos.

De este modo, se podría resistir y soportar esta separación de problemas si se sostiene, con alguna referencia directa a ciertos teóricos, que ninguna proposición es expresada por 'ese hombre significa un daño para alguien' en el caso de una ilusión perceptual, y eso, por consiguiente, conduce a afirmar que no existe en este caso más de una creencia que la que hay en el caso de la ficción literaria, de la ficción que es leída, a la que nos abre la lectura.

No obstante, semejante referencia directa es algo inusual y por ello mismo queda de relieve, asimismo, por si allí realmente no está presente ni es patente la creencia en el caso de la ilusión, por tanto, esto pasa a formar parte de la ilusión en la que se es atrapado al momento en que alguna persona percibe ilusoriamente que es una víctima lo que yace caído allí, lo que la lleva a creer que tiene una creencia aun si no la tiene, un juego que es propio de la literatura al hacernos creer en lo que no es y que es como no es; semejante cosa es, al menos, una diferencia notoria entre la ilusión perceptual y el caso de la ficción propia de la lectura, de la ficción literaria, y si, por lo dicho y los desarrollos llevados a cabo a lo largo de esta investigación, puede ahora con toda claridad sentenciarse que los nombres de los personajes de ficción funcionan como descripciones disfrazadas o disimuladas más que como nombres propios o términos singulares, vacíos o no, con una referencia o sin ella, con designación rígida o polimórfica, no es, en modo alguno, apropiado comparar sentencias acerca de la ficción con sentencias cuya intención es sólo pretender o tener la pretensión de algo, como en el caso de la ilusión perceptual, que engaña y confunde a nuestros sentidos, para explicar proposiciones singulares, contrariamente a lo que sostiene y defiende Lamarque¹³ y otros de sus proxenetas, para expresar proposiciones singulares, además, ellas deben ser comparadas con sentencias que involucren términos descriptivos y no rígidos, y que vienen a ser como un resultado semánticamente poco sensible o insensible ante lo que existe o lo que no existe.

Al considerar Gaskin la postura que defiende Lamarque al lado de Olsen en el libro de que son coautores *Truth, Fiction and Literature*, demuestra y argumenta en contra, tanto de Lamarque como de Olsen, diciendo que los conceptos de verdad, referencia y valor cognitivo son centrales para una correcta aproximación teórica a la literatura, en oposición a lo que creen tales autores, del mismo modo, señala que las partes significativas de una obra literaria se refieren a los conceptos universales, y el valor de tal obra es, al menos en parte, una materia de la verdad de sus representaciones, por ello, rechaza la opinión presentado por los autores mencionados, de que, de desvirtuar el papel que juegan, para la apreciación literaria, de los conceptos anteriores, falla im-

¹³ La postura que defiende Lamarque al lado de Olsen en el libro de que son coautores *Truth, Fiction and Literature*, merece una nota crítica por parte de Richard Gaskin en un ensayo homónimo, mismo que aparece en *British Journal Aesthetics*, vol. 35, no. 4, correspondiente a Octubre de 1995, pp. 395-401.

perdonable que, según Gaskin,¹⁴ está basada en una teoría errónea de la referencia, la que confunde descripciones definidas con términos singulares genuinos. Tal posición, es compartida por David Novitz,¹⁵ quien explica que, al excluir Lamarque y Olsen consideraciones de la verdad a partir de sus manifestaciones literarias, arriban inevitablemente a una visión conservadora y rígida de la apreciación literaria, ya que, persisten en confundir el uso, dentro de las narraciones literarias, de términos singulares con descripciones definidas, toda vez que, no son lo mismo, y esto se debe a que, los primeros, son enunciados de carácter universal, que designan infinidad de casos, los cuales poseen innumerables instanciaciones, mientras que, las otras, denotan, fundamentalmente, individuos, casos completamente particulares y concretos.

Si la existencia no es aquí el problema, tal parece que la creencia acerca de la existencia lo es; ¿acaso lo que crea el problema no está en la falla del lector y en su ingenuidad al creer en la existencia de los personajes de la historia? Si eso fuera así, tal vez, se pudiera tener alguna razón para echar una mirada generosa y con aprecio en aquellos sistemas metafísicos que localizan y establecen un lugar para las entidades ficcionales, como lo hace Parsons.¹⁶

Con todo, esto no es así, y el enigma permanecería aun en el caso en que pudiéramos convencernos a nosotros mismos que los personajes de ficción o las figuras existen realmente; hay, pese a todo, historias de ficción sobre personas reales, que por muchos son conocidas mejor como historias documentales o verídicas o, sin más, basadas en hechos reales; así pues, existen ficciones donde la víctima intencional, por ejemplo, de un asesinato, aunque de ficción, nos produce o hace sentir preocupación o aprensión por ella al tiempo en que el asesino levanta su arma y le apunta, lo que es justo tanto un misterio como el experimentar temor o inquietud por un personaje puramente ficcional, esto es, que no existe; por ello, no cualquiera llega a aceptar o creer que el propio autor de la historia está o siempre estuvo o se hizo presente en la situación que su novela describe, pensando aquí en el caso de la falacia intencional, al igual que como acontece con la falacia referencial,¹⁷ toda vez que ésta, en cierta forma, sugiere que los personajes ficcionales poseen una ontología que les es propia y característica, en virtud de que, tienen tanto propiedades referenciales, con relación al cómo podrían ser si fueran personas reales y actuales; y propiedades formales, en lo que corresponde a la función que desempeñan los personajes dentro de una obra literaria, desde luego, se incurre en dicha falacia, al interpretar igualmente, como si fueran las mismas, las propiedades formales de un personaje ficcional respecto a sus propiedades referenciales, equiparándolas y, generando así, la ancestral confusión en torno a si los personajes literarios existen o no, y además, si la literatura habla o no verdaderamente del mundo real. Bueno, aun cuando el escritor hubiera estado en ciertas situaciones no enteramente distintas o poco semejantes. En lo que a esto último respecta, el enfocarse en el problema de la no existencia, en casos como éstos, constituye un desliz o traspie inevitable a través de esta discusión, dado que, al leer una historia como la que he bosquejado, esto envuelve la proposición de que el autor está en peligro y en la mira de un tirador, si es que la verdad de su historia es la verdad de sus experiencias, desde luego, el no creer en esa proposición hace o da lugar, en apariencia, al presunto temor que puede desatar el dilema que propone

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Cfr.* 'The Trouble with Truth,' que se encuentra en *Philosophy and Literature*, vol. 19, no. 2, correspondiente a Octubre de 1995, pp. 350-359.

¹⁶ Consúltese T. Parsons, *Nonexistents Objects*. Yale University Press, New Haven. 1980, *passim*.

¹⁷ *Cfr.* Francis W. Dauer, 'The Nature of Fictional Characters and The Referential Fallacy,' en *Journal Aesthetics Art Criticism*, vol. 53, no. 1, Invierno de 1995, pp. 31-38.

el autor de una historia así, por supuesto, si y cada vez que se lee un texto de ficción y se comete la falta de creer en la existencia de alguno de sus personajes, también, en cierta medida, eso ha de generar, sin duda, la misma suerte de dilema o contratiempo, pero igualmente se puede derivar a partir de ello que proposiciones como 'Pedro Páramo existe,' que predicán existencia o algún tipo de compromiso existencial, son solamente un cierto y específico tipo de proposición acerca de las situaciones de los personajes ficcionales y, por ende, son cubiertas por una formulación lo más general posible.

Otra fuente de confusión sería suponer que el problema no es en realidad tal, es decir, que es un pseudoproblema, en ese caso, cómo podría aceptarse llanamente que se puede ser movido o inducido a hacer o sentir algo por el destino de un personaje ficcional, pero, además, cómo sería posible racionalmente y razonablemente ser movido o instigado por la suerte de un personaje de ficción; sobre esto, podría concluirse que, en cierta medida y en cierto sentido y de ciertas maneras, cada quien, nuestro ser mismo, es movido por una obra literaria, una obra de arte, que nos envuelve en la inconsistencia y nos lleva así a la incoherencia. Y esto sucede a cualquiera que comienza o prosigue una lectura literaria, como se ha visto y es más que evidente, con una tesis decididamente muy poco comprometida y desafecta por su tenor fundamentalmente cognitivo, la que planteara que sólo se puede ser movido por el sufrimiento de alguien si se cree que algo terrible le ha ocurrido a aquél, sólo si se cree que él no está sufriendo se puede, entonces, no sentir piedad o ser movido al llanto. Ahora bien, si existe alguna incoherencia en esto, de estar está en una posición como la presentada hace un momento, dado que, esta postura es como la de quien dice que estar en dos lugares al mismo tiempo es una idea incoherente, así que cualquiera que está o esté en dos lugares a la vez está comprometido o asociado con un comportamiento incoherente e impensable, por lo que el problema es puesto y detonado por una inconsistencia entre las proposiciones y no puede resolverse tal problema por medio de hablar acerca de dicho comportamiento incoherente, lo cual sólo lo expresa sin llegar a disolverlo.

Tal y como, hasta ahora, están las cosas, y al grado en que va adelantada la discusión sobre un planteamiento convincente y adecuado que dé cuenta satisfactoriamente de lo que es una respuesta emotiva ante la ficción literaria y los modos en que tiende a manifestarse y producirse, parece que entran a escena distintas opciones o caminos para incursionar y abordar este problema, la mayoría de éstos, como se ha visto hasta aquí, operan tratando de localizar aquellas fuentes controvertibles y conflictivas de incomprensión y confusión sobre esta cuestión, y, de esta manera, se encuentran en mejores condiciones y son más capaces de enfocar y atacar el problema real sin evadirlo ni buscar falsos atajos. El problema de la forma como ha sido esbozado y en los términos en que está dado, surge y se propone por la discusión acerca de la existencia de ciertas proposiciones, que si bien son plausibles, de igual modo son mutuamente contradictorias, entre éstas figuran asertos del siguiente tipo: en primera instancia, tenemos emociones que conciernen a las situaciones peculiares que se cuentan o narran de los personajes de ficción, además, al tener una emoción respecto o ante una cierta situación que le sucede a determinada persona, es común el que se deba creer en las proposiciones que describen esa situación, lo cual, claro, adquiere las determinaciones propias del contexto en que tenga lugar, así, si vemos que esto nos pasa a nosotros o lo vemos en flagrancia al ocurrirle a otra persona, nuestra creencia al respecto se contrasta y verifica; en cambio, éste no es el caso, si esa situación le pasa a un personaje de ficción, lo que, más adelante, se discute con mayor detalle. Y, en último caso, lo más natural y, mayormente aceptado, es no creer o no totalmente en las proposiciones que describen las situaciones de los personajes ficcionales al interior del mundo narrado y que se despliegan y proyectan durante el acto y proceso de la lectura.

En relación directa e inmediata con cada una y con todas, en conjunto, de las proposiciones anteriores, a primera vista es posible y fácil percatarse que el afirmar o sostener todas ellas deriva o nos lleva sin remedio a una trampa, a la deriva, a caer en una contradicción, la que solamente se vuelve soluble y puede diluirse por medio de la negación y rechazo de siquiera una de las tres. De esta manera, el problema consiste en decidir cuál de ellas, y asimismo, decidir y definir qué otra sentencia ha de reemplazarla para lograr unidad y consistencia interna entre ese conjunto de proposiciones, por lo mismo, no se puede estar o quedar complacido, meramente, con negar algo. Así bien, decir sobre la primera de ellas que dejaría una laguna u opacidad en nuestra visión o pintura intuitiva de las respuestas psicológicas humanas, un entredicho que se debe o tiene que sentir de algún modo, sin saber exactamente cuál, pero que no puede ignorar que, por ejemplo, una ficción visual como lo sería el cine y, dentro de éste, una película de terror, provoca y hace nacer en incontables ocasiones respuestas o reacciones que son, al menos, viscerales, en cada uno de nosotros, que a pesar de que debe de precisarse su carácter emotivo, se tiene que reconocer que lo tienen, pues es indudable que una cinta de suspense o de cine *gore* nos pone inevitablemente al filo del asiento, sin poder mantener completo control de nuestras reacciones, sintiendo y sufriendo verdaderamente y con intensidad una por una de las acciones, físicas y afectivas, que se desarrollan durante la proyección de la película y que llegamos a vivenciar como propias, ya sea como fantasías, o bien, como cosas o experiencias que en cierta forma ya vivimos, o que, por cercanas, juzgamos que podríamos llegar a vivir en la vida real.

Habiendo listado alguno o algunos de los senderos que desdibujan y desfiguran el problema y nos arrojan a serias dificultades, igualmente, he expresado someramente modos de dirimirlos sin tener que caer en asumir una actitud de evasión, que nada resuelve y en poco contribuye, por lo tanto, debe aceptarse que tenemos emociones ante la ficción y que éstas son totalmente auténticas y reales, y que no porque se trate de personajes literarios las proposiciones que hablan de ellos son necesariamente falsas o inverosímiles, más bien, la mayoría de las veces, solamente se confirman o son verdaderas dentro de la historia considerada, pero, en algunos casos, la fuerza y veracidad de unas cuantas se impone más allá del texto, como en el caso de las narraciones historiográficas o de las hagiográficas o autobiográficas. Finalmente, no por tener una cierta respuesta o reacción emotiva ante algo que le sucede o deja de suceder a alguien, sólo por esto, es imperioso creer en las proposiciones que describen o dibujan la situación dada, del mismo modo en que al ver morir a un actor en un drama u obra de teatro experimentamos una fuerte y exacerbada emoción por algo así, y, sin embargo, no por ello, creemos en la proposición que describe la muerte del personaje interpretado por dicho actor, primero, porque al poco rato de concluida la puesta en escena tal actor aparece ante nosotros vivo y sin ningún rasguño, si bien se acepta que si el no murió su personaje sí, pero, en segundo lugar, al ver nuevamente la obra, interpretada por los mismos o por distintos actores, semejante personaje reaparece otra vez con vida hasta el punto en que, dentro del guión teatral, arriba al momento de su muerte; esta situación se propaga a otros medios y expresiones ficcionales como, en particular, la literatura, lo que parece ser lo más natural y, por ello, tanto un lector como un espectador de un mundo de ficción sabe perfectamente que, en la medida que la literatura, el cine o el teatro son experiencias ficticias, experimentar algo sobre ellas es experimentar algo sobre lo que no existe, pero esta experiencia así como la respuesta emotiva a ella son ambas reales, no así aquello que las propicia, en nuestro caso, el mundo narrado por el texto, lo cual libra de contraer cualquier compromiso inflexible e ineluctable de creer en lo que dice el texto y tal y como lo dice, ya que para sentir y vivir lo que la historia cuenta, lo único necesario es participar en el juego del hacer creer, que consiste en vivir algo sin vivirlo realmente, en realizar la experiencia ficticia del espacio y del tiempo narrados como una experiencia vivida y sentida, además de en forma psicoló-

ca también real, al ser o siendo lo que somos, como una experiencia virtual experimentada por nosotros en el mundo real.

Esto es lo que lleva a David Novitz¹⁸ a señalar y proponer que las respuestas o reacciones ante la ficción no deben meramente restringirse ni marginarse a lo irracional, sino que, lo conveniente y adecuado es, ciertamente, suministrar una explicación viable de cómo se puede racionalmente y razonablemente ser movido por la fortuna o el infortunio de los personajes literarios, por el destino o final que les espera en una historia, lo que he venido explorando hasta el momento al considerar los mundos de ficción como detonadores de respuestas o reacciones peculiares de corte emotivo suscitadas por la apropiación e inmersión del lector en los mundos literarios.

De acuerdo con el panorama expuesto, las cuasi-emociones son una forma apropiada y, según ya discutido, también correcta de visualizar la respuesta emotiva a la ficción y, con ello, delinear todavía más y con mayor precisión y certeza la silueta del estatuto ontológico de la ficción literaria y la naturaleza que le es característica. Asimismo, los miedos y las fobias podrían ser simplemente además interesantes ejemplos de la naturaleza heterogénea de lo que la emoción como tal está interesada y tiende a cubrir, por ello, el término 'emoción' como comúnmente lo usamos, no denota un genuino tipo y carácter psicológico que, como he mostrado, posee realmente; en ese caso, una verdadera y apropiada teorización sobre la psicología de la ficción pudiera no reconocer completamente la clase de lo que regularmente denominamos 'emociones' pero de igual forma encarnaría distinciones y categorías que cortan y delimitan, y hasta redefinen el cruce o referencias cruzadas entre las diversas nociones para hablar de la emoción que existe en y como la terminología convencional y presente, justo como el esquema conceptual de la física moderna corta y cruza a través de la distinción aristotélica entre la región sublunar y la región superlunar. Sobre esto, frecuentemente uno se inclina a pensar que esta psicología hipotética aquí vislumbrada ha de preservar algo que es, al menos, un aspecto relevante y reconocible de la explicación del paradigma de una teoría de las emociones y, en especial, del caso de las cuasi-emociones, tan importantes para discernir acerca de una respuesta emotiva a la ficción.

Ahora bien, pero aun si esa explicación requiere mayor modificación sustancial, la forma general de la teoría hasta el momento desarrollada podría sobrevivir y seguir siendo válida, en tanto que, si las creencias y deseos están de algún modo conectados, con nuestros temores y esperanzas así como con nuestras aprensiones, del modo como éstas son, en consecuencia, se tiene que ser capaz de decir qué es lo que denominamos temer o sentir miedo por ser asaltados o estar inquietos y en zozobra porque un determinado personaje literario encuentre la felicidad en un cierto mundo narrado. Como puede vislumbrarse, éstos son estados en los cuales el papel de la creencia y del deseo, cualesquiera que sean éstos, es tomado y desplegado por medio del hacer-crear y del hacer-desear, este último una modalidad del hacer-sentir; así, cualquiera podría mirar y confrontar la teoría aquí bosquejada como simplemente un ejemplo, aunque significativo, del modo según el cual el problema de nuestra respuesta a la ficción podría ser atacado, una vía que bien podría ser conservada y mantenida dentro de toda una enorme variedad de esquemas o arreglos teóricos, desde luego, si allí, en tal situación, literalmente no están ni son tales cosas como una especie de actitudes proposicionales, si debemos acomodarnos o ajustarnos nosotros mismos a un radicalmente nuevo esquema conceptual dibujado por la, ahora en boga y a la vanguardia, ciencia cognitiva, entonces, todas estas disquisiciones debieran revisarse antes de abolirse para dar lugar a una renovación y replanteamiento convenientes, pero una situación tan hipotética, por el

¹⁸ Para esto, véase David Novitz, 'Fiction, Imagination and Emotion' en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, 1979-80, pp. 279-288.

momento, sobra en el tratamiento de la ficción literaria y los desarrollos y constructos ya formulados se muestran suficientes para elucidar el sentido legítimo de una respuesta o reacción emotiva ante la ficción producida en y durante la lectura de un texto literario, como una aventura imaginativa a través de los mundos de ficción.

5. EXPERIMENTANDO ALGO SOBRE LO QUE NO EXISTE

Para una inmensa mayoría de aquéllos que integran el gremio de los así llamados filósofos, el hecho de que somos movidos tanto a sentir como a actuar y, desde luego, a creer, por medio de las obras de ficción, de las encarnaciones artísticas de ésta, constituye un problema genuino e ineludible, puesto que, un filósofo para quien este problema resulta poco menos que insoluble, como lo es Colin Radford, considera que en lo que toca a sentirse implicado por lo que sucede con alguien en una cierta situación o hacer movido por el apuro de alguna persona, es necesario, fundamentalmente, que uno crea o tenga que creer que aquél que se encuentra en aprietos, realmente lo está, o que, por lo menos, que lo que le ocurre es algo más o menos como eso, que atraviesa por alguna situación difícil o por una situación apremiante, y de ser así, con mayor razón, no limitarse solamente a creer que algo puede pasarle a alguien, sino incluso, que existe ante nosotros el que está viviendo efectivamente tal cosa.

En el caso mismo de la ficción, normalmente no creemos que hay o que existe tal persona, de ningún modo, se concede que ni lo que le ocurre a un personaje literario ni él mismo, sean situaciones que podríamos calificar de reales, ya que, en verdad, nuestro ser es inducido a reaccionar de una u otra forma en más de un sentido por las obras de arte, por el propio texto literario, y como lo que éste narra nos parece tan natural, y dado que sólo de esa manera nos resulta también inteligible, a resumidas cuentas, el espacio construido por el lector y concretado en forma escrita, nos abre a un mundo que, por su notable semejanza con el mundo real, nos envuelve, en virtud de lo que en aquél tiene lugar, en una inconsistencia y además en una incoherencia, todo esto, por creer que tiene que existir a toda costa aquello que provoca en nosotros tal reacción o respuesta de carácter eminentemente emotivo.

Ciertamente, un modo sencillo pero engañoso para diluir tal controversia consistiría, simplemente, en exigir que creamos en la existencia del objeto de nuestras emociones, de aquello que nos hace experimentar ciertas emociones, sobre todo, en esos casos problemáticos en que nos introduce la ficción, sobre lo cual, parece ser algo de aceptación generalizada que no se incurre en hacer pasar a la ficción por la realidad, ni tampoco a confundirlas, o que son totalmente irrelevantes los casos donde eventualmente lo hacemos, de cualquier forma, al tener cierta experiencia o sentimiento por lo que acontece con un cierto personaje, y sentirse como si tal hecho sucediera ante los ojos de uno mismo, es claro que, en efecto, de haber algún error o confusión en nuestra apreciación de tal suceso o estado de cosas, éste no consiste ni está en el hecho de que, en nuestro caso, un lector tiene una creencia falsa o cree falsamente acerca del mismo objeto sobre el cual otros tienen una creencia verdadera, sino que no ha identificado correctamente dicho objeto o ha llegado a equipararlo o confundirlo con uno que sí es real y que verdaderamente existe, por ejemplo, al confundir un personaje con una persona, cuando se tiene la creencia de que semejante personaje está realmente cursando por lo que la historia nos cuenta, lo que parece, a primera vista, algo que es verdadero; sin embargo, al tomar una cosa por otra, la ficción por la realidad, se cae en un equívoco al confundir un tipo de objeto por otro, creyendo que lo que le está pasando a un personaje le está sucediendo efectivamente a una persona, motivo por el que se

se emboca en una falsa creencia, la que como tal forma parte del juego del hacer creer característico de la ficción en cada una de sus manifestaciones.

Asimismo, la creencia de que el objeto que constituye un personaje literario cualquiera, el Quijote o el que se nos ocurra, existe, obviamente no es falsa, pues, no sólo el creer que dicho personaje existe en el mundo de la literatura o en alguna puesta en escena teatral es lo que preocupa, sino, en cualquier caso, la creencia de que hay y que está enfrente de uno ese personaje, que es una persona más.

Ciertamente, el lector es dirigido por objetos intencionales distintos, en un caso, por una persona, y en otro, por lo que sería una buena representación de lo que es y cómo es una persona, esto es, un personaje, así pues, debe sentir en cada caso una emoción, que llega a tenerse para una cierta clase de vivencia como el mismo tipo de emoción, si bien la diferencia entre la emoción ante una cosa y ante la otra se revela en que en una situación el objeto de la experiencia, aquello en lo que se cree, existe, mientras que en la otra no, o, al menos, no de la misma forma, sino como texto literario.

Por supuesto, el confundir una representación con lo que representa, no significa que las representaciones como tales sean reales, que no son parte de la realidad, sino a no ceder ante inconsistencias al tomar un personaje por una persona, ya que, aunque los dos son reales, no lo son de la misma forma, uno como algo que pertenece al texto, y la otra, una de las muchas que hay entre nosotros habitando el llamado mundo real. Por esto, si se supusiera al abordar el problema sobre la relación que guarda la emoción con la ficción, que éste consiste en que los objetos ficcionales son cosas en las que, por descontentado, damos por hecho y creemos que no existen, se estaría tentado a sugerir que no hay tal problema, que no es el caso, lo que igualmente no es del todo claro, lo que pone seriamente en entredicho, por los argumentos que más adelante han de esgrimirse, la poco cuestionada y mayormente compartida creencia de que creer en la existencia de los objetos ficcionales es un craso error, algo obviamente falso, afirmación que se tiene por ligera al no reparar en una caracterización adecuada de este tipo de objetos, misma que se impone como necesaria del modo en que se ha venido demostrando en el transcurso de la presente investigación.

A decir verdad, el punto a desarrollar en las próximas líneas, acerca de que somos movidos a responder emotivamente ante la ficción, justamente por medio del ejercicio de nuestra imaginación, al recrear cierto evento o algún otro, de que es como si fuéramos movidos a sentir o a hacer algo, y no solamente eso, sino que, la ficción, nos mueve más que otras cosas, muchas de ellas reales, pues, si nos adentramos en alguna historia, alrededor de cierto evento, la experiencia que tenemos también aplica a las emociones normales de la vida real, lo que regularmente tomamos como algo no problemático porque los objetos de estas emociones son cosas en las que hemos creído que existen, que tienen entre sus atributos a la existencia concreta, a diferencia de lo que se piensa ingenuamente de la ficción.

De acuerdo con esto, como la propia imaginación, la creencia de cada quien en que su casa realmente se está incendiando es, probablemente, algo que puede, por creíble, producir un efecto en cada uno y movernos, en consecuencia, a reaccionar ante ello, tanto por el hecho del contexto en que quien vive algo así localiza tal situación como por el modo en que lo relaciona consigo mismo. Por lo tanto, no es la verdad de la historia lo que me mueve de una u otra forma, sino el modo en que uno mismo se la cuenta, o cómo nos es narrada, luego, entonces, no es extraño que las andanzas y peripecias que le ocurren al Quijote nos muevan emotivamente en algún sentido, y además, que lo hagan con mayor fuerza que el impacto de la mayor parte de los desastres reales sobre los cuales leemos diariamente, por ello, podemos ser movidos por eventos meramente ficcionales, por eventos imaginarios, y

por eventos que sí son reales, pero, son los primeros de éstos los que nos hacen posible poner a prueba nuestros juicios y reacciones sobre los otros dos, y no de otro modo.

En suma, la ficción nos mueve a sentir y vivir ciertas experiencias como si las viviéramos, y a reaccionar ante ellas, y esto es así aun a pesar del hecho de que lo que nos mueve, el objeto de nuestras experiencias y emociones, es llanamente una ficción.

Como se ha visto, solamente con poner sobre la mesa la ficción, los hechos y las emociones y sentimientos, se desata la controversia, y uno de los mayores dilemas en los que se puede pensar en torno del arte es el poder de las ficciones para provocar en nosotros emociones del mismo género que aquéllas que experimentamos cuando hemos sido confrontados con hechos, por supuesto, el problema es lógico y no meramente psicológico, ya que alguien que dice que experimenta angustia o miedo es instado a completar su proposición por medio de hacer referencia a una creencia apropiada, y, desde luego, las proposiciones que expresan lo que siente no pueden ser sostenidas si su creencia se vuelve falsa o se reconoce como tal, así, quien siente dolor por un insulto, no puede tener este sentimiento si aprende que, en realidad, lo que se le dijo no fue de hecho ningún insulto, que no tiene razón sufrir o lamentarse por algo que no es cierto o que es sólo una equivocación.

Igualmente, en el caso de la ficción, se habla de experimentar tales emociones en el entendido de que los hechos relevantes, aquéllos a que se refieren y que son citados para completar nuestras proposiciones que describen tal cosa, no son realmente hechos, de esta manera, se afirma que estamos tristes por lo que le ocurre a un cierto individuo *X*, conociendo muy bien de antemano que *X* es un personaje de ficción y que lo que le pasa no es un hecho sino una ficción. Esto, en cuanto la ausencia de una creencia fáctica constituye la presencia de una creencia fictiva, que está reflejada por la carencia de un comportamiento adecuado en lo que es narrado, en razón de que, en un caso normal, una persona que siente miedo o temor tiene o posee las creencias correspondientes y adecuadas a ese tipo de experiencia, y está en condiciones y en disposición de actuar de acuerdo con ellas.

Así, cualquiera que experimenta miedo, cree que hay un peligro verdadero ante él y que esta creencia implica una disposición para prevenir o evitar ese peligro, pero tal manera de conducirse no es apropiada si se está ante una ficción.

El problema como ha sido delineado, por el contorno que lo caracteriza y que del mismo modo lo define, pudiera bien ser presentado como un debate de escarceos, desavenencias entre los sentimientos y las creencias, y esto sugiere dos caminos principales de vérselas con este asunto, de tratarlo, una es negar que, en el caso de la ficción, los sentimientos son realmente los mismos que se tienen ante hechos reales semejantes a los que describe un texto literario; la otra, consiste en negar que las creencias sean realmente diferentes en un caso y en otro, al considerar hechos y al considerar ficciones.

Claro, hay que dilucidar si es lo mismo lo que se siente cuando la heroína de la historia es abusada sexualmente, que cuando tal abuso lo vive una amiga o una persona que nos es cercana, sobre esto, habría que insistir en que tal dilema sería irrelevante sólo si ambas fueran expresiones específicas de miedo, de preocupación por lo que le ocurre a alguien; sin embargo, hay quien podría decir que el sentimiento ante una historia podría ser meramente mental sin cualesquiera de las manifestaciones físicas que suelen acompañar una experiencia como ésta, en otro sentido, las condiciones físicas junto con la creencia de que algo pasa no serían suficientes, porque podría ocurrir que coincidieran sin más con la creencia en cuestión, sin que eso bastara para pronunciarse sobre su realidad, por lo cual, aun cuando los síntomas o reacciones físicas resultan expresivos, no son constitutivos de lo que es el miedo, mismo que se experimenta ante algo parecido, por lo mismo, decir que se siente pena y dolor por el destino del Quijote no equivale a que se está viviendo el tipo de malestar físico que la angustia o la depresión

implican, ahora pues, una salida a esto no es inmediata y corre el riesgo de, por no ser definitiva, quedar inconclusa o ser abandonada; pese a esto, lo que no puede ser negado es que el vocabulario que usamos y que necesitamos para comunicarnos y entendernos, para describir nuestros sentimientos cuando estamos en el cine como al leer una novela, es casi totalmente el mismo que aquél con el cual describimos nuestros sentimientos en situaciones reales, y es ahí donde el problema aparece, como sostiene Oswald Hanfling,¹⁹ en ese especial y seductor rincón donde se palpa la realidad propia de la ficción, conocido y reconocido por muchos como la literatura.

Trazar una línea divisoria entre lo que es un hecho y lo que es una ficción no es nada fácil, las fronteras que los separan también los unen, son franjas difusas y no perfectamente definidas, tal y como puede observarse en ciertos escritos dramáticos y en la escenificación de los mismos, pues, en casos así, podría tomarse tanto complejo como arduo distinguir entre hechos y ficciones, ya sea porque resulta insuficiente el conocimiento que se tiene en ciertas situaciones, así como por los datos que los sentidos nos arrojan sobre esto, o bien, porque la distinción es en sí misma no tan clara.

En este tipo de casos, al discernir entre la dramatización de un hecho y el propio hecho, bien puede que nos movamos entre el creer y el no creer o, de otro modo, entre tener cierta creencia y dejar de tenerla, en el proceso de ajuste entre lo que vivimos y aquello en que creemos, pero, sin embargo, sea que creamos en algo o no, o sólo muy poco y con ciertas reservas, son, en general, pocas las diferencias en nuestros sentimientos, entre lo que se siente al ver llorar a un actor, sabiendo siempre que solamente está representando un papel dentro de una obra, y alguien, que no simula llanto ni pesar sino que lo padece realmente. Lo mismo parece aplicarse y tenerse por verdadero en el caso de las novelas históricas, sin que éstas sean ni tengan porqué ser totalmente apegadas a los hechos, a lo que sucedió, dándose a veces licencia de suponer que otras cosas pasaron y porqué pasó lo que pasó, sin que esto, a pesar de ser verosímil, coincida verdaderamente con el incidente histórico en cuestión, que si bien reconstruyen para poder explicar, tal cosa no es garantía absoluta de narrar lo acontecido tal y como aconteció, más bien, como los datos de que dispone el autor y su imaginación lo hacen creer que pudo suceder, ya que si no fue tal cual, por lo menos, tuvo que ser más o menos algo así, no siendo lo que fue sino como si lo fuera, un hecho de ficción.

Si bien, al tratarse de este tipo de novelas, de corte historiográfico, se asume que lo que dice el autor está basado en un hecho, en algo real, es natural advertir que se toma, a no dudarlo, algunas libertades al traducir experiencias y sucesos al texto, interviniendo y extendiendo de manera notable lo que sucedió efectivamente. Ahora bien, acaso esto significa que al volver a leer una narración como ésta, el saber que no todo es verdad ni todo pasó como lo cuenta el autor, se es movido a responder ante lo narrado de distinta forma a la primera lectura, a creer en ello con mayor intensidad o ponerlo cada vez más en duda, claro, esto depende de qué tanto la historia nos absorba en ella o en qué grado nos empapemos de lo que nos cuenta. Aun así, los sentimientos involucrados podrían ser, por mucho, casi los mismos, ya que, no porque alguien sepa que una película de horror es sólo eso, una película, una ficción, deja de sentir lo que sentiría si viviera realmente tal experiencia, pues al verla, por inexplicable que parezca, se está propenso a reaccionar como ante algo que sí es real y que nos está ocurriendo en estos momentos.

Ciertamente, la calidad con que la historia presenta, recrea y comenta determinados hechos, se encuentra conectada de algún modo con una suerte de suspensión de la incredulidad, del no tener por-

¹⁹ Considérese, al respecto, el sugerente ensayo de Oswald Hanfling 'Fact, Fiction and Feeling,' que aparece en *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, no. 4, octubre de 1996, pp. 356-365.

qué creer en la veracidad de cierta cosa, tratando así de poder experimentar el mundo que la historia proyecta, de ser capaces de encontrarle sentido o de dárselo, desde luego, una idea semejante no parece del todo aceptable si con ella se quiere dar a entender que, así como en el teatro, somos dados a creer que los objetos ficcionales son o se vuelven reales.

Con todo, el acto de suspender una creencia o manera de pensar el mundo como la propia palabra que lo expresa, manifiesta algo que nos ocurre en el teatro o cuando somos absorbidos en el mundo de una novela, pero téngase en cuenta y presente que, sin duda, lo que es suspendido en tales casos no es otra cosa que nuestro sentido de realidad con respecto al mundo externo a la ficción, por lo que el cambio en nuestra actitud hacia la ficción está marcado por experiencias como el leer y el ser espectador de algo y no por una cuestión meramente epistémica, sobre si puede tenerse conocimiento real y verdadero acerca de lo que dice la historia o del drama interpretado por una compañía teatral, pues lo que pasa en realidad es que las representaciones ficcionales regularmente nos absorben en su propio mundo, ocupando con él nuestra atención, lo que nos lleva a una especie de olvido de la existencia del conocido por todos como mundo real, por supuesto, tal olvido tiene igualmente un sentido epistémico y uno no epistémico, dado que, mientras en un caso, cuando uno olvida algo es como si uno no supiera nada sobre eso, en este sentido, un espectador en el teatro no ha olvidado cierta cosa, no ha dejado de saber quien es ni lo que es; en todo caso, ese olvido es también usado en un sentido no epistémico sino experiencial, como cuando uno habla de olvidar donde se encuentra, sabiendo claramente que no se trata de otra cosa que un juego, un escape o fuga del mundo real para aventurarse en el mundo de la historia y eso es todo.

Esa especie de suspensión del sentido de realidad, más que exclusiva a la ficción y patrimonio de la misma, pertenece al juego en cuanto tal, como al vivir la experiencia de ficción de jugarlos la vida en un juego o nuestras posesiones, de convertir a los competidores en un juego común en nuestros rivales, de al jugar aprender a ganar y a perder, sin que la vida perdida, por ejemplo, en un videojuego pueda equipararse y ser como si la hubiéramos perdido realmente, y, en ese jugar, vivir algo característico de la realidad virtual, una inmersión en el mundo del juego, un sujetarse a sus condiciones y reglas, un supuesto dejar de vivir en el mundo real o suspenderlo en tanto se es parte de un juego, en creer y hacer creer que una experiencia de ficción tiene lugar en las fantasías y lugares imaginarios de quien la vive. En tales juegos, donde éstos comprenden una cierta meta o fin, consistente en ganar o hacer mejor algo que el rival, el juego en su conjunto es tratado como si fuera algo objetivo, como si realmente tuviera importancia en nuestra vida lograr un puntaje mayor que el de nuestro oponente, por supuesto, en casos como éstos, nuestras emociones están comprometidas decididamente en un hacer creer que el mundo de la historia y del juego en que nos hace participar, es uno en el que podemos entrar y dejar a placer sin mayor preocupación, sin tener que lamentar la muerte de un personaje, ni llegar a pensar que hemos perdido todo lo que teníamos tras jugar Monopolio, pues una experiencia de ficción es algo totalmente inocuo, nada se pierde nada se gana, nada pasa ni deja de pasar, sólo se vive algo sin tener que vivirlo realmente.

A fin de cuentas, las ficciones no son cosas que determinen nuestras vidas, tan sólo nos proporcionan placer, nos dan entretenimiento al ocupar nuestras mentes, no darles más importancia que la que tienen, el que nos resultan sorprendentes y sorprendentes, como muchas otras cosas que nos hacen pensar y hasta nos llegan a provocar disturbios y alteraciones, sólo así, el aspecto problemático de aquéllas desaparecerá o se nos tornará comprensible, en virtud de la aceptación del hecho de que son ficciones y no hechos, con todo lo que esto implica, que hay hechos que son hechos reales y otros, que por reales

que puedan llegar a parecernos, son de ficción, los cuales sólo tienen lugar en el mundo del texto literario.

El oficio del narrador, no consiste meramente en describir pasajes y paisajes del mundo, reales o inventados, además, por obra de la ficción le es dada a la literatura la facultad de decimos, a través de la pluma del escritor y de la interpretación de cada lector, lo que las cosas deberían ser y no simplemente lo que son, pues, en rigor, las historias cancelan esa oposición que habitualmente se acepta sin mayor discusión, de que en un polo se tiene a lo que son las cosas y, en otro, a lo que deben ser, diferenciando y oponiendo el ser y el deber ser; sin embargo, la narrativa permite al contar una historia hablar de las cosas como si fueran lo que debieran ser, de manera tal que, lo que es y lo que debe ser se fundan en la palabra, en una descripción definida de lugares y personajes, de sucesos y demás peripecias, donde el describir es también un prescribir, una normatividad muy peculiar, que no obliga a que las cosas deban ser y se ajusten a la ficción literaria sino que, tan sólo, son una expresión de como debieran ser, en la cual, decir cómo es algo, va aparejado, en razón de las intenciones del autor, con cómo deben ser o tienen que ser a juicio de éste.

Así, la narrativa de ficción en cuanto tal, invade los dominios de la ética y le confiere una nueva dimensión a la estructura literaria del mundo del texto, puesto que, el plano estético en el que se condensa la historia queda plenamente rebasado, en la medida en que su propio contorno se desdibuja y reconfigura a lo largo, tanto del proceso del contar como durante el acto de la lectura, por esto, el mundo y nuestras experiencias tras ser volcadas en la ficción, adquieren otra naturaleza, donde los seres y objetos de que habla el texto son ellos mismos un vivo ejemplo de cómo las cosas transitan de lo que son realmente a lo que deben ser, y todo esto, a causa de la ficción, en este caso, en cuanto literatura.

Asimismo, la identidad de una construcción narrativa de ficción no se agota ni reduce en sí misma como una entidad literaria más, sino que, en lugar de eso, se amplía y enriquece enormemente, aprovechando las virtudes propias de la ficción, y consiguiendo de este modo, saltar y abrazar a otros tantos dominios, así pues, se vuelve aliada de la ética al proferir cómo deberían de ser las cosas en el mundo real, de igual modo, incursiona y explora el ámbito de la profética al revelarnos y revelarse como historias esos caminos en que las cosas podrían ser, no como son sino como pueden ser, un ser de otro modo como un nuevo modo de ser para lo que es. Y esto no concluye allí, dado que de la retórica, del hablar y decir el mundo con palabras, de construir un vocabulario para nombrar y describir las cosas, se desemboca a través del texto literario, principalmente, si se trata de la ficción poética más que de la realista, en una poética, que es en esencia un crear e inventar mundos de sentido encarnados como historias de ficción, de este modo, se pasa de las palabras que hablan del mundo a un mundo que existe por las palabras y como palabras, a un espacio hecho de palabras, un mundo que es tal hasta ser contado, como si existiera sólo cuando es hablado, o bien, escrito o hasta ser leído, donde todo en una historia no es como es fuera de ella sino como dice la propia historia que es, y, en suma, todo esto, estas innumerables y significativas aristas que convergen al interior de la ficción literaria, tienen en ésta su propio sitio donde encuentran verdadera presencia y resonancia, aquel reducto donde las cosas son como pueden ser, experiencias sólo posibles por obra de la ficción literaria.

Ya a estas alturas, no queda sino reconocer e insistir en la peculiar naturaleza y realidad tan especial que caracteriza a la ficción literaria, pues, es muy cierto que, por lo dicho hasta el momento, parece que en la presente disquisición se encuentran y combinan las posturas que al respecto proponen

tanto Nussbaum como la de Noël Carrol,²⁰ ya que, en el primer caso, Nussbaum sostiene enfáticamente la realidad de los sentimientos, pues éstos son tan reales como las cosas que los originan, aun cuando sean producto de una experiencia irreal, de algo que no existe efectivamente, lo que, dígame lo que se diga, es resultado de creer en la existencia del objeto de nuestras emociones, que nos hace sentir tal o cual cosa a pesar de no ser más que una ficción, como bien apunta Dammann,²¹ y es en este punto, donde viene a colación el trabajo de Noël Carrol,²² ya que esta autora, es precursora y tenaz defensora del punto de vista de que es posible, no sólo conocer sino igualmente tener experiencias auténticas con los seres de ficción, con los personajes de que hablan las historias, cosa que no juzga ni le parece extraña y mucho menos absurda, ya que, en su opinión, cuando leemos un texto literario, así como cada vez que nos encontramos al filo de la butaca en un cine presenciando la proyección de una película, ambas experiencias, si bien un poco distintas pero unificadas por la ficción, una literaria y otra visual, la primera concretada textualmente y la otra en imágenes, de algún modo, tienen un cierto tipo especial de impacto en cada uno de nosotros, diferente y distintivo para cada quien, matizado por el filtro que constituyen las propias experiencias, lo vivido y lo no vivido, lo que se está por vivir y lo que quién sabe si se viva; experiencias que se viven sin ser realmente vividas, pero como diría Noël Carrol, quién de aquéllos que han visto una película de horror no ha quedado más de una vez sobrecogido por las imágenes recogidas por el blanco lienzo de la pantalla grande, del cine, quién podría eximirse o ser excluido de aceptar que alguna o unas cuantas veces una película de terror le ha producido además de miedo, por igual, verdaderas reacciones fisiológicas que van más allá de meras respuestas viscerales, pues nadie dudaría ni tampoco objetaría, que a más de uno, esta clase de películas, de mejor forma que otras, les producen desde llanto hasta sudor frío y, en ciertos pero no contados casos, las más inauditas respuestas tanto físicas como emotivas, acompañadas muchas veces por una amplia gama de secreciones de todo tipo, respuestas que a pesar de ser mayormente emotivas, en modo alguno, son irreales, si bien suscitadas por algo que no existe, como los seres deformes y malévolos que aparecen en esas historias, o, por lo menos, si es que sí existen, no están a nuestro lado en estos momentos, pues sólo sabemos de ellos por un texto o por una película sin nunca tener un contacto real con ellos, pero eso no obsta para que no sintamos algo por los sucesos que se narran o proyectan de éstos, claro, el impacto es mayor y más inmediato en una ficción visual que en una escrita, pero en una y otra, a la larga se cae en el juego de creer que es verdad lo que las historias nos cuentan y que realmente estamos experimentando algo verdadero a través de éstas, aun sin vivirlo, sintiendo emociones parecidas a aquéllas por las que curramos ante personas y sucesos reales, sólo que provocadas por algo que no existe y sin tener que vivirlos realmente para poder experimentarlas,²³ tales son las virtudes que caracterizan y hacen de la ficción lo que es: simulacros de la existencia, mundos inventados por la palabra, que únicamente existen dentro del texto, experiencias posibles sólo gracias al extraordinario poder de evocar y concretar artísticamente lo imaginario que es propio de la literatura.

²⁰ Cfr. Noel Carrol, 'Kendall L. Walton's "Mimesis as Make-Believe",' *Philosophical Quarterly*, vol. 45, núm. 178, Enero de 1995, pp. 96-99.

²¹ Revisese para mayores datos al respecto, R. M. J. Dammann, 'Emotion and Fiction,' en *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, no. 1, enero de 1992, pp. 13-20.

²² Véase Noel Carrol, 'Kendall L. Walton's "Mimesis as Make-Believe",' *op. cit.*, pp. 93-99.

²³ Cfr. Noel Carrol, 'An intentional Fallacy: Defending myself,' *Philosophical Quarterly*, vol. 47, núm. 186, Septiembre de 1997, pp. 84-92.

Toda vez que nos referimos a una cierta historia, la mayoría de las veces, con algo de ligereza, somos dados a afirmar que vivimos en carne propia, como si a nosotros nos pasara o estuviera sucediendo, aquello que les ocurre a los personajes de la historia. o, algunos, con un poco más de precisión, acostumbran señalar que tales cosas las experimentamos o experienciamos a través de los personajes, que ellos vienen a ser una especie de laboratorio de experiencias, que nos permite poner a prueba ciertas creencias y vivir o padecer determinados sentimientos, que de otro modo, difícilmente estarían a nuestro alcance ni bajo nuestro control. En virtud de lo cual, hay que percatarse seriamente que nunca y en ningún caso un lector vive o experimenta lo que viven cada uno de los personajes de una historia, tampoco, de vivirlo o de haberlo vivido, necesariamente, lo hace del mismo modo que aquellos personajes ficcionales, y, además, se debe estar claro que, en todo caso, lo que se vive o experimenta a través de los personajes literarios no son las mismas vivencias que ellos, pues, si verdaderamente el lector experimenta algo, no es la propia vivencia del personaje en cuestión, ni siquiera una experiencia del mismo orden ni parecida, ya que, lo que realmente experimenta el lector no es la vivencia de un cierto personaje sino su reacción personal ante el hecho de que alguien, personaje o persona, que puede ser real o no, viva tal experiencia, así, en estos términos, no porque cierta persona sea víctima de un asalto, un testigo del incidente o alguien que conoce de él por un periódico o por otro medio, vive en sí mismo la experiencia del asalto, de igual manera, un lector tampoco vive tal cual lo que le sucede o se dice que le sucede a un personaje dentro del texto que tenga en esos momentos en sus manos.

Esa tan singular experiencia de la ficción literaria, no equivale a vivir lo mismo que los personajes, ni a vivirlo del mismo modo, exclusivamente, es una reacción o un cierto tipo de conducirse ante alguien que vive tal experiencia; no es vivir la experiencia sino la respuesta emotiva que surge en nosotros ante alguien que sí la está viviendo, pues, ciertamente, no son una y la misma cosa, el vivir una experiencia y la reacción que tenemos ante el que alguien, que no es uno mismo, viva esa experiencia. Sin embargo, aun a pesar de lo dicho, la única forma y vía que tenemos de acceder al otro, de participar de su experiencia, que no en su experiencia, es pensándolo en calidad de *analogon*, de alguien que es como nosotros sin que sea ninguno de nosotros, en consecuencia, cuando aquél vive cierta experiencia la vive, en determinado grado y en cierto sentido, como la viviríamos el resto de nosotros, por lo que podemos pasar fácilmente, dentro de esta apreciación, de nuestra reacción ante el que alguien viva determinada experiencia, hasta, en cierta medida, el que nosotros experimentemos, no que la vive ni cómo lo hace sino lo que vive, la propia experiencia del otro, que por ser como nosotros, al parecer, podríamos decir y pensar que la vivimos o viviríamos casi como aquél que la está viviendo, trátase de un personaje ficcional o de una persona real.

Asumir semejante postura, no niega de ninguna forma la alteridad del otro ni su especificidad, contrariamente a lo que pueda pensarse, la ficción nos permite este tipo de ensayos y experimentos, pues además de hacernos posible vivir algo sin vivirlo realmente, y experimentar emociones, que si son reales, ante cosas que no existen, que son hechos de ficción, logra, no sólo hacer mundos y sucesos que sean verdaderos en éstos, sino también hacer otros que vivan por nosotros lo que de otro modo no nos atreveríamos a vivir o ni siquiera imaginamos que pudiéramos vivir. Por lo mismo, nada se reduce ni concluye con hablar del otro, sino que, llega a ser necesario, hablar igualmente de en qué consiste ese ser otro, incluso, abordar como el propio Ricoeur, la sibilina alteridad del otro, haciendo uso para esto de la categoría de la alteridad, ya no más como tal, sino como una metacategoría, que reviste y agrega una segunda significación, la de la alteridad del otro, misma que está estrechamente vinculada a una modalidad de pasividad, donde el otro es visto, es percibido, pero generalmente se soslaya que también nos mira y percibe, es más, nos experimenta, que la hermenéutica fenomenológica del sí mis-

mo, de ser lo que se es, de la identidad propiamente dicha, comprende en cuanto a la relación del sí, de uno mismo, con lo otro distinto de sí, tal situación gesta y genera una nueva y reformada dialéctica de lo mismo y de lo otro que es suscitada por esta interpretación, en particular, que, de múltiples formas, atestigua y da fe que lo otro no es sólo la contraparte de lo mismo, sino que pertenece a la constitución íntima de su sentido, en efecto, en el plano propiamente fenomenológico, las distintas formas en que lo otro distinto de sí, real o irreal, afecta a la comprensión de sí por sí mismo, marcan precisamente la diferencia entre el ego que se pone y el sí que sólo se reconoce a través de estas mismas afecciones, recorriendo todo el espectro de grados de subjetividad por el que se cruza al transitar, del mundo al texto y del texto al mundo, de los seres reales a los seres figurales.

Con toda razón, ese intercambio entre el sí mismo afectado y lo otro que lo afecta es el mismo que rige, entre el que un personaje de ficción experimente una cierta vivencia y que el lector tenga una reacción ante tal suceso que se metamorfosea en la propia vivencia de la experiencia fictiva, es decir, vivir algo sin vivirlo y experimentar una respuesta emotiva sobre lo que no existe, justamente esto es lo mismo que ocurre en el plano narrativo, el cual está regulado por una dinámica muy semejante, en la que, la asunción y apropiación, por el lector del relato, de funciones desempeñadas por personajes contruidos casi siempre en tercera persona, en la medida en que son puestos en forma de trama al mismo tiempo que la acción narrada, de manera que, la lectura, en cuanto medio y conducido en que se opera la traslación del mundo del relato, y, por tanto, también del mundo de los personajes literarios al mundo del lector, constituye un lugar y un vínculo privilegiados de afección y experiencia del sujeto que lee. *La catharsis* del lector, podría decirse así, si se retoma con algo de discrecionalidad algunas categorías de la estética de la recepción de H. R. Jauss,²⁴ sólo opera y actúa si procede de una *aisthesis* previa, es decir, la liberación y apertura del lector se desencadena hasta que éste experimenta algo sobre la ficción, lo cual por medio de su propia lucha con el texto se transforma en *poiesis*, en un mundo que aparece en escena al entrecruzarse el texto con las experiencias del lector, un mundo parido e interpretado a través de los propios ojos del lector.

Parece así que la afección del sí mismo por lo otro distinto de sí tiene y encuentra en la ficción un medio privilegiado para experiencias de pensamiento que no pueden ser eclipsadas por las relaciones reales de interlocución y de interacción; muy al contrario, la recepción de las obras de ficción, que van de la literatura al cine pasando por el teatro y la pintura, contribuye a la constitución imaginaria y simbólica de los intercambios afectivos *de facto* y *de dicto* y de otras tantas clases, fundamentalmente, de palabra y acción, por tanto, el ser afectado o tener una respuesta emotiva según el modo de ficción, se incorpora al ser afectado de uno mismo según el modo real.

A este respecto, conviene aclarar que, a diferencia de la representación mediante signo o imagen, esa especial donación del otro, que se perpetra cuando, por ejemplo, un personaje nos hace vivir a través de él lo que éste vive, no es una auténtica donación, pues, distintamente a la donación original, inmediata, de la carne a sí misma, del encuentro cuerpo a cuerpo, de vivir algo, no porque se dice que se vive sino porque efectivamente se está viviendo, está la donación del otro, de ese otro que a veces se nos da como algo real y otras como algo ficcional, que en este último caso, no permite vivir las vivencias del otro, del personaje literario, lo cual, en otras palabras, significa que, lo más que se puede conseguir es, vivir sin vivir realmente las experiencias de los seres figurales, aunque sí, imaginar cómo sería si las viviera, y en este sentido, el mundo narrado nunca es susceptible de ser convertido en representa-

²⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, 'Sociología y estética de la recepción,' en D. Rall (comp.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, UNAM, 1984, p.224.

ción originaria, en el propio mundo real; por esto, se ha llegado a decir de la memoria, que la sucesión de los recuerdos del otro jamás se situará en la sucesión de mis propios recuerdos, y esto, claro, en el sentido de que no puede salvarse ni borrarse completamente la distancia entre la presentación y experiencia de mi vivencia y el poner frente al lector la vivencia del personaje y la experiencia que se dice éste tiene de ella.

De este modo, se logra una traslación de sentido, ya que el sentido ego es trasladado a otro cuerpo, a otro ente que no es real, el cual, en tanto carne o sujeto de experiencias, de vivirlas y provocárselas, reviste también el sentido ego, de ahí la expresión perfectamente adecuada de *alter ego*, en el sentido de segunda carne propia, de esos otros de cada uno que la ficción hace emerger y nos descubre, además de lo que somos, lo que podemos ser. Así bien, se produce una relación tanto de semejanza como de asimetría que descansa en el sentido ego y en el sentido *alter ego*, que fluctúa entre lo que soy y he sido y lo que debo y puedo ser, mantenida en sus propios límites, pero, ciertamente, un personaje literario no puede respondernos ni confirmar que existe, por su naturaleza y por su modo de ser le es ajeno el reaccionar y responder ante los estímulos del lector, a diferencia de lo que ocurre con una persona real, que sí es capaz, en cuanto otro, de venir hacia mí, movimiento que pone en escena la dimensión ética del uno mismo con el otro distinto de sí.

Con todo, este cuadro no proscribe la dimensión ética en el relato ni tampoco la dimensión primordialmente gnoseológica que es prioritaria en el movimiento del lector hacia esos otros que le son posibles y que el texto le descubre. En esta dimensión, donde la ficción, aparte de decirnos cómo deben ser las cosas, nos lleva a la posibilidad de conocer y aprender algo de ellas, así como de sentir o tener alguna respuesta emotiva ante la ficción, al vivirse una suerte de traslación analógica que es una operación auténticamente creadora, en la medida en que quebranta y transgrede a lo fenoménico en cuanto tal, como algo que se pone delante de nosotros y exige corroborar que ahí está y que se muestra como es, al violar la experiencia real de uno mismo al introducir la experiencia ficticia, esa experiencia virtual que sin ser real, hace que tengamos verdaderas y reales emociones ante la ficción literaria, ante lo que no existe. Ahora bien, si la literatura no crea la alteridad, siempre presupuesta, si no la realiza, le confiere; en cambio, una significación específica, a saber, admitir que el otro no está condenado a ser un extraño, ni el llegar a ser como él, algo imposible, sino que puede convertirse en mi semejante, en la relación con un otro real, y si se trata de un otro ficcional, no en un mero intento o simulacro fallido, sino, en todo caso, alguien o algo que, como yo, puede decirse aun dentro del mundo narrado, yo, que se dice yo, y que el texto como tal lo considera.

Esa similaridad, fundada en el apareamiento de carne con carne, del lector con los personajes, que viene a reducir una distancia, a corregir una separación, allí mismo donde produce una asimetría. Esto es lo que significa el adverbio 'como,' como yo, el otro piensa, quiere, goza y sufre, y en el caso de la ficción se da el como si, como si el personaje literario fuera como yo y experimentara las mismas sensaciones que yo; si se objeta que la traslación de sentido no produce el sentido *alter* del otro yo, sino el sentido ego, hay que responder que esto sucede, sin duda, en la dimensión cognitiva, en tanto que el sentido ego al hablar del otro yo, es el que se ha presupuesto al referir o en la autodesignación de cualquier persona distinta que yo, en particular, un personaje ficcional. En el lenguaje, la acción, el relato y la imputación moral, lo que en último extremo nos permite entender el porqué se puede decir de los personajes de la historia que ellos piensan y sienten, lo que quiere decir que éstos dicen en su interior yo pienso y yo siento, lo que nos hace colegir que son como nosotros pero sin ser nosotros, más que nuestros dobles, experimentos narrativos de lo que podemos ser, concretados como historias de

ficción, esos otros por medio de los cuales cada uno nos identificamos y llegamos a ser todo lo que podemos ser, que es verdaderamente lo que somos.

6. ¿ES POSIBLE TENER SENTIMIENTOS ACERCA DE LAS ENTIDADES FICCIONALES?: LA FICCIÓN COMO UNA EXPERIENCIA EMOTIVA AUTÉNTICA

Sin mayores consideraciones, se puede aceptar y conceder que las historias, en el grueso de su propia estructura, están compuestas de ciertos y diversos imperativos elípticos, donde se describe y a veces se prescribe cómo deben de ser las cosas, por cuya razón, parecería que, explicaciones sumamente elaboradas y complejas de lo que pudiera pensarse que es una reacción o respuesta emotiva ante la ficción se toman, si no innecesarias, de algún modo, no resultan ya tan fundamentales. Tal y como he venido argumentando en lo que toca a experiencias como el sentir miedo de algo que no existe o padecer un temor, a todas luces, real, sobre algo desprovisto del mismo modo de existencia.

Lo que he dicho hasta ahora y consignado sobre las historias en tanto construcciones literarias que poseen una naturaleza específica por su concreción escrita o, como el caso de la tradición oral, narraciones que han cobrado cuerpo y voz merced a la verbalización, se sostiene, igualmente, aunque no de la misma forma, para el cine en cuanto expresión artística, si bien, para aplicarse tal cual a esta otra manifestación estética, esencialmente visual, amerita hacer ciertos ajustes y observaciones a los desarrollos aquí presentados, los cuales, sin embargo, aplican en lo general al cine como ficción hecha de imágenes.

Con respecto a esto, puede suponerse que cualquier película en cuanto nos cuenta una historia, basada en hechos reales o puramente ficcionales, se encuentra implícitamente antecedida por el imperativo de que "pensar que el mundo sería una suerte de como si," de algo que pasa por ser lo que en realidad no es por medio del artificio de la simulación, una cosa que es contraria al hecho como tal, a las cosas que son lo que son y tal y como lo son; una consideración de este tipo contiene o está constituida por una amplia gama y diversas clases de personas, lugares, y sucesos, todos ellos capturados en pinturas fabricadas con las propias imágenes de nuestro mundo, sólo que filtradas por la criba de un director de cine, que adapta y da vida a una historia, que primero fue contada con palabras y nada más con ellas, cuadros visuales que construyen un escenario donde se cristalizan las frases descriptivas de una historia, mismas que, dentro de sus alcances, consiguen decirnos y contarnos lo que ciertas personas, lugares y eventos podrían llegar a ser, a ser como no son o como aún no son, quizá, con mayor impacto y realismo que las palabras solas, pero, ciertamente, sacrificando un poco las posibilidades imaginativas que el texto es capaz de generar, que en su ambigüedad y abierta indeterminación se convierte en un espacio que habla muchas voces, a diferencia, de una cierta univocidad que parece prevalecer en la primera lectura que hagamos de determinada película.

Pese a todo, cada expresión refleja a su manera cómo se mueve la ficción en cada una de ellas, en una, aliada al texto y, en otra, valiéndose de la imagen como un medio de expresión para sus historias.

De acuerdo a Walton,²⁵ una persona que siente temor por el fango verde en una película, principalmente de horror o de suspenso, es una suerte de razón de que se repare en semejante elemento del escenario de la trama, de ahí que, tal individuo, es alguien que pretende o trata de hacer que le crean

²⁵ *Cfr.* Kendall L. Walton, 'Fearing fictions,' *op. cit.*, pp. 6-7

que siente miedo por algo que no existe fuera de ser proyectado en la pantalla de algún cine, quien quiere pensar y hacemos pensar que una ciénaga verde y espesa se constituye una amenaza totalmente real, para él y los que con él contemplan la misma película, desde luego, la referencia a ambientes sombríos y hasta fangosos es un lugar común para casi la mayor parte de la filmografía del llamado cine de horror, desde el fantástico hasta el brutalmente real cine *gore*, que por su inusitado impacto visual, hay quien lo considera, el espacio idóneo para apreciar y analizar plenamente la respuesta emotiva ante la ficción, que considero, como una experiencia real y auténtica sobre algo que no existe, por ello, el cine, y, en particular, el de horror, parece la encarnación más viva de esto, pues, la imagen como tal, propicia reacciones eminentemente sensuales en el espectador, provocando todo tipo de sensaciones en éste. Todo esto, en la medida en que un medio visual atrapa en su juego a los sentidos mejor de lo que podría hacerlo un texto literario, por lo cual, da lugar a respuestas emotivas, viscerales y hasta fisiológicas antes que una narración textual, o a emociones que difícilmente esta última pudiera despertar y mucho menos con la misma fuerza.

Tales consideraciones, han llevado a Noël Carroll a centrar su mira y sus disquisiciones dentro del horizonte de la ficción y del *make-believe* en el territorio mismo de la acción filmica,²⁶ y, sobre todo, en aquel género cinematográfico que ella considera como el mejor e insustituible espacio para decir y decidir si se siente algo sobre lo irreal y qué es, de qué tipo de reacción se trata y si acaso es real o meramente ilusoria; lo que la conduce a desembocar sus pesquisas en lo que ella ha bautizado como una filosofía del horror, en la cual, según señala, tiene cabida y articulación el concepto de *fearing fiction*, utilizado normalmente para calificar un atributo indiscutiblemente inherente a la ficción como tal, y, fundamentalmente, dentro de ésta, al cine, en particular, que alude a la capacidad manifiesta e innegable de que podemos hablar acerca de lo que no existe y tener sentimientos verdaderamente reales producidos por algo que no es real, pensando, claro, a las entidades ficcionales como han sido definidas aquí, en esta investigación, cuyo modo distintivo y peculiar de ser es siendo como si fueran algo que si es o que, al menos, es razonable pensar que puede ser, y además, como si fueran algo que no son.

Ahora bien, de cualquier modo y desde cualquier punto que esto se vea o sea considerado, podría bien ser que cualquiera llegue a sentirse realmente amenazado por un personaje grotesco de una película de terror o por el asesino perturbado de que nos habla una película de acción, de tenor policiaco o de suspenso, aun así, también parecería que esto no necesariamente tiene porqué ser así, ni tampoco es la única clase de reacción que pudiera esperarse de un espectador, por sensible o aprensivo que éste sea; pues, si bien puede experimentar reacciones emotivas y hasta físicas, igualmente puede que no. Esto es resultado, sin duda, de que para comprender una historia, que estamos leyendo o, simplemente, viendo, en una pantalla de cine, o, de televisión, uno no necesita suspender la natural facultad de tomar por increíbles e irreales ciertas cosas, incredulidad que es fácil de manejar ante un texto, pero no tanto ante una imagen, mucho menos en la propia era de la realidad virtual, o cuando se está dispuesto a creer algo provisionalmente; por ahora, a pensar que es verdadero lo que narran las imágenes de una película, pero exclusivamente durante la proyección de la misma, sin otro objeto que encontrarle sentido a la historia.

Por razones similares, se podría decir que uno no necesita pretender que una cosa cualquiera es verdadera, ni que es el caso de que sea real, ya que no falta quien lo devuelva a tierra y le diga que sólo fue un sueño, que nada es cierto, que lo que pasó en la película, ciertamente, no pasó, o si se trataba de una reconstrucción de un caso real, no sucedió realmente al momento de ver la película. Asimismo, tal

²⁶ Considérese Noël Carroll, 'Kendall L. Walton's "Mimesis as Make-Believe",' *op. cit.*, pp. 98-99.

parece que todo lo que ocurre en una película y que se nos hace creer que es verdadero, no sólo de lo que podría ser llamado meramente como la comprensión intelectual de una historia, sino incluso de la comprensión de una historia a través del lenguaje de las sensaciones y los sentimientos. Claramente, más de uno se inclinaria a creer que basta, simplemente, con decir que en la historia presentada visualmente aparecen ciertas suposiciones de carácter contrafáctico, tal como pensar que al ver cierta película, por ejemplo, *Drácula* de Bram Stoker, por supuesto, la adaptación al cine de la historia original de dicho autor, sería como si los vampiros existieran efectivamente en el mundo real, incluso dentro de la propia sala de cine, experimentar el impensable horror de que quien está sentado a nuestro lado pudiera ser una criatura de la noche, un vampiro disfrazado tras un rostro como el de cualquiera de nosotros, porque aun los más terribles psicópatas tienen una cara que se parece y puede ser la de cualquiera que conozcamos, sólo que los personajes de ficción son como nosotros pero no son nosotros, dado que solamente existen dentro de la pantalla grande o en el mundo del texto; si bien, tal vez ni los muertos vivos ni *Nosferatu* mismo son parte del mundo ni están entre nosotros, empero, es como si lo estuvieran a través del cine y de la literatura, toda vez que esas historias producen verdaderos y reales sentimientos de miedo y hasta estupor, por tanto, tal y como son las cosas, esas entidades ficcionales existirían a su manera sin que necesite haber, además, algo que se pretenda o se nos haga creer, pues un vampiro humano es sólo eso, un personaje más de la galería de la imaginación popular y una ficción que ha obsesionado a los cinéfilos desde la segunda mitad de este siglo.

Para ilustrar lo absolutamente peculiar de una experiencia de ficción, de la clase de respuesta emotiva que suscita en nosotros, sería suficiente con considerar el panorama de sentimientos tan encontrados que viviríamos si un pariente cercano fuera abruptamente secuestrado, en realidad, no es necesario que algo así ocurra, tan sólo con pensar qué haríamos o cuál sería nuestra reacción si tal cosa pasara, cuantimás si alguien nos jugara una broma cruel al respecto, como si experimentáramos dicho hecho como real, por supuesto, un familiar cercano o uno mismo al ver esto en una película, aunque no lo pretenda deliberadamente se imagina como sería todo si el raptado fuera su propio hijo y no únicamente un personaje de la historia, experiencia que va *in crescendo* si se ha transitado en algún grado, directa o indirectamente, por una experiencia parecida. Con toda razón, el que viva o haya vivido algo así cursará indistintamente por estados de miedo y desconcierto, y, sin embargo, aun cuando dicha experiencia la tenga sólo por mediación de la pantalla grande, no deja por ello de sentir dolor por lo que sucede en la historia, por lo que le acontece a alguien que es como él, que eventualmente puede ser él mismo.

Tal escenario de los hechos, puede, sin más, ser así aun en el caso en que alguien no crea que su hijo podría llegar a ser secuestrado, pues sigue experimentando malestar, si no, un duelo por uno mismo, si, por otro, que lo mueve a la compasión, a condolerse con su situación, por eso, resultaría grotesco suponer que una persona, actualmente, en estos momentos, pretendiera o fingiera ante sí mismo que su vástago ha sido robado, claro está, podría ser hecha la objeción de que aquél siente o padece un temor latente de que su pequeño pueda ser objeto de un rapto, porque él cree que eso podría suceder, no obstante, no basta que algo pueda ocurrir para que suceda, ni que creamos en que tal cosa haya pasado para que sea verdadera, pues un niño puede extraviarse o llegar tarde por ciertos imprevistos sin que necesariamente haya atravesado por un secuestro. Sobre lo mismo, no porque un espectador al observar una película crea que es imposible que existan los vampiros, deja de sentir miedo ante lo que ve, su incredulidad y racionalización no lo protegen de sentir algo ante lo que no existe, pues a pesar de que cree que es falso, lo experimenta como si fuera real, es más, sus sentimientos con relación a esto son totalmente reales.

Con todo, al tener entre manos tal panorama, se puede considerar que si se piensa en algo como lo descrito, sería como si un hijo propio o alguien que está a nuestro cuidado tuviera una cabeza de un animal cualquiera, digamos, de un caballo, en lugar de la suya propia o alguna otra deformación monstruosa, lo que a cada uno parece tan inconcebible como la existencia de los vampiros. Como se observa, no es menester que algo exista para que nos produzca sentimientos de displacer y pena, basta con imaginar algo así, con verlo en una película. No queda duda sobre esto, los sentimientos no son tan intensos como aquéllos producidos cuando alguien ve ciertas películas de horror, pues uno de los propósitos de éstas es estimular las sensaciones al máximo, exacerbar nuestras conciencias a un punto del paroxismo, en realizar lo inexistente y tornarlo más real que lo cotidiano; pero entonces, los pensamientos de situaciones poco placenteras o amargas de cosas por las que uno podría pasar, por ejemplo, el que un pariente o simplemente el que se sepa de alguien que es deforme, que está atrofiado, y que de hecho viva como en una historia que más parece que es una película de horror, experiencias tetralógicas como ésta son más comunes de lo que se puede pensar, como lo demuestran tantos programas de nota roja que se valen para subir su *rating* de desnudar las muchas historias que se tejen diariamente en una ciudad como la nuestra.

Así pues, con el sólo hecho de salir por las calles y registrar lo que pasa en una película y al verla después, puede suponerse, que no se necesitaría pretender que es el caso de tal cosa, que es verdadera, para hacer emerger sentimientos extremos y fuertes así como desagradables en un auditorio, pues como se comprueba una vez más, la realidad suele ir muchas veces más allá de la ficción. Conforme a lo expresado por Walton,²⁷ el aceptar su explicación de lo que es o significa el cómo sentir miedo ante los vampiros sin sentirlo ante algo real, pues es inaceptable sostener que las reacciones emotivas que hacen eclosión en el espectador ante una película de horror se sienten sin sentir las realmente, ya que, considero, que en este terreno no es admisible ni razonable diferenciar y abrir una brecha entre el sentir miedo y algo que es como sentir miedo, si hay distinción posible no radica en los términos sino en la naturaleza de aquello ante lo que se tiene la experiencia, de ser tal caso, entonces no sería del todo necesario suponer que alguien tiene una actitud psicológica especial hacia una entidad ficcional, sobre si se cree o no en algo o en qué grado resulta razonable creer que es así, en una batalla que se libra más en la palestra de la creencia que en la de la existencia.

Al respecto, de acuerdo con Walton y Peter van Inwagen,²⁸ hablando de las llamadas entidades ficcionales, éstas, principalmente para el segundo de estos autores, no quedan bien definidas por medio de la manida fórmula clásica que asocia la existencia a la realidad y la no existencia a la ficción, por lo que defiende la adscripción de existencia a esta clase de entidades, lo que, como él mismo sostiene, proporciona la mejor forma para explicar el hecho de que regularmente hablamos acerca de entidades ficcionales, de cosas que no existen o no refieren a nada que exista, de las cuales se dice que podrían ser verdaderas o falsas y que hasta implicarían la verdad o falsedad de otras cosas dichas acerca de entidades ficcionales, de personajes literarios y de los lugares en que ocurren las historias que se cuentan de ellos.

²⁷ Para mayores detalles y poder profundizar en esta discusión, considérense los ensayos de Kendall L. Walton, 'Fearing fictions,' que aparece en *The Journal of Philosophy*, vol. 75, 1978, pp. 5-28, y además el de Ralph W. Clark, 'Fictional Entities: Talking about them and having feelings about them,' en *Philosophical Studies*, vol. 38, 1980, pp. 341-349.

²⁸ *Idem*.

Walton,²⁹ al parecer, está en lo correcto al declarar que una suposición como la anterior sería un velo de misterio tolerado y un halo de confusión y vaguedad, pero, a fin de evitar semejante conjetura, se necesita, no aceptar sin ajustes, la explicación que ofrece Walton³⁰ sobre el miedo ante el fango verde y lo que éste implica al igual que las resonancias lúgubres que sugiere, en verdad, una explicación más adecuada que también nos libre de la suposición de que tenemos ciertas actitudes psicológicas hacia las entidades ficcionales, como si reaccionáramos de un modo ante una persona real y de otro ante un personaje que bien puede representar a alguien totalmente real, como si un cambio de contexto de la realidad transportada al texto o al cine fuera una excusa válida para tratar lo que sucede en la realidad de modo distinto a lo que sucede en la literatura, como si tuviera sentido considerar distintamente un asesinato inventado, narrado por una novela policiaca que un asesinato real, lo cual no deja de ser absurdo y plenamente equivocado, pues si se trata de un hecho o de una reconstrucción o recreación del mismo, un asesinato sigue siendo un asesinato para cada uno de nosotros, sin importar si se perpetró en la vida real, en nuestra imaginación o como una de tantas suertes de ficción, de modo análogo a las confusiones y altercados que nacen, cuando se abordan entidades ficcionales, de asignar a un mismo vocablo y a un concepto diferentes significados conforme al contexto en que se usen, dado que el problema no se diluye ni dirime por tales procedimientos, al proporcionar paráfrasis de proposiciones que aparecen para denotar a las entidades ficcionales, las cuales no denotan a cualquiera de dichas entidades, tomando el atajo de eludir la suposición de que hay entidades ficcionales haciendo de ellas un fenómeno lingüístico y psicológico, al reemplazar proposiciones que refieren a cosas que no existen, por otras que tienen una referencia real y que no se conforman, como quisiera Quine, con ser el valor de una variable, cosa a la que la ficción opone como una característica suya la autoreferencialidad, que le otorga existencia, no como algo real ni como representación de lo representado sino como algo que es al no ser lo que es sino otra cosa, al operar en el modo de la ironía y la suplantación.

Por lo tanto, no es tan fácil reducir y hacer soluble lo que implican ciertas proposiciones que dicen hablar o ser acerca de entidades ficcionales, cualquiera que sea el caso, la realidad de la experiencia de ficción como tal, que es ante algo que no existe, en tanto respuesta emotiva es algo que queda como incuestionable, no así ni del todo el tipo de existencia que pertenece a la ficción en cualesquiera de sus concreciones, entre éstas: la literatura, el teatro y el cine. Aun así, lo que queda por decir sobre el género y carácter mismos de aquello que puede concebirse como una respuesta o reacción emotiva ante la ficción, en todas y cada una de sus muchas expresiones, constituye todavía un filón que apenas comienza a ser explotado, sus implicaciones merecen un modelo más adecuado que dé cuenta de su peculiar especificidad, si bien, por ahora, la presente investigación ha encontrado a su paso y, a la vez, bosquejado con cierto tino ese rasgo que identifica a toda ficción, esa virtud especial de hacernos vivir algo sin realmente vivirlo, ya sea que nos sea posible, ya sea que nos parezca irrealizable, o bien, que aún no hayamos pasado por cosa semejante, sin que ello signifique que tal experiencia no nos aguarde a la puerta, que aún no nos sucede pero que no tarda, probablemente, en sucedernos; a pesar de esto último, no estamos en condiciones ni de negar la realidad o cuasirealidad que acompaña nuestro tránsito por alguna experiencia fictiva, que es en esencia una suerte de vivencia virtual, tampoco podemos decir, sin equivocarnos, que la emoción que llega a nosotros tras algo así no es auténtica o, por lo menos, que es difícil de ser clasificada por tratarse de una reacción que se experimenta ante algo que no existe o que aún no es y quién sabe si algún día llegará a ser, precisamente por ello, poco puede afirmarse con plena certidumbre al respecto, pues, atisbar y apostar por una respuesta totalmente esclare-

²⁹ *Ibid.*, pp. 8-25.

³⁰ *Ibid.*, pp. 6-8.

adora al hecho de que al experimentar o cursar por una experiencia fictiva, del tipo que sea, quién podría con autoridad infalible declarar, sin más, que los sentimientos que hicieron eclosión en cada uno de nosotros tras dicha experiencia no son reales, como si fuéramos protagonistas de un autoengaño, ya que está de más tal cosa, pues muy poco se sabe, con certeza, sobre si al vivir la propia experiencia que uno propone y proyecta la ficción, de vivirla efectivamente, acaso alguien podría garantizar que no se experimentaría lo mismo o algo parecido a ese cúmulo de sensaciones y reacciones que nos invaden al ser hechos presa por el juego de creer que a través de la literatura o de cualquier otro medio podemos hacer como si viviéramos algo, casi como si dijéramos que al ver una película o leer un libro, se sintiera lo que se sentiría si se viviera realmente la experiencia que la ficción nos hace conocer y ser partícipes de ella, a lo cual queda mucho por agregar, así que, acerca de las bondades y viabilidad de la explicación aquí desarrollada y presentada sobre esa cuestión, es algo que, por supuesto, tiene que ser sometido a posteriores revisiones y puesto a prueba en su verdadera dimensión y alcances, lo cual, claro, es una tarea por ser realizada como continuación natural de esta propuesta acerca de lo que significa hablar y sentir algo sobre cualquier tipo de entidades de ficción.

7. CONOCIMIENTO SUBJETIVO Y LITERATURA

Dependiendo de si el vivir y apropiarse una experiencia o la perspectiva que ésta ofrece en un punto de vista subjetivo es tomado como punto de partida, diferentes teorías pueden ser formuladas acerca del valor cognitivo de la literatura. El tipo principal de teoría que hace la experiencia subjetiva un elemento central del análisis es aquella que presenta una visión tradicionalmente de lo humano a partir de la literatura como un instrumento para la enseñanza y extensión de nuestra comprensión de otras personas, de otras formas y modos de vida. Tal clase de teoría podría ser etiquetada como una teoría del conocimiento subjetivo del valor cognitivo, la cual tendría que encarar tres problemas principales, a saber, primero, tiene que justificar la demanda de que cualquier cosa podría ayudarnos para una participación imaginativa que propiamente sea capaz de extender el rango y alcance de nuestra comprensión del hombre y de la vida humana, es decir, de que la experiencia subjetiva a la que una obra literaria nos induce representa algún tipo de conocimiento; segundo, aquella debe dar alguna suerte de explicación de la diferencia entre lo genuino y lo meramente pretendido de un conocimiento de este tipo, incluyendo distinciones entre lo que es verdadero y lo que es falso; y, finalmente, en tercer lugar, establecer que la literatura *qua* literatura promueve la participación imaginativa del tipo que reconoce un conocimiento semejante.

Esbozando la distinción que hace Gilbert Ryle -uno de los precursores, junto con Moore, de la discusión sobre los objetos imaginarios, quien fuera de los primeros en aproximarse, si bien no directamente a la ficción sino a lo imaginario, justamente a partir de la imaginación como tal- entre 'conocer cómo' y 'conocer que,' ambas también propuestas de lo que se ha llamado una teoría del conocimiento subjetivo y, partiendo de esas consideraciones, creo que dicha distinción necesita ser complementada con un tercer tipo de conocimiento, a saber, 'conocer lo que es como si fuera otra cosa,' o simplemente, 'conocer lo que es como.'

A decir verdad, 'conocer lo que es como' no es, según Walsh, "la mera adquisición de información, o el conocimiento inferencial acerca de algo, como el hecho de que podría conocer que un gato está en la casa sobre la base del conocimiento directo de que se está en la situación de que hay un gato

en casa, esto es conocer en el sentido de realizar algo así a través de la vivencia o el vivir esa experiencia."³¹

El reconocimiento completo de los hechos es compatible con la falta o la carencia de conocer lo que es como vivir a través de la situación descrita o configurada por tales hechos, de este modo, "reconocer que tal y tal cosa es así con referencia a cierto tipo de experiencia humana no es lo mismo que realizar lo que ésta podría ser como experiencia vivida, la confesión de fallar o fracasar al comprender algo, en el sentido de realizar, es perfectamente compatible con la ausencia de alguna duda con respecto a una cuestión propiamente de hecho, por ejemplo, 'yo no dudo que ciertas personas disfrutaran situaciones de peligro extremo, de daño físico, e incluso las buscan, pero no lo comprendo,' lo que el hablante no comprende es, en este caso, esa atracción, la fascinación por lo peligroso."³²

Un conocimiento del tipo asociado con 'vivir a través de' no resulta responsable de soportar la evidencia física concreta, o cualquier otro tipo de razones, aun una suerte de presentar pruebas palpables sobre lo dicho. Esto puede ser aceptado sobre la base de la autoridad de la persona de quien uno sabe que ha vivido o pasado por una cierta situación, la que realiza su carácter de conocimiento además de estar meramente informado por ser no sólo una experiencia sino una experiencia de la cual uno es autoconsciente de que se está enterado de ello, de haber vivido o pasado por algo así, esto es, por ser reconocido por uno mismo, en forma consciente, esa experiencia como si hubiera sido vivida como propia.³³ En este sentido, conocer algo que es como una cierta situación o cosa, por ejemplo caer repentinamente enamorado, perder un hijo ante la muerte, o lo abrupto de una conversión religiosa, puede tan sólo ser realizado y por ende compartido por medio de vivir o pasar a través de tales experiencias, ya sea de manera personal o, en forma indirecta y derivada, por medio de la lectura en cuanto una descripción que evoca la situación y la experiencia de haber vivido o pasado por eso, así, una descripción semejante constituiría una evocación imaginativa de la experiencia como tal. Ahora bien, la literatura, viene a ser por lo dicho, el modo de escritura primordial o sobre cualquier otro que puede proporcionar tal tipo de descripciones, de evocaciones, en virtud de que presenta a sus lectores un texto que no es sino una pieza de "experiencia virtual, encarnada, objetivizada, expresada, en la presentación literaria."³⁴ Esta experiencia virtual, muy de ralea ricoeuriana, encarnada en la literatura, tiene un tipo de presencia pública y un tipo de presencia permanente, mismo que no se da o no es posible en cualquier experiencia actual, como afirma Walsh,³⁵ en efecto, por medio de la presentación de una descripción evocativa de esta experiencia virtual que la literatura ofrece, el lector tiene la oportunidad de vivir a través de situaciones que él nunca ha encontrado, hasta ahora, en su vida. Además, puesto que la experiencia virtual puede ser elaborada y controlada por el autor, ésta es más pura, enfocada en lo esencial, de un modo en que la experiencia cotidiana no lo puede ser por causa de las contingencias de la vida real de cada día. Por esto, siguiendo a Walsh: "La importancia del arte literario, a partir de un punto de vista estrictamente cognitivo, es lo que proporciona una extensión y elaboración enorme y significativa de esta clase de conocimiento,"³⁶ en otras palabras, el conocimiento de la experiencia subjetiva.

Un requisito o petición así al haber experimentado lo que es como vivir o pasar por un cierto tipo de situación es, normalmente, algo aceptado aun si se piensa que lo único que provoca esa deman-

³¹ R. Walsh, *Literature and Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 101.

³² *Ibid.*, p. 104.

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 137.

la no puede ser capaz de comunicar su conocimiento de ello, pues, "conocer más allá de decir lo que es aceptable en tal caso, no por decir que es imposible, sino porque el único tipo de decir que sería relevante es un decir que requiere algún grado de talento literario."³⁷ Esto significa que la cuestión de la verdad de la literatura es algo que está solamente en conexión con descripciones fundamentalmente evocativas, empero, de acuerdo a lo que he venido diciendo, una descripción semejante no es verdadera o falsa en un sentido ordinario de correspondencia de la verdad, sino que, en lugar de esto, lo es en un sentido auténtico o inauténtico. Por lo cual, la evocación del segundo tipo no es significativa o llamadamente pretenciosa, en tanto que la evocación auténtica es una poderosa enunciación imaginativa, como lo afirma Walsh,³⁸ en tal caso, las obras literarias, por tanto, son verdaderas o tienen que serlo en el sentido de ser auténticas conforme a realizar esa dimensión cognitiva que una teoría del conocimiento subjetivo les adscribiría. Una teoría como ésta, posee en su interior fenómenos de carácter tanto experiencial como psicológico, que son completamente familiares y cercanos a todos los lectores tanto de ficciones literarias como también de textos no literarios, desde luego, esto no es parte de mis argumentos para negar que tales respuestas son reales o, desde luego, que son susceptibles de alguna valoración y también una fuente de mucho del placer producido y ofrecido por las obras de ficción. A pesar de esto, se tienen que hacer las siguientes demandas, primero, que algo así involucra a pasto un tipo de conocimiento, y así de verdad, y, en segundo lugar que, esto se encuentra en el corazón mismo de los valores cognitivos de la literatura, los que, sentimos que no están bien corporeizados. Ante lo cual, mis objeciones no confían ni descansan en la consideración realmente trivial de que los términos 'verdadero' y 'falso' son empleados en un sentido relajado y laxo cuando se colocan como equivalentes a 'auténtico' e 'inauténtico,' pienso que, al menos, no es tan obvio que la autenticidad como un modo de descripción es o posee cierto valor cognitivo. Ciertamente, una cuestión más importante es, sin duda, que el estatuto cognitivo de una experiencia, es algo a lo cual parece mucho menos aceptable la extensión de la terminología para decir que una experiencia tal puede ser bien un tipo determinado de conocimiento, aun cuando se trate de un conocimiento subjetivo o de un conocimiento de lo que es como si fuera otra cosa o realmente se viviera. Por esto, resulta más plausible suponer, no que la experiencia es lo mismo que el conocimiento, sino que este último se alcanza como un resultado de la experiencia, así, la experiencia nos permite llegar o acceder al conocimiento; en lo que se refiere a la literatura, podríamos decir que como resultado de la lectura de una novela, y estando imaginativamente comprometidos con su contenido, ahora sabemos mejor lo que es como estar en una cierta situación particular. Claro, esto no es diferente, en principio, creo, que partiendo de ese conocimiento nos acercamos a saber acerca de la ciudad o el país o la cultura en las que la novela está situada, excepto que, en el caso anterior, sin embargo, nuestro conocimiento reposa en un compromiso imaginativo, sin que sea claro si este conocimiento puede derivarse a partir de la lectura de obras literarias, sino, como puede verse en el caso de la metáfora, es algo que es traído a la mente a través del giro imaginativo de la frase, que no va necesariamente a ser proyectada de vuelta al interior del contenido cognitivo de la frase, ni a sus fundamentos para evaluarlo como 'verdadero.' De manera semejante, en el contexto literario, no podemos tan sólo tomar algo así por dado, el que cualquier conocimiento derivado a partir de una participación imaginativa con un texto, tenga o deba ser atribuido al propósito puramente artístico de éste y sirva como una norma o medida para determinar su valor en cuanto a obra literaria.

Todo esto, nos conduce ante la objeción principal que se le hace a cualquier versión de la teoría del conocimiento subjetivo, que concierne a su conexión por sí misma con la literatura, esta idea del

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁸ *Ibid.*, pp. 121-123.

conocimiento subjetivo puede acaso iluminar lo que hace que las obras literarias tengan valor dentro de una cultura, o bien, cómo relacionarlas con el tipo de respuestas que son propias de una atención literaria, o, una actitud o posición literaria, cosas que, por supuesto, nos aproximan aun problema obvio, el cual consiste en que muchas de las obras literarias simplemente no proveen el tipo relevante de experiencia de 'conocer lo que es como' a fin de vivir o pasar a través de una cierta situación. Por eso mismo, puede tener sentido decir que algunos poemas dan cierto conocimiento de aquello que es como sentirse deprimido o ilusionado, no obstante, inexplicablemente, muchos poemas nos hacen sentir la esperanza de que las cosas han de mejorar en el futuro, por lo que, puede incluso tener sentido decir que *Pedro Páramo* proporciona el conocimiento de lo que es ser como Pedro Páramo o una persona de ese tipo. Pero, si consideramos un ejemplo más sólido, a saber, *The Lady from the Sea* de Ibsen,³⁹ sería más fácil visualizar cómo el compromiso con la dimensión literaria de una obra es algo más que, y diferente de, una experiencia subjetiva. En verdad, el tema del artista egocéntrico que devora y destruye los valores de la vida y el amor es una cuestión subsidiaria pero, a pesar de todo, importante en aquella historia de Ibsen, la cual se relaciona oblicuamente con el tema principal de la misma; sin embargo, el reconocimiento y apreciación de ese tema secundario no puede realmente ser descrito como algo que sucede a través de una experiencia de lo que es como ser tal artista o su víctima. El lector o su audiencia, nota naturalmente el contraste en lo ordinario y lo doméstico de los personajes en esa historia, mismos que se han aclimatado por sí mismos a las condiciones del lugar en que se desarrolla la acción, representando ellos mismos de algún modo sus propios valores, y así, el lector habrá de descubrir cómo son evaluados a través del modo en que ese autor los presenta. Esto, en sí mismo, constituye una experiencia, pero no es totalmente del mismo tipo que la experiencia de 'caer súbitamente enamorado, perder un hijo ante la muerte, o pasar por una tortuosa conversión religiosa,' experiencias que la teoría del conocimiento subjetivo usa como sus ejemplos principales, en todo caso, eso puede, sin embargo, describirse como la experiencia de que los personajes de dicha historia son como si fueran así o asá, pero ésta es la experiencia del espectador, del lector, que observa la interacción y el comportamiento de estos personajes, lo cual sería hacer elástico el concepto de 'conocer lo que es como' más allá de cualquier límite que pueda servir para insistir en que eso podría ser aplicado a esta experiencia. Un intento de conseguir algo parecido, ha sido hecho al reforzar y confirmar la, propiamente dicha, teoría del conocimiento subjetivo, así como al tener cuidado y tomar en cuenta las objeciones que he señalado, de modo tal que, debemos apoyarnos en su versión más fuerte en este momento y volver a nuestra consideraciones, pero, hay que reparar en que, esta teoría también corre dentro de un problema más difícil y refractario relacionado con la naturaleza propia de la literatura. Por esta razón, asumo que el conocimiento de lo que es como si fuera o se viviera tal cosa, puede ser adquirido sólo por ir o pasar uno mismo a través de una experiencia semejante o mediante la lectura y siendo receptivo a una descripción evocativa hecha por la historia que se está leyendo, la que es, en esencia, una descripción literaria. El problema surge por causa de tanto de la unicidad como de la especificidad de cada obra literaria considerada individualmente, aun en el caso de obras literarias que tratan de la misma historia suelen presentar visiones distintas de esa historia, un ejemplo de tal cosa bien podría ser el hecho de que, cuando autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides presentan en sus textos las historias legendarias y épicas de Orestes y Electra, que conocemos por la Iliada y la Odisea de Homero, son realmente diferentes historias con diferentes personajes y diferentes visiones del mundo, a pesar de tener en común ciertos nombres y hasta hablar de los mismos episodios míticos de los orígenes y la fundación de Grecia. De igual

³⁹ Para esto, me basé en el tratamiento de *The Lady from the Sea* de Ibsen que hacen Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*. Clarendon press, Oxford, 1994, pp. 374-377.

do, aquellos textos literarios que se ocupan de los mismos temas, definen los temas sobre los que se expresan en formas totalmente distintas y diversas, así pues, cada obra literaria define su propia y única experiencia subjetiva de manera peculiar y particular, además, aunque ciertos aspectos individuales, ya sean personajes, o bien, incidentes abstraídos de una obra, considerados aisladamente e incluso descontextualizados, podría reconocerse algún efecto en el lector, provocando, por consiguiente, una cierta respuesta en él, algo así es mucho más improbable que si ciertas obras literarias, tomadas individualmente como un todo, no por partes, presentarán situaciones que podrían ofrecer una experiencia coherente y unificada que pudiera ser descrita bajo la fórmula de 'conocer lo que es como si fuera así o asá.' En relación con esto, una situación del tipo Pedro Páramo, a manera de ilustración, resulta también muy compleja y específica para dar y derivar alguna experiencia sencilla y justificada de esta clase, en verdad, nada que sería relevante para la vida diaria de un lector cualquiera, lo cual no significa que la literatura no se ocupe de aquellos temas cuyo eje principal es lo humano, pero esto implica que las situaciones empleadas para definir y describir narrativamente tales asuntos e inquietudes así como la manera de tratarlos son, no cabe la menor duda, específicos de la literatura, y, por lo tanto, la experiencia virtual que nos ofrece la literatura es específicamente literaria y única. La visión de que la importancia del arte literario, desde el punto de vista cognitivo, es lo que proporciona una extensión y elaboración enormes de este tipo de conocimiento, a saber, 'conocer lo que es como o que algo sea como,' parece así reducir al nivel de la tautología que tengamos más a la mano aquello que, cuando leemos literatura, extiende y amplía nuestro conocimiento de la clase de experiencia subjetiva que nos proporcionan las obras literarias.

CONTRIBUCIÓN DE LA LITERATURA A LA DISCUSIÓN FILOSÓFICA SOBRE LA MORAL

¿Acaso se puede decir que la literatura cumple un papel importante dentro de la filosofía moral? Esta pregunta, entonces, tiene que ver sobre si la filosofía, cuando se considera a través de la literatura es capaz de revelarnos algo que sea verdadero y además importante en relación con el papel que juega la literatura dentro del contexto de la filosofía moral como un todo, interpretaciones filosóficas que, para ser ilustradas adecuadamente, invocan ejemplos literarios o, visto de otro modo, plantear problemas filosóficos de manera narrativa. Desde luego, no hay problema alguno con la modesta formulación de que 'algunas obras literarias hacen una contribución al razonamiento moral,' claro, sería extraño si algunas obras no hicieran una contribución semejante en algunas otras de las diversas ramas del razonamiento, las cuales, dependen para realizar tal cosa, de que los ejemplos que nos presentan encuentren un uso más extendido, sin embargo, los problemas aparecen al considerar la conexión que puede establecerse entre esto y la demanda de que las propiedades que caracterizan tales obras, que a su vez las hacen contribuciones valiosas para el razonamiento moral, son en parte idénticas con aquellas propiedades que las hacen también dignas de valor en cuanto obras literarias.

Ahora bien, esas propiedades, identificadas como parte del proceso de apreciación literaria, son esas que contribuyen a que la obra literaria, en tanto obra de arte, sea única e irrepetible. El proponer un tema filosófico con el propósito de organizar, dar coherencia y sentido a lo que puede identificarse, al interior del texto literario, como su visión del modo en que las cosas podrían haber sido o llegar a ser, además de las condiciones en que se presenta narrativamente algo como eso. Si bien, tal cosa por si y en si misma, no posee un contenido muy significativo, pues, solamente por medio de instaurar dicha re-

lación, la propuesta temática de la obra literaria se arraiga y articula en ella, y así hace que se vuelva cualquier cosa, pero menos, un compendio y recuento de palabras vacías.

Por ello, cuando esa propuesta temática se relaciona directamente con la obra, ésta recibe también una interpretación única, al momento en que, la situación representada en el texto literario, es creada por medio de una serie de recursos retóricos y estructurales que no son más que la escritura o impresión de la obra, de igual modo, la situación presentada por una obra literaria es por lo tanto irrepetible, de modo que, la literatura es, en cualquier caso, una representación en donde el modo de presentación constituye la naturaleza de la situación representada, así, esto es, las cosas narradas son como se nos dice que son. De esta manera, una situación de la vida real que fuera similar a la que un lector encontró en cierta historia, no sería aun, estrictamente hablando, el mismo tipo de situación, y si una situación de la vida real fuera presentada exactamente de la misma manera que una cierta situación en un relato o en una obra de teatro, entonces, esa presentación induciría *per se*, con mayor probabilidad y en forma más creíble, una respuesta literaria, a la vez que, el contenido de la historia, podría en ese caso ser caracterizado en términos temáticos así como literarios.

Cualquier intento de construir una obra literaria como parte de alguna argumentación moral, sería tanto como identificar las características de ella que contribuyeron y participaron para elaborar la situación en que esa obra se vuelve ejemplar, paradigmática, capaz de exhibir apropiadamente los patrones y valores de la vida pública, es decir, las propiedades que definirían y harían de la situación algo repetible, es más, digno de ser repetido y hasta emulado. Sobre lo cual, Nussbaum claramente admite que el verdadero papel de la obra literaria no es en su calidad de obra literaria sino, más bien, como un ejemplo, como una lección de la vida que merece ser aprendida, lo cual expresa con las siguientes palabras: "El tremendo desarrollo de la 'ética aplicada' y el concerniente incremento de más escritores anglo-americanos de envergadura sobre temas éticos que ya se ocupan de ejemplos concretos y complejos es un adelanto bienvenido. No creo que estos ejemplos eliminen la necesidad de volver a las obras de la literatura... Como ejemplos que se vuelven de manera creciente cada vez más complejos, sin embargo, no podemos esperar que encontremos un contraste muy claro entre ejemplo y texto literario, pero, en lugar de esto, lo que hay es un continuo."⁴⁰ La consecuencia inmediata que tiene el admitir esto, tendría que ser admitir posteriormente que lo que esta autora dice sobre las obras de Henry James no tiene absolutamente ninguna consecuencia para una distinción convencional entre filosofía y literatura.⁴¹

A la luz de lo dicho, aparece otra demanda aun más ambiciosa que hace de algunas obras literarias verdaderos modelos de vida, lo que las vuelve, en cierto sentido y en buena medida, 'clásicas,' o, digamos mejor que las torna irremplazables para la filosofía moral, por ejemplo, algo así como lo que representan, para Nussbaum,⁴² las novelas de Henry James, aun cuando esta autora considera que las obras de este escritor pueden ser vistas como una especie de productos o manifestaciones morales concretas y específicas de la comunidad en cuestión, ya sea ésta inventada o retratada por la historia en turno.

En efecto, las obras literarias que propiamente podemos pensar que tematizan, en determinado grado, problemas que incumben fundamentalmente a la filosofía moral, es raro que estén construidas como productos morales particulares y bien definidos, por lo que, concluir sobre dicha base que una obra literaria es un producto o realización moral no puede ser desprendido o derivado meramente a

⁴⁰ M. C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986. 321.

⁴¹ M. C. Nussbaum, *Love's Knowledge*, p. 138.

⁴² *Ibid.*, p.165.

partir de un análisis de su forma y contenido, aun si uno cree que ese análisis revela patrones o normas de la vida cotidiana, igual que un uso auténtico y concreto, más que privado e imaginario, del lenguaje.

Tal cosa es, de veras, algo difícil de sostener, porque, si las obras literarias funcionan como ejemplos o ilustraciones moralizantes o no de la vida diaria, si son ejemplares o arquetípicas, si representan patrones y normas de la vida en comunidad, entonces tienen la necesidad de un comentario que las generalice para poder evocar su valor ejemplar de una suerte de reglas generales y, en ciertos casos, universales, o bien, relativizadas y de aplicación y alcance limitados. Dicho lo anterior, una obra literaria es aprehendida y apreciada gracias a una interpretación que es en sí misma objetable, si es que se toman en cuenta ciertas demandas y observaciones que Putnam y Nussbaum hacen a ciertas novelas, razones que ya han sido expuestas, con todo rigor y en extensión, principalmente, en la sección 10 del capítulo I.

Parece más bien que las demandas como las razones que esgrimen dichos autores para defender semejantes tesis, tienen lugar se bajo una interpretación ética de historias como la citada de Henry James. Por supuesto, si hay alguna historia que pudiera ser construida como una obra de filosofía moral, tendría que ser la novela específica acompañada con una interpretación ética específica adherida a ella, por ejemplo, *The Golden Bowl* de Henry James que estuviera aparejado en su edición con un tratado crítico de Nussbaum sobre el mismo. Ahora bien, sobre si este texto, en cierta forma, extendido o completado puede ser etiquetado hoy en día como una obra de filosofía moral, es algo que parece, al menos, de escasa importancia, hasta donde se quiera que alguien tenga conciencia de la diferencia entre este tipo de texto compuesto, tanto por el contenido de la historia como por un análisis de la misma, y las obras principales y clásicas, de todos los tiempos, de la filosofía moral, pudiendo sólo registrar aquí la impresión de que la mayoría de las discusiones que realiza Nussbaum tanto acerca de la obra de Henry James como de la tragedia clásica, se juzgan más iluminadoras y luminosas como muestras de crítica literaria que como contribuciones a un verdadero debate moral.

Por lo dicho, pensar la filosofía a través de la literatura, considerando uno a uno los casos concretos de ésta, entonces, se identifica por medio de un tipo especial de construcción que es diferente de aquélla que constituye la apreciación, asimismo, este tipo de construcción no está restringido exclusivamente a obras literarias sino que es un modo de aprehensión que también se aplica a ejemplos no literarios al interior de la filosofía moral, que bien pueden ser visuales. A este respecto, la solicitud hecha por Nussbaum e igualmente por Putnam de que la literatura es una parte integral o un componente necesario adjunto a la filosofía moral es, por lo tanto, una afirmación que parece todavía más fuerte, ya que, podría ser apropiado y correcto el que la filosofía moral hiciera bien en un uso más extendido de ejemplos tomados de la literatura, porque éstos están concebidos en forma más completa que cualquiera que un filósofo, con lo limitado de su lenguaje, fuera capaz de inventar a fin de hacer el momento de lectura más estimulante y aleccionador, pero esto no es lo que hace de las obras literarias lo que son, en cuanto una parte necesaria de la argumentación moral propiamente dicha, en todo caso, lo que la literatura puede proporcionarnos son cosas que la filosofía debe tener en mente, lo que aquí parece una caracterización mucho más razonable del tipo de función que la literatura puede desempeñar dentro del marco de la filosofía.

Por todo esto, una teoría que piense a la literatura como filosofía moral es, para muchos, una teoría de los que pudieran ser llamados filósofos de la literatura, planteamientos que son en último término teorías más sobre la naturaleza de la filosofía que en torno a la naturaleza de la literatura, concepciones que insisten en asignar cierto papel a la literatura dentro de la filosofía, y que ven tal función como una garantía de su valor cognitivo, no obstante que, una teoría así, no concierne con la literatura

como una práctica independiente y separada que está definida por su propia lógica interna y sus propias restricciones y convenciones, razón por la cual, no le concierne dar una explicación del aspecto mimético de la literatura como tal, sino limitarse a las obras literarias como su género de influencia, concibiéndolas como canteras llenas de ejemplos o cosas que deben ser recordadas, e incluso, sacar o aprender algo de ellas, meras ilustraciones de la vida real para la filosofía, que en su discusión tocan problemas centrales conectados con el aspecto propiamente mimético de la literatura, pero cuya soluciones, están motivadas por el deseo de aclarar el papel así como la función que le corresponde jugar a la filosofía en el contexto de la vida humana, más que su función y sentido que tiene la literatura en nuestra vida.



CONCLUSIONES

El estudio de esa peculiar representación artística denominada texto literario, al igual que del tipo de ficción que en éste se encarna, así como del realismo ficcional característico de un conjunto importante de obras literarias, de todos los géneros habidos y por haber, a propósito de la naturaleza inherente a la ficción literaria, constituye una explicación, que se pretende completa, de la narrativa ficcional, sin restringirse solamente a esa clase de ficción a la que designa Albaladejo con el mote de ficción realista, ya que el análisis propuesto y desarrollado en esta disquisición abarca también la que denominó ficción poética, de la cual me valgo para presentar y apuntalar la noción que he venido elaborando a lo largo de estas páginas, la de simulacro de la existencia, misma que considero, como he mostrado ya ampliamente en el curso de este trabajo, una caracterización muy apropiada para lo que algunos han dado en llamar ente ficticio, tanto para el tipo de existencia que lo distingue como para esa verdad tan peculiar que le pertenece en razón de su singular modo de ser, siendo como si fuera lo que no es, identificándose en otras cosas, realizando sus fines al permitirnos ver en las cosas otras cosas y verlas de otro modo, postulando así, el principio general de la ficcionalización, compartido igualmente por distintas manifestaciones y expresiones de la ficción en el arte, que van de la literatura, cruzando por el teatro, hasta llegar a la ficción condensada y atrapada por la imagen, convertida en algo visual, en su expresión suprema conocida como séptimo arte, el cine.

La ficción como tal, no excluye género ni medio alguno para poder expresarse, no es partidaria de la exclusividad ni es dada a la discriminación, si bien, es en la narrativa donde encuentra un espacio idóneo para ser lo que es y ser como es, en virtud de que, en un texto narrativo, se construye y establece un mundo, el mundo de la obra literaria, formado por un conjunto de seres, estados, sucesos, acciones e ideas que como un todo es diferente del mundo real; además, al creer en que las cosas que el texto dice son tal y como las dice, en su literariedad, y adoptar ciertas actitudes, psicológicas y emotivas, ante él, la ficción se descubre como el elemento esencial que sustenta y regula el modo en que el texto narrativo ficcionaliza el mundo, al pintar un paisaje de la realidad que puede o no parecersele, sobre todo, en aquellos casos en que se trata de un texto literario no histórico, es decir, que no está en estricto apego con los hechos ni tiene porqué ser fiel con lo sucedido; a pesar de esto, en cierto sentido y en determinado grado si no están tales historias basadas en hechos reales, en cambio, sí se sirven y toman ingredientes de la realidad para construir sus propios mundos de ficción, que vienen a ser una mezcla y combinación de lo real y lo irreal, de lo que existe fuera del texto y de lo que sólo existe en éste, haciéndonos creer en la verdad del mundo proyectado por la historia, en verlo antes que como una fantasía, más bien, como lo que puede ser, como una ampliación de la realidad y con ella de nuestra consciencia, que se concreta y condensa en la literatura, otro modo de ser para las cosas.

Los mundos de ficción construyen historias sobre lo que no existe, aquello que tiene en la auto-referencia su realidad, que sólo existe en el texto y que es como el texto dice, crea un tiempo y un lugar, un espacio, en el cual las cosas suceden de otra forma a como ocurren realmente, donde es lo que no es, y lo que aún no es puede ser, un laboratorio donde se experimenta con la existencia en todas sus modalidades, y se elabora un pasado tanto para objetos inventados como para aquéllos que son reales, en el cual se revela lo que son, cómo llegaron a serlo, dónde estaban antes de que supiéramos de ellos, como llegaron hasta donde están, porque están ahí y no en otra parte, en resumidas cuentas, todo esto

es lo que *significa e implica el contar una historia, el dar vida a sus personajes y a lo que a ellos les sucede, a hacer con el mundo ficciones y con las ficciones mundos.*

Aun cuando la ficcionalidad garantiza y expresa la especificidad del texto literario frente al que no lo es, ello no basta para asegurar su efecto, ese aspecto poético que va más allá de decirnos cómo son las cosas de las que habla la historia, que además de describirlas, el modo de presentarlas nos hace creer que son ciertas o, siquiera, que son creíbles; ahora bien, desde luego, dicha eficacia estética sólo es alcanzada por algunos textos literarios, ya que el qué tanto nos parecen razonables y nos resultan verosímiles es algo que no se consigue con el mero apelativo de literario, que resulta insuficiente por sí solo, mucho tiene que ver en esto la capacidad del autor para crear y comunicarnos el mundo de su obra, para hacernos creer en ellos y a concederles cierto valor y grado de verdad, a reconocer que son capaces de suscitar respuestas emotivas auténticas en nosotros, lo que les confiere un cierto tipo de realidad.

El texto literario, tras hacernos pensar en lo que dice e imaginario como lo dice, para dar contexto y textura a su invención, a su poder de hacer mundos y con ellos generar nuevas verdades, y así aspirar a cierta credibilidad, necesita realizar una adecuada selección de los elementos que le permitan modelar un mundo cuya *semántica asociada lo dote con sentido* y nos persuada a creer en él, por supuesto, esa selección es resultado del conocimiento de la realidad, por parte del escritor en turno, y de su talento para hallar determinados elementos semánticos fundamentales, conectados en cuanto tales con el funcionamiento vital que es propio y definitorio del hombre, con la vida misma y sus distintas expresiones, en una integración completa de lo real y lo ficcional.

La eficacia estética de una obra literaria en tanto ficción, principalmente, en los casos en que ésta es realista, sin que esto se equipare con un deslucido naturalismo, es debida en una proporción considerable al hecho de estar centrada en la tensión entre realidad y ficción, porque de este modo adquiere una gran apariencia de realidad sin dejar de constituir un mundo alternativo de ésta, de cumplir el anhelo de Rosario Castellanos de descubrir, y si no, inventar, una nueva manera de ser hombre, de llevar el término *humano* a sus últimas connotaciones y consecuencias.

Al hablar de realismo en literatura, se alude directamente a una especie de equilibrio anómalo o inestable dentro de la tensión entre ficción y realidad, entre lo verdadero y lo falso, tal tensión bien llevada es imprescindible para consolidar el valor estético de una *narración de ficción*, en este caso, realista, en cuanto construcción poética, esto es, de un mundo con sus propios seres, sucesos y significados, la cual se caracteriza por la *divergencia entre lo real y lo ficcional* y a la vez por la divergencia generada por el autor al asumir indistintamente o de manera diferenciada partido en ese estira y afloja entre una *tendencia realista* y una *ficcional* de describir e interpretar la historia que el texto cristaliza. Asimismo, el equilibrio del que se habla es en mayor medida de tenor semántico, y a partir de él se produce el efecto pragmático-estético de ilusión de realidad desde la ficción, que es lo que hace reaccionar y actuar de cierto modo al lector, estableciendo una cierta orientación de éste ante el texto que gobierna la forma de reafirmarlo imaginativamente, de vivirlo sin vivirlo, abrazado por el carácter ontopoético de la ficción, en virtud del que, se sabe situado en los parajes de ésta, y, ciertamente, volcado a la especial realidad producida por la tendencia realista de esa clase de ficción que se declara a sí misma basada en hechos reales, diciendo que se trata de una historia verdadera o que podría serlo.

Por ello, la poeticidad de la narrativa de ficción realista se encuentra, en consecuencia, asentada y apuntalada sobre la tensión dependiente de la divergencia y de la convergencia, de la atracción y de la repulsión, de la diferencia y de la semejanza, como fundamentos opuestos y complementarios de la

configuración semántica y textual del mundo ficcional realista, de lo que éste dice y lo que quiere decir al decirlo así, como las formas y estructuras narrativas en que lo hace y con que lo hace, como una construcción irreal equivalente en su esquema esencial al mundo real, del que, sin embargo, es distinto.

Por lo tanto, los personajes de ficción aunque son como nosotros, no son nosotros, no nos reemplazan ni sustituyen, por lo cual, sólo pasan por ser como nosotros somos sin serlo verdaderamente, así pues, en rigor, una poética de la ficción literaria es fundamentalmente una poética de la usurpación.

Hablando de ficción realista, de algo que no es totalmente inventado, que sí puede encontrar referencia concreta a sus asertos, la cual hace válido el planteamiento de que las novelas no son mundos sino otra cosa, una representación de la realidad, un registro y reproducción de la escena misma en que tuvieron lugar ciertos hechos, claro, considerando esto último con mesura, sin aplicarlo tal cual al problema del realismo literario, sino *mutatis mutandis* conforme a las apreciaciones que sobre esto se han realizado, en mayor medida, en los capítulos dos y tres de esta investigación.

En cuanto al grado en que nos parece realista e incluso verosímil una construcción ficcional, si ha sido bien lograda o es fallida, debe decirse que, el logro estético y su capacidad de mover y conmover al lector, es un resultado de la consecución del equilibrio en la tensión entre ficción y realidad, dos muestras muy significativas de esto, lo son, sin duda, las obras *El amor en los tiempos del cólera* y *Crimen y castigo*, por lo magistral y detallado de sus descripciones, que no pasan por alto la más mínima observación al hablar de los escenarios y personajes de sus historias; por otra parte, se fracasa, y una obra aun siendo inspirada en hechos reales se juzga como si no fuera más que un invento o una fantasía, siempre y cuando se produzca una suerte de saturación ficcional que eclipsa los propios fundamentos realistas de la obra y, por consiguiente, genera una realidad orientada mayormente a la ficción que a algo que puede considerarse como real, lo que ocurre incluso en los casos en que la presencia saturadora en el texto no es de cosas y sucesos inventados sino, al contrario, de la realidad efectiva, cuyo peso es tal que llega a anular o cancelar el necesario componente ficcional de una historia, pretendiendo hacer de ella una realidad desnuda, como un mero registro de acontecimientos y nombres que no tiene más sitio en la literatura, quizá sí, en una gaceta periodística.

La ficción es el resultado del esfuerzo configurador de mundos realizado por el autor, que entrecruza las vivencias reales con las posibles y las interpreta a través de la perspectiva que surge al intersectarse el mundo de la historia y el mundo del lector, cosa que, en la ficción realista es sometida a las exigencias de la verosimilitud y del realismo.

De acuerdo con lo aquí expuesto, puede decirse que ese esfuerzo de creación semántica y de representación textual, de unir de nuevas maneras signos y significados, se ve acrecentado en la elaboración de una construcción ficcional realista, en la medida en que el autor tome en cuenta constantemente la restricción y condicionamiento a lo creíble y razonable, que limita y centra su propia creación literaria en una modulación artística de su fecunda imaginación, que de este modo se ajusta a la demanda de equilibrio en la tensión entre realidad y ficción.

Si la construcción literaria de mundos alternativos del real precisa de un gran trabajo creativo, la necesidad de proximidad de éstos al mundo real, que se da en la ficción realista, no sólo no mitiga ni suaviza el artificio literario, sino que lo potencia al incluirse la condición de semejanza en la diferencia, expresada muy bien por la categoría de simulacro. Por otro lado, la ficción no realista o poética, es resultado de la expansión fantástica en las numerosas posibilidades de creación de mundos irreales que ofrece la actividad literaria, el oficio del escritor de recrear la realidad, generando nuevos modelos de mundo, muchos de los cuales forman parte de los cuentos de Hadas y de las historias de ciencia ficción

El realismo impone a la ficción limitaciones de sobra conocidas, por lo que la ficción realista también es resultado de una expansión pero bajo los lineamientos que la definen, según los cuales está sujeta a modelos de mundo con un alto grado de verosimilitud, es decir, se trata de una expansión restringida. Así, la ficción no realista, posee una estructura que puede ser explicada como un ascenso en la escala de los niveles ficcionales, como saltando de un tipo o modalidad de existencia a otro, en una expansión por las regiones de la fantasía, en las que están incluidas las zonas más alejadas del mundo real y efectivo, los bordes que separan los mundos posibles de los imposibles. Por su parte, la ficción realista puede caracterizarse pensándola como la intensidad en la construcción literaria de la realidad ficcional que es de suyo compatible con el orden y estructura del mundo real, pues es producto de la intensificación, de resaltar estilísticamente los elementos y rasgos tomados del mundo en el interior del plano ficcional, en la novela o el cuento en el que está situada dicha construcción artística de un mundo de ficción.

La intensidad o énfasis al lado de la expansión o frente a ésta, es lo que define semánticamente la ficción realista y la coloca pragmáticamente en la conexión entre un autor y unos lectores atentos al punto de contacto y de separación entre ficción y realidad, claro está, la expansión separa la ficción realista de la realidad efectiva, pues aquélla además de consignar hechos reales, aventura otros que también pueden serlo, llena los vacíos que hay en ciertos hechos para explicar lo sucedido, sin que necesariamente haya pasado así, sino que simplemente resulte convincente decir que las cosas fueron de tal y cual forma, aun cuando no fuera éste el caso, y, a su vez, la restricción de esta expansión y la intensidad consiguiente aproximan a dicha realidad esta clase de ficción, denominada ficción realista.

La consciencia que el lector tiene de la expansión ficcional, que de algún modo amplía y extiende las fronteras de lo que es real, y de la intensidad realista, de ese referir el mundo del texto a personas y lugares de la realidad, a poder aterrizar sus personajes y sucesos dentro del universo de nuestras experiencias cotidianas y concretas, es el fundamento innegable del disfrute estético que experimenta desde el reconocimiento de su propia situación ante una narración realista, cuyo mundo, como explica Ricoeur al hablar de la mimesis III, confluye con el mundo del lector en el proceso de refiguración, que pasa la historia por la criba de las vivencias del propio lector.

Ese placer estético, entra en aprietos cuando lo que son las cosas se vincula a cómo debieran ser, al momento que un autor no sólo describe sino también prescribe, opina y reflexiona con el texto sobre el mundo, por medio de la mimesis que establece esa peculiar conexión entre el mundo ficcional realista y el mundo del receptor de la obra, que ofrece la consciencia de la expansión y de la intensidad, que en la experiencia del lector abre, a partir del mundo del texto, el mundo del lector a la proyección del mundo de la historia, que conforme a la manera en que es construido, logra que se afirme o no la realidad de la ficción que en ella se presenta, principalmente, si se trata de una novela de tendencia realista, en la medida en que provoca en el lector la consciencia de plenitud de realidad en la ficción. Las más grandes obras literarias de corte realista están ligadas a esta plenitud, que no saturación, por ser representaciones de mundos cuya expansión se detiene antes de abandonar el ámbito de lo verosímil y provistos de intensidad semántica, como sucede y puede apreciarse en las grandes novelas históricas.

En verdad, ocuparse dentro del estudio de la ficción literaria de la llamada ficción realista, no es algo peregrino, sino una manera de vivir la tensión entre realidad y ficción de manera más precisa, explicando el realismo en literatura como un componente de las construcciones ficcionales como tales con total independencia de su presencia en períodos y en escuelas concretas, llámense naturalistas o de otra forma, pues el realismo ficcional, distinto del de textos que no son de ficción, a saber, los reportes cien-

tíficos, es una constante de las construcciones ficcionales formadas por textos narrativos, por modelos de mundo con alto grado de verosimilitud, por los llamados mundos posibles, y por las estructuras que son proyectadas por éstos y que son a su vez representadas por dichos textos.

En resumidas cuentas, el realismo ficcional es, por lo mismo, un componente indispensable de la narrativa de ficción, del contar historias, justo a través de los textos pertenecientes a dichas construcciones ficcionales, en las que emergen y tienen cabida los mundos de ficción, por cierto, este componente es de naturaleza semántica, representado sintácticamente, y está situado pragmáticamente en la comunicación literaria de los textos narrativos, en su recepción y en la consecuente reacción desatada en el lector, desde luego, semejante organización fundamenta las implicaciones que tiene la ficción realista en cuanto a su mayor capacidad para hacer mundos que nos resulten dignos de creer en ellos y brindarnos una respuesta emotiva más clara y auténtica ante una realidad de ficción

A lo largo de esta disertación y, fundamentalmente, en el capítulo cuatro de la misma, he provisto diferentes y variados pasajes de una amplia gama de obras de ficción experimental contemporánea, poniendo especial atención a su especificidad formal, al estar concretada como texto, lo cual se distingue como una característica y atributo definitorio de la ficción literaria en cuanto tal, asimismo, he tratado de analizar la selección de fragmentos considerada, tanto dentro de la temática general de la referencialidad literaria como del tipo de verdad que comunican, según sea la naturaleza de aquello de lo que hablan, si es que acaso existe o esa existencia sólo se da al interior de la historia representada textualmente, lo que alude necesariamente a una cierta clase de autoreferencia como principio regulador y explicativo de la ficción en tanto literatura.

Para abordar una explicación del significado que condensan y contienen los textos literarios, he tenido muy en cuenta elaborar progresivamente un minucioso examen y, si se quiere, en lo esencial muy completo, sobre las técnicas, estructuras y estrategias retóricas del arte de contar que se combinan para producir lo que dichos escritos significan, y así, al leerlos, mantener viva una preocupación constante en el descubrimiento de sus diversos modos de referencia, es decir, cómo aquéllos denotan los seres, lugares y sucesos de que hablan y que hablan, en qué forma logran, con sus gestos, ir más allá de los confines de sus límites formales con rumbo o dirección hacia algún mundo imaginado o hasta el mismísimo mundo real.

En cierto modo, lo que trata cada capítulo de los que consta este trabajo es un especie de juego que oscila entre el exterior y el interior del texto mismo, entre el afuera y el adentro, entre una serie de ficciones aparentemente autoreferenciales y por sí mismas suficientes para explicar el mundo o mundos de sus historias, sin recurrir, para adquirir y conquistar credibilidad, a referencias rígidas e impuestas con la realidad, además de aquello a lo que éstas apelan o remiten, que no es otra cosa sino una topografía que se desborda fuera de sí misma, extendiendo los márgenes de la historia hasta traspasar los linderos de lo que tildamos real, una geografía que expresa y tiene su modo de ser en las particularizaciones concretas de ciertos sucesos, de la Historia, fuente y origen de todas las historias.

Con todo, ese fuerte giro autoreferencial encontrado en gran parte de la literatura de ficción, a pesar de lo abstracto de sus designaciones, sugiere y suscita algunas trazas de autoreflexión teórica, haciendo del texto algo que puede ser leído e igualmente creído, toda vez que sus propias construcciones narrativas detonan sus posibilidades y las realizan como algo subsumido dentro y por la expansividad del giro referencial, en un movimiento que va de la palabra al mundo, y que conduce al lector ante algo así como un *test* de la verdad, que contrapone lo que se dice con lo que esto refiere, lo que es con lo que solamente se dice que es, sin que tenga que serlo así necesariamente, lo que considera el lector

más allá de la absorción de lo mismo, de su ensimismamiento, en su propia constitución y en la red de significados que entabla e insta en su integración dentro de un complejo continuo y significativo, que es el texto literario.

Si bien, una parte importante de este estudio, especialmente, lo que es el capítulo tres de esta investigación, puede ser caracterizado por una tensión productiva entre el formalismo de la autoreferencia y el poder extensivo de lo referencial de ampliar la realidad y redefinir los límites de su mundo, del mundo de la obra, y con ello, reinscribirse de otro modo entre lo real; mientras tanto, en lo que toca a los capítulos cuatro y cinco de esta tesis, los que delimitan y cierran la propuesta y construcción de una Ontopoética para la ficción literaria, es en éstos, donde se hace explícito el compromiso que ha sido y ha aparecido subrepticamente en los primeros tres capítulos, nominalmente, el que hay un importante vínculo entre la cuestión literaria de la referencialidad y la dimensión ética de lo humano como parte tanto de la experiencia real como de la virtual de ser-en-el-mundo, que en el caso de la literatura consiste en vivir algo sin vivirlo realmente. Esto es ya más que aparente si se repara además en la capacidad de la literatura para generar en nosotros reacciones y respuestas emotivas sumamente auténticas, que rebasan la mera circunscripción entre lo que una voz narrativa profiere y la realización así como actualización que el lector le dispensa.

En un caso como el de Beckett, la imposibilidad de una ficción pura, de la ficción en tanto su propio fin, y el descubrimiento de un solipsismo peculiar concebido de manera romántica, se da un distanciamiento que va de la mediación poética, del hacer mundos y constituir con ellos nuevas verdades o modos otros de ser y ver al mundo, se va hacia una postulación de lo ético como ese dominio al que lo estético, en su función referencial, apunta, y en la que, como lo pretende David Ellison, lo estético como tal encuentra su fundamento último, por supuesto, esta afirmación demanda algo de claridad y un poco más de justificación. Sin duda, no se trata simplemente de asignar o fijar una función moral específica para la literatura, puesto que el dominio estético, de lo que es aunque sea siendo texto, en sus leyes y condiciones distintivas, no existe en cuanto a decretar o instituir algún imperativo práctico o ético, de extracción o tendencia kantiana, o de cualquier otro tipo. Hay que tomar seriamente llamados de atención o, incluso, severas amonestaciones como las que hace Steiner concernientes al poder y al peso moralizador del arte, cuando al hablar de sus presencias reales, de aquello que hay y vive en la palabra y por ella se manifiesta, sentencia los peligros de anteponer siempre la obra original sobre su comentario o crítica, haciendo de las palabras desiertos vacíos de sentido, en lugar de fuentes de exuberancia significativa, que es lo que son verdaderamente, lo que tiende a frenar irresponsablemente el libre juego de la imaginación crítica en sus actividades interpretativas, mismas que reconocen en la plurivocidad y no en la univocidad, en las muchas lecturas y reflejos, su verdad y la posibilidad de comunicarla.

De igual forma, aun cuando armado con muy poca propiedad, dicho autor postula que al debatir con el afán de deconstruir las cosas, de rehacerlas desde sus cimientos, cayendo en deshacer lo hecho y devolverlo a como era inicialmente, tratando de preservar su integridad, lo que en esencia es, uno llega inevitablemente a leer una historia "como si" el texto hubiera encarnado en una presencia real que tiene un ser significativo, como si nuestro encuentro con una obra literaria, con el texto, envolviera el lugar común donde aparece el misterio de una presencia real, arribando a través del artilugio del "como si," bajo la directriz de un imperativo categórico, a la afirmación de que debemos de leer las historias como si fueran lo que dicen ser, a lo que agrego una formulación que desnuda la tensión completa entre realidad y ficción que aquí está presente, diciendo que el ente ficticio es como si fuera lo que no es,

siendo algo sin serlo en la realidad, suplantando un modo de ser, revelando así la naturaleza irónica del modo discursivo tanto de presentación como de constitución característico de la ficción literaria.

Ciertamente, de eludir y eliminar cualquier caos polisémico, tendríamos que leer en un sólo sentido, de un modo que preserve ese sentimiento de estar en lo correcto, de sentir que la historia habla de uno mismo, de lo que vive y cómo lo vive, de estar ante algo familiar y no nuevo, en una transferencia que lleva del dominio de la moral al reino de la estética, que hace que lo que debe ser sea, convirtiendo lo que es en lo que debiera ser por medio del influjo de un imperativo categorial, de una razón práctica. Al seguir este juego, lo estético se subordina a la moral concreta, en su particularidad específica, por ende, esto restringe a un cierto tipo de texto, que habla de la presencia o ausencia de cosas, y a determinada configuración de significados. El mal uso de un imperativo así tendría como su principal efecto una suerte de vasallaje de lo estético bajo el control de lo moral, lo que, sin embargo, nos permite, en tanto lectores, sentirnos como en casa al leer un texto.

No obstante, lo que separa y distingue una visión como la anterior de la mayoría de los escritores contemporáneos como Camus o el propio Beckett, y en cierto sentido de Kafka, es el descubrir, dentro de los diversos estilos, el hecho incontrovertible de que la esencia de la narrativa de ficción, más bien, los distintos modos de lectura o de interpretación de las obras literarias y, por ello, de la ficción literaria, es el no estar en casa, el ver en el texto otra cosa, algo nuevo y diferente, no la manida promesa de un regreso a casa, de un volver a lo propio, como sucede en *El Mago de Oz*, sino que en lugar de esto, son una clara muestra de que, la literatura, sólo es una suerte de instancia ejemplar o que ilustra lo que ya de por sí hace el lenguaje ordinario, algo así sucede también con los juegos de creencias que muchas historias entrañan, los cuales no son más que prácticas culturales universales, por otro lado, en ciertos casos, la literatura, se torna sinónimo de exilio, de salir desde lo conocido para aventurarse a lo desconocido, descubriendo al inventar e inventando al descubrir, un éxodo que es como un viaje para vivir lo que hemos vivido y padecer todo tipo de experiencias tal y como si sucedieran sin suceder realmente, no tanto perder lo que es cada uno, su individualidad por obra de una extraña alienación, de ser otro y volverse otro gracias al texto literario, sino que, junto con esto, ver aquí, en ese viaje hacia otros mundos y otras verdades, lo que pasa a ser un factor constitutivo de lo estético como tal, de lo que es la obra literaria, que para ser plenamente no le basta la inmanencia sino que requiere la presencia del lector en ella.

En verdad, si al hablar de lo que es, y hacerlo con una historia, se relaciona o se refiere aquello a la moral, no es de manera arbitraria ni gratuita, sino por conducto de algún imperativo impuesto desde afuera hacia dentro de una novela o un cuento, por medio de una transferencia metafórica, misma que es el transporte de las palabras al interior del mundo de la historia.

Lo dicho, tiene aun que considerar que la ficción literaria es la que produce el milagro de presentar lo impresentable, lo que no tiene un rostro o un referente en el cual concretarse. Sobre esto, cuando la imaginación fracasa al presentar un objeto que podría llegar a ser y hacerse un concepto, se tiene una cierta idea del mundo, en tanto totalidad de lo que existe, pero no se cuenta con la capacidad de mostrar o realizar un ejemplo de lo que ha sido imaginado y tal y como lo ha sido, pues no todo lo que imaginamos puede ser ilustrado con un objeto sensible que vendría a ser una instancia o caso de aquello. Por cierto, esto no es de ninguna manera algo artificial siempre y cuando pertenezca al texto considerado, al ser y presentar una cierta historia lo que el autor quiere que sea o, cuando menos, así se pone ante la comprensión y juicio del lector, recordando en todo momento que, cada historia, no es sino un modo significativo y ejemplar de lo que decimos y hacemos cotidianamente. Sin embargo, po-

demo concebir cosas como lo infinitamente grande, pero, aun así, cualquier presentación de un objeto como el imaginado, el intento de hacerlo visible no parece del todo adecuado, algo así ocurre con los valores o con nociones como lo divino, que son ideas de las que ninguna presentación es posible, a menos que ésta sea como conceptos, donde cosas como las que describen sólo existen así, como conceptos, revelando la misma autoreferencia a que se ha hecho mención en la literatura. Por lo tanto, las quimeras y otras muchas figuras cuya existencia postulan versiones moderadas o recalcitrantes del nominalismo y conceptualismo, no imparten conocimiento, claro, sensible, acerca de la realidad, ninguna experiencia verdadera, si bien ciertas verdades sobre la vida humana que no podrían ser comunicadas por otro camino. Entonces, se puede decir de ellas que su modo de ser es el no poder ser presentadas, no así el ser representadas por palabras y símbolos que las encarnen, en esa pretensión y ansiedad referencial de la literatura de que eso de lo que habla señale a algo que existe fuera del texto sin verse necesariamente replegada y atraída al interior del mismo.

El arte de la ficción consiste en presentar el hecho de que lo que no puede ser presentado también existe, y para esto se recurre a la representación, la cual presenta lo impresentable de modo que pueda ser presentado, que sea visible, lo muestra como un mundo construido con palabras, hace de lo irreal e irreferenciado, como los valores o los sentimientos, los sueños y las fantasías, conceptos que se concretan textualmente, en palabras que originan mundos de significado, haciendo existir como palabra lo que no existe realmente. Y, para lograr esto, el único camino es, precisamente, inventar un lenguaje metafórico que exprese aquellas cosas o ideas para las cuales no hay ni lógica ni conceptualmente ejemplos o casos disponibles en la realidad, referentes concretos. Este lenguaje es estético en su construcción y, en cierto sentido, constituye un ámbito de lo que es, aun siendo sólo una historia que habla del mundo y habla su propio mundo al hacerlo. Esta transferencia metafórica envuelve al lector en un pasaje que lo lleva de la palabra al mundo, en una mirada que al moverse y desplazarse a lo largo de la página escrita, hace historias que conducen al espacio humano de las modalidades éticas en las que vivimos, y que sólo en este sentido puede pensarse que la obra literaria encuentra su fundamento y horizonte último en lo ético, en la posibilidad que conceden los personajes y sucesos literarios de, en cuanto simulacros de la existencia, vivir algo sin vivirlo, de experimentar como si viviéramos las experiencias que el texto nos propone y que cristaliza como ficciones.

A estas alturas, pase lo que pase, debemos reconocer que la consigna de la ficción no consiste en suplir a la realidad, a pasar como si fuera ésta, si bien nunca llega a reemplazarla; en cambio, su modo de ser característico se define y expresa, como he expuesto, en un acto de usurpación, al ser como aquello que no es, pues una cosa es lo representado y otra lo que representa. Aun así, la tarea de la literatura sin ser propiamente la de suplantar y ocupar el sitio y forma de existencia de lo real, de cualquier modo, pretende inventar alusiones o referencias a cosas y hechos concebibles, los cuales, pese a todo, no pueden ser presentados, queriendo decir e indicar con esto, que al interrogar a cualquiera sobre la existencia de algo como el amor, en tanto un sentimiento, o bien, acerca de la realidad de un cierto personaje literario, nadie estaría en condiciones de mostrarnos un ejemplo concreto y palpable de algo semejante, anticipado y anunciado por una expresión como: "está ahí," a la vista de todos, confirmando al mostrarlo su existencia; sin embargo, este no es el caso, pues la ficción no presenta una realidad, aun cuando le da un rostro a aquello que no lo tiene, en el sentido de que carece de un referente en el mundo, al cual pueda ser adscrito.

De esta manera, la ficción posee una naturaleza especial que hace que lo que no existe, simplemente exista, ya sea como concepto o como alguna suerte de descripción definida de un lugar, perso-

naje o suceso. Así pues, la ficción literaria junto con el resto de sus manifestaciones artísticas o no, considerando entre éstas a los experimentos pensados que dan lugar a las imágenes mentales, nos permite ser testigos de lo impresentable, de aquello que no puede existir o no existe fuera del texto y que, quizá, sólo en él. Sin duda, el oficio de escribir ficciones como jocosamente nombra a la literatura Martínez Bonati, presupone en su práctica la instauración de una comunidad de lectores, ya que, a pesar de ser fundamental el hecho de que el escritor es quien inventa las alusiones o referencias que dan cuerpo y sentido a todo aquello que ocurre como parte de sus historias, es el lector el que, al unirse al escritor, se vuelve testigo de lo impresentable, que en el texto adquiere la consistencia suficiente para hacernos creer que si es algo, aunque no exista en el mundo real sino que, en lugar de que éste sea su morada, tiene en la palabra su forma de existencia y también de evanescencia.

En efecto, esa suerte de ansiedad referencial, de hambre de existencia, se manifiesta con mayor fuerza cuando los textos literarios que se encuentran diseñados y contruidos sobre la base de un monólogo autosuficiente consiguen trascender su formalismo teóricamente determinado para convertirse en algo que es establecido y representado dentro de la estructura eminentemente dialógica en la que nos pone el propio acto de la lectura, y en éste, el lector se encuentra situado simultáneamente dentro y fuera del texto, a ambos lados de la frontera que separa lo que sí sucede de aquello que parece suceder sin que suceda realmente, de este modo, el lector viene a ser esa entidad que establece los significados y sentidos de las palabras mientras los refiere y relaciona al mundo, por lo cual, el único imperativo categórico que podría ser aplicado a la literatura, antes que ser el de que las cosas deban de ser como se dice que son, es, ciertamente, la voluntad de dejarnos en plena libertad de interpretar lo que debemos leer, de ver las historias a la luz de las propias experiencias, lo que les ha de conferir un sentido único y especial para cada quien, donde el aprendizaje que puede rescatarse del texto no puede ser recuperado en su pureza, sino adaptado y tamizado por las propias vivencias del lector, por las distintas lecturas que éste tenga de él, apropiándose la experiencia que la narración le propone y que tantas reacciones emotivas igualmente le desencadena, pues si un texto amerita muchas posibles lecturas y numerosos son sus potenciales lectores, cada uno, según su muy especial manera de ser y entender las cosas, crea sus propios mundos y sus propias verdades a partir del texto, todas ellas fundadas y unidas por una verdad común, esa pieza de literatura que es para todos y cada uno la misma, la concreción escrita de un imaginario que es lo que hace de la ficción algo propiamente literario, sin decir más, ficción literaria.

Como alguna vez dijera de Man,¹ el lector suele ceder ante el equivoco de degradar la ficción al confundirla con una realidad que se considera que habita en la ausencia, que no está presente, pero, a decir verdad, pensar lo real, únicamente, como un exterior referencial, es una idea poco menos que aberrante, que a pesar de ser un elemento necesario en el proceso narrativo de la lectura, es algo por lo que nadie nunca toma las cosas como ausentes y por el cual ninguna ficción puede pretender separarse de sí misma. Por esto, los personajes no existen más allá del lenguaje sino dentro de él, dentro de sus bordes, que circunscriben la geografía de lo que se dice sin que sea como se dice, simplemente, que existe exclusivamente donde se dice, en el texto de ficción.

Lo textual, en tanto una suerte peculiar de arreglo de signos, no es nada sin lo referencial, es el mundo hacia el que el texto apunta y en torno del cual las grafías combinadas se componen y recomponen para hacerse significativas, para que puedan ser comprendidas, sin que necesariamente ello implique que existe lo que denotan y etiquetan, sólo dándole un medio y un modo en que lo que no es sea, aun-

¹ Paul De Man *et. al.*, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 270.

que lo que describan o nombren no exista más que como concepto o la descripción de un hecho posible. Al analizar lo imaginario, hablando de lo textualmente inmanente, ha de tenerse en cuenta que aun cuando el uso de nombres y el acto de referencia a condiciones concretas dentro de una sociedad dada no deben ser confundidos con referencia real alguna, así bien, cuando, por ejemplo, Baudelaire se refiere a París o Ruifo a Comala, y ambos, a determinadas condiciones sociales particulares, sin dejar de ser sus escritos realistas o naturalistas, aquéllos no se refieren, en manera alguna, a un referente primariamente extratextual, sino a un mundo contenido y connotado en la intratextualidad, en la inmanencia del texto, el que, sin embargo, se vuelve una inmanencia trascendente al proponer y proyectar fuera del texto, el mundo de la historia, un mundo de significados que se nos abre y en el que se nos invita a participar, y no sólo eso, además, un escenario que nos hace cursar por experiencias virtuales y asumir actitudes y reacciones ante ellas, al caer en el juego de creer que es lo que no es y ser capaz de experimentar algo, un suceso y hasta una emoción, sin vivirlo realmente, lo cual es patrimonio y la expresión definitoria de la naturaleza misma de la ficción en cuanto simulacro de la existencia.

Reflexionando un poco más sobre la teoría presentada y elaborada a lo largo de cada uno de los capítulos de que consta y se compone esta investigación, alguien podría describirla como algo vanguardista, si bien se apega y conserva muchos de los planteamientos clásicos y comúnmente aceptados y compartidos en esta materia. Sobre el particular, hay muy poco en esta exposición a lo que se haya apelado para explicar la ficción literaria como tal que no sea ya requerido para otros propósitos como un estudio y revisión de la ficción en general. De este modo, el acto de escribir que es el que produce la ficción, se convierte en el detonante de un proceso dialógico y comunicativo que incorpora al lector en la experiencia de lo narrado, asimismo, aquél posee una estructura que nos resulta del todo familiar, la cual constituye un lugar común que se invoca para explicar otras tantas y diversas formas de comunicación, como la tradición oral, la expresión gestual del teatro silente o las dramatizaciones verbalizadas del mismo.

A este respecto, la verdad de ficción se vuelve dilucidable en términos de patrones habituales de razonamiento por medio de los cuales inferimos unas creencias de otras, como puede verse tanto en el capítulo cuatro como en el capítulo cinco. Acerca de los personajes ficcionales y de sus nombres y cómo son descritos, puede señalarse que para hacerlos inteligibles puede prescindirse de la invocación de un reino aparte y con existencia propia compuesto de seres ficcionales o entes ficticios, sin tener que postular la existencia del mundo de la historia, pues, como afirma Iser, tales mecanismos no son ni pasan de ser *explainers of universe*, formas de interpretar y desentrañar lo que somos, apelando a la creación de modelos que nos digan cómo son las cosas sin que necesariamente sean así, con la única gracia de hacernos clara cierta cosa, por ende, basta con aceptar la peculiar y especial existencia de los personajes y sucesos literarios en cuanto concreción textual para explicármolos como tales, sin tener que recurrir a proponer la existencia de los mundos que con ellos se conforman, lo cual sobra y nada aporta en el hecho de que la ficción contribuya a explicarnos el modo en que es la vida y el ser humano, al escribir no sólo historias sino historias de vidas, al redactar y contar tanto un cuento como una novela.

Los papeles que cumplen o desempeñan los personajes en las historias son definidos, por algunos, entre los que sobresale David Lewis, como relaciones funcionales sobre mundos posibles, y, sin olvidar lo controvertido de dicho formalismo, su utilidad para aquéllos que los aceptan reside y radica en un amplio espectro de regiones que nada o muy poco tienen que hacer con la ficción en cuanto expresión artística, colindando con la psicología e incluso con la lingüística.

Ahora bien, considerando otras cosas, nuestra respuesta o reacción ante los personajes de ficción se explica sin mayor recurso a objetos intencionales del pensamiento, fuera y distintos de las proposiciones, sin entrar en mayores altercados o violencia con los principios de nuestra racionalidad, además, tras dichas observaciones, no hay razón de peso para, al hablar acerca de las entidades ficcionales, abandonar los principios clásicos de la lógica o postular seres de cualesquiera tipos ficcionales irreducibles, cayendo en jerarquizaciones sucesivas y confusas, como lo muestro en detalle en el capítulo cuatro, dando elementos de valía para defender semejante postura. Por otro lado, se tiende a pensar que ninguna reflexión sobre la ficción puede ser realizada sin la noción de *make-believe*, de hacemos creer en que algo es y que es como se dice en la historia, y que se está subordinado de manera irreductible a un juego como éste; pero, sin embargo, esa noción acuñada por Walton² no es ni extravagante ni extraña, lejos de eso, es muy común como lo prueban los juegos infantiles, los juegos de mesa o cualquier otra experiencia donde se haga como si se fuera y se viviera cierta cosa, las vivencias de los personajes o los papeles de actores o jugadores en una experiencia colectiva como lo es el Monopolio y todo tipo de juegos interactivos.

Desde luego, investigaciones futuras en Filosofía y en sus relaciones con la psicología habrán de ser muy iluminadoras acerca de lo que bien pudiera calificarse como psicología de la ficción, el modo en que creemos vivir algo sin que lo vivamos realmente.

Pensar en la ficción como un especial modo de ser, como una forma de existencia singular, nos lleva a mantener a toda costa el *principio gradualista ontológico*, el cual enuncia que las cosas no son todo lo que son y que también son algo de lo que no son, lo que formula y defiende Lorenzo Peña³ con tenacidad, el cual parece ser muy razonable, mayormente si se considera que los personajes y sucesos narrativos no son sólo construcciones o estructuras literarias y simbólicas sino que también son como las personas y los hechos reales, se les parecen, son como nosotros sin llegar a ser nosotros, poseen atributos parecidos a los nuestros sólo que no existen del mismo modo, pues, si se quiere hablar de grados, nosotros existimos en mayor medida que ellos, somos más reales. Por ello, la diferencia entre unos y otros estribaría más que en el grado de posesión de atributos y de qué atributos se poseen, más bien, en el grado de existencia característico de cada uno, en virtud del cual, se juzga más razonable creer en historias reales que en historias inventadas, aunque esto no es así siempre.

Puede decirse que, en efecto, nosotros habitamos el mundo real, entretanto, los personajes de ficción pertenecen a las historias que hablan acerca de ellos, forman parte indisoluble de las mismas, esto es, ellos no existen sino que subsisten, están bajo otra cosa, existen en tanto aquello exista, que en este caso se trata del texto literario; en cambio, las personas reales sí existen, es decir, están fuera o son independientes de otras cosas, pues su existencia no depende de la de otras cosas sino que es totalmente independiente. Por lo tanto, si los personajes comparten ciertas características nuestras que nos hacen describirlos tal y como si fueran personas, no son personas, tienen algo de ellas pero no existen del mismo modo, aunque en cierta medida usurpan nuestro modo de ser, son como nosotros pero dentro de un texto, más que personificaciones o representaciones, son simulacros de nosotros mismos, distin-

² Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990, principalmente, el prólogo y la introducción a esta obra y, para mayores precisiones, se pueden revisar los capítulos 1 y 2.

³ Cfr. Lorenzo Peña y Marcelo Vázquez, '¿Qué es una ontología gradual?', en *Agora*, julio de 1996, monografía dedicada a una revisión y consideración globales de los formalismos y aplicaciones propios de la lógica difusa o borrosa, pp. 1-4.

tos modos en que podemos ser y no somos, maneras de someter a prueba nuestras creencias sin tener que hacerlo en situaciones reales, de averiguar cómo sería algo si lo viviéramos sin que necesariamente tengamos que vivirlo, de ser no sólo quienes somos sino quienes podemos y queremos ser, de jugar a ser lo que no somos y a creer que sí lo somos, a encontrar en la ficción un laboratorio de experiencias posibles, a experimentar con ellas y, si es posible, a hacer que se vuelvan reales.

Un autor escribe para un público y para producir en él la respuesta deseada, que no es otra sino hacerle creer en su historia, así, el lector es invitado por el autor a comprometerse con un juego de creencias, en creer en lo que la historia cuenta, siendo la estructura de este juego en parte dictada por el propio texto que marca importantes reglas del juego de creer lo que se lee, lo que ha sido dicho en el texto, lo que junto con ciertas suposiciones básicas, genera todo un conjunto de verdades ficcionales, de aquellas cosas que son verdaderas en la historia, puesto que cualquier cosa que se toma por verdadera en la ficción está disponible para que el lector crea en ella. Al hablar acerca de lo que es verdadero en una novela, surge la pregunta de qué parte de lo que se nos dice puede ser creída y cuál no, qué nos resulta más razonable y qué se juzga inconcebible.

Desde ese punto de vista, un cuento en tanto obra de ficción da lugar a juegos de esta clase, por supuesto, cada obra literaria plantea su propio escenario y genera su propio juego, pues, para diferentes obras, diferentes son las cosas que en cada una de ellas son ficcionalmente verdaderas, e igualmente lo que se nos hace creer en cada una de ellas. Ahora bien, hay juegos donde las personas se hacen pasar por otras, como bien lo sabe quien haya jugado en la infancia a policías y ladrones, tal juego tiene una estructura formal muy sencilla, consistente en hacer las veces de unos y luego de otros, en desempeñar distintamente dichos roles, y el participar en ese juego depende fundamentalmente de su continuación en la imaginación creativa de los jugadores, y además, puede ser jugado sin involucrar la intención de un participante cualquiera de ganar o ser el vencedor, o de comprender mejor que otro un texto, por cierto, los juegos de ficción a que nos invita la literatura son claramente de este tipo.

Hasta ahora se ha hablado del juego de la ficción como un jugar a creer en algo, que en una cosa que hacemos, la cual aquí consiste en leer o contar una historia, pero, en otro sentido, también al hacer aquello, en cierta medida, hacemos verdades y también creencias, lo que denota una actitud proposicional, que está dirigida hacia la proposiciones de una historia, pero igualmente se habla de algo que es objeto de dicha creencia, de aquello que está siendo creído, esto consiste, por ejemplo, en hacer creer a alguien que es un presidente o un rey, o que al menos, ese es el papel que juega dentro de la historia, o en creer al leer una historia, que existe un detective que lucha en contra de un genio criminal, y que el lector está obteniendo tal información a partir del texto.

Cuando creemos en lo que dice una novela, normalmente creemos que el texto constituye un registro y explicación de sucesos que han ocurrido actualmente, pero para esto, al creer tenemos que ver el texto como algo relacionado en cierta forma con aquellos eventos, tenemos que verlo como el producto de alguien que tiene conocimiento de esos eventos, que sabe que sucedieron y puede que haya sido testigo de los mismos, en ese caso, nuestro creer lo que dice la historia no es meramente aceptar que los hechos descritos en el texto ocurrieron efectivamente, sino que nos han sido contados por alguien con el conocimiento de ellos, lo que no garantiza que realmente ocurrieran, sólo que cierta persona nos los narra como si hubiera sido así, por tanto, es parte del juego de la ficción, el hacer creer que el lector está en contacto, a través de medios confiables de información, como lo es un periódico, con los personajes y sus acciones, por medio de los que el lector indaga y aprende sobre quiénes son, lo que son y cómo son, desde una fuente fehaciente de datos como lo es el texto literario, precisamente

por esto, el hacernos creer en una historia por obra de la ficción no consiste tan sólo en creer que la historia es verdadera, sino incluso, en considerar que aquello nos ha sido contado como si fuera un hecho conocido, algo de lo cual está garantizado totalmente su veracidad.

Claro, la verdad de una historia, real o inventada, distorsionada o reconstruida, radica en la idea de que quien la cuenta es un narrador confiable que viene a ser nuestro acceso privilegiado a aquellos eventos que nos narra y cuyo crédito reposa tanto en él como en la manera de contarlos, en forma tal que nos resulten verosímiles, por esto, parece ser que lo que es verdadero en una historia es lo que cree su autor que es verdadero, por supuesto, el autor de la historia no tiene realmente conocimiento de esos sucesos, aun cuando escriba de ellos, y sabemos esto porque lo que leemos es una ficción, por lo cual, se sabe que el autor no cree realmente lo que dice, al menos, que no lo cree todo ni totalmente. Sin embargo, para jugar el juego de la ficción y experimentar ciertas experiencias sin vivirlas, debemos partir de creer que hay un narrador que cree lo que dice la historia y cuyas creencias son confiables y convincentes. Por tal motivo, los mundos de las historias son los mundos donde lo que se narra de ellas, se narra como hechos ciertos, es decir, como si fueran reales sin serlo.

Por esto, suele decirse que la estructura lógica y las características de la verdad ficcional⁴ son muy parecidas a las de la creencia, racionalmente hablando.

Currie en *Nature of fiction*, considera algunas interesantes similitudes entre la estructura lógica de la verdad de ficción con relación a la estructura lógica que regularmente suele ser reconocida de la creencia. Haciendo un recuento y repaso somero de algunas cuantas comparaciones reveladoras al respecto, puede destacarse, fundamentalmente, que las creencias son una suerte de negación incompleta, en la medida en que hay proposiciones que una persona ni cree ni deja de creer, de modo semejante, puede verse que ciertas proposiciones de una historia no son ni verdaderas ni falsas, porque la información que proporciona la misma es insuficiente para decidir sobre esto, generando una atmósfera de vaguedad e indeterminación; así también, de las creencias se sabe que no cumplen la propiedad de clausura bajo la deducción, es decir, que como parte de una prueba o de una inferencia no constituyen un sistema cerrado y mucho menos completo, pues, las personas no creen ni se toman a pecho todas las consecuencias implicadas por sus creencias, en particular, usualmente no creen en las contradicciones y les restan el valor que poseen, si es que hay o aparece alguna en el firmamento, que se deriva de sus propias creencias, y como es conocido acerca de la verdad ficcional, principalmente en un sentido intuitivo, que tampoco es cerrada bajo la deducción, ni mucho menos, ya que, si lo que es verdadero en una novela tiene consecuencias contradictorias, podría darse incluso el caso de que nada contradictorio es verdadero en la historia; asimismo, una persona puede bien tener creencias contradictorias, aceptando inconsistencias en el sistema de premisas, creyendo sin más tanto una proposición como su negación, a decir verdad. En ciertas historias se producen situaciones como estas que son tratadas como parte de la historia, ya en el capítulo cuatro consideré un caso como éste presente en un pasaje de uno de los distintos cuentos del *Llano en llamas* de Rulfo, cosas como éstas son muestra inequívoca de que esto no necesariamente puede conducir a un desastre en la trama del cuento, puesto que, a partir de una contradicción cualquier cosa se sigue, cuestión sabida de sobra, pero de una creencia en proposiciones mutuamente contradictorias no se puede inferir que cualquier cosa va a ser creída; además, si alguien cree en lo expresado por la disyunción de dos proposiciones, no se siguen las

⁴ Véase G. Currie. *The nature of fiction*, Cambridge University Press, Canadá, 1990, pp. 75-81.

consecuencias habituales de un silogismo ni de un dilema, ya que de esto no se desprende que el sujeto crea una de esas proposiciones ni que crea la otra, algo semejante ocurre con la ficción, en virtud de que podría ser verdadero en la historia, por ejemplo, que el arma de un asaltante era una pistola o bien un cuchillo, pero no es verdadero en dicha historia que esa arma fuera una pistola, ni es verdadero que se tratara de un cuchillo, pues la historia no ofrece los datos suficientes para decidir sobre esto, dado que la historia está en cierto grado indeterminado en torno de ese punto o aspecto. Por otro lado, alguien podría tener una creencia que fuera susceptible de ser expresada como una cuantificación existencial, sin que se requiera su creencia en cualquier instancia de sustitución de la cuantificación, pues cualquiera puede creer que existe un número perfecto sin decir cuál es, ni dar un ejemplo existencial del mismo, como creer que el número siete, cosa común en muchas culturas antiguas, es perfecto o cualquier otro número, en forma parecida, podría ser un hecho de ficción el que Pedro Páramo tiene cierto número de cabellos en su cabellera, pero no que él tiene exactamente un número *n*, para algún *n* particular y bien determinado, por esto, acostumbra decirse tanto de la creencia como de la verdad ficcional, dentro de la semántica de mundos posibles, que tal sistema de creencias es incompleto, al igual que el conjunto de sentencias que integran la historia considerada. Resta por agregar que, en al menos unas cuantas teorías de la creencia existe una distinción que es hecha con claridad entre creencias explícitas y otras que son implícitas, dado que, algunas creencias podrían estar almacenadas e impresas en forma innata en el cerebro, codificadas en sentencias especiales, mientras que otras son puramente disposicionales, en razón de que dependen de una situación concreta para ser elaboradas, similarmente, ciertas cosas son verdaderas explícitamente en una novela, porque el texto dice que lo son, en tanto que a otras se llega por medio de determinadas formas de leer la historia o con más de una lectura, o, quizá, apelando a diversos métodos y técnicas especiales de interpretación.⁵

La sugerencia de que lo que es verdadero en una historia es lo que el narrador cree, se conoce como falacia intencional, pero es importante poner de relieve que el narrador es por sí mismo otro personaje de ficción, no el autor vivo y real de la obra, cuyas creencias presuntamente, sobre todo en una obra de ficción, guardan escasa relación con lo que es verdadero en su historia. El autor ficcional, como lo llama Currie, es el personaje de ficción construido dentro de nuestro hacer creer que lo que la historia dice es verdadero, el cual se toma como el que nos cuenta la historia, como si lo que nos cuenta, realmente hubiera ocurrido. Nuestra lectura es así una exploración de la estructura de creencias del autor ficcional, por lo que, conforme más leemos, más aprendemos acerca de sus creencias, y vamos cambiando durante la lectura nuestras primeras suposiciones acerca de lo que son sus creencias, por tanto, comprender al autor ficcional o narrador o lector implicado, o como se prefiera, es semejante a comprender a una persona real. Realmente y, en forma concreta, de acuerdo con Currie,⁶ lo que hace verdadera una proposición en una historia es, a su parecer, la consideración de que lo que es verdadero en cierta historia es algo que está en función de aquellas creencias que pueden ser atribuidas al autor, bajo ciertos supuestos, cuya naturaleza es seriamente debatida, así también, de esto se derivan o infieren implicaciones interesantes para la interpretación literaria, las cuales son, por supuesto, preferibles a las

⁵ *Ibid.*, pp. 74 y 75.

⁶ Cf. Gregory Currie, 'Fictional Truth,' en *Philosophical Studies*, vol. 50, correspondiente a la primavera de 1986, pp. 195-212.

limitaciones y escasas contribuciones de la teoría ofrecida por David Lewis sobre esta materia en su célebre ensayo *Truth in fiction*.

El conjunto de creencias del autor ficcional, de proposiciones en las que él cree, es lo que va conformando la historia y hace de ésta lo que es, tal colección de proposiciones no son verdades literales, sino verdades en la ficción correspondiente, al igual que con una persona real, el descubrir y examinar el conjunto de creencias del narrador y de los demás personajes es lo que nos hace saber quiénes son y cómo son, y esto es lo que se reconoce como la verdad en y de la ficción.

Los personajes literarios, por su naturaleza, principian y finalizan sus vidas en las historias de ficción, aunque bien podrían tener antecedentes en la vida real o en alguna explicación de la misma, acertada o errada, pero con toda propiedad se puede decir que hablamos de un personaje literario sólo cuando tenemos una historia que hable de él, aun cuando sea imprecisa la descripción que se haga de tal personaje. Podríamos pensar que los personajes son capaces de trascender las ficciones en que aparecen, así, el sobado recurso al detective Sherlock Holmes, y otros muchos que se pueden encontrar en toda una variedad de obras y en una amplia gama de medios, escritos y visuales, con diferentes autores que contribuyen al personaje desde sus propias perspectivas, como sucede en la adaptación de una novela al cine, esto es prueba irrefutable de que la intertextualidad permea las historias, al continuar la vida de los personajes en otras historias y con otros enfoques y aportaciones. Bueno, aun si se piensa en los personajes ficcionales como promiscuos con respecto a sus relaciones con las obras en que aparecen, cuesta trabajo creer que podemos conocer y aprender algo sobre ellos, fuera del mundo que indirectamente reflejan, a través de las historias en las que aparecen y en las que los buscamos; en verdad, no por esto podemos creer, en general, que sólo podemos pensar acerca del mundo al pensar sobre el lenguaje que usamos para describirlo, pero con los personajes literarios no parece ser de otro modo, de acuerdo a que consideramos y concebimos a éstos cuando los nombramos o al describirlos. Desde luego, no todos los personajes o lugares en las historias tienen nombres en ellas, en las cuales intervienen, y en algunas de estas historias, por razones especiales, no tienen nombre, como en *El inmisible*.

Los personajes ficticios existen dentro de un mundo narrativo autocontenido que el lector es el avocado a desplegar, así, los personajes e incidentes o sucesos narrativos de una novela pueden ser capaces de hacernos recordar acerca de trazas de otros tantos personajes, como lo señala Mario J. Valdés,⁷ así como su situación en otras novelas, como una regla de validez general, los personajes no son transferibles de una novela a las otras, excepto en calidad de nombres o tipos. Esto se encuentra en marcado contraste con el hecho de que nuestra propia historia de vida y las historias de otros están completamente entremezcladas con otras historias de vida. Tal diferencia es usualmente explicada por el que donde las historias de vidas ficticias están cerradas y totalmente determinadas, en lo que insiste el autor antes citado, las historias de vida actuales y completamente reales, aun aquellas que se toman a partir del pasado, de la Historia, de lo que efectivamente ya ha sucedido, están abiertas y son fundamentalmente incompletas. De esta manera, hay siempre la posibilidad de otra versión de los incidentes o sucesos que han sido narrados como importantes o como irrelevantes dentro de una historia de vida, así pues, la novela no permite agregar nuevos y diferentes puntos de vista, distintos de aquellos que han formado parte de la composición.

⁷ Véase Mario J. Valdés, *Hermeneutics of Poetic Sense: Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*. University of Toronto Press, Canadá, 1998, p. 99

Ciertamente, una barrera infranqueable separa el discurso asertivo (*Aussage*), que versa sobre la realidad, del relato de ficción, y a partir de este corte se deriva una lógica diferente que tiene interesantes e importantes implicaciones sobre el tiempo. Por lo que se hace preciso, captar la razón misma de esta diferencia, que proviene del hecho de que la ficción reemplaza al origen-yo del discurso asertivo, que es real, por el origen-yo de los personajes literarios, por tanto, todo el peso de la ficción descansa en la invención de personajes, que piensan, sienten, actúan y que son el origen-yo de ficción de los pensamientos, de los sentimientos y acciones de la historia narrada. Las *fiktive ichpersonen* son el eje de la lógica de la ficción. Por lo cual se está verdaderamente muy cerca de Aristóteles, para quien la ficción viene a ser una mimesis de agentes, en consecuencia, la técnica narrativa *propriadamente ficcional* consiste en el empleo de verbos que designan procesos internos, ya sea psíquicos, o bien, mentales.

Ahora bien, los modos de representación de la vida psíquica en la novela, marcan la primera mimesis de la vida psíquica o interior, que es la mimesis de la persona distinta del hablante, en este caso, el autor, o bien, la figura de su narrador, siempre y cuando esta última sea de carácter autobiográfico, o que coincida dicha voz narrativa con la del propio autor, es lo que podríamos nombrar como la mimesis de otras mentes. En efecto, el estudio de la conciencia en los textos en primera persona, es decir, las ficciones que simulan una confesión, una autobiografía, coloca al hablante en segundo lugar y lo presenta conforme los mismos principios que el de la narración en tercera persona, estrategia de suyo importante, si se tiene a bien considerar que, entre los textos en primera persona, existe una gran variedad en la cual la primera persona está en el mismo grado de ficción como la tercera propia de las narraciones personalizadas, hasta el punto que esta primera persona de ficción puede permutar, sin ningún perjuicio, con otra tercera no menos de ficción, práctica común de los experimentos narrativos tanto de Kafka como igualmente de Proust.

Al respecto, el procedimiento principal, para ambas partes de la línea de división de las dos clases de ficción narrativa, en cuanto a su intención, es la narración directa de los pensamientos y de los sentimientos, que el narrador atribuye a otro personaje de ficción o a sí mismo. Si en la novela en primera persona, la auto-narración es considerada, sin motivos, completamente natural, con el pretexto de que simula una memoria, aunque de fábula, no sucede lo mismo con la psico-narración, o narración aplicada a *psiques* extrañas, claramente una vuelta al famoso problema del narrador omnisciente, pero, en cualquier caso es por medio de la imaginación, como comprendemos todas las *psiques* extrañas, cosa que hace el novelista, si no sin dificultad, por lo menos sin escrúpulo, porque compete a su mester conferir las expresiones apropiadas a los pensamientos de sus personajes, que puede leer directamente, porque los inventa, en lugar de descifrarlos por las expresiones, como hacemos en la vida ordinaria, de este modo, el novelista tendría un acceso privilegiado o un conocimiento íntimo de los pensamientos secretos de sus personajes, del que estaría privado el historiador y aun el psicoanalista. En este sentido, la novela podría entonces ofrecernos modelos más o menos convincentes de cómo y por qué la gente actúa del modo en que lo hace.

En general, pueden plantearse dos tipos de ficciones, por una parte, las que cuentan la vida de sus personajes como terceros, precisamente, la mimesis de otras mentes, se habla entonces de narración en tercera persona, y por otra, las que atribuyen a sus personajes la persona gramatical del narrador, que son las narraciones llamadas de primera persona, no teniendo este doble sistema de variaciones que ha suscitado la construcción de distintas tipologías, más objetivo que cubrir todas las situaciones narrativas posibles, por lo que el efecto de la ficción narrativa tiene que ser producir el discurso de un narrador que relata a su vez el discurso de los personajes literarios.

No es nada especial ni particular el que un personaje tenga o no un nombre, sólo es un atributo más o un atributo menos, una manera para referirse a ellos, y, ocasionalmente, un modo de identificarlos plenamente, pues a veces tienen nombres que por sí solos nos dicen todo lo que necesitamos saber sobre ellos, así pues, un personaje como Juan Charrasqueado lleva en el nombre lo que es, sin que esto dé lugar a una bizantina confusión entre los nombres de las cosas y lo que nombran, que al hablar de ficción se repliegan unos sobre los otros en una suerte de autoreferencia definitoria de lo literario en cuanto ficción.

Uno, ante el reclamo de que el nombre de un personaje no se refiere ni refiere a nada, es dado a responder haciendo una distinción entre lo que existe y lo que no existe, así bien, hay cosas que existen y otras que no, y los personajes literarios figuran entre las últimas, que en un vocabulario afortunado son cosas de las que se dice que subsisten, y el hecho de que éstas no existan, no requiere de detenernos a encontrarles algún referente, ya que podemos referirnos a tales cosas del mismo modo como a las que sí existen, aceptar algo así nos enfrenta al hecho de si podemos o no dar sentido a la idea de que Pedro Páramo es un terrateniente, un desalmado, y, sin embargo, no existe tal persona, lo que abre e introduce una objeción sencilla pero demoledora, el que ese personaje es una persona que no existe o que, por lo menos, no existe actualmente en este mundo, del que presumiblemente se piensa que existe. Por eso, un cierto Pedro Páramo que no hubiera existido o existiera no sería buen candidato para ser el Pedro Páramo de la historia de Rulfo, por eso, es incuestionablemente verdadero en esa historia que Pedro Páramo piensa que él existe, y este personaje nada podría descubrir sobre sí mismo que lo convenciera de que no existe, que lo hiciera inferir tal cosa, pues de ser persuadido de algo así no podría tratarse del Pedro Páramo que no es más que una invención realizada de la mente de Rulfo. ¿Cómo, entonces, sabemos que existimos, dado que nuestra situación epistémica no dista mucho de la del personaje Pedro Páramo? ¿Qué cosa podría permitimos establecer que existimos? ¿Los personajes literarios son como nosotros o nosotros somos como ellos? Para los que piensan que algunas cosas que son reales y otras que no lo son, no hay respuesta a este cuestionamiento, es una incertidumbre fundacional, por lo mismo, no seríamos capaces de decir que conocemos inmediatamente que existimos a partir del hecho de nuestra consciencia, de que podemos pensarlos como existentes.

Algunas cosas no existentes como los personajes literarios son igualmente conscientes y eso no parece conclusivo. Este escepticismo tan radical haría de la ficción algo de que entretenerse, pero no, un tema filosófico serio, por lo tanto, se vive una especie de duelo entre grados de creencia y grados de existencia, la que apunta y se resume diciendo que, en efecto, no porque se crea en la existencia de alguna cosa, ésta necesariamente tiene que existir, de muestra sobra el ejemplo recién dado, de igual forma, no porque algo exista se debe tener la creencia de que existe, como ocurrió mucho tiempo con planetas como el propio Plutón, que existía sin que se supiera de su existencia.

En un compromiso y atolladero parecido se encuentra la ficción en tanto no se asuma ficcional, pues, ¡quién lo creyera!, hay historias que a pesar de ser reales se piensan falsas por la manera tan burda e indiferente de contarlas, y otras que son inventadas, pero que, por ser contadas con lujo de detalles y derroche de precisión y énfasis, nos parecen totalmente ciertas sin serlo en la realidad, así como, para algunas personas, los personajes literarios, por cercanos, son familiares y verosímiles, mientras que, el vivir en una sociedad impersonal y deshumanizada, hace de nuestros prójimos extraños, sólo sombras que transitan por la calle al lado nuestro, presencias que por fugitivas juzgamos como irreales y distantes, las que, a pesar de todo, son reales a diferencia de lo que ocurre con nuestros más entrañables personajes de la literatura universal.

Con todo, al hacer frente a esas, de suyo evidentes e incuestionables, reacciones y respuestas de tenor emotivo que experimentamos ante la presencia de la ficción, ya sea al leer un libro o al mirar una película en la sala de un cine, se observa que aun cuando lo que se nos presenta en tales ocasiones fuera totalmente inventado o que consideremos que difícil o remotamente podríamos vivir algo así, el efecto en nosotros no se hace esperar, y éste, no se reduce ni limita sólo a expresiones emotivas o a hacer aflorar en cada uno tal o cual sentimiento, es más, también se tienen experiencias acompañadas de un cuadro de síntomas totalmente diagnosticable por las manifestaciones físicas que se producen en tal situación, que van de una ligera sudoración hasta un pánico que raya en el llanto y el estupor, justo por esto, lo más que puede decirse al respecto, es que, con cierta certeza, al pasar, vía una novela o una sucesión de imágenes que nos cuentan una historia, por determinadas circunstancias y experiencias, es osado afirmar que, acaso, no se experimentaría lo mismo o, siquiera, algo semejante, si se viviera realmente lo que vivimos sin vivirlo en realidad a través de la ficción en todas y cada una de sus diversas manifestaciones, sean éstas artísticas o no, como se ve, tal cuestión aun siendo abordada aquí, nos sigue dejando perplejos, en cierta medida y en determinado sentido, por el hecho de que, de no dudarlo, el tener o cursar por una experiencia por medio de la ficción, no es suficiente para aseverar y sostener que existe aquello que provocó en nosotros semejante respuesta, el objeto y causa de lo que sentimos al vivir algo así, lo único que puede señalarse sobre esto, es que, efectivamente, una característica de la ficción, en cualesquiera de sus expresiones, es el proponernos vivir ciertas experiencias sin vivirlas realmente, el ser otros y hacer del mundo otro, y además, el hacernos sentir lo que sentiríamos de vivir lo que la historia, por obra de la ficción, nos invita y lleva a vivir a través de, en nuestro caso, especialmente, la literatura.

Como puede advertirse, la cuestión del realismo en la literatura es, amén de fascinante, muy reveladora; en efecto, lo que interesa e importa de una teoría de los mundos de ficción, no es tanto la dimensión intencional sino la extensional, en otras palabras, la ficción literaria, sus claves interpretativas, dependen en parte del texto, de las intenciones de su autor, y, en parte, del referente exterior que el texto imita o refleja o, quizá, sólo evoca, pero igualmente de la complicidad con el receptor, con aquéllos a los que pueda extenderse el mundo textualmente proyectado a través de signos y convenciones literarias, generando una experiencia estética que nace en el texto y presupone e implica una relación y diálogo entre el mundo del autor y el mundo o los mundos de sus lectores, los que contribuyen con sus intenciones en la tarea de dar sentido a la historia, de completarla, y de llenar vacíos e indeterminaciones que toda narración, dado su esquematismo, no puede eludir del todo, articulando además la historia, sus momentos, para rescatar todo el mensaje y experiencias de que es capaz. La historia, o si se quiere recuperar la jerga aristotélica, la fábula, que, en tanto construcción de hechos, se encuentra localizada en el ámbito de la extensión, en el espacio del referente, mientras que, la fábula, como imitación de acciones, personas y sucesos, pertenece a las territorialidades de la intensión y, por esto, al interior del texto, en forma tal que, considero, puede aceptarse que hay, por una parte, una historia referencial o extensional y, por la otra, una historia textual o intensional; así que, una historia referencial, es establecida teóricamente por la explicación de la historia como construcción de los hechos, puesto que éstos están situados en el exterior del texto literario, en tanto que, la historia intensional o textual, es un constructo teórico que queda instituido al mediar el concepto de mimesis, ya que la explicación de la historia como imitación de sucesos, implica que aquélla, en su calidad de representación artística, forma parte de la obra que es producida en virtud de dicho proceso.

Si se quisiera aplicar a las no entidades el término 'ficticio' con el significado exclusivo de 'no existente,' para algunos estaría bien, pero para otros, ni esto ni la correspondencia con el mundo es lo determinante en la práctica cotidiana de crear ficciones, al hablar o escribir, sino el modo en que se usan tales expresiones en el lenguaje ordinario. Bajo tales condiciones, incluso la ficcionalidad, esto es, la no existencia de las no-entidades, es algo contingente, a menos que sean autocontradictorias, a pesar de todo, se habla de ellas como si se creyera que existieran, pero, como una cuestión de hecho, hay que decir que no existen, por ende, la ficcionalidad como origen ficticio de ficciones del make-believe, no es algo contingente, ya que los aspectos constituyentes de un objeto ficticio podrían ser instanciados en un individuo real que no tiene nada que ver con el estatuto ficticio de ese objeto. Ahora bien, un personaje ficticio es un objeto intensional, y por esto, nunca podría ser identificado con un objeto material, lo que sugiere y suscita indagación empírica para poder establecer que el minotauro, un dragón, una hada o un ángel, son no-entidades, pero no tales que sean necesario o apropiado una indagación de ese tipo para poder descubrir, por ejemplo, que Pedro Páramo es un objeto ficticio. Por último, sin duda, tampoco sería fácil sino muy complejo y arduo, descubrir o demostrar fácticamente la no existencia de una no-entidad, pero esto no tiene caso alguno. En suma, aun si se acepta que, en cierto sentido, hechos, objetos, eventos, entidades abstractas, la mente, las personas, el cuerpo, etc., son ficciones, no es fácil apreciar las implicaciones generales que esto podría tener para el estatuto cognitivo del hacemos creer en una u otra cosa, falsa o legítimamente, no tanto por la validez de la distinción entre lo que es ficción y lo que no lo es, ni por las preocupaciones filosóficas que parecen estar planteadas narrativamente por la literatura, pues no por lo que la filosofía pueda decirnos sobre los mundos narrados por las historias, habría que abandonar nuestra condición como lectores de ficción, y, menos todavía, que en lugar de especular racionalmente sobre algo, sea mejor meramente contentarnos con gozar y recreamos imaginativamente acerca de los objetos y el contenido de las ficciones literarias.

En el caso de las obras de ficción, es de sobra sabido que, con frecuencia, describen tipos o esquemas generales, de manera que siempre hay la posibilidad de que los objetos particulares actuales puedan instanciar o ejemplificar esos tipos generales, pero acerca de sus usos ficticios, se puede decir que no denotan o refieren a los objetos que tiene lugar o aparecen al momento de instanciar los tipos generales descritos por ellos, de cualquier manera, si existe propiamente alguna suerte de-referencia implicada aquí, en ese caso, descansará además en hechos concernientes con la intención y no tanto con la instanciación por sí sola. En efecto, la caracterización de las propiedades de los objetos ficticios, sin duda alguna, origina numerosas instancias o ejemplificaciones, ya sea de manera individual, o bien, genérica, dentro del mundo actual, lo cual podría llevar, en cierta forma, rumbo a la explicación del interés que los lectores tienen en los personajes ficticios o el que, merced a éstos, tengan la habilidad de verse a sí mismos o a otros en los personajes literarios, pero esto nada tiene que ver con la referencia, pues, un narrador, no por el hecho de hacer referencia aquellas cosas que ocurren al instanciar esquemas generales en personajes ficticios, de ninguna manera, al hacerlo caracteriza o señala que tales personajes existen verdaderamente, que están aquí o allá, que podemos encontrarlos en el mundo si los buscamos, toda vez que más que localizarlos fuera de la historia, sólo en ella se presentan y son tal y como ésta lo dice, invocando inevitablemente de nuevo a la autoreferencia para poder explicar algo así, en virtud de que, objetos como descripciones ficticias, son unos y otras, más bien, construidos conceptualmente.

Hasta donde las obras literarias realistas son representaciones, es que, entonces, pueden ser definidas tan solo como ejemplos de una suerte de representación no-relacional, por supuesto, es im-

portante distinguir y no confundir literatura no-realista con literatura irreal o ilusoria, es decir, fantástica, ya que, una descripción irrealista o ilusoria es aquella que fracasa en ser realista, en tanto que una no realista constituye una descripción, en cierto modo, distinta en cuanto a su presentación y configuración narrativas, a una descripción propiamente realista. Por lo mismo, lo que se puede concluir de esto es que, ciertamente, el realismo literario, no se fundamenta en una concepción que considera a la literatura como una narración de verdades o de la verdad de cierta situación, real o imaginaria, ni en el valor o fines literarios de la vida, así pues, en lo que aquí nos ocupa, podríamos decir, por ende, que las ficciones en cuanto ficciones, son fundamentalmente acerca de tipos o universales o, incluso, sobre aspectos de las cosas, más que acerca de particulares, por lo que, no tiene porqué, cualquier concepción sobre la literatura, suponer que los autores de obras literarias están haciendo demandas por la verdad de lo que dicen, ni, mucho menos, aceptando compromiso de verdad alguno, acerca de aquellos objetos que construyen y presentan a fin de satisfacer sus descripciones literarias o que comparten al menos parcialmente similitudes con sus caracterizaciones ficticias. Bueno, por lo tanto, el realismo literario es eminentemente un modo de representación, no un tipo de relación de correspondencia, precisamente por esto, cuando se supone que una novela realista presenta y sostiene algo extraliterario, que existe fuera de la historia, que es real más que meramente verosímil, por ejemplo, la realidad política de un país, en términos no referenciales, a pesar de la similitud que guarde lo narrado con ciertos hechos actuales, pudiendo pensar en esas descripciones literarias, mucho mejor en términos de credibilidad o verosimilitud.

Por supuesto, una distinción entre un discurso ficticio y uno que enuncia hechos, en sentido último, depende de la concepción que se tenga y asuma tanto de la referencia como con su correspondencia inmediata respecto de la verdad. El discurso que enuncia hechos, hace referencia a algo particular y concreto, y corresponde justamente con él, con lo que está allí afuera en el mundo, objetos y hechos, mientras que el discurso ficticio concierne solamente con lo que es construido o hecho de alguna forma. Ahora bien, no se puede decir que haya un fundamento definitivo para distinguir entre los discursos que construyen su objeto y los que enuncian hechos, pero lo que sí se puede afirmar, es que, en efecto, la ficción es algo construido, ya sea conceptual o lingüísticamente, además, se puede pensar que como la verdad es hecha por el hombre, es decir, consiste en una construcción subjetiva de sentido, por lo tanto, la verdad es sólo una especie de ficción.

Haciendo las debidas precisiones, casi todos, sino que todos, los conceptos, categorías, alegatos y demás planteamientos filosóficos hechos aquí, atañen por igual a otras tantas manifestaciones artísticas, o no, de la ficción, claro está, respetando en cada una de ellas la especificidad que la caracteriza, que en el caso de la ficción literaria corresponde a la concreción textual, misma que le confiere a ésta su propia identidad. Desde luego, por las razones antes expuestas en el desarrollo de la presente investigación, gran parte de los argumentos que han sido presentados, salvo en los casos que se diga lo contrario, pertenecen al campo general de la ficción, y por lo mismo, se extienden y pueden aplicarse con idéntica validez tal y como se realiza en la literatura, sobre todo, en esas otras expresiones magistrales y sublimes en que la ficción suele encarnar, a saber, el teatro y el cine.

Concluyendo, a manera de cierre, queda por destacar que, en lo que toca a la ficción, en general, se ha escrito mucho y desde distintas perspectivas y aproximaciones, aquí, el meollo de la discusión versó, particularmente, acerca de la ficción literaria, aquella que se encuentra concretada textualmente y que encarna artísticamente como literatura; empero, ni es el único tipo de ficción ni el más socorrido para divagar y discurrir sobre él, otra expresión muy sugerente y atractiva de la ficción lo es, sin duda,

la representación visual, concretamente, el cine, conocido como el séptimo arte, del cual, con especial atención en las *fearing fictions*, han dado mucho que hablar los trabajos de Noël Carrol,⁸ pero, sin dejar de reconocer su mérito, conviene reparar en que cuando se considera la ficción en medios visuales, concretada en imágenes, debe tomarse en cuenta semejante especificidad, pues habría un problema para una explicación global de la ficción que intentara, como la de Currie intenta, sobresaliendo entre otras muchas propuestas, ser aplicable a todo tipo de obra en cualquier tipo de medio o de concreción, ya que el problema surge cuando se consideran medios y expresiones donde la historia es presentada en una forma visual, en lugar de otra clase de manifestación como lo sería la literaria.⁹

Como se sabe, Cavell¹⁰ en su obra *The World Viewed*, ofrece una especie de sumario provisional, de lo que puede llamarse o considerarse la base material del cine como medio visual, la que supone una sucesión de proyecciones automáticas del mundo, haciendo notar que el significado de cada uno de los términos que participan en ese planteamiento es igualmente relevante. El hecho obvio es entonces que la película o el filme está hecho o construido por cuadros sucesivos que algunas veces son continuos, pero que bien pueden ser discontinuos con el fino arte de recortar ciertas partes de la película, a fin de conservar en la hechura de la misma lo que se desea, concluyendo así lo que se conoce como proceso de edición cinematográfica. Aquí la palabra 'automático,' se busca añadir el hecho de que un filme no es sino una fotografía y una vez completa está fijada y puede ser reproducida en incontables ocasiones, todo esto, tan sólo echando mano de medios o recursos puramente mecánicos, lo cual justamente quiere decir que, en sentido lato, no hay pues necesidad de construir escenografías ni de contar con actores aparte de lo que provee ya la película, para poder verla de nuevo. Dicho en estos términos, el 'Mundo,' abarca y comprende los hechos ontológicos de esa suerte de fotografía en movimiento y a cada uno de sus personajes o actores. En suma, con la palabra 'proyección,' se apunta directamente a los hechos propiamente de carácter fenomenológico de la visión o visualización del mundo, y a la continuidad del movimiento de la cámara, del modo en que ésta atrapa el mundo real. Este es el último aspecto de la premisa de Cavell, misma que habría que tomar como punto de partida al considerar el discurso ficcional cinematográfico, lo que implicaría discutir los hechos fenomenológicos de la visualización característica del cine, algo así como una exploración hermenéutica de personajes y sucesos propios de la pantalla grande, el cine.

El cine como composición narrativa pero visual, es una configuración de imágenes múltiples que construyen y reconstruyen la identidad personal tanto de los personajes como de los actores que intervienen durante la filmación de una película, recordando que, en el caso de ser biográfica, la cámara debe buscar fundamentalmente exponer y describir la persona biográfica de que se trate, como era o todavía sigue siendo, y no la persona ficticia que encarna tras ser vista en una sala cinematográfica. En este punto, puede afirmarse ya, por supuesto, que el filme es una revisión retrospectiva construida ficcionalmente de una historia de la vida real, actual o que alguna vez sucedió, pero dado que éste es una historia de vida o vidas que no fluyen temporalmente, en este caso, para poder ser visualizada apropiadamente, la cámara está plenamente involucrada desde un punto de vista exterior a la filmación, tratan-

⁸ Véase Noel Carrol, 'Kendall L. Walton's "Mimesis as Make-Believe",' *Philosophical Quarterly*, vol. 45, núm. 178, Enero de 1995, pp. 93-99.

⁹ Cf. G. Currie, *The nature of fiction*, Cambridge University Press, Canadá, 1990, pp. 92-93 y 217.

¹⁰ Consúltense Stanley Cavell, *The World Viewed*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, p. 79.

do de dar sentido a los recuerdos fragmentados de la vida de un hombre o mujer que ya no existe actualmente, por tanto, lo primero a destacar es que ya el texto filmico o el filme narrativo es de por sí una serie de retrospectivas de ciertos recuerdos, cuya visualización es o constituye, en términos de Ricoeur, la configuración de quien graba, primero, la filmación, esto es, a través de la cámara, y después, de quien la observa, la cual es la construcción o reconstrucción de algo sucedido realmente o tan sólo inventado, que al ser configurado visualmente pasa a ser un presente de actualización.

Toda vez que observamos atentos una puesta teatral o la proyección de una película, nos parece que el evento se realiza en directo, en vivo, como si sucediera ahora ante nuestros ojos, con un contacto inmediato con los personajes y lo que ocurre en tales situaciones, desde luego, al mirar una película no únicamente aprendemos acerca de lo que Rambo, si se trata de un serial de aventura y acción, hizo o dejó de hacer o, para algunos, deshizo, sino que lo miramos hacerlo en la pantalla grande. Ciertamente, en realidad, no vemos algo así, porque Rambo no existe, ni es real; pero, con cierta seguridad, tratamos y pretendemos creer que vemos que hace lo que hace, pues no se nos hace creer ni creemos que lo que sucede es que se nos está contando una historia sobre él, como el héroe de la misma.

En la mayoría de las películas y obras teatrales, al igual que en ciertas series de televisión, originalmente concebidas para el cine, hay algunas veces un narrador, pero éste no opera como un autor ficcional, ya que no hace las veces ni del propio autor ni de un espectador que viva esa experiencia de ficción, en todo caso, de haber un narrador en cierta película, puede no ser ni hacer una participación suplementaria en la historia al suplir determinadas imágenes con comentarios e información adicional, lo cual no es nuevo y si común en la literatura.

El resto de la información en una película, lo que no se nos dice o sólo subrepticamente, no lo obtenemos ni sacamos a partir de dicho narrador, si es que existe en la historia; sin embargo, esto que se juzga como una explicación plausible de la ficción visual, no lo es tanto, pues parte de la razón para señalar esto, y para rechazar, en consecuencia, dicho punto de vista, es, en rigor, el que un modelo como éste tiene algunas consecuencias burdas o ciertos deslices, puesto que, de hecho, de nuestra experiencia y bombardeo constante de imágenes con las que se pretende hacemos creer que actualmente estamos observando los sucesos y personajes presentados, es claro, que esto es particularmente una verdad de perogrullo en una película, donde una sola escena puede ser dividida en muchas más siguiendo diferentes perspectivas y lecturas de esa parte, como cada una de esas secciones se suceden entre sí, no contamos con algo que establezca cierto sentido de cambio en nuestro horizonte de la acción, y aquellas cosas familiares y consabidas con respecto a las condiciones y convenciones propias del cine con dificultad se notan o aprecian, tales como los cortes que la cámara hace en las distintas tomas al moverse de un lado a otro siguiendo el desarrollo de la escena durante una filmación. Asimismo, muchas de las perspectivas que proporciona la cámara serían difíciles o, incluso, imposibles, para el visor de quien sigue la acción, a veces colgado de un cable, otras, desde el fondo de una piscina o de lo alto de un edificio. Como quiera que sea, en algunas filmaciones lo que se trataría de hacer creer conforme al dar sentido a nuestra posición de ser observadores de las escenas de una película sería distinto con lo que ocurre al narrar una historia, ya que en una película la acción es tomada y configurada a través del camarógrafo, de sus tomas, quien haría las veces del verdadero narrador de la película y no tanto el director, porque al igual que en una historia, lo que se nos dice, lo sabemos por conducto del narrador, lo cual en este caso se nos muestra por medio de los ojos de quien filma cada escena de una película, por tal motivo, lo que se nos va a hacer creer es que literalmente estamos viendo eventos o sucesos a través de la mirada del camarógrafo, del lente de su cámara, por lo cual, la historia parecería haberse

convertido en lo que alguien mira, en algo que está allí al y para contarlo, esto no significa, claramente, que un juego así es imposible o trivial, o que no puede distinguirse de cualquier otro juego de ficción en el que haya un conflicto dentro de nuestro creer o resistimos a creer lo que dice o lo que se presenta visualmente, porque en la literatura leemos o se nos narra cierto suceso, del cual nos enteramos por medio de las voces narrativas cuya verdad descansa en la credibilidad que le otorguemos al narrador de la historia; en cambio, en el cine, ingenuamente parecería que sobra el conferir o no crédito a las tomas del camarógrafo o al guión de la historia, simplemente porque se pretende mostrarnos las cosas tal cual, como si las estuviéramos viendo suceder ante nuestros ojos, que no es el caso en la ficción literaria, pero hasta cierto punto sí, en la ficción teatral, por lo mismo como se ha visto, hay historias que por sus características o por el medio que se proyectan dan lugar a controversias y hasta a inconsistencias internas, como las historias que hablan de viajes en el tiempo o a los confines del universo.

Dichas situaciones generan juegos de creencia con ciertas carencias o fallas, sobre esto, se puede advertir, ante quienes señalan que la ficción literaria no requiere del lector para invocar un autor ficcional o personaje-narrador, que, sin duda, con las obras que pertenecen al género de la ficción más insensata o increíble, no ocurre así, porque si no, la historia se torna ilegible y no se puede transitar por ella andando a tientas sin un guía o narrador de que echar mano, por lo que, al menos no siempre, estas cosas generan juegos extraños y complicados como en las historias de Tolkien, donde todo surge de la imaginación del autor, que construye vidas intrincadas para sus personajes, y en ficciones de esta clase resulta tan fácil como natural un género como otro cualquiera, diluyendo su problematicidad, misma que como en los distintos medios en que se expresa la ficción, sólo recupera su estructura problemática reconociendo en cada caso su especificidad, como lo mostré en el cuidadoso contraste anterior entre la narración en literatura y en cine.

A grandes rasgos, hay una evidencia independiente acerca de lo dicho, la que viene de consideraciones casi no relacionadas a la elucidación de la verdad en ficción, al margen de la idea de que la ficción literaria requiere a toda costa postular un autor ficcional, aun en el caso de una ficción totalmente fantástica, que para ciertos autores demanda, como ya lo dije hace un momento, de un narrador, y para otros, ese narrador no es tan imprescindible, porque en tales mundos de ficción lo más inaudito y contradictorio puede ocurrir sin que valga de mucho lo que diga el narrador figural.

De cualquier forma, hablar y sentir algo sobre las entidades ficcionales, entraña el que éstas sean vistas en su propia diferencia, en lo que les confiere identidad propia, sea la concreción visual o literaria, o bien, la manera de contar o los modos en que se nos muestra lo que más que narrárenos se nos hace creer que lo vemos suceder, como si sucediera ante nosotros, cosas semejantes son las que desalientan intentos fallidos y arrebatados por ofrecer una teoría o descripción totalizadora y válida en general para cualquier tipo de ficción. Por los argumentos anteriores, cada encarnación de la ficción merece y reclama una explicación diferenciada y que tiene en ella misma su cumplimiento y verificación, sin olvidar aquello que tiene en común con lo ficcional como tal, confirmando ese patrimonio compartido y enriqueciéndolo con su propia naturaleza característica, como ha sido muy claro, en esta disertación, en lo que corresponde a la ficción literaria como una concreción textual de lo que he llamado simulacros de la existencia, como el modo de ser o ser-así definitorio del ente ficticio, trátase de un personaje o algún suceso de una historia, un modo de hacer que exista lo que no existe y que las cosas sean de una forma distinta a como son. En fin, en consonancia con la teoría alofántica desarrollada como parte de la investigación en curso -la cual se presenta en la última sección del capítulo II-, que consiste en permitirnos ver a través de la literatura las cosas no como son sino como pueden ser, otro modo de ser para lo que

CONCLUSIONES

ya es, un descubrir y revelar en lo mismo lo nuevo y otro, otros mundos y otras verdades que aguardan por nosotros cada vez que leemos una historia y viajamos por medio de ésta a espacios donde lo imaginario se concreta, que nos abre y proyecta mundos de significado en los que creemos, no porque sean verdaderos, sino por el hecho de que al creer en ellos se vuelven verdaderos, cuyas verdades son nuestras verdades, fruto de la intersección, que no fusión, del horizonte de la historia y el propio de la experiencia viva del lector, donde creemos que es verdad lo que el texto dice, un lugar donde nuestras lecturas se toman vivencias y *todo parece posible*, una realidad de ficción.



APÉNDICE A

SIMULACROS DE LA EXISTENCIA: ¿LOS PERSONAJES FICCIONALES SON COMO NOSOTROS?

Es claro, que normalmente casi todos, sin excepción, comprendemos como una pretensión o demanda el que un autor crea verdades acerca de sus personajes; pues bien, si él es el creador de sus personajes, entonces él mismo debe ser reconocido como el creador de verdades sobre ellos. Por otra parte, está el lector, en tal caso podría entonces suponerse que este último es el descubridor de semejantes verdades. Sin duda, algunas veces, el creador o escritor se sentiría condicionado o restringido por ciertas cosas dentro de sus propias creaciones, en particular, de las obras literarias, empero, por ejemplo, el autor está restringido igualmente por condiciones y circunstancias históricas en las cuales los personajes han sido o están ubicados y contextualizados, pero, por supuesto, es el creador de las figuras el que acepta o no tales restricciones. Del mismo modo, resulta comprensible, el reclamo de que las personas reales, en contraste, son algo diferentes. Específicamente, las personas reales o, escuetamente, las personas, poseen atributos que son independientes de que alguien pueda pensar o no en ellos. Pero, si un personaje ficcional cuenta con ciertos atributos porque el autor de la historia en la que aparece se los ha asignado, y si el personaje ficcional carece o le hacen falta otros ciertos atributos o propiedades porque el autor asignó en su definición o descripción tal carencia, entonces qué podríamos decir de atributos que no son afirmados ni negados, acaso que eso hace de los personajes seres indeterminados envueltos en un halo de vaguedad, a esto Lamarque¹ ofrece una explicación sumamente plausible, al señalar que los personajes en ficción son radicalmente diferentes de los individuos en que para un gran número de propiedades, tal parece que, ni es verdadero que ellos tienen esa propiedad ni es verdadero que ellos no tienen esa propiedad, luego entonces, el caso muy discutido y sobado del lunar en la espalda de Sherlock Holmes es una muestra clara de esto, por ello, no hay nada en el prototipo o esquema de ese personaje que indique y responda sobre si tiene o no un lunar en su espalda y no hay forma válida de inferencia o de inferir que nos permitiera determinarlo de un modo o de otro. Así, cualesquiera explicaciones a que se recurra de los personajes ficcionales que los consideren como individuos posibles cursarán y tendrán serias dificultades al acomodar tales hechos conforme a esto; ahora bien, los individuos, deben o bien poseer o carecer de una propiedad cualquiera, pero si los personajes no son más que conjuntos de propiedades, por tanto, no hay requerimiento alguno de que cualquier propiedad o su negación sea o fuera un miembro de ese conjunto.

¹ Para mayores detalles y poder profundizar en esta discusión, revítese Peter Lamarque, 'Fiction and Reality' que aparece en *Philosophy and Fiction*, edición a cargo de este mismo autor, Aberdeen University Press, 1983, pp. 61 y 62.

Pero aquello no nos satisface por completo, y nos incomoda un poco, sin que nos lleve a precipitarnos o a estar en ascuas acerca de lo que se espera de las explicaciones propuestas. Al respecto, son fundamentalmente dos las observaciones a tener en cuenta, especialmente, el que algunas propiedades de un personaje literario podrían razonablemente ser afirmadas o negadas por el lector como siendo necesarias sobre la base misma de las propiedades que han sido afirmadas o negadas por el propio autor. Sólo que el énfasis o el acento que tiene el que sean necesarias es, sin embargo, no del todo claro, ya que, si Holmes dijera: "Elemental, mi querido Watson," entonces podría razonablemente inferirse que ese personaje tiene cuerdas vocales, puesto que al hacerlas vibrar puede articular y enunciar palabras y oraciones completas. Por los cuales, quisiera también suponer que eso es lógicamente consistente con las historias acerca de ese personaje que a veces parecieran comunicarlo telepáticamente con su eterno acompañante el Dr. Watson. De cualquier forma, muchas propiedades posibles podrían no ser afirmadas o negadas de este modo, por conducto del lector sin que se asuma un mayor control de su parte sobre sus personajes del que las convenciones y licencias del arte de escribir permiten, así, la afirmación o negación del lector de que Holmes tiene un lunar en su espalda pasa por ser un caso de presunción sin garantía alguna de autoridad, por eso mismo, qué podría de tales propiedades que han quedado o sido dejadas sobrepuestas, cosa que nos lleva hacia una nueva consideración.

Más que decir de los personajes ficcionales que tienen o poseen solamente aquellas propiedades dadas por el autor, se debería, sin embargo, decir que aprendemos acerca de aquellas propiedades dadas por el escritor y que gracias a él conocemos. Para ilustrarlo, podríamos preguntarnos sobre si Pedro Páramo montaba o no un caballo negro azabache o un alazán, sobre lo cual no hay mención alguna de tal cosa como un suceso narrativo en la obra del mismo nombre de Juan Rulfo, pero, espérese un momento, si a alguno se le ocurriera usar en sus historias a dicho personaje de Rulfo, o si quisiera hacer una secuela o continuación de su novela, bien podría darse el caso que, en esa nueva historia, unas veces Pedro Páramo apareciera montando un negro azabache y otras un alazán, pero que aquí sí se pronunciara la historia sobre dicha situación de manera precisa y definida, lo cual parece posible y suena razonable, de igual modo, dentro de algunas historias acerca del personaje de Sherlock Holmes no escritas por el autor original Conan Doyle, se puede conocer y descubrir sobre si ese personaje tiene o no un lunar en su espalda. A decir verdad, desde el momento en que la historia de Sherlock Holmes se volviera o la convirtieran en una serie de episodios y aventuras, unas veces como continuaciones de una y la misma historia, otras, como una suerte de zaga o de historias independientes, sus lectores han aprendido y descubierto algunas cosas nuevas sobre la vida de dicho personaje, en vista de que aquéllos ignoraban o desconocían otras tantas, de manera que, cada vez que una nueva historia o aventura de Holmes aparecía, los lectores aprendían algo más, así pues, esto podría continuar indefinidamente, tanto como podría haber nuevos autores y nuevas cosas por contar de Holmes, para tener nuevas historias de ese personaje en el mismo o en distintos mundos de ficción.

Claro está esto difiere significativamente de nuestro aprendizaje acerca de las propiedades o atributos que a cada uno caracterizan, por supuesto, al examinarse uno mismo, del modo en que se hace con un personaje como Pedro Páramo, podría continuarse sin parar, pero, suele decirse que, hablar o contar sobre la vida de un personaje literario no constituye materia alguna de conocimiento ni es algo, por ende, acerca de lo que se pueda ignorar, eso es, en todo caso, un hecho propiamente dicho o algo que uno mismo hace o no en lo que se refiere a tener un lunar en la espalda, mientras que, por el contrario, no se trata de una cuestión de hecho el que un personaje como Holmes tenga o no un lunar en su espalda, lo que es, más bien, una cuestión de dicho. Pero, sin embargo, semejante distinción no está

totalmente garantizada, pues qué podría decirse si descubrimos una historia extra, nueva e inédita de Juan Rulfo en donde se afirmara que Pedro Páramo monta un tordillo, quizá, no se diría que, en esa historia, allí, es donde ocurre algo así, como si en las otras historias, por no decirse y estar indeterminadas al respecto, eso o algo parecido no tuviera lugar u ocurriera.

Pero lo anterior no parece del todo satisfactorio, ya que es normal insistir en una diferenciación clara y tajante entre hecho y conocimiento, entre lo que es y lo que conocemos, pues, lo primero es independiente de que sea conocido o no, por ello, es posible, que alguien dijera que ignora acerca de hechos, pero los hechos son la suerte de cosas acerca de las cuales es, en principio, posible ser o no ignorante, o desconocer sobre su existencia y cómo son. si no hay una historia que hable de Pedro Páramo en la que se afirme o niegue la existencia de algo en él, por ejemplo, una cicatriz o un cardenal en su pecho, entonces no es posible, aunque sólo en principio, descubrir algún hecho narrado en la historia sobre esto, mientras que aunque podríamos permanecer ignorantes acerca de una cosa parecida en una persona real, hay, pese a todo, un hecho que podría en principio ser descubierto, pues las personas a diferencia de los personajes si están totalmente determinadas en cuanto a lo que son y cómo son descritas. Desde luego, el decidir y determinar sobre si hay o no, digamos, un lunar en la espalda de una persona real dada, es algo que es indiferente o no depende de que lo sepamos o no, es, en todo caso, un asunto más de existencia que de conocimiento.

Al tratar tal cosa, nos estremece el pensar que la distinción considerada no hace lo que podría desearse que hiciera, aún no, si bien siempre se insiste en lo que conocemos y en lo que no, cuando hablamos de hechos, no se sabe si uno mismo tiene un lunar en la espalda, y no bastan afirmaciones ontológicas vigorosas para cambiar algo así. Para salir uno mismo de su ignorancia, se tendría que hacer alguna suerte de investigación o, por lo menos, una inspección anatómica, similarmente, para descubrir Sherlock Holmes tiene un lunar en la espalda se tendría que hacer alguna investigación, aunque de otro tipo, como lo sería una lectura inquisitiva y concienzuda de un cierto pasaje de la historia. Ahora bien, acaso si se quisiera saber si Conan Doyle escribió o no algunas historias que nunca fueron publicadas, además, quién sabe si dicho autor alguna vez se preguntaría sobre si algún otro tomaría y llevaría la estafeta de la autoría de sus historias, y si ese nuevo autor menciona algo sobre un lunar en la espalda de Holmes, lo que ciertamente es así. Sobre esa suerte de cosas que alguien podría investigar acerca de el posible lunar en la espalda de Holmes, es algo ante lo cual, en ausencia de una respuesta clara y contundente, no debe ni puede decirse que no hay un hecho involucrado ahí, pero además que no se sabe la respuesta, si es que hay respuesta, con lo que respecto al posible lunar en la espalda de una persona real, habrá que poseer de un modo algo distinto, así, para cada individuo concreto, se seguiría un proceso diferente, uno para cada quién, pero no puede decirse meramente, por ejemplo, que el procedimiento a seguir en el caso de una persona real es sencillo, que consiste solamente en considerar algo y mirarlo, en este caso, la espalda, que como suele ocurrir, está cubierta por una playera y, justo por eso, tampoco basta simplemente con observar y mirar detenidamente.

Así se podría seguir preguntando sobre si otros tantos personajes ficticiales tienen o no lunares en sus espaldas, si es que se insiste en que se trata de un hecho que puede en principio ser descubierto, luego entonces, habría que recordar que no se puede simplemente dirigir la mirada y mirar, sino que, tal vez, se tendría que recurrir a cierto método de descubrimiento que fuera algo incómodo, similar a lo que sería necesario hacer en el caso de Holmes, que no es sino una investigación textual. Bueno, pero si se trata de un personaje histórico, por su naturaleza, cuando se habla de alguien como Zapata, que si existió pero que ya no existe, su cuerpo ya no está a disposición para ser revisado y descubrir en él un

lunar en la espalda. Al hablar de aquello, sin embargo, acerca de Zapata, de hecho, o bien tenía o no un lunar en su espalda, no es decir nada en principio diferente de decir que también es un hecho que Holmes tenía o no un lunar en ese mismo sitio. Por lo tanto, en tales condiciones, desconocemos en ambos casos la respuesta, e igualmente en ambos existen formas de, en principio, llegar a saberla o conocerla.

Como una alternativa cercana a lo dicho, podríamos decir que las propiedades *ni son afirmadas ni negadas* para un personaje ficcional, simplemente, no toca al autor definir esto, quien podría aun haber considerado algunas de ellas y encontrado o descubierto las restantes como irrelevantes o poco significativas, no obstante, los personajes literarios no son algo que nos concierna realmente, pero podríamos decir lo mismo de muchas de las propiedades o atributos de Zapata, y, análogamente, de los que nos son propios. De cualquier modo, se podría ser consistente en que el autor de alguna manera los proporcionó, además de que cualquier propiedad o su negación está o pertenece al conjunto de las propiedades del personaje en cuestión, pero en ciertos casos no se tiene cuidado ni toma en cuenta que uno mismo está implicado allí.

Finalmente, se concluye, entonces, que los personajes ficcionales *no son ni más ni menos* conjuntos de propiedades que lo que son las personas reales, y además los personajes ficcionales, o bien poseen o carecen de todas las propiedades ni más ni menos que las personas reales, en lo cual coincide totalmente Suits.² Por eso, si bien los personajes ficcionales son como nosotros, no son nosotros, no nos reemplazan ni substituyen, por tanto, una poética de la ficción, literaria o de otro tipo, es, en rigor, una poética de la usurpación.

Por otra parte, parece y se juzga como cosa fácil y casi inmediata, el prolongar este análisis, la comparación palmo a palmo entre personajes y personas, a su extensión más natural, a saber, la distinción -si es que hay alguna y además resulta relevante- entre mundos creados o inventados, los conocidos como mundos de ficción y nuestro mundo, el llamado mundo real; sin embargo, a juicio de Thiebaut,³ hablar y considerar una diferenciación clara y plena entre mundos creados y el mundo real es algo que parece, no obstante, implausible, pues, en primer lugar, sería necesario que se aclarara la relación que tendrían los mundos creados, en este caso literarios, con el mundo en donde los problemas se pueden resolver o se resuelven verdaderamente, que no es otro sino el mundo actual. Ahora bien, si la función o mester de la creación de mundos, oficio que normalmente se arroga el escritor, se contrapone al mundo real, el único al cual se puede realmente referir algo y del que se dice es la referencia que da consistencia y realidad a lo referido a aquél, cabe sugerir, que el arte y la literatura también refieren, aunque de manera distinta, al mundo y que igualmente hay otras formas discursivas, ya sea normativas o causales, como en los enunciados jurídicos y en los científicos, que también hacen explícito lo propiamente artístico, lo que nos permite entender que las metáforas del lenguaje al hablar de otros mundos y crearlos por ese solo acto, funcionen de forma distinta en esos ámbitos, adquiriendo su especificidad. En cierto modo, proponer una diferenciación entre estas dos clases de mundos, uno real y otros de ficción, es, de la misma forma, implausible, puesto que parece producir más problemas que los que se

² Cfr., David B. Suits, 'fictional characters are just like us,' en *Philosophy and Literature*, 1994, vol. 18, pp. 105-108.

³ Véase Carlos Thiebaut, 'Filosofía y literatura: de la retórica a la poética,' en *Isegoria*, Instituto de Filosofía (CSIC), edición a cargo de Anthropos, Barcelona, no. 11, abril de 1995, pp. 96, 102 y 103.

pretende resolver al hacerlo, básicamente, el que los usos literarios y discursivos no sean colapsados y reducidos a uno solo, y porque, no parece que fuera necesario sino distinguir formas de uso del lenguaje y sus consiguientes expresiones de referencia al momento de evidenciar la diversidad y multiplicidad de maneras como solemos referirnos al mundo, que van desde lo posible hasta lo creíble, por lo cual, como se dijo en otro momento, "mundo" puede ser dicho de más de una manera, en realidad, de muchísimas maneras, la mayoría de éstas son, por supuesto, explícitamente metafóricas, y, sin duda, abrir mundos o crearlos es una de ellas, misma que reside en la retórica o el hablar de las cosas como medio para ir descubriendo cómo son, para mostrarlas en su desnudez y así poder conocerlas plenamente. Todo esto se desprende del hecho de que el lenguaje constituye un mediador inevitable entre el mundo y nosotros mismos, cosa que el lenguaje literario ilustra y ejemplifica mucho mejor que otras tantas formas discursivas, el cual, empero, como tal amerita y tiene que ser referencial, pero no puede significar en modo alguno su referente real y actual, ya que al referir se repliega sobre el propio texto en una suerte de autoreferencia que sólo localiza, descubre y encuentra lo que busca dentro del propio texto, es allí donde verdaderamente acontece el significado, un sistema generador de palabras que es abierto y no referencial, pero en tanto contiene y expresa una historia es como un sistema figural cerrado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que debe su propia existencia, haciendo de las palabras mundos con existencia propia y autónoma, pero en todos los casos, aun a pesar de que dichos mundos son, prácticamente, casi la mayor parte de las veces, indiscernibles del mundo real, en tanto substitutos o escenarios alternativos a él, pero no actuales, lo que constituye a unos como ficticios y a otro como real, como quiera que se vea, los mundos literarios no pasan de ser meramente como el nuestro, sin que lleguen o puedan necesariamente reemplazarlo, sólo se le parecen estructuralmente hablando, sin que esto les confiera mayor existencia y autenticidad que la de ser simulaciones del mundo real

Bueno, es algo muy cierto y nadie puede negarlo que, cuando y toda vez que hablamos acerca de otras personas reales y reflexionamos sobre ellas, tan reales como nosotros mismos, al extender y tener presente esa experiencia, lo experimentado, indefectiblemente imaginamos, recordamos o anticipamos a él o ella como existiendo o, al menos, como si hubieran existido, en cualquier caso, en forma independiente de nuestras propias vidas, como si no formaran parte de ellas, ni que le debieran la existencia al hecho de que pensemos o hablemos acerca de ellos, de modo que no vemos a las otras personas como si fueran o estuvieran necesariamente constituidas por nuestras concepciones de ellos o de ellas, defendiendo así, desde el principio, una suerte de realismo epistemológico. En cambio, no podemos decir lo mismo de los seres ficcionales literarios, de esos otros que son como aquéllos pero que cargan a cuesta el handicap de no ser reales, pero esto no significa que los consideremos como meras sombras o simulaciones de los otros reales, de las personas, en lugar de esto, en un importante sentido debiéramos verlos como vemos a las así llamadas personas reales. El porqué de esto, ciertamente radica en que los personajes literarios son para sus lectores algo más que espectros volátiles fabricados con palabras, pues sabemos, gracias a la historia que nos narra sus vicisitudes, sus nombres, de igual modo, cómo son, y por si fuera poco, hemos vivido y vivimos con ellos intensas y auténticas experiencias, lo que los hace para nosotros poco más que entrañables, es más, sumamente reales, en lo cual coincide cabalmente Alan Paskow,⁴ entretanto, muchas de las llamadas personas reales cruzan una y otra vez a

⁴ Para mayores detalles, considérese a Alan Paskow, "Phenomenological reflections on the self and the other -as real, as fictional," en *Man and World*, vol. 27, 1994, pp. 309-323.

nuestro paso sin que le demos a este incidente la más mínima importancia, incluso, sin que nos percatemos de ello, en virtud de que la deshumanización que permea nuestra sociedad ha hecho de nosotros sujetos solitarios y en aislamiento, seres impersonales que al cancelar la relación con el otro creen cancelarlo a él también, por ello, la mayoría de las personas que vemos en nuestro diario deambular por el mundo nos parecen sombras huidizas, de las que no llegamos ni logramos retener ningún dato, pues sus rostros se borran de nosotros sin dejar huella, tan pronto los hemos visto, lo mismo ocurre con sus nombres que casi nunca llegamos a conocer, dado que, es común tratar y relacionarse con las personas sin que esto implique saber cómo se llaman y mucho menos cómo son, aparte y más allá de lo que un roce superficial pueda descubrirnos de ellos, y claro, quedan así descartadas cualesquiera intenciones de penetrar en la intimidad de aquellos otros reales, viviendo verdaderas experiencias con ellos, las que, a no dudarlo, si vivimos con los personajes literarios sólo que sin vivirlas realmente, pero aun así, ciertos personajes que por sernos muy cercanos y creer conocerlos íntimamente, nos parecen más reales que personas que sí lo son, y que para nosotros no pasan de ser presencias con las que nos cruzamos todos los días sin mayor relación con éstas, sin la más mínima comunicación, envueltos por un silencio que nos hace dudar de que existan y que sean como nosotros, alucinaciones que aunque son reales no parecen serlos, a diferencia de muchos personajes ficcionales que consideramos casi como si fueran reales, y con los que vivimos experiencias emotivas verdaderamente auténticas.

APÉNDICE B

¿ES LA FICCIÓN UNA CUESTIÓN DE GRADOS?

Desde un principio, debe advertirse que sería incurrir en una confusión el reducir o equiparar una discusión acerca de 'grados' de la existencia a otra sobre 'modos' de la misma, o, precisando mejor esto, modalidades del ser, las cuales son descritas por predicados del tipo 'existe,' 'es posible,' 'es verosímil,' o incluso 'es ficcional.' Además, una noción modal traza e instaura estratificaciones y jerarquías categoriales, *au contraire*, una noción gradualista rechaza cualquier imposición de barreras categoriales. La introducción, en este caso, de un enfoque como este último, responde al hecho de que puede detectarse en el lenguaje, mayormente en los textos literarios, una cierta indeterminación en el valor de verdad que correspondería a ciertas sentencias tanto en relación con la historia en cuestión como con el mundo real, motivado ello por la naturaleza difusa de las construcciones ficcionales, la cual no puede ser adjudicada a la vaguedad, sino a la gradualidad, a pesar de la presencia de ciertos predicados que suelen denominarse como vagos, por ejemplo, 'es calvo,' 'es un montón de arena,' en cuyos casos, cuando se cuestiona acerca de cuándo o bajo qué condiciones se puede decir de una persona cuántos cabellos le sobran para ser calvo o, de qué manera, pueden determinarse si una acumulación de polvo de arena es ya o le falta todavía para merecer el apelativo de "montón." Como puede verse, tal situación genera los llamados *sorites* o argumentos soríticos, para los cuales el silogismo disyuntivo no resulta válido, al menos en la formulación que la lógica clásica hace de él, dando lugar incluso a ciertas inconsistencias o contradicciones, al ser posible en tales condiciones derivar lógicamente tanto uno como otro término del silogismo disyuntivo, lo cual tendría por causa necesariamente que de $p \vee \neg p$, se seguiría a partir de $\neg p$ que $\neg p$, en un caso, y en el otro, se tendría que de $\neg \neg p$ se inferiría que p , por lo cual, de todo esto se sigue que $p \wedge \neg p$, situación que no complace en absoluto, si bien algo así sucedería al considerar una proposición construida a partir de predicados vagos, digamos que p sea 'el Quijote es calvo,' situación que queda indeterminada tanto por los datos que proporciona la historia de *Don Quijote* de Cervantes como por la propia vaguedad de la formulación proposicional cuando se consideran ese tipo de predicados en la composición y construcción de nuevas proposiciones a partir de las dadas originalmente por dicho texto literario. Precisamente por esto, en casos como los considerados, que son abundantes en literatura dada la indeterminación de sus descripciones, sería necesario introducir una negación extendida que considerara tanto la expresión 'no' como 'no... en absoluto,' para poder enfrentar sentencias de esa clase, construidas por medio de predicados vagos, cosa que, de por sí, entraña el considerar que hay grados de verdad que son otros tantos grados de existencia de hechos,

puesto que, hay una gruesa franja entre lo que es y lo que no es en absoluto, y aquellas entidades que en ella están son y no son a la vez, claro, en el sentido de que lo que se dice o el tipo de predicado que se usa para caracterizar, digamos a un personaje literario, no es suficiente para brindar una descripción completa y libre de indeterminaciones del mismo, en la medida en que ante una pregunta como si tiene o no un lunar en la espalda, los datos que el texto proporciona no bastan ni para decir que sí ni tampoco que no, a lo más que o no se sabe con certeza o no se puede precisar dicha cuestión sin recurrir a consideraciones gradualistas, siquiera epistémicas, sobre qué tanto puede creerse por lo narrado que algo así sea, más que verdadero o falso, razonable en la historia.

Si bien, hay que decirlo, hay otro enfoque que no debe confundirse con el aquí propuesto, que reconoce grados -grados de verdad o existencia, grados de posibilidad y de necesidad, y grados de casi todas las propiedades aunque no de propiedades especiales, tales como las significadas por expresiones como 'ser, al menos hasta cierto punto, generoso', esta otra aproximación, consiste en postular vaguedad o indeterminación de situaciones en las que no sea definida o determinadamente verdadero ni tampoco falso que p , siendo p una proposición arbitraria.⁵ En cambio, la propuesta que presento,⁶ admite en dichos casos a la vez verdad *parcial* y falsedad *parcial*.

Algo que normalmente se toma tal cual sin mayor cuestionamiento es, precisamente, el hecho de que, para muchos, resulta muy natural pensar que aquello acerca de lo cual hablan, ciertamente existe, sin detenerse un momento para considerar este asunto con mayor seriedad y profundidad, pues, si vemos lo que esto implica, necesariamente, tendríamos que admitir que no porque creamos que algo existe, aquello tiene que existir de modo necesario; asimismo, no porque algo exista es menester que tengamos la creencia sobre su existencia, ya que, es una cuestión incontrovertible que ciertas cosas existan sin que nosotros lo sepamos todavía, pues, su existencia es independiente de que sean dichas cosas pensadas o verbalizadas por alguien, pero no por esto no existen, sino que, solamente, aún no es de nuestro conocimiento el que existan, no han sido percibidas por nuestros sentidos para que podamos concluir algo así, si bien preexisten al fenómeno mismo de su primera aparición ante nuestros ojos, cuando nace la creencia verdadera, si es que no somos víctimas de alguna ilusión, de que allí, ante cada uno, yace algo que no somos nosotros mismos ni que es en tanto somos nosotros, sino que existe por sí mismo, sepámoslo o no, por lo mismo, hay cosas que sin existir hablamos de ellas como si existieran, baste de ejemplo, los personajes literarios, y otras que, en cambio, sí existen aun cuando todavía no lo sepamos, sin que lo hayamos descubierto, pero que, aun así, por existir pueden ser plenamente descubiertas, de un momento a otro, por nosotros.

Tener en mente la idea de grados, nos lleva sin más a pensar en que se puede modular o establecer niveles en que las cosas pueden darse y se dan efectivamente, pero cuando se trata de la literatura, al especular que en la medida en que un personaje literario posea o no un mayor número de propiedades y además un mayor grado de posesión de cada una de ellas que otro personaje, podría decirse o conjeturarse que existe en mayor grado que aquél, pero no nos engañemos ni nos dejemos seducir por Peña⁷ al respecto, la razón no puede ser otra más que el hecho de aceptar tal cosa no es algo que nos lleve a otra

⁵ Un muy interesante y reciente trabajo que precisa la diferencia entre la vaguedad y la postulación de grados es el de Rayme E. Engel. 'On Degrees.' *Journal of Philosophy* vol. 86, núm. 1, enero de 1989, pp. 23-38.

⁶ Marcelo Vásconez y Lorenzo Peña. '¿Qué es una ontología gradual?' en *Anágora*, op. cit., pp. 1-20.

⁷ Considérese Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, op. cit., especialmente, el capítulo 13 que lleva por nombre 'Los entes literarios y legendarios,' *passim*.

parte, por lo que nos vemos en la necesidad de admitir que la descripción de un personaje es más completa y definida que la de otro, sólo eso, no que uno exista en un 30% y el otro en un 35%, sobre la base que la existencia en el mundo real tiene asignado el máximo porcentaje, que es el de 100%, mismo que se les adjudica a las personas reales en cuanto tales. A decir verdad, cada vez que se señala que un personaje ficcional es más real y más existente, con esto no se quiere indicar sino que nos parece que existe en mayor grado, y no, que realmente exista más ni que sea más real que ningún otro, por lo que, en efecto, se trata aquí más de un asunto de conocimiento que de existencia, pues no es el caso que un personaje literario exista más ni sea más real que otro, simplemente, que nos lo parece, que nos resulta más creíble o verosímil, eso es todo, por tanto, esto justifica el que en lugar de optar por un gradualismo ontológico, como el propuesto por Lorenzo Peña, ⁸ me incline mejor por lo que podría llamarse un gradualismo epistémico.

Hablar de grados en ficción es algo que demanda mayores aclaraciones en nuestra discusión, por supuesto, presuntamente la vaguedad de la verdad en ficción no se distingue sólo a partir de la verdad, pues, si las fronteras entre los conceptos que dan lugar a la historia son vagos, así también lo son las verdades generadas por la aplicación de estos conceptos, llámense nombres propios, relaciones predicativas o descripciones definidas, caen bajo la sombra de las falsedades, con una tenue área gris entre lo que es verdadero y lo que es falso, pero, téngase en cuenta que, aunque la verdad puede ser vaga, hablando con propiedad no hay tales grados de verdad. Por lo tanto, aquellas cosas y enunciados que quedan dentro de esa área gris e indefinida, de esa zona borrosa, no son verdaderas o falsas según un cierto grado o matiz, ya que, desde luego, la verosimilitud o credibilidad no es un grado más o grado alguno de la verdad, si acaso, la distancia que lo que afirma una proposición falsa guarda con respecto de la verdad.

Advirtiendo esto y desde tal punto de vista, se puede asumir que la verdad en ficción es como la verdad en general en ese aspecto, en tanto no admite grados que valgan para explicarla, pero el que haya o no razones para pensar así es algo que hay que aclarar un poco más. Para dicho propósito, pueden considerarse distintas proposiciones acerca de Pedro Páramo, a saber: 'Pedro Páramo fue un terrateniente,' 'Pedro Páramo tenía dos brazos y dos piernas,' 'alguna vez en su juventud Pedro Páramo sufrió un accidente a caballo que por poco le cuesta el ya no volver a caminar,' 'Pedro Páramo tenía completa su dentadura,' 'alguna vez Pedro Páramo vino de visita a la capital de nuestro país,' 'Pedro Páramo fue un cacique sanguinario al estilo de los ejidatarios de hoy en día,' entre otras tantas. Ahora bien, podría creerse que el orden y sucesión dado a dichas proposiciones corresponde a la clasificación que la mayoría de las personas asignaría a tal conjunto de oraciones si se les preguntara o pidiera que las organizaran u ordenaran en orden decreciente de acuerdo a su plausibilidad, a qué tan creíbles les parecen en relación, claro, con la historia considerada. De igual modo, si se les solicitara simplemente distinguir dentro de esto las que son verdaderas en la historia sosias de Rulfo de aquellas que no lo son, no es tan seguro donde harían el corte, si es que éste pudiera hacerse, e igualmente generaría cierta sospecha el que hubiera sido hecho en un lado o en otro, al igual que el porqué unos hicieron ese corte aquí y otros allá, si es que, eventualmente, lo hicieron de modo arbitrario. Esto se debe a que, para responder ante los hechos que tales proposiciones plantean, habitualmente no basta lo que el texto dice, lo cual provoca cierta indecisión, misma que permanecería incluso si toda la vaguedad que trasmina las partes relevantes de la historia y el importante trasfondo de conocimiento fuera removida, en virtud de

⁸ Cfr. Marcelo Vázquez y Lorenzo Peña, '¿Qué es una ontología gradual?', *op. cit.*, pp. 1-19.

que es inherente a la historia cierta indeterminación, y que el ordenar las proposiciones de una forma o de otra es algo que parece ser realizado de un modo más que natural, por medio de la localización o contextualización de esas proposiciones en relación con la historia en cuestión, en lugar de hacer una bifurcación dentro de la misma entre lo que es verdadero en la historia y lo que no es verdadero en la historia. Y aun si se piensa que hay o es posible detectar y fijar un punto de corte para distinguir lo verdadero de lo falso, también se podría aun convenir que algunas de las proposiciones consideradas antes de cualquier corte o clasificación son más verdaderas en la ficción que algunas otras, de modo semejante, sucede para las restantes o cualesquiera otras que puedan extraerse o formularse a partir del texto.

Como se observa, el qué tan verdadera sea una proposición o nos lo parezca, es algo que depende del punto de comparación, esto es, de dónde y en relación con que otra u otras proposiciones se considere, por lo que, en efecto, nuestra noción intuitiva de verdad en ficción es, sólo en ese sentido, la noción de algo que admite de grados, que hace posible hablar de algún tipo de gradualismo.

Con todo, podría objetarse que, si bien el ordenar en cierta forma las proposiciones refleja una diferencia entre ese conjunto de proposiciones en relación con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, es meramente una diferencia de tipo evidencial reportada por la lectura que hagamos de la historia. Por esto, hay una mejor razón para pensar que proposiciones de esta clase son verdaderas en las historias, que pensar que otras lo sean, sin que primero pasen por la criba de qué tan razonables nos parecen. Pero, sin embargo, hablar así, es ser seducido por la imagen de una determinada realidad ficcional, a la cual se tiene mayor o menor acceso epistémico. Casi siempre que viene a colación el tema de la verdad en ficción, no se distingue con claridad entre una diferencia epistémica y una ontológica, cosa que había apuntado desde el comienzo de esta sección; por otra parte, no tiene mucho sentido el sugerir que, aunque la evidencia total provista por la historia bien puede dejar la cuestión sobre la verdad o falsedad de una proposición totalmente indeterminada, indecidible, es necesario que una proposición sea o bien verdadera o no en la historia.

Sobre lo dicho, viene a ser una ventaja el que pueda fácilmente ajustarse la idea de que la verdad en ficción admita grados, por lo menos eso es lo que parece a primera vista. Toda vez que aquí se ha hablado de verdad en ficción, definiéndola así y así, ello comporta el hablar de inferencia razonable, una inferencia que está conducida y dirigida dentro del alcance del juego que consiste en hacernos creer que el autor de la historia, de la ficción, cuenta aquello de lo cual conoce o ha vivido, sin que esto tenga que ser real, pues es suficiente con que sea verosímil. Y cuando se derivan inferencias acerca de lo que la gente cree, muchas de las cuales no pueden ser demostradas o no son demostrables, con cierta frecuencia, es difícil distinguir con cierta arbitrariedad algún grado de distinción entre lo razonable y lo que no lo es, pero resulta más sencillo y más natural el aducir que una inferencia tal es más razonable que otra, a la luz del mismo cuerpo textual, de los mismos datos que ofrece la historia, puesto que lo razonable en una inferencia es algo que se expresa por grados, pero no grados de existencia sino de conocimiento, de credibilidad, y la verdad en ficción está definida así exactamente en términos de inferencias razonables, por lo cual, podría pensarse que la verdad en ficción es también materia de grados, cosa que, no obstante, en lo que sigue nuestro que no convence del todo, si acaso, como he argüido, son grados de conocimiento, considerados siempre en relación con el contenido proposicional de la historia en cuestión y en modo alguno al margen de ella, de manera que, la verdad o verosimilitud de una de las muchas sentencias que la conforman, queda subordinada al convencimiento y efecto que produzca al lector en turno, no se trata, por supuesto, de ser consciente o no o en parte de algo, sino de realizar un

juicio de valor que, claramente, es eminentemente subjetivo y relativo tanto a lo que la historia dice así como a lo que se desprende razonablemente de ésta, e igualmente, a lo vivido y conocido por aquél que tras leerla reflexiona sobre ella, principalmente, acerca de qué tanto creemos o nos resulta razonable lo que la historia consigna en relación con la realidad actual, el mundo de ficción construido proporcionalmente por el autor ficcional.

Resumiendo, al asumir que la verdad en ficción admite grados, podemos expresarlos en forma porcentual, diciendo, por ejemplo, que cierta proposición es verdadera en la historia considerada en un cierto grado o porcentaje, esto puede asentarse por medio de un operador de modulación que mida qué tan razonable es lo que se puede inferir de cierta proposición, ya sea con relación al mundo real o, directamente, con respecto a la historia, qué tan creíble resulta para el lector dicha proposición. Sin duda, el afirmar qué tanto juzgamos como verdadera una oración, en qué grado nos atrevemos a creer en ella, depende y está condicionado, para algunos como Lewis y el propio Currie, por el hecho de que el lector informado infiera que el autor de la historia cree en esa proposición, lo cual no es sino una variante de la falacia intencional,⁹ que se revisa prolijamente y a fondo en el último capítulo de esta investigación.

Por lo demás, el asignar uno u otro valor al grado de credibilidad de una proposición y por extensión de una historia es, claramente, un proceso en modo alguno mecanizado y mucho menos exacto, tan sólo, un criterio de valoración que no debe ser tomado con tanta seriedad, a lo mejor que solamente tiene significación en cuanto al orden en que se dan los estados de cosas invocados por las proposiciones, y aun entonces el conjunto de proposiciones que conforman una novela o un cuento quedarían bajo cierta vaguedad e indeterminación.

Por lo tanto, puede decirse que una inferencia, dentro de una historia, es razonable cuando tiene un grado relativamente alto de credibilidad por parte del lector, y no razonable, cuando su grado de verosimilitud es muy bajo. Por lo mismo, cada vez que se habla de que hay proposiciones que se catalogan verdaderas en una historia y falsas en otra, o que algunas en una cierta ficción si resultan razonables y otras, en la misma, no, eso significa que cuesta trabajo y muchas veces es infructuoso e inútil el tratar de determinar su valor con toda precisión, por lo que, su lugar dentro de la escala de la verdad en ficción es, respectivamente, muy alto o muy bajo. A pesar de esto, el que una cierta historia sea más o menos creíble, es una cuestión eminentemente de quien lo diga y en qué circunstancias lo afirme, tras una lectura o muchas lecturas, al leer la novela en la juventud o en la plena madurez, por ende, los grados sirven de muy poco para definir y determinar qué tan verosímil puede resultar una historia para alguien y, mucho menos, porqué una misma historia, para unos es muy convincente y, para otros, muy poco, al igual que cualquier gradualismo al que se apele, ciertamente, ha de fracasar y dejar insoluble cuestiones como el que haya historias que aun siendo verdaderas, nos parecen falsas por no saber cómo contarlas adecuadamente o no ser propicias las condiciones para hacerlo, piénsese en la moraleja de la fábula del lobo y el pastorcito mentiroso, así también, hay historias que son totalmente falsas, pero que por saberlas contar de cierto modo, con vehemencia y convencimiento, nos parecen completamente verdaderas, según quién sea el que las narre y cómo lo haga, situación ante la cual, un gradualismo epistémico se torna impotente, dejando pendiente el problema de explicar porqué los criterios de verdad en ficción están lejanos de ser absolutos y relativizados o gradualizados de un modo único, ya que la ficción es fundamentalmente intencional, siendo algo para alguien conforme lo que éste sepa y haya

⁹ Véase en Gregory Currie, *The nature of fiction*, Cambridge University Press, Canadá, 1990, pp. 70-89.

experimentado, es decir, la credibilidad o verosimilitud de una historia es un asunto más del lector que de la historia en cuanto mundo de ficción.

Resulta oportuno, tras andar sin detenemos, aseverar que para poder continuar construyendo una Ontología de la ficción literaria, y no conformarse con meros esbozos, en los próximos capítulos serán analizados los siguientes temas, que habrán de llevarnos a desarrollar toda una estructura de categorías para lograr responder a la pregunta: ¿cuál es el modo que caracteriza o debe caracterizar a la ficción literaria?, entre éstos, resalta la discusión de la representación, la verdad y la referencia como ingredientes consustanciales por los que los entes literarios tienen lugar, además, reflexionar sobre una posible configuración temporal de los espacios ficcionales -donde será analizado el polémico tránsito de la de-cronologización a la re-logización del texto de ficción, cuestión que considera Barthes como trascendental para alcanzar a comprender la genuina estructura formal que se esconde dentro de semejantes textos literarios-; asimismo, entender las propiedades y funciones que determinadas estructuras narrativas cumplen para esclarecer la continuidad y fisuras que proliferan en la trama de un texto literario; estando, gracias a esto, en condiciones de explicar la ficción como una construcción de sentido y existencia para las historias literarias y, por extensión, para el mundo en los confines del texto, ficciones posibles que coquetean con llegar a ser graciosas e interesantes maneras de existir; y, finalmente, poder redondear la silueta de semejante teoría de la ficción, revisando el significado y repercusiones éticas que acompañan las verdades que sobre el hombre comunica la literatura. Sustentando el cuerpo de todas estas afirmaciones y planteamientos con los supuestos ontológicos que hasta aquí han sido delineados, y constituyen ya, el corazón mismo de esta sección.

APÉNDICE C

ENTRE EL AHÍ EXISTE Y EL SER-ASÍ; SOBRE SI EXISTEN O SUBSISTEN LOS ENTES LITERARIOS

A manera de preámbulo a esta sección, es oportuno y muy conveniente aclarar que la paternidad y el origen de términos como *da-sein* y *so-sein*, en modo alguno puede serle legítimamente atribuida a Heidegger, puesto que, en todo caso, semejante jerga filosófica procede de Hartman,¹⁰ a quien se le reconoce tanto la introducción y el uso de tal terminología así como también su difusión posterior, pasando más tarde a Meinong,¹¹ donde adquiere el significado que en este trabajo se le reconoce, así pues, los vocablos, al igual que las correspondientes nociones que suelen ser asignadas, *da-sein* y *so-sein*, llegan a nuestro idioma como 'ahí existe' y 'ser así.' Ahora bien, normalmente, cuando se habla de la realidad, de las cosas del mundo, se insiste en que primero se es y luego se es esto o aquello, de un modo u otro, lo cual es aceptado generalmente; pero, contrario a esto, debe decirse que esa afirmación no tiene validez absoluta, ya que, si se considera el caso de los objetos no existentes, entre ellos los ficcionales, es claro que, sin duda, ciertos cosas de las que hablamos son así o así sin que ello implique necesariamente que existan, más bien, podría decirse de aquéllas que subsisten, no que existen aquí o allá sino meramente que *hay* algo como eso. Dicho esto, por ejemplo, toda vez que se considera un objeto clásico de la teoría meinongiana, a saber, *la montaña dorada*, hay que decir que, el propio Meinong, está de acuerdo con la creencia del sentido común de que algo semejante no existe, si bien piensa que tal cosa carece de algún tipo de ser, además de que se encuentra indeterminada en muchas formas, ya sea su altura o su consistencia, pero, sin embargo es un objeto de su ontología y se encuentra *allí afuera*, sin importar que pueda o no ser aprehendido o no por alguna mente. *Hay* algo como *la montaña dorada* aun pensando que no existe, en virtud de que *hay* posee un sentido más amplio que *allí existe*, y, desde luego, *la montaña dorada* tiene ciertas propiedades según el así llamado *Principio de Independencia del ser-así a partir del ser*, el cual dice que *lo que no es en alguna forma externo al objeto considerado sino que constituye su propia esencia subsiste en su ser-así, mismo que designa al objeto en cuestión tenga éste ser o no*. Teniendo esto en mente, puede decirse que, en efecto, la subsis-

¹⁰ N. Hartman, *Ontología* (4 vols.), F. C. E., México, 1992, vol. 1, *passim*.

¹¹ Véase Alexius Meinong *apud* Karen Lambert, *Meinong and the Principle of Independence: Its Place in Meinong's Theory of Objects and Its Significance in Contemporary Philosophical Logic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 82, particularmente, el capítulo 2.

tencia es una forma de ser determinada, la categoría existencial más general, que pertenece a la clase de los objetos ideales, tales como números y a algunos otros temas afines como la semejanza y la diferencia, precisamente en este contexto, Meinong postula y sostiene dicho principio, conocido también como principio del *Aussersein*, consistente en la independencia del ser en cierto modo a partir de que algo tenga ciertas propiedades, lo que constituye su ser-así. Bueno, la visión actual de Meinong de que los objetos de referencia tienen ser-así sin tener propiamente ser, es algo de lo que cualquiera puede percatarse si se acerca a los juegos del lenguaje que propone la ficción, especialmente, en la narrativa literaria, y, sobre todo, si se incorpora al análisis la noción de objeto de referencia, teniendo en cuenta que, decir algo acerca de lo que podría ser denominado como una estructura de referencia, es un asunto que atañe directamente a la discusión en torno a los llamados objetos intencionales.

Por lo demás, una concepción como la de Meinong es apropiada para las ficciones literaria, ya que, considero, que *in stricto sensu*, éstas tienen ser-así sin tener propiamente ser, son pues una suerte de objetos conceptuales concretados literariamente merced al texto, son cosas acerca de las cuales hablamos y que las concebimos como teniendo ciertas propiedades, pero ellas no tienen realmente ningún tipo o grado de existencia concreta y real, simplemente subsisten. A decir verdad, podemos decir que, en la escala de lo real, hay un sitio para objetos abstractos y no existentes como las ficciones, si bien, *hay* tales objetos solamente en el sentido en que se ha escrito o narrado algo acerca de aquéllos y, por esto, se han vuelto o se han puesto a disposición para nuestro pensamiento o el referirnos a ellos, adoptando así una cierta actitud intencional, motivada por objetos que son subsistentes más que existentes, siendo su ser-así totalmente independiente de que existan o no realmente.

Al mentar "ente literario," sobreviene una cuestión fundamental, misma que consiste en averiguar y esclarecer el tipo de existencia que a algo como eso le corresponde, toda vez que, al hablar de las cosas nos referimos a ellas tanto diciendo que existen como que son de una o de otra forma, pero, si es el caso de la ficción, lo más que atinamos y nos atrevemos a aseverar es que, cuando se habla de los personajes ficcionales, no podemos decir de ellos más que son de esta o aquella forma, nada más, porque queda pendiente, casi sin reparar en esto en nuestra habla cotidiana, el hecho de determinar si aquellos entes realmente existen o, en cualquier caso, cuál sería el modo o tipo de existencia que habría de caracterizarlos adecuadamente, por lo que, lo único que pudiera garantizarse cada vez que hablamos acerca de entidades ficcionales es que éstas son *siquiera tal y como se les describe* en la historia, que son así o asá, pero que su existencia fuera del texto difícilmente se encuentra garantizada, cuando mucho, podemos decir que son, pero, que existen, es algo que está aún por decidirse en cada caso, ya sea que se trate de un texto de ficción poética, o bien, uno de ficción realista.

Bueno, ahora, hay quien -como Lorenzo Peña- pretende postular que los entes literarios sí existen, pero que lo hacen en un ínfimo grado,¹² sin embargo, hay que aclarar en qué sentido se habla de grados aquí, para lo cual, conviene introducir el principio sobre el que se levanta una ontología que se tilde de gradual, un axioma que se acepta como tal sin mayor demostración, sólo contando con la posibilidad de exhibir casos o ejemplos que muestren, que no que demuestren o prueben ese postulado, en qué consiste el mentado principio, mismo que enuncian Marcelo Vásconez y Lorenzo Peña como sigue: "He ahí la raíz del error de aquéllos que como Russell sostienen que las cosas son lo que son y nada

¹² Lorenzo Peña. *op. cit.*, pp. 506-508.

más, sabiendo que, en rigor y en la realidad, las cosas no son todo lo que son; y, en cambio, son también algo de lo que no son."¹³

Es de sobra conocido que, en la tradición filosófica, se remonta al propio Parménides la oposición a cualquier tesis que hablara y afirmara sobre grados de existencia, pues para éste, el Ser es todo igual, ni más aquí ni menos allá, por lo que no es posible ni concebible en dicha visión que un ente tuviese de ente aquí más y allá menos. Semejante concepción antigradualista de la realidad habría de ser continuada y consolidada por Aristóteles. Sin embargo, allí no desaparece la discusión sobre si hay o no grados de existencia, tal cosa no queda en modo alguno clausurada, sino que, en Platón, parece cobrar cierta pujanza y sentido, cuando él acepta y sostiene, sobre todo en la *República* y en *El sofista*, por un lado, que bien puede hablarse del no-ser en las cosas que son, no queriendo decir con esto que dejen de ser, sino, mejor dicho, que son o pueden ser de otra manera, distinta a como son originalmente o en un principio, admitiendo una cierta capacidad de alteridad y transfiguración que permite que, cuando se dice que algo no es, si bien ello amerita necesariamente completar y determinar tal afirmación, lo que en realidad se está diciendo es, no tanto que ya no es o que ha dejado de ser cierto objeto, sino, más bien, que ese algo ya no es del modo en que era sino de otro, que ha cambiado, que tiene en sí el poder transmutarse de muchas y diversas formas; por otro lado, Platón igualmente dice, allí mismo, que hay cosas relativas al alma, como el conocimiento y la razón, que participan más o menos de la existencia, en la medida en que se dice que el hombre sólo conoce en parte la realidad a través de los sentidos, y que pensamos las cosas no como son sino como nos parecen que son, según el nivel en que nuestro intelecto esté preparado para superar la bruma que pesa sobre los ojos del alma por parte del cuerpo que la encierra, además, en general, todo aquello que se atiene, participa, según afirma Platón,¹⁴ más en o de la existencia. Asimismo, resulta más que claro el hecho de que la concepción platónica de la realidad, sostiene ciertamente que hay grados de existencia, siendo la prueba más legítima de esto, distintos textos y pasajes de los *Diálogos* de Platón, como los ya antes mencionados, que exhiben con toda claridad una visión netamente gradualista de la realidad. Ahora bien, muchas han sido a lo largo de la historia, las concepciones que han reconocido de diferentes maneras una representación de la realidad en la cual las distintas entidades, que son aceptadas como tales, no gozan todas ellas del mismo grado de ser. Partiendo de San Agustín, pasando por Santo Tomás de Aquino y Suárez, y rematando con Zadeh,¹⁵ el creador de la revolucionaria noción de conjunto difuso, hoy en día.

Ahora bien, el cómo podría incorporarse el formalismo de la gradualidad en lo que toca a los entes literarios es algo que, por lo demás, parece muy natural antes que extraño, de suyo evidente, dado que, si pensamos, desde y en términos netamente conjuntísticos, en una proposición comparativa como " X es más existente -o existe en mayor grado- que Y en el mundo W ," por supuesto, según sea la naturaleza de los términos o valores asignados a las variables que ocurren en esa sentencia, será su correspondiente valor de verdad, pues, en el caso de que W sea o coincida con el mundo real, y, o bien X o Y represente a un personaje literario y la otra variable restante a una persona real, desde luego, la proposi-

¹³ Véase, en Marcelo Vásconez y Lorenzo Peña, '¿Qué es una ontología gradual?', en *Anágora*, julio de 1996, monografía dedicada a una revisión y consideración globales de los formalismos y aplicaciones propios de la lógica difusa.

¹⁴ Véase Platón, *The dialogues of Plato*, nueva edición revisada y corregida por Random House, Nueva York, 1987, particularmente, el diálogo 'Republic,' 585b9-d3.

¹⁵ L. A. Zadeh, 'Fuzzy Sets,' en *Information and Control*, núm. 8, 1965, pp. 38 y 39

ción considerada se hará válida en el caso de que afirme que una persona existe en mayor grado en el mundo real que un personaje, pues este último, de existir, sólo existe como un nombre o, incluso, como una descripción definida dentro de un texto; pero esta situación se invertiría totalmente si *W* representara a un mundo de ficción o al mundo de cierta obra literaria, lo que, de ser así, haría válida la proposición en cuestión sólo cuando aquella afirmara que un personaje literario es más existente en un texto que una persona real cualquiera. Ahora bien, surge de improviso el que, en determinadas historias, precisar el grado de pertenencia de ciertos personajes al conjunto de las cosas existentes en una cierta historia no es algo tan fácil, si bien, se acepta y asume por descontado que la pertenencia de las personas a nuestro mundo es más real que la pertenencia de los personajes ficcionales a él, y además que, la pertenencia de los personajes al mundo del texto es más real que la pertenencia de las personas al conjunto definido como el de los textos literarios, o, de otro modo, por los mundos que éstos describen y configuran. Pero, qué pasa cuando el nombre de un personaje es, de modo estricto, uno y el mismo que el de una persona real, y que lo que se narra de aquél viene a ser como un recuento y descripción de la vida y obra de una persona real, que existió o que actualmente existe. Como se observa, esto suele suceder comúnmente en narraciones de ficción realista y en aquellas que propiamente podrían ser llamadas ficciones históricas o narraciones biográficas, valga de ejemplo, la *Recherche* de Proust, donde no solamente el personaje principal y protagonista, el héroe de la historia, cuyo nombre es Marcel, se llama igual que el autor de la obra, sino que, por si fuera poco, también lo que se cuenta de él parece que el escritor lo cuenta de sí mismo, de su vida y peripecias.

Entonces, qué procedería hacer para decidir o, al menos, sondear o aventurar un valor de verdad para la proposición que hemos estado considerando, claramente, la respuesta no es sencilla, porque, en el caso problemático considerado, Marcel podría ser tomado indistintamente tanto como el personaje de la obra mencionada como, de la misma manera, la persona que escribiera dicha historia, su autor. Asimismo, cuando se ve en Marcel un personaje, tiene que reconocerse que, aun cuando posea exactamente los mismos atributos que el Marcel-persona, y tenga asociados en la historia casi los mismos sucesos que el Marcel-autor, es distinto el modo y el grado de existencia del Marcel-personaje en relación con el Marcel-persona, pues el primero es más real que el segundo, si se considera al mundo del texto de la *Recherche* cual referente existencial, mientras que, los papeles se invierten si la referencia se toman con respecto al mundo real; sin embargo, préstese atención y téngase en cuenta que, en ningún caso, puede afirmarse sin ciertas precisiones adicionales y muy necesarias que, en efecto, cuando se habla de un personaje tan peculiar como el Marcel de la *Recherche*, no vale el sostener categóricamente que sólo pertenece y es real en la historia que nos habla sobre él, ni tampoco que Marcel Proust únicamente es tal en el mundo real, en virtud de que en un caso y en otro, la historia de ese personaje parece relatar la vida de su autor, y ésta es como si fuera y hablara sobre todo aquello que se narra del Marcel-personaje, por ello, tal parece, según la máxima del gradualismo ontológico, que Marcel, genéricamente hablando, no es todo lo que es, es decir, una cierta persona, sino que también es algo de lo que no es, un personaje literario, ya que al hablar de Marcel Proust no se piensa en éste como en un personaje sino como en una persona real, ni inicialmente lo que se dice del Marcel-personaje se considera como el relato pormenorizado de los sucesos de la vida del Marcel-persona, pero, aun así, no se puede afirmar tajantemente que al trasponer o trasladar los hechos de la vida del autor del mundo real al mundo del texto, éstos se vuelvan otros, distintos y menos reales, ni que lo que es verdad de Marcel Proust no pueda predicarse con la misma certidumbre y veracidad del Marcel-personaje, ya que lo que sucede realmente con uno no puede decirse que no sea enteramente lo mismo que sucede ficticiamente con el

otro, situación que invita y demanda a considerar seriamente un gradualismo ontológico en una explicación coherente de los entes literarios, el cual algunos reemplazan por una postura que tienda hacia una formulación y definición contextuales de la identidad y existencia de los personajes ficcionales.

Si bien, al admitir todo una franja continua de grados posibles de existencia, resulta viable dirimir la problematicidad inherente a la ficción realista y a la ficción histórica, definiendo al Marcel-autor como un ser que existe eminentemente en la realidad y en un grado notablemente bajísimo en el texto, no más que el relato ficcionalizado de su propia historia personal, entretanto, el Marcel-personaje, a pesar de poseer las mismas propiedades que el Marcel-autor, de ser como es éste, aun contando en sus descripciones con un detalle y prolijidad muy similares con las de el Marcel-persona, a pesar de tener, por lo mismo, uno y otro, casi exactamente el mismo grado de posesión de atributos, ambos, en el caso del Marcel-personaje, éste a lo más existe en un grado infinitesimal en el mundo real, formando parte de él tan sólo en su concreción textual dentro de la historia, cuyo texto que la representa en cuanto texto sí pertenece a la realidad, pero dicho personaje es más bien existente en la historia, dentro de la cual existe en grado superlativo, por lo que, el Marcel-personaje y el Marcel-persona, más que distinguirse por hablar de dos órdenes o niveles de existencia ajenos y diferentes, se diferencian en que uno es en el texto y otro en el mundo, siendo el primero real en grado ínfimo, pero al fin y al cabo real, y el segundo, plenamente real, uno, que en tanto persona, se dice real, y otro, que en tanto personaje se dice, si acaso, realizado al escribir un texto o al narrar una historia.

Aparte de esto, en el caso de la ficción, el hablar de un estado de cosas no es garantía de que éstas existan, de que lo que denotan tenga, en cada caso, indefectiblemente un referente concreto que viene a ser como su correlato existencial, lo cual, sin embargo, no exime que no pueda determinarse su verdad, pues, por ejemplo, lo que nos cuenta Cervantes de Don Quijote, ciertamente, es verdadero en esa ficción, pero quién sabe si más allá de ella, lo cual no tiene porqué cumplirse necesariamente, pues basta que la historia de Cervantes tenga coherencia interna para que lo que dice se haga válido en ella, sin que sea obligatorio que la verdad de los sucesos y personajes de dicho mundo de ficción implique el que deban existir realmente además de en la historia en cuestión para calificarlos de verdaderos, ya que, para nuestro caso, sin duda, no es la elección mejor ni más adecuada una noción de verdad correspondentista, ni una de corte wittgensteiniano, según la cual, la verdad de una oración consiste en la existencia del hecho o estado de cosas por ella denotado, o significado, definición a la que se alinea Peña,¹⁶ diciendo que el que una oración sea verdadera equivale a la existencia del hecho a que se refiere, de lo que desprende directamente que hay grados de existencia porque, conforme a los predicados vagos o difusos contruidos con los operadores graduales "más" y "menos," hay objetos que pertenecen en mayor grado a un conjunto que otros, salvando el dicotomismo de que sólo puede darse, de manera estricta y excluyente, el que un elemento pertenezca o no a un conjunto, pero ninguna situación intermedia entre éstas. Ahora bien, como se deduce de lo antes dicho al considerar el caso de la existencia del personaje Marcel, por ejemplo, al tener en cuenta el predicado 'ser grande,' con toda claridad hay astros celestes más grandes que otros, de modo que, el sol es más grande que la luna, por lo que su referente es más existente que el de la otra, por tanto, el sol tiene un mayor grado de pertenencia al conjunto de los astros celestes grandes, en tanto que la pertenencia de la luna al mencionado conjunto es menor que la del sol, por esto, la pertenencia del sol a dicho conjunto es más real que la de la luna al

¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

mismo conjunto. Por lo tanto, la verdad de una oración como 'el sol es un astro' estriba en que el sol cumpla con la condición de ser un astro, pero, introduciendo consideraciones gradualistas se tendría que, si el sol es un astro muy grande, es muy cierto o es verdadero que el sol es un astro; y, por ende, el ser astro del sol sería muy real, y el hecho de que el sol es un astro sería igualmente existente, cuantimás si es un astro de gran tamaño, que lo hace pertenecer al conjunto de los grandes astros en un grado mayor que otros astros como los planetas, razón por la cual, distintos grados de pertenencia o existencia en un conjunto dan lugar a distintos y correspondientes grados de verdad asociados, por ser más verdadero decir del sol que es grande que decirlo de la luna.

A este respecto, regresando por un momento al ejemplo del personaje Marcel, podría decirse, de acuerdo a la reflexión anterior, se tendría que el Marcel-personaje es más real que el Marcel-persona si se habla de la pertenencia de cada uno al conjunto de los textos literarios, relación que habría de invertirse si nos percatamos que, en el mundo real, el Marcel-persona es más existente o lo es en mayor grado que su contraparte figural, la cual, a decir de Peña, sería igualmente real, sólo que, con un grado de existencia infinitesimal.

Aun a pesar de las supuestas bondades del formalismo gradualista en la explicación de los así llamados entes literarios, empero, las cosas comienzan a fallar cuando se repara en el hecho de que esa correspondencia tan inflexible, propuesta y establecida por Peña,¹⁷ entre la verdad y la existencia, entre existir y ser verdadero, se vuelve en su obra una equivalencia casi absoluta y completa, misma que se resquebraja tan pronto le salta al paso un caso *sui generis* como el antes citado de un susodicho Marcel que parece hacer las veces tanto de personaje como de persona, en cuyo caso, aun cuando es correcto sostener que el Marcel-personaje existe tan sólo en grado ínfimo en la realidad, bajo la concreción textual, siendo parte de los sucesos de la historia; pese a esto, hay innumerables ejemplos que constatan que esta situación viene a ser una constante o lugar común al hablar sobre entes literarios, ya que un personaje cualquiera, igual que Marcel o que otro que se nos ocurra o venga a la mente, tienen todos ellos, por ser lo que son, un grado infinitesimal de existencia en el mundo real, la cual en todos los casos es del mismo tipo y en idéntica proporción, pues, los personajes literarios, en calidad de concreciones textuales, existen en el mismo grado, ya que un texto en cuanto texto, no existe ni más ni menos que otro, a no ser que se considere que ocupar un mayor espacio físico sea existir en mayor grado, lo que está de más, por ello, Marcel y Don Quijote en su condición de figuras serían igualmente existentes, pero cuidado, de esto no se sigue que el grado de verdad tanto de uno como de otro sea uno y el mismo, contraviniendo esa igualdad forzada por Peña entre ser verdadero y existir, dado que, del Marcel-personaje, además de decir que es verdadero, en la historia, lo que se narra de él, y lo propio de Don Quijote, aparte, sin mayor empacho puede declararse que también es verdadero para el Marcel-persona, en este caso en el mundo real, por lo que todo aquello que se narra acerca del personaje Marcel es, por su peculiaridad tan especial, algo que parece decirse no sólo sobre un personaje inventado ni sobre una historia construida para él, sino incluso, en relación con una persona y vida concretas, que no son otras sino las de el Marcel-autor, conocido por todos como Marcel Proust.

Por lo tanto, el grado de verdad de lo que se predica de el personaje Marcel en la *Recherche* es, por supuesto, infinitamente mayor que sobre cualquier cosa que pudiera decirse sobre Don Quijote, pues el primero, más que totalmente inventado viene a ser la reconstrucción de una historia auténtica,

¹⁷ *Ibid.*, pp. 2-4, y véase también en Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, op. cit., pp. 339 y 496.

de hechos y situaciones sucedidos realmente a una persona, lo cual no es el caso del personaje Don Quijote, por lo tanto, queda rota y puesta en jaque la pretensión de Peña de fundar y erigir su ontología gradualista sobre una equivalencia irrestricta y plena entre verdad y existencia,¹⁸ la cual no se mantiene en el ejemplo considerado, toda vez que, si bien Marcel y Don Quijote en cuanto personajes literarios existen en igual grado en sus respectivas concreciones escritas, el imaginario en el que cada cual se origina, es en el caso de Marcel muchísimo más real que en el caso de Don Quijote, de ahí que lo verdadero para el primero lo sea tanto en la historia como en la vida real, no así para Don Quijote, por lo que, a un mismo grado de existencia no corresponde un mismo grado de verdad, postulado que únicamente se salvaría a condición de mantener una definición un poco ambigua de verdad, para la cual, que algo sea verdadero significa que existe aquello a lo que se refiere, pero en qué sentido se habla de existencia cuando ese algo sólo tiene referencia consigo mismo, y de existir, existe dentro y no fuera del texto, más bien, subsiste, por lo que la definición de verdad aludida tendría que asumir y aceptar, una interpretación de lo existente tanto de aquello que tiene a sí mismo como su referente como a aquello que denota otra cosa que él mismo no es, introduciendo nuevamente la separación entre lo que representa y lo representado, por lo que la verdad quedaría formulada como la existencia o bien subsistencia del estado de cosas que se dice verdadero, generando meramente un *circulus in probando* o círculo vicioso, que no virtuoso, que vuelve a eludir la cuestión de si los entes literarios existen o, simplemente, subsisten, situación puesta de nuevo en discusión por la problematización suscitada por el caso considerado del personaje Marcel, que del mismo modo reviste una revisión cuidadosa de la distinción entre ficción poética y ficción realista, al igual que entre lo que vendría a ser la historicidad de la ficción y la ficcionalidad de lo histórico o de lo que realmente ha sucedido.

Justo por esto, se concluye, a primera vista, que siempre que se den grados de ejemplificación de una propiedad, o grados de pertenencia de una cosa a un conjunto, se dan también grados de existencia, tantos cuantos sean aquellos. Aunque, hasta este momento, se torna convincente el gradualismo ontológico en la explicación de los entes literarios, más adelante, argüiré argumentos de peso para evidenciar ciertas deficiencias y limitaciones de tal modelo, optando por un gradualismo de carácter epistémico, que si bien es más razonable, no es por sí solo la solución completa al problema de la ficcionalidad en general, el que deja de nuevo pendiente e insoluble.

El preguntarse desde antiguo por saber si todo aquello que se dice que existe, realmente existe, y qué se quiere decir con eso, resurge cuando tratamos de indagar si los personajes literarios existen por sí solos o son creados por los autores de los relatos acerca de ellos. Así, algunos podrían afirmar que Cervantes creó a Don Quijote y que Rulfo hizo lo mismo con Pedro Páramo, pero lo que son es, acaso, lo que narran sus autores o lo que interpretan sus lectores, quiénes los hacen si es que son contruidos, pero, o bien los personajes literarios existen, o bien no existen en absoluto, claro, existen, mas como creaciones o invenciones fraguadas por el escritor. Ahora bien, si si existen, aunque de la manera descrita, entonces, algo son, pero no son seres vivientes porque pueden ser creados por alguien por el mero hecho de que piensen en ellos, por lo cual, de existir Pedro Páramo, no sería un hombre o, por lo menos, no de a de veras, de lo que se deriva, que si no hay hombre alguno que sea Pedro Páramo, lo normal es concluir que no existe realmente Pedro Páramo, y que existe no es, en absoluto, una persona. Pues si fuera una persona, es obvio que ni Juan Rulfo ni nadie lo hubiera creado. Con todo, alguien todavía podría alegar que los entes literarios, si bien existen, no son entes extramentales, sino intramen-

¹⁸ *Ibid.*, pp. 335-338.

tales, como diría Rorty, que dependen de ser pensados para existir, o bien, concreciones textuales que existen sólo dentro y como parte de la historia, que podríamos llamar subsistencias.

En realidad, quien es partidario del modelo de los mundos posibles o de los aspectos de lo real, como lo llama Peña, sostiene la tesis de que cada personaje literario tiene en los mundos de ficción en los que aparece, cuando menos, algún grado de existencia, el que no es en modo alguno meramente infinitesimal, en virtud de que los personajes ficcionales sí poseen propiedades que son finitas y no exclusivamente infinitesimales o en grado muy pequeño.¹⁹ Por lo mismo, ha de considerarse cómo se relacionan el tener un personaje literario un grado de existencia más elevado y el ser verdad que ese personaje literario cuenta en mayor medida con ciertas propiedades o atributos. Pues bien, en general, no hay correlación alguna y precisa entre el grado de existencia que, dentro de cierta historia o mundo de ficción, tenga un ente literario y el grado en que allí mismo ejemplifique dicho ente unas u otras propiedades, y, en torno a la correlación entre grados de existencia y grados de posesión de propiedades o atributos muchas son las variaciones y modalidades, en algunos casos, cabe hablar de proporcionalidad, en otros, meramente de correlación entre umbrales o demarcaciones, por ejemplo, que, si un ente alcanza, en su grado de posesión de cierta propiedad, un rango o umbral del 75%, entonces tiene que estar alcanzando, en ese mismo aspecto, un umbral o grado de existencia de 50%, claro que tales cuantificaciones no se apoyan en más criterio que el juicio o estimación de cada uno, de acuerdo con lo que hemos vivido y lo que conocemos así como en razón de la pericia y capacidad de los autores para convencernos y hacernos creer en la verosimilitud de lo que nos cuentan en sus historias, lo que a pesar de sugerir un relativismo interpretativo, en ocasiones, si alcanza consenso general, baste considerar el caso de que ante la pregunta sobre qué les parece más creíble y razonable, si el personaje literario del Quijote y las andanzas que nos relata Cervantes de él, o bien, el héroe principal de los *comics* de aventuras y ciencia ficción, me refiero a *Superman*, la mayoría si no todos los consultados dirían que el primero de ellos, por parecerse más a nosotros y vivir las experiencias que normalmente vivimos, de lo cual surge un criterio de puntuación basado en lo verosímil de una historia, de sus personajes y de lo que dice acerca de ellos, que puede expresarse por las fórmulas expresivas “es más” o “es menos” creíble, o por porcentajes de aproximación o semejanza con hechos reales o posibles. Así pues, cuando se le asigna a la credibilidad de una historia o a la existencia de un personaje fuera de ella un porcentaje del 100%, esto significa que lo narrado trata casi de un hecho real, por el contrario, un porcentaje del 0% indica que es algo inverosímil o que no existe en absoluto, mientras tanto, se hablaría de un 50% si lo relatado por la historia pudiera igualmente existir o no, ser falso o verdadero o no tanto. Desde luego, este es un mero suponer, como lo son muchos de los argumentos disparados y disparatados de Peña, no por eso menos geniales, pero hay montones de casos que ilustran algo así, una muestra de esto lo es el que a algo se le adscriba la propiedad de “ser áspero,” lo que implica, por ser una propiedad evidenciable y contrastable sólo por mediación de los sentidos, que tanto más áspero se diga que es algo mayor será su grado de existencia para nosotros, porque entre más áspero sea mayor existente nos parecerá a través de los sentidos. De manera general, lo que cabe decir es que los entes propiamente literarios o de ficción son entes que, siendo objeto de un conocimiento humano expresado en relatos literarios o narraciones orales, más o menos rico, sin embargo, en este mundo de la experiencia cotidiana, poseen grados de existencia inferiores al 50%; en este mundo, en el mundo real, son, por ende, bastante irreales, y más inexistentes que existentes, pero muchas de las propiedades de los entes literarios y con las cuales son

¹⁹ *Ibid.*, pp. 499, 503, y 506-508.

habitualmente representados en los relatos que hablan acerca de ellos, son propiedades que, en este mismo mundo de la experiencia cotidiana, son poseídas en alto grado por dichos entes, sin que esto quiera decir que lo que se dice de aquéllos sea no solamente verdades literales sino también verdades de nuestro mundo, verdades posibles expresadas porcentualmente, a fin de comparar o poder hablar de los escenarios y sucesos de la historia del mismo modo en que hablamos de seres y hechos reales, pudiendo comparar un paisaje real con uno ficticio, más bien, en todo caso, que constituyen mejores y más exactas y detalladas descripciones de seres y acontecimientos sucedidos o no, inventados o reconstruidos, por lo que la historia antes que hacerse realidad se vuelve, mejor dicho, verosímil. Por lo tanto, lo que se dice sobre los personajes literarios es en el mundo real más falso que verdadero, o una verdad a medias, por lo que puede aceptarse que dos personas concretas se amen efectivamente, pero no que se diga que dos personajes se aman, los cuales en principio, ni existen realmente ni como personajes participan de las relaciones que se establecen entre ellos, pues, lo que se dice de los personajes se dice en las historias y es en ellas donde es fundamentalmente verdadero, no en el mundo de la experiencia cotidiana, pues los personajes ficcionales no viven ni realizan lo que de ellos se escribe o cuenta, solamente lo simulan, como ensayos y experimentos posibles que nos permiten vivir lo que aún no vivimos y vivirlo sin tener que vivirlo realmente.

Veamos bien, en virtud de lo dicho hasta aquí, hay autores como Charles Crittenden,²⁰ que quisieran mirar en los objetos ficcionales algo incrustado y anidado en el propio discurso literario dando lugar y constituyendo un tipo conceptual distinto, que posee la particularidad de hablar de cosas sin que haya la necesidad de que hayan sido o sean actualmente, por lo mismo, la noción de personaje ficcional o de ficción nos hace posible contar historias o mitos o hasta escribir novelas, dando al lenguaje un uso y significados aparte de los meramente literarios, describiendo individuos en situaciones imaginarias, no del todo irreales sino, más bien, posibles. De este modo, la ficción en calidad de concepto nos dice ciertas cosas sobre ciertos individuos que, o bien son verdaderas de acuerdo con los hechos históricos, con lo que efectivamente ha sucedido, o falsas con respecto los mismos, ya que no siempre los personajes ficcionales están basados en individuos reales, por lo que, no tienen porqué serlo para parecerlo. Por lo dicho, se juzga fácil el poder introducir o eliminar personajes dentro de una historia, simplemente, echando mano, al escribir o contar, de determinados tipos de oraciones o sentencias que contienen nombres propios y otros tantos términos singulares, como el apelar a la fórmula clásica para abrir y concretar un mundo imaginario ante nosotros, preconizado por una frase como "había una vez..." en tanto, si se trata de una ficción un poco más elaborada que la propia de las historias fantásticas, de los cuentos de hadas, es común encontrar sentencias o proposiciones que incluyan además expresiones referenciales, que pueden o no tener o encontrar referente más allá del texto mismo. De esta manera, los personajes que aparecen en las historias, no tienen la más mínima razón para sernos extraños, puesto que bien podrían estar dados y presentados con ciertas características explícitas que nos resultan familiares, como determinada apariencia física, personalidad y hasta una cierta forma de vestir, todas ellas dentro del rango de aquello que nombramos normal de lo humano y de la realidad que lo rodea y envuelve. Así es como el escritor usa el lenguaje, como diciendo que es lo que tan sólo sabemos que es algo que dice, antes que hablar de algo que sí es, por tanto, crea un conjunto de personajes y un mundo para ellos dentro de la historia, si bien ya se ha comprendido que los personajes literarios no existen, a

²⁰ Cfr. Crittenden, Charles. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*. Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1991, pp. 59-63.

veces se les llega a confundir o considerar como personas en una historia, pues hay historias que son escritas acerca de personas reales, sin embargo, hablen o no los relatos sobre personas reales y hechos que han sucedido verdaderamente, gracias al lector se realiza el que una figura en una historia pueda reaparecer en otra, o que haya varios relatos alternativos sobre un mismo personaje o una cierta serie de sucesos, de igual modo, la lectura y sólo ella es el medio privilegiado para conocer cómo determinar cuando dos o más personajes son uno mismo a lo largo de una retahíla de historias y secuelas de las mismas, teniéndose como criterio para esto, no más que las semejanzas entre los nombres y descripciones que ocurren en toda una variedad de historias y planos distintos en cada una de ellas.

Ahora bien, el autor al jugar con el lenguaje se toma ciertas licencias, permitiéndose hacer referencias dentro de la historia a personajes y sus distintas ocurrencias en el relato, tales referencias aparecen al describir personajes, lugares y eventos narrativos, cuando se expresan juicios acerca de ellos, o al compararlos con otros personajes en la misma u otras ficciones. Desde luego, lo que las historias registran, los juicios y comparaciones que hacen, pueden ser correctos o incorrectos, verdaderos o hipotéticos, y también puestos a prueba por medio de la inspección prolija y concienzuda de la estructura y contenido de la historia, al leerla y releerla, o preguntando, quizá, algo que tiene que ver con lo que en ella se describe y cuenta. Por supuesto, la práctica del discurso ficcional refleja e involucra, además de las historias propiamente dichas, un conjunto de reglas, vocabulario y modos de abordar el universo que la historia plantea, y así poder y saber jugar con el lenguaje el juego de la ficción.

Lo verdaderamente distintivo de los hechos lógicos sobre el discurso ficcional es que indican que la ficción literaria, y, en general, lo imaginario, constituye un tipo especial de objeto en un sentido absoluto, toda vez que los personajes ficcionales y demás sucesos ficticios son cosas sobre las que hablamos y opinamos que no se encuentran en el mundo real, las cuales no podemos hallarlas como lo haríamos con rocas, pájaros, u otros seres humanos, o aun con los las partículas elementales y los virus, sino que son creados por los procedimientos y mecanismos de contar historias o por el arte de escribir ficciones. Las ficciones son en cierto sentido, aunque algo restringido, irreales, objetos conceptuales creados y construidos por el uso del lenguaje en las formas practicadas por escritores y contadores de historias. En verdad, tales objetos no pertenecen a la categoría de lo real y de lo contingentemente no existente, como ciertos individuos que existieron pero que ya no existen. Con todo, al querer saber más sobre cierto personaje, siendo, por ejemplo, el caso de Pedro Páramo, lo correcto es leer la historia que de él nos habla y, si acaso, pedir la opinión de otros tantos lectores o expertos en la obra de Rulfo, en lugar de, pretender descubrir o hallar datos sobre éste al consultar la Historia del México revolucionario, o buscando noticias sobre aquél en periódicos de la época, tratando de localizar sus cartas o pertenencias personales, buscando por sus relaciones con ciertos lugares, personas y sucesos, o, de modo muy *naïf*, deseando visitar el lugar donde el vivió. Como se advierte, proceder así únicamente sería válido si Pedro Páramo realmente hubiera existido o existiera, que fuera o hubiera sido una persona, pero, por tratarse de un personaje, lo que le corresponde es pertenecer a una categoría netamente conceptual, en razón del modo único antes descrito que podemos acceder a él, que lo localiza y clasifica en el ámbito de lo literario.

En el discurso cotidiano es muy claro que las ficciones no existen, que los personajes literarios tampoco, que esto constituye una verdad lógica del tipo de "los solteros no están casados." desde tal punto de vista, Pedro Páramo es en verdad no existente, ni ha existido realmente, lo que se explica por ser sólo un personaje en alguna historia, pues es algo sumamente difícil o hasta imposible localizar a un Pedro Páramo real y que exista actualmente.

De aquí, es claro que el tipo de no existencia o inexistencia que caracteriza a un personaje ficcional, no es algo tan fácil de clasificar ni de fijar apropiadamente. Y esto responde, a nuestra concepción tradicional de existencia, la que suscribimos sin el menor cuestionamiento ni miramiento alguno, pues bien, existir, tener existencia, quiere decir llanamente, desde o a partir de una disección semántica de ese término, que se está fuera de otra cosa o que se es independientemente de ella, por ende, lo que existe es aquello que no depende de otra cosa para existir, aunque tal vez si para ser lo que es y como es; mientras tanto, eso no parece convenir con lo que es un personaje ficcional, el cual requiere necesariamente de un medio para concretarse, sea un texto o una serie de imágenes, por lo que al hablar acerca de él no puede sino decirse que es en la historia y solamente en y por ella, esto es, que subsiste, cosa que significa que está o es bajo otra cosa, en nuestro caso, el texto, es decir, que depende de este último para poder existir, lo cual equivale a que, un personaje literario en cuanto subsistente, existe en tanto exista algo que le permita existir y por lo cual adquiera consistencia más que existencia, un texto literario o una narración oral, bajo las que es de uno u otro modo, pero en cualquier caso, existiendo en tanto o en relación con otra cosa, y no por sí mismo o por sí solo, siendo su modo de existir el ser-en-relación-con-otra-cosa y ser-entre-tanto-es-otra-cosa-en-la-que-es-él, en virtud de lo cual, más que decir de la ficción que tiene existencia, se dice que goza de subsistencia, y que en lugar de hablar de entes ficticios conviene más hablar de cuasientes ficcionales, porque son como si existieran sin existir, y como si fueran algo sin serlo, siendo lo que no son. Así pues, por esto, se juzga conveniente acudir y apelar, al hablar de lo ficcional, a una concepción del tipo de la que plantea y desarrolla Meinong en su tan reconocido libro *Teoría de los objetos*, que es, por mucho, justamente apropiada para la ficción literaria, según la que los personajes literarios tienen ser-asi (*so-sein*) sin tener o participar necesariamente del ser, de los cuales se habla y se les concibe como teniendo propiedades, pero sin ningún tipo o grado de existencia, es decir, son *Aussersein*, subsistentes, objetos que son de este o de otro modo, que son esto o aquello, así o asá, pero que no están allí ni allá, porque no existen en la realidad, y su lugar es el texto, son seres intratextuales, de los que se habla como si existieran pero que no es necesario que existan para que se hable de ellos, objetos que pueden ser y son objetos de pensamiento y juicio que carecen de ser.

En efecto, si alguien encontrara en la realidad un candidato, vivo o muerto, para un personaje como Pedro Páramo, esto no significaría que Pedro Páramo existe o existió, aun cuando aparezcan en la ficción nombres y descripciones de individuos y lugares históricos, de que haya diferencias a cosas reales. Los personajes ficcionales no son ni tienen más características y propiedades que las que se dice que tienen, es un asunto más de dicho que de hecho, si bien esta discusión se incorpora y resulta interesante en relación con la ficción realista. Esto indica que las historias no son sólo sobre cosas inventadas, también, muchas de ellas, están basadas o, al menos, inspiradas en hechos e individuos reales, sin que esto implique o haga ver las historias como transcripciones o registros de la realidad, en todo caso, en la ficción realista los personajes y sucesos narrativos a pesar de estar basados en personas y hechos concretos no tienen porqué ser exactamente como aquéllos son, pero si parecérseles, son seres creados como ellos pero no por eso son ellos, solamente simulan serlo, ficciones de la realidad, y no la realidad misma, ficciones del mundo que se toman por sí mismas mundos de ficción.

Para encarar qué cosa es la ficción y cómo se nos revela, y el tipo de existencia que la acompaña, es apropiado aludir al concepto de realidad, que Peirce al discutir, proponía sumamente útil distinguir de lo que él tildaba como su opuesto, que no era otro concepto que el de ficción, mismo que pone

en tela de juicio y en revisión, valiéndose para esto de un sueño como su ejemplo de lo ficcional, al señalar que:

*A dream has a real existence as a mental phenomenon, if somebody has really dreamt it; that he dreamt so and so, does not depend on what anybody thinks was dreamt, but is completely independent of all opinion on the subject. On the other hand, considering, nor the fact of dreaming but the thing dreamt, it retains its peculiarities by virtue of no other fact than that it was dreamt to possess them. Thus we may define the real as that whose characters are independent of what anybody may think them to be.*²¹

Luego, entonces, lo real viene a ser aquello que es independiente o existe al margen de ser pensado como si fuera o existiera, lo que ya es y posee desde un inicio; mientras tanto un sueño o una ficción existe realmente pero sólo como un fenómeno mental o textual, así, el soñar es algo real, pero lo soñado al igual que lo imaginado depende exclusivamente de quien lo sueñe o lo imagine y no tiene existencia aparte y fuera de él, por tanto, un sueño como un texto son reales del modo en que existen, sólo que ficcionales conforme a lo que representan o refieren.

En principio, sin embargo, hay cosas que parecen depender para existir del hecho de ser pensadas o que son realizadas al ser contadas en una historia, que son por ser pensadas o contadas, algo así como ciertos planetas o la tecnología que nos permitiera viajar a otros mundos y conocer los lugares más recónditos de nuestro planeta, lo mismo el fondo del mar que el centro de la tierra o lo más alto de las grandes cimas que hay en ésta, cosas de las cuales su posibilidad y hasta existencia se desconocía o era desconocida en la época en que cierto escritor escribió sus novelas y cuentos, como es el caso de Julio Verne, quien escribiera en sus obras acerca de cosas que, en su momento, parecían impensables y que si acaso, de existir, sólo podrían hacerlo en ellas, en los textos literarios, por el mero hecho de que él hubiera escrito sobre tales cosas, pero años después, se vió y descubrió que eran tanto posibles como reales, sólo que aún no se tenía ni contaba con la creencia de su existencia, aun cuando ya existieran.

Para tratar de completar este comentario, puede apelarse a Heidegger, el cual parece esbozar y delinear la discusión acerca de si las cosas son construidas conceptualmente o encontradas evidencialmente, en pocas palabras, si son inventadas o bien descubiertas, lo que hace al hablar del modo de ser del preguntar en cuanto descubridor de lo preexistente, al dilucidar acerca de la forma de ser de la verdad y su calidad de supuesto originario, cuando, al analizar el sentido de la necesidad del presupuesto de que es imprescindible el que haya una verdad fundadora, dice que:

Wahrheit "gibt es" nur, sofern und solange Dasein ist. Seiendes ist nur dann entdeckt und nur solange erschlossen, als überhaupt Dasein ist. Die Gesetze Newtons, der Satz vom Wi-

²¹ Peirce *apud* Robert Scholes. 'Tiön and Truth: Reflections on Literary Theory and Philosophy,' que aparece en *Realism and Representation*. Antología editada por George Levine, The University of Wisconsin Press, 1992, p. 172. La traducción de este pasaje es como sigue: Un sueño tiene una existencia real como un fenómeno mental, si alguien realmente lo ha soñado; lo que él soñó así y así, no depende de lo que cualquiera podría pensar que fue soñado, sino que es completamente independiente de todo opinión sobre el tema. Por otro lado, considerando, no el hecho del soñar sino la cosa soñada, ésta conserva sus peculiaridades por virtud de ningún otro hecho que el haber soñado que las poseía. Así podemos definir lo real como aquello cuyas características son independientes de lo que cualquiera pueda pensar que sean.

derspruch, jede Wahrheit überhaupt sind nur solange wahr, als Dasein ist. Vordem Dasein überhaupt nicht war, und nachdem Dasein überhaupt nicht mehr sein wird, war keine Wahrheit und wird keine sein, weil sie als Erschlossenheit, Entdeckung und Entdecktheit dann nicht sein kann. Bevor die Gesetze Newtons entdeckt wurden, waren sie nicht "wahr;" daraus folgt nicht, daß sie falsch waren, noch gar, daß sie, wenn ontisch keine Entdecktheit mehr möglich ist, falsch würden. Ebensovienig liegt in dieser "Beschränkung" eine Herabminderung des Wahrseins der "Wahrheiten."

Die Gesetze Newtons waren vor ihm weder wahr noch falsch, kann nicht bedeuten, das Seiende, das sie entdeckend aufzeigen, sei vordem nicht gewesen. Die Gesetze wurden durch Newton wahr, mit ihnen wurde für das Dasein Seiendes an ihm selbst zugänglich. Mit der Entdecktheit des Seienden zeigt sich dieses gerade als das Seiende, das vordem schon war. So zu entdecken, ist die Seinsart der "Wahrheit."

Daß es "ewige Wahrheiten" gibt, wird erst dann zureichend bewiesen sein, wenn der Nachweis gelungen ist, daß in alle Ewigkeit Dasein war und sein wird. Solange dieser Beweis aussteht, bleibt der Satz eine phantastische Behauptung, die dadurch nicht an Rechtmäßigkeit gewinnt, daß sie von den Philosophen gemeinhin "geglaubt" wird.²²

Como se aprecia, según Heidegger, sólo puede hablarse de verdad hasta donde y mientras es el hombre, por tanto, aun cuando algo exista, esa existencia, su ser ente sólo es descubierto luego que el hombre es y está ahí para descubrirlo, lo que exclusivamente se muestra lo que es y como es mientras haya y exista un hombre para percatarse. Así pues, como señala recién Heidegger, las leyes de Newton y otros tantos principios básicos, sólo son verdad en tanto es el hombre, esto es, dependen de él para serlo, pues la verdad no puede ser sin el hombre, ni ha sido ni seguirá siendo antes que el hombre fuera y después de que haya dejado de ser. Precisamente por esto, antes de que fueran descubiertas las leyes de Newton no eran verdad, pero, téngase presente, que de ello no se sigue que fueran falsas, ni mucho menos que se vuelvan falsas cuando ya no sea posible aplicarlas, dado que ha dejado de ser aquello en lo que se aplican o aquél para el cual o para quien tenga sentido su aplicación.

²² Heidegger, *op. cit.*, pp. 226 y 227. Este pasaje puede traducirse de la manera siguiente: Verdad sólo la "hay" hasta donde y mientras el "ser ahí" es. Los entes sólo son descubiertos luego que un "ser ahí" es y sólo son abiertos mientras un "ser ahí" es. Las leyes de Newton, el principio de contradicción <aunque lo correcto es, de no contradicción>, cualquier verdad sólo es verdad mientras el "ser ahí" es. Antes de que todo "ser ahí" fuese y después de que todo "ser ahí" haya dejado de ser, ni fue ni será verdad alguna, porque la verdad, en cuanto es el "estado de abierto," el descubrimiento y el "estado de descubierto" que es, no puede ser en tales circunstancias. Antes de que fuesen descubiertas, las leyes de Newton no eran "verdad;" de lo que no se sigue que fuesen falsas, ni menos que se vuelvan falsas cuando ya no sea ónticamente posible "estado de descubierto" alguno. Tampoco hay en esta "restricción" menoscabo alguno del "ser verdad" de las "verdades."

Decir que las leyes de Newton no eran antes de él ni verdad ni falsedad no puede significar que no fuesen antes de él los entes que esas leyes muestran descubriendo. Las leyes se volvieron verdad por obra de Newton; con ellas se le hicieron accesibles al "ser ahí" entes en sí mismos. Con el "estado de descubiertos" se muestran los entes justamente como los entes que ya antes eran. Descubrir de esta manera es la forma de ser de la "verdad."

Que haya "verdades eternas" es cosa que sólo habrá quedado suficientemente probada cuando se haya logrado demostrar que el "ser ahí" fue y será por toda la eternidad. Mientras no se haya aportado esta prueba, seguirá siendo la frase una afirmación imaginaria que no gana en legitimidad por el hecho de que los filósofos "crean" comúnmente en ella.

Conforme lo dicho, decir que las leyes de Newton ño eran antes de él ni verdad ni falsedad, no puede significar que no fueran antes de él los entes que esas leyes muestran descubriendo, por lo que, dichas leyes se volvieron verdad por obra de Newton, por ser él quien las formulara como un principio que descubre y explica como se conducen fenoménicamente los entes en la naturaleza, haciéndonos accesibles así en cuanto entes en sí mismos, que al ser descubiertos como existentes se muestran justamente como los entes que ya antes eran, que existían aun sin saberse que existieran, por tanto, hay cosas que no por parecernos, en primer instancia y a primera vista, que sólo existen al ser pensadas por nosotros, y que únicamente existen como conceptos o como las palabras que hablan acerca de ellos, eso no quita ni impide que ya sea, a pesar de que ignoremos su existencia, y no son ni llegan a ser cuando adquirimos la creencia de que ya existen, sino que, fueron, son y seguirán siendo independientemente de que hablemos o no de ellas, de que sepamos o no que ya eran antes de que lo supiéramos, pues el no saber o no tener creencia alguna sobre su existencia no implica que no existan, en todo caso que no existen o, mejor dicho, que aún no son o existen para nosotros, lo cual quiere decir que no dependen de ser pensadas o del hecho de escribir o hablar de ellas para existir, sólo que necesitan de nosotros, para mostrarse como tales, al ser lo que son para alguien, lo cual significa que son para el hombre sin existir por causa de su voluntad o habiendo sido construidas por él, como un producto de su praxis, o bien, de su imaginación.

A fin de cuentas, el qué y el cómo se hable acerca de los entes literarios, al igual que la importancia que se conceda a dicho tema, depende, en mayor medida, de cuál sea o fuera la teoría preferida que se considere en relación con esos entes. Así pues, un adepto del enfoque o interpretación nominalista, según la cual decir que es verdad que Sancho Panza es el fiel escudero de Don Quijote equivale lo mismo que decir, en este caso, que en *El Quijote* aparece la oración o proposición 'Sancho Panza es el fiel escudero de Don Quijote.' Por esto, un nominalista no le otorgaría mucha importancia y sentido a la literatura y casi ninguna a los llamados entes literarios, siempre que se hable de la ficción concretada literariamente, ya que, un saber sobre la literatura, que se desprenda de ésta, sería conocer, acaso, qué tipo de inscripciones figuran u ocurren en ciertos papeles, a qué personaje se le asocia con tal o cual rol en la historia, tan sólo eso, nada más; y tales inscripciones estarían desprovistas de valor de verdad alguno, y el reproducirlas sería como reproducir una conversación previamente registrada o grabada, una secuencia de voces que son simplemente sonidos, sin mayor valoración que valga, si es que efectivamente esto carece totalmente de valor de verdad, como suelen algunos creer. En tanto, un conceptualista, para quien semejantes entes no fueran más que ideas, podría por mucho concederles una importancia estrictamente mental, como parte de la vida psíquica de un cierto individuo concreto, que bien puede ser un autor o un lector o, incluso, ambos, reduciendo así la literatura a un mero discurso psicológico, sin que esto tenga que ver con la ontología o con la metafísica.

Digase lo que se diga, la mayoría de los enfoques y planteamientos propuestos en los últimos años conceden, sin mucho regateo, alguna clase o tipo de realidad o, cuando menos, entidad objetiva a los entes de ficción o a substitutos o sucedáneos de los mismos. Ya el mismísimo Frege les reconocía existencia objetiva, pero sólo de carácter ideal, no que existieran los propios personajes literarios, de manera efectiva, pero sí, ciertos sentidos de los nombres y las proposiciones que venían a hacer sus veces. De acuerdo con este punto de vista, no existe, para dicho autor, Don Quijote, ni tampoco existe Sancho Panza, pero sí existe, con cierto tipo o género de existencia objetiva, aunque ésta no es espacial ni temporal, si bien sí es independiente de que se piense en ella o no -lo cual ha sido discutido con cierta prolijidad hace un momento, líneas atrás-, el sentido de la frase 'Don Quijote,' que se combina con el

sentido de la frase 'Sancho Panza' por medio de, o junto con, el sentido de una relación predicativa que puede establecerse entre ambas frases, unidas, por ejemplo, a través de 'es el fiel escudero de,' constituyendo dicha combinación e integración de cada uno de esos tres sentidos un pensamiento, que también es un tipo de ente objetivo, extramental e independiente de que sea pensado o no, siendo tal pensamiento el sentido de una oración como 'Sancho Panza es el fiel escudero de Don Quijote.' A pesar de lo anterior, hay algunos que defienden otro tipo de enfoques, como el de David Lewis,²³ el cual al ocuparse de los entes literarios, los trata en cuanto entes posibles, dotados de verdadera entidad, aun cuando ésta no sea actual y, por lo mismo, no plenamente real, si es que se asume una postura clásica de corte correspondentista que conviene en identificar o, quizá, reducir, el mundo real al mundo de la experiencia cotidiana, cosa que, en el caso de Lewis habría que matizar en virtud de que su propuesta tiene que ver con el paradigma de los mundos posibles. Ciertamente, semejantes argumentos no han quedado sin contestación, misma que ha surgido, principalmente, desde una inspiración eminentemente meinongiana, por conducto de aquéllos que proponen las lógicas libres, sin ningún tipo de compromiso existencial, aunque recayendo de nuevo en un especie de esencialismo veritativo y hasta platónico. Bueno, pero pésele a quien le pese, resulta innegable que se da por sentado unánimemente cierta objetividad de los entes literarios. Sólo que, casi siempre, cuando se acepta tal cosa, se incurre de uno u otro modo en algún tipo o clase de esencialismo, óntico o de otro género, toda vez que los entes literarios serían verdaderos entes, pero sin que tengan existencia real, en nuestro mundo, sino que existiendo, propiamente, fuera de la realidad.

Veamos, como en todo, hay quien se sale de los parámetros tradicionales, rayando en lo extremo al sostener tesis un tanto cuanto exageradas, como la que defiende Lorenzo Peña, que, sin más, postula un planteamiento acerca de los entes literarios que, en su opinión, no tiene igual al no haber ningún otro enfoque a ese respecto tan realista como su concepción ontofántica,²⁴ conforme la cual Pedro Páramo sería un hombre de carne y hueso que habita en Comala en el México revolucionario, lo que hace de él un ente espacio-temporal, contextualización que le da la historia que nos habla acerca de éste, el que, como diría Peña, es engendrado y parido, come alimentos, anda, sube escaleras, usa ropa y calzado, y los gasta, se hace poner inyecciones y todo eso, como cualquier persona real, sólo que siendo un personaje o, mejor dicho, un usurpador de nuestro modo de ser, el cual, por si fuera poco, además existe, y existe incluso en este mundo de la experiencia cotidiana, si bien tiene en él, eso sí, un grado pequeño o infimo de existencia.

Por lo demás, como el propio Peña lo reconoce, su concepción de los entes literarios es la más realista, que no ingenua, de las que han sido propuestas en la historia de la filosofía, lo cual justifica diciendo que, en efecto, él es quien más en serio ha tomado a los entes literarios y que más importancia le concede a la literatura como verdadero saber acerca de entes imaginarios y de mundos fantásticos,²⁵ entendiendo, por tales, mundos, distintos y ajenos al de la experiencia cotidiana, en los que son más bien existentes ciertos entes ficticios, mundos que, aquél considera aspectos del mundo real, constituyentes del mismo, ámbitos o esferas de la realidad, los que son, por tanto, entes reales, es más, los aspectos de lo real, incluidos entre ellos, los mundos fantásticos, cuya clase subsume la de los mundos de ficción, entes cuyo grado de existencia es infinitamente real en todos los aspectos, seres encarnados en la lite-

²³ David Lewis, *op. cit.*, pp. 90-145.

²⁴ Lorenzo Peña, *El ente y su ser. Un estudio lógico-metafísico*, *op. cit.*, pp. 498-499.

²⁵ *Idem*.

ratura y concretados textualmente, de los cuales, para Peña, se puede tener un verdadero conocimiento, nada desdeñable, pues, no en vano ha ocupado el pensar acerca de los entes literarios, el meditar en ellos, el sentir emociones y afectos diversos hacia ellos, un lugar tan sobresaliente en la vida intelectual y afectiva de todo hombre,²⁶ desde que es hombre y desde que éste existe.

Como se ha dicho, considerar y tomar en cuenta a los entes de ficción, hablar sobre ellos y experimentar algún tipo de reacción emotiva o de otro género al conocer sus peripecias, constituye, contrario a lo que pudiera pensarse o se piensa normalmente, un componente de enorme relieve y significación de la cultura universal, el hombre símbolo del hombre, un hombre de palabras que hace las veces de un hombre de carne y hueso, historias que son o pueden ser nuestras historias, la tuya, la mía, la de cada uno. Asimismo, filosóficamente hablando, esos entes plantean y sugieren problemas que no son planteados por los personajes históricos, lo cual abordo más adelante en el capítulo tres de esta tesis. Ahora bien, los entes literarios son, de entre los entes inexistentes o no actuales, o si se quiere, inexistentes hasta cierto punto, no más, aquéllos que mayor realce cobran y tienen para nosotros, para los seres humanos que somos, en este mundo de la experiencia cotidiana, más bien existentes o, al menos, en mayor grado, puesto que es con los entes literarios con los que llegamos a sostener relaciones más intensas, variadas y entrañables, de entre los distintos entes que, en el mundo real, son bastante inexistentes, y porque nos son tan entrañables, que nos parecen, al menos, muchísimo más reales que otros que ciertamente lo son, pero que, por lo impersonal y deshumanizado de la existencia cotidiana, pese a tratarse de personas reales, con las cuales nos cruzamos una y otra vez por la calle, son presencias que deambulan en torno nuestro como sombras fugitivas, que parecieran no existir para nosotros, dado que sus rostros nos son tan ajenos como distantes, y no significan para nosotros más que lo que sería la vida y vicisitudes de un personaje literario, mismo que sí, como es el caso de Don Quijote, consideramos mucho más real e íntimo que lo que nos lo parece alguien con el que ocasionalmente choquemos o encontremos al salir de casa o al regresar a ella.

²⁶ *Ibid.*, p. 499.

APÉNDICE D

CÓMO HACER CREER QUE EXISTE LO QUE NO EXISTE Y QUE ES LO QUE NO ES?

En Beckett existe una peculiar historia sobre unas voces²⁷ que hablan entre sí sobre el amor perdido, al principio de este corto relato se nos participa, por una de las voces, que el enamorado de uno de los personajes al que pertenece la voz que escuchamos primero, ha desaparecido en la guerra, se da por muerto; antes de concluir, y de llegar a nuestros oídos ese anuncio, otra voz se interpone súbitamente, y desmiente esta noticia, sin esperar más suena la contestación de la voz que entró primero en escena, declarando tajante, que esto no era así, su amante muerto era; y de esa manera, se suceden las dos voces en un diálogo irrefrenable, que parece nunca va a acabar, en un continuo intercambio de afirmar y desmentir la muerte de aquel ser amado; hasta que, sin esperarlo, concluye la conversación, y después de tantas frases, sólo sigue firme una verdad, nada sucedió, efectivamente, fuera del mundo del relato, ninguna cosa cambió en el mundo exterior a éste, en la realidad, nada de lo que nos habla Beckett en esa historia sucedió realmente, ningún amor se perdió, ni tampoco fue recobrado; no existe nada que lamentar, porque nada de lo que el texto presenta ha ocurrido más allá de la página en la que está escrito, y tal es el desenlace de aquel duelo de voces, el amor perdido no pudo ser recobrado, pues jamás se perdió; y para agregar mayor conmoción a esta historia, yo añadiría, por mi cuenta propia, lo siguiente, en qué acabaría todo, si ambas voces descubrieran que son las voces de aquellos enamorados, que se sienten separados por una inevitable muerte, y que sólo están perdidos, o debiera decir confundidos, se creen separados por una distancia insalvable, y han estado hablándose sin percatarlo, en verdad, están muy cerca el uno del otro. Una forma de ilustrar esto, sería invocar y llamar ante nosotros, mandando su presencia, aquella reflexión plástica cristalizada en uno de los cuadros de Magritte, su retrato de una pipa que abajo de ella, dentro del espacio del propio lienzo, de la misma pintura, tiene asociada un exordio, algo así como una inscripción que dice de este modo: "esto no es una pipa," una afirmación de tal peso es, en verdad, parte de la misma pintura, envolviéndola en un manto de inagotable perplejidad, audacia que restablece el orden roto entre lo representado y aquello que lo representa; asimismo, las cosas, sucesos, lugares y personajes que colman la ficción, realmente no están dentro del texto, si es que existen, existen fuera de él, esto quiere decir, que lo que hay y palpita al interior de cada historia literaria es otra cosa, la que de existir existe de otra manera, quizá, insinuando la realidad que la origina, pero suplantándola, pasando por ella, como si fuera ella misma, aunque sin serlo, y esto es por

²⁷ Cf. M. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 286-293, *passim*.

demás cierto, lo que hay en el texto son hombres de palabras no de carne, todo lo que lo habita no es lo que parece ser, simplemente lo parece.

Aquellas voces expresan el aislamiento y angustia que arrastra el hombre al vivir en soledad, las emociones que transportan son meros constructos, que pueden ser desmantelados, abriendo el paso a un especie de temporalidad de la inocencia, o como dijera Octavio Paz²⁸: "recuperar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y antes de la historia [...] es el testimonio de la inocencia primera." El tiempo que fluye y se diluye en aquella historia de Beckett, nos invita a reconocer una temporalidad de la ausencia de tiempo, en el sentido ético de libre, desprovisto de culpabilidad, y con justicia ése es el legado de aquellas voces, que nos hablaron acerca de "algo" que nunca pasó, y que, por lo tanto, no puede reprocharse ni deplorar, pues pudo suceder, pero no sucedió; podría suceder, pero no hay garantía de que suceda, así que, ninguna decisión fue tomada, y a ninguna cosa nos comprometió, mucho menos tuvo repercusión alguna en nada ni nadie; ningún error se cometió, todavía la literatura nos da la posibilidad de decidir para el mundo real un futuro correcto, aún hay esperanza por cambiar lo que somos, y llegar a ser mejores. Tal mensaje de esperanza existe, sin saberlo, en toda historia de ficción.

Esas historias, esos tan peculiares cuentos de Beckett, son un claro ejemplo de que cuando las cosas suceden, no suceden, dicha afirmación es en modo alguno paradójica, esto se debe a que, como se sabe, lo que ocurre o tiene lugar en el relato, aquellos sucesos que transcurren y se desarrollan cada vez que son contados a alguien, en verdad, no están sucediendo, sólo dice la historia que suceden, y es que, si acaso hubieran acontecido o estuvieran por producirse efectivamente, eso sigue sin importar, porque la ficción no nos comunica algo que sucedió y el modo en que lo hizo, tampoco, el que la historia sea narrada o la lectura que se haga de ella hacen que suceda lo que sucede en ella, dado que lo que se nos cuenta sólo sucede en el mundo del texto no fuera de él, si algo ha sucedido en la realidad que el texto ha recogido, con esto no logra que ocurra o vuelva a ocurrir aquel hecho, simplemente, guarda la memoria de algo real que se combina en la narración con cosas que no lo son o que no lo son del todo, esto es, incidentes reales que la literatura ficcionaliza, cambiando un poco aquí y allá lo que son para que, por un lado, preserven la cercanía y relación con lo que es y que los hace creíbles y, por otro, propicien nuevas situaciones posibles que el mundo narrado consigna sin que pierdan el sentido que les infunde o confiere el hecho real que al transformar y recrear genera nuevos y diversos hechos de ficción, los cuales son, en cualquier caso, sucesos que no suceden realmente, realidades y presencias que se desvanecen al cruzar el texto.

A manera de ejemplo, a fin de ilustrar esta tesis, se puede aducir el argumento de que si consideráramos el caso de una persona que, al hurgar entre unos diarios viejos, que sólo contienen noticias fiambres o pasadas de actualidad, se topara sin quererlo ni buscarlo con una noticia como la reciente muerte del afamado diseñador Versace, cosa que desconocía o no sabía ni conocía a fondo, por lo que, de un momento a otro, en un santiamén, en un abrir y cerrar de ojos, para él, Versace, de estar vivo estaba ahora muerto, lo que no implica que estuviera vivo mientras aquel individuo no leyera esa fatal noticia, ni que estuviera siendo asesinado justo al momento en que la estaba leyendo y por el hecho de leerla, como si el fuera quien la provocó, una especie de demiurgo intelectual que hace que pase realmente lo que dice con sólo decirlo, como si se tratara de *La historia sin fin* de Michael Ende; por el

²⁸ Octavio Paz. 'André Breton ou la recherche du commencement,' en *L'Arc*, núm. 32 (dedicado a Bataille), 1967.

contrario, si dicha persona no sabía del homicidio de Versace no significa que éste no hubiera muerto, si acaso, que no estaba muerto para quien apenas se enteraba de este incidente, es más, no que no hubiera sido asesinado aún sino que esa persona no lo sabía, por ello, Versace no era asesinado al tiempo en que se leía esta información en la prensa escrita, ni tampoco que lo estuvieran matando cuando ese lector desinformado leyó la noticia, como si el hecho de su asesinato sucediera ante sus propios ojos, pues esta tragedia no sucedió realmente cuando fue narrada ni porque los sucesos contados periódicamente no suceden fuera del texto, en la realidad, así como pasa en una historia de ficción, en síntesis, no es una cuestión de existencia sino de conocimiento, una existencia que no depende de nosotros para existir, un acontecimiento que no sucede porque lo pensemos o hayamos pensado, existencia que es, en verdad, como piensa Heidegger, una resistencia que sobrevive a la negación de la conciencia, algo que se opone a ser mudado de lugar, que ya ocupó un espacio que no se le puede arrebatar, una cosa que ya está ahí, que sobrevive a pesar de que se piense o no en ella, que no existe o viene a existir por ser pensada sino que en virtud de que existe es pensada, un hecho que verdaderamente ocurrió cuya realidad es independiente de que lo concibamos o no, pero que, sin embargo, por su tenor intencional, no existe para nosotros, aunque ya exista y si sea real, hasta el momento en que tenemos conocimiento de él, y, así, adicionamos al conjunto de nuestras creencias verdaderas que dicho diseñador italiano está muerto, pues una vez sabida esta noticia sólo podemos creer falsamente en que sigue vivo, por ello, no es lo mismo que algo existe y que sepamos o no que existe, empero, esto es lo que determina nuestra actitud y creencias sobre el hecho relatado, lo que nos hace aparte de adoptar la creencia de que Versace ha muerto, asimismo, nos hace creer que lo que se nos dice, por el modo convincente en que nos cuenta, es cierto, sin que tengamos que haberlo vivido o experimentado personalmente para corroborar su existencia, que efectivamente sucedió, sin que sea necesaria contrastación experimental alguna, irrealizable por la imposibilidad de revivir a Versace y poder reproducir con todo detalle la escena de los hechos tal y como se dieron, cosas en las que creemos, antes de porque sean ciertas, por el modo veraz en que se nos cuentan, del mismo modo en que creemos casi todo lo que aparece en un periódico sin mayor cuestionamiento, sin ser plenamente conscientes que en alguna medida somos presa de una especie de *make-believe*, que nos hace creer en una verdad que muchas veces sólo es verdadera para el que la escribe sin que tenga por necesidad que serlo, notas de información periodística que nos hace tener por verdadero lo que sus redactores califican con tal mote, que, como pasa con la prensa sensacionalista, como bien puede que sean verdaderas, puede también, que no; por tanto, puede decirse, con todo rigor, que Versace no fue asesinado al leer el texto ni el lector hizo que sucediera su asesinato y que sobreviniera su muerte como la de un personaje literario, llanamente, semejante lector rezagado de noticias no es su asesino intelectual ni puede adjudicársele el participar y orquestar una conspiración para perpetrar tal desaguizado, tan sólo, es alguien para el cual ese hecho real no existía como tal, no que no existiera o que no fuera real ni que no hubiera ocurrido, en verdad, que aquél no sabía que hubiera ocurrido, por tanto, la literatura no tanto cuando inventa mundos sino cuando reconstruye nuestro mundo, lo que en él ha tenido lugar, como lo fue el vil asesinato cometido contra Versace, no hace real el hecho por contarlos ni lo hace existir al hacerlo, lo cuenta porque sucedió, tal vez, no detalle por detalle como efectivamente ocurrió, pues ni el periodismo está exento de una cierta dosis de ficción, en consecuencia, al ficcionalizar los registros de los hechos ocurridos, tanto corrobora que existen o que existieron, sin embargo, no nos dice exactamente cómo pasaron, ya que lo que se habla de Versace no es una verdad absoluta, pues, ¿quien sabía lo que realmente pasó fuera de él y su asesino?, en todo caso, lo que con-

signa la prensa es cómo algunos creen que ocurrió, meras opiniones, sólo intentos por reconstruir la realidad, una vez más, sólo ficciones.

A este respecto, considero que no es tan válido afirmar en forma rotunda que la ficción viene a ser un pariente sumamente cercano de la Historia, pese a que, la ficción posee su propio pasado, ya sea inventado o construido al reconstruir la escena de los hechos de ciertos episodios que han ocurrido realmente, es decir, tiene su propia historicidad más que historia, si bien puede verse como otra historia o historias de la propia Historia, otro modo en que las cosas pueden suceder efectivamente o que nos revela la verdadera forma, aún no del todo conocida, como sucedió en el ejemplo concreto de la trágica muerte de Versace, en que un acontecimiento o hecho real tuvo lugar, por lo mismo, suele pasar que la historia que narra la vida de un personaje literario al azar llegue a parecer, muchas veces para más de un lector, tan real como el relato de algo que ciertamente sí sucedió y, de vez en cuando, hasta más creíble, pues no siempre tenemos a nuestro alcance las pruebas y los indicios suficientes para demostrar a cualquiera y, sobre todo, al escéptico, que un acontecimiento real efectivamente ocurrió, quién lo creyera, todavía hay quienes dudan de la conquista por el hombre de la luna, empeñados en obstinadas declaraciones de que no fue más que una farsa, una costosa simulación y producción cinematográficas que intentó presentar como la luna una artificiosa escenografía propia de las grandes producciones del cine de Hollywood, sólo eso, no más; justamente por esto, y como, en ocasiones, un cuento puede llegar a narrar una historia inventada con tal grado de realista que convenza por completo a sus lectores de su autenticidad, no siempre hay criterios universales y apropiados para determinar la verdad de una cierta historia, convirtiéndose en un duro reto decidir sobre si habla de cosas verdaderas o sólo pretende tanto que lo hace como que lo son, situación que ineluctablemente nos conduce a la indecisión o a tomar por verdadero algo que no lo es y por falso la narración de un acontecimiento que sí sucedió en la realidad y no en un mundo de ficción.

Es por esto que, semejante afirmación ni sobra ni es peregrina, en todo caso, amerita un cierto matiz especial, pues, la ficción tanto tiene una historia que le pertenece así como la Historia misma puede ser objeto de una operación de ficcionalización, que la reconstruya, que la complete o, quizá, la cambie o la distorsione bajo el dictado de un propósito especial, mismo que bien puede ser desde una parodia hasta una reflexión crítica de un determinado suceso histórico o de la necesaria desmitificación de un hombre que tuvo un papel relevante en nuestro pasado común y que la Historia de persona lo ha hecho personaje histórico, como si la propia Historia fuera una historia de ficción, que lo ha hecho pasar ante nosotros por héroe sin serlo, un oportunista más, como el propio dictador Porfirio Díaz, que la Historia ha vuelto casi inmortal, compromiso que el teatro de crítica social como el de Dario Fo ha tenido por consigna, por lo cual, no toda ficcionalización de lo histórico tiene por qué desembocar en algo enteramente falso, en una mentira, por el contrario, a veces desvela la verdad ignorada de lo que sí ha sucedido, despojándole a la Historia oficial de su máscara, descubriéndonos que cosas que siempre habíamos tomado por ciertas, no lo son, o, por lo menos, no del todo ni del modo en que nos lo han hecho creer, oficio en el que se ha sabido dignamente ejercitar y ejercitarnos Rius con su genial humor plasmado notablemente en sus historietas, que no remedos grotescos ni caricaturas, que hablan de la Historia y, al hacerlo, la desnudan, permitiendo que la veamos tal cual es, como es en realidad; por esto, tanto se da la ficcionalización de la Historia como la ficción posee su propia historicidad, son gemelas especulares que se ven una en la otra y la otra en la una, no sólo para reconocerse o desconocerse, para complementarse o fragmentarse, a veces como rivales y otras muchas como aliadas, por lo tanto, no toda ficción miente al hablar del mundo ni toda narración histórica es por completo cierta, ambas se

parecen mucho entre sí sin ser iguales ni tener que llegar a serlo, ni ninguna de las dos sustituye a la otra, simplemente, ambas sucumbe a la trampa en que las hace caer, en este caso en particular, la literatura, en el juego definitorio e inherente que caracteriza la identidad misma de la ficción, en el juego de la usurpación, que crea a partir de lo que sí existe lo que no existe realmente, que nos hace creer que ciertas cosas son lo que no son y que no son como son, por ende, la Historia no es sino una ficción que al contar lo que nos ha sucedido y lo que nos sucede, más que descubrir nuestra identidad, quiénes somos y cómo somos, nos hace capaces de construirla narrativamente, no sólo un cuento que habla del mundo sino una historia que nos cuenta y en la que nos contamos tal y como somos, un *rendezvous* donde se entrecruzan la realidad y la ficción, donde sus fronteras se confunden y disuelven, donde todo puede ser o podría ser pero no es o aún no es, un espacio en el cual lo histórico se ficcionaliza y la ficción se realiza, en el que las palabras hablan más allá de la palabra y de otras cosas que no son solamente palabras, un espacio que conocemos como literatura que nos dice que las cosas podrían haber sido de otro modo, una oportunidad ética de no cometer cierta falta o error ni volver a repetirlo si es que se incurrió en él, la posibilidad misma de cumplir con nuestro deber sin quedarnos con el remordimiento ni conformarnos con el arrepentimiento, de hacer lo que debimos y que debíamos hacer, de reparar nuestras equivocaciones y resarcir a quienes fueron afectados por éstas; en fin, reescribir nuestra propia historia tal y como quisiéramos que fuera, de contemplar la Historia no sólo como es sino como debe ser y puede ser, de contar una historia de la propia Historia, una ficción que, además de ser una historia verdadera, nos revele, gracias a la literatura, la verdad de la Historia.

No obstante, ficciones y realidades, en cierta forma, refieren a un mismo mundo, aunque unas existan y otras no, si bien unas son lo que son y otras solamente lo parecen; hasta este punto, puede saltar la inquietud de cómo las ficciones son capaces de entrelazarse como si fueran argumentos, los que pueden casi conformar lenguajes propios, vocabularios que engendran distintas retóricas, nuevas maneras de hablar de lo mismo que hacen de éste otras cosas, textos que hacen del mundo otros mundos, mundos inventados por la palabra, donde la palabra ya no sólo habla del mundo sino de ella misma, palabra sobre la palabra, pues, *in stricto sensu* toda ficción está condenada a la autoreferencialidad, porque lo ficticio no habla de nada fuera de la historia, lo que es sólo está y es al interior del mundo del texto, lo que derrumba cualquier velada y acariciada ansiedad referencial, de descubrir que lo que es sí existe y lo hace al exterior del relato sin que su existencia dependa de él para existir y ser como es, y si no le queda opción, pasar de la invención retórica a la creación poética, a hacer que exista lo que dice que existe, algo así como un escultor que concreta plásticamente el imaginario que lo asedia en espera de cobrar vida a costa de la materia de trabajo de tal artista, sea el mármol o el bronce; de la misma forma, como sentencia Keats, todo aquello que capta la imaginación y tiene como verdadero, lo es, aun si no ha existido previamente, dado que para hablar de algo esto no tiene por qué haber existido o existir necesariamente, puede llegar a existir como imaginario y concretarse a través de la palabra escrita, aun cuando no puede existir sino como palabra o como concepto y no más allá, sí existe, de otro modo, pero tiene existencia, una existencia de ficción con su propio estatuto y propiedades que la caracterizan.

Por todo esto, conviene recordar y enfatizar que el texto literario refiere, de múltiples y diversas maneras, al mundo; aserto que, sin embargo, está inscrito y regulado en y por la idea de que la ficción, en este caso la literaria, busca y trata de trascenderse a sí misma, sin mucha fortuna por cierto, ya que cae víctima de las leyes que la rigen, de sus propias leyes, y del hecho de que, en tales condiciones, frente al lenguaje que habla del mundo, ella viene a ser un lenguaje que habla el mundo, un mundo que existe por ser narrado y no porque exista sin serlo, conforme a semejante pretensión de validez, su ver-

dad queda interrumpida en los márgenes del texto, sin conseguir rebasarlos, pues, en cierta medida, el hablar de la literatura es un hablar sobre algo que no es real, es un hablar depotenciado, que sólo dice cosas que no por decirlos deben existir, existencias que, como los personajes de Beckett, son una suerte de hombres desterrados en el lenguaje, desposeídos de su concreción real, carne vuelta texto, seres convertidos en palabras, los cuales sólo existen como simulacros de lo que fue y de lo que puede ser, de cómo pudo ser o de cómo podría ser, ensayos que como ficciones a veces inventan su realidad y otras veces reconstruyen el mundo real, en suma, los entes de ficción son simulacros de la existencia.

En un sentido general, se podría decir que existen, fundamentalmente, tres planos o niveles esenciales del tiempo en la obra de Beckett, los cuales podemos encontrar plenamente definidos en la temporalidad que caracteriza a su obra *Fin de partie*, en primer lugar, aparece un movimiento temporal de la obra en sí misma, por estar sustentada por sí misma y contar con un desarrollo altamente autoreflexivo, toda vez que, la totalidad del proceso dramático de esta historia, el problema del fin y el sentido de un fin para las cosas, está contenido dentro de las primeras palabras de Hamm, el personaje en torno al cual gira la historia; asimismo, los personajes van dejando registro de su paso por la obra, llenándola a lo largo de toda ella tanto con preguntas como con afirmaciones concernientes a la inminencia de este fin, del final de la historia y, con ella, el fin de sí mismos, dotándolos de su propio sentido del tiempo en tanto personajes que se parece al de los actores teatrales o al de los músicos que ya han actuado o intervenido en la misma pieza y que fácilmente intuyen el aproximarse de la conclusión de la obra porque ellos han vivido con ella por algún tiempo.

Por otro lado, al interior de esta historia, está presente en forma muy remarcada la oposición entre los términos ahora y antes, entre el es y el fue, como si estuviera relacionada de alguna manera a la polaridad espacial del dentro y el fuera, del interior y el exterior; la problemática de la transmutabilidad temporal, pues, para los personajes, el mundo exterior es ahora un desierto, estamos ahora inmóviles, ancianos y seniles, sin saber cómo y por qué estos cambios tuvieron lugar, una temporalidad donde las cosas dejan de ser lo que son sin que quede registro de como llegaron a ser otras, simplemente, unas frases donde todo cambio sin que se tenga mayor explicación de lo que pasa, no más que las cosas antes fueron desierta forma y ahora son así, una caja negra que encierra el misterio de una sociedad que ha perdido junto con su pasado la memoria de éste, un tiempo que se manifiesta no como proceso ni como duración sino como escenas quietas y mudas de los sucesos, cuadros estáticos que sólo exhiben un hecho sin decir de dónde viene ni a dónde va, una historia continua trasegada en los cuadros independientes pero eslabonados de una historieta, una vida recuperada en la trama discreta y discontinua de pedazos que quedan de toda su historia, ya sin respuestas para el cómo y el por qué algo sucedió, solamente pálidos recuentos y compendios de sucesos, escenas del fin del mundo que presuponen la escena de su comienzo, nada más, un devenir que deviene desvanecido, una historia sin historia recuperada como una imagen del fin de la propia historia. Al lado de estos planos temporales de la historia emerge, necesariamente, un tercero, que consiste en una especie de futuro imaginado, expresado desde partes más tempranas de la obra, por medio de las profecías casi bíblicas y apocalípticas de Hamm y, en la conclusión, por la preparación de Clov para su partida, un personaje con visos mesiánicos que antes de buscar la salvación de la humanidad, busca escapar de su propia destrucción.

Ahora bien, si se combinan estos tres planos narrativos de la temporalidad de esta historia, se obtiene, aunque de modo esquemático, su fin, el final de la propia historia, el cual está encerrado y contenido dentro del principio de la misma, pues, se sabe que está próximo y por-venir y que, en tanto, se vive el tiempo de su inminencia en una suerte de anticipación rítmica; el mundo exterior a cambiado

mientras que nosotros continuamos fabricando una vida en su interior, nos detenemos ante el umbral del más allá, para morir como Hamm o, sin embargo, para permanecer como Clov. Lo que sigue aún incomprensible al centro de este esquema es la noción misma de mutabilidad, de mudar o dejar de ser, ya que se ha producido en la historia un cambio, que parece discernible en retrospectiva, pero que ha sido y que es invisible y absolutamente resistente a la conciencia humana, algo ha pasado pero no se sabe qué es ni cómo sucedió. Así, *Fin de partie*, es una obra donde una distinción clara entre la prosa narrativa, por un lado, y el teatro, por otro, tiende a desaparecer casi del todo, pese a esto, su forma esencial alterna entre el diálogo y lo narrativo, y las propias secuencias narrativas resultan tanto efectivas al llevar juntos los personajes en una comunidad de interlocutores como producen repentinos intercambios en el diálogo, se habla de ellos y se hacen hablar entre sí, en un universo que tiende hacia un estado absoluto de menor relación entre unos y otros, resquebrajándose los lazos que los unen para quedarse solos, disolviendo cualquier comunicación entre ellos y hasta la posibilidad misma de comunicarse, esto es, irónicamente, lo que hacen necesario relacionar las historias que sobresalen dentro de la historia misma, la vida de unos personajes sobre la de otros. Si uno quisiera encontrar y localizar un simple y sencillo elemento que no pudiera ser descartado, negado, reducido, o soslayado en el mundo de Beckett, se podría decir que el único elemento que define en el nivel mínimo pero sustancial, sin el cual uno no puede ser humano, tendría que ser la necesidad vital de narrar, pues el contarse es humano (*fabulari humanum est*), al contar su propia historia el hombre descubre quién es y cómo es, construye narrativamente su identidad.

Sobre lo mismo, cuando en *Fin de partie*, Hamm afirma "esa es una hora de mi propia historia" ("*C'est l'heure de mon histoire*"), declara implícitamente que ese es tiempo para su propia historia, empero, su problema inmediato consiste en encontrar una audiencia, alguien que escuche y conozca que le sucede para sobrevivir en la historia a través de la vida de otro personaje mientras esté vivo; en cambio, a Clov ni le importa ni le interesa escuchar una anécdota que el podría ya haber escuchado muchas veces antes, para él, su historia, es tanto una cosa enteramente soportada cual una posesión personal como significa el caer repentinamente el caer en el anzuelo de otros dentro del círculo de uno mismo, ser parte de la experiencia de otros y que ellos sean parte de nuestra propia experiencia, en tanto que Clov se reconoce dentro del mundo y todavía vivo, Hamm se siente fuera del mundo como si hubiera sido expulsado de éste, un ser errante tras el ostracismo, que presiente que a cada momento su vida se extingue raudamente, que en lugar de vivir deja de vivir, por lo que incluso contrata el servicio de un escucha que guarde testimonio de su existencia, al cual, más tarde, se niega a pagarle porque ni tiene con qué pagarle ni tiene por qué cumplir su promesa, pues para que prometer y mucho menos cumplir si ya no hay ni se tiene tiempo para hacerlo, una vez más, Beckett nos envuelve en la mortaja de que lo que sucede no sucede, de que lo que nos cuenta es como si no nos lo contara, puesto que, como él dice, no existe memoria de la historia ni recuerdos que la recuperen, es un tiempo sin tiempo, que no transcurre, que antes de hacer que suceda lo que proyectan sus personajes lo aborta, lo que deja la impresión de que, quien mirara esta historia desde fuera de ella, sin involucrarse, como testigo neutral de lo que pasa, se daría cuenta que la historia de Hamm, sobre algo que le ocurrió a él como un evento de su vida o que le sucedió como una idea imaginativa vivenciada por éste, comprende variadas alusiones que han concentrado las reflexiones de su largo drama existencial al cual se refieren, él no es sólo lo que vivió o creyó vivir sino también lo que no vivió, experiencias frustradas que dejó de vivir, hechos que simulaba le ocurría sin que le ocurrieran o llegaran a ocurrir, un juego como el de su autor, jugar a contar una historia de algo que no pasó y que a nadie le pasó, que en lugar de suceder deja de suceder,

martirio vivido por personajes que en lugar de seguir viviendo desaparecen tan pronto como se habla de ellos, borrando a su paso toda huella de que existieron alguna vez, literatura que al aparecer se desvanece, mundos de ficción que se borran tras configurarse, sucesos que aun cuando sucedan, si no realmente, si, narrativamente, es como si no hubieran sucedido ni pudieran suceder puesto que se ha perdido todo indicio y recuerdo de que tuvieron lugar, historias que una vez contadas destruyen la cadena de sucesos que las construyen, conservando sólo el principio y el final, si nada entre ellos que los una y explique, historias que al deconstruir la historia humana concluyen siendo deconstruidas, signos que así como se unen para crear un sentido, se separan para desvanecerlo, en fin, historias que se vuelven ficciones de su propia historia.

A decir verdad, lejos de ser las situaciones dibujadas por la prosa de Beckett una antesala del infierno, un purgatorio en la tierra, donde el hombre más que existir subsiste, como si dependiera para seguir existiendo, tal como los personajes literarios, del capricho de una mente que lo inventa y experimenta con él sus más locos desvaríos, un ser que vive en una topografía donde se diluyen irremisiblemente las relaciones entre las cosas, donde los nombres ya no nombran y las cosas al ya no tener nombre son o parecen ser todas iguales, un mundo donde la misma diferencia es uniformada, todo es igual, no hay nada distinto, el ayer es el hoy y también el mañana, un mundo que al arrasar con lo diferente encuentra como su fin el fin de sí mismo, el fin del mundo, un mundo que al existir se devora, un simulacro frustrado de un posible mundo que nunca llegó a ser, un mundo que pudo ser y no fue, la experiencia de vivir el fin de uno mismo sin tener que vivirlo, un instante en el tiempo que se niega a transcurrir para que el mundo no fenezca con él, tal es el mundo de Beckett, una ficción aterradora que nos avisa y previene que las ficciones también se vuelven reales.

Al mismo tiempo, los cuentos de Beckett, no son, a pesar de su tenor narrativo, meramente un proceso autoreflexivo que haga volver en sí a cada uno de nosotros sino también, simultáneamente, un llamado imperioso a descubrir y afrontar nuestra dimensión ética de tomar en cuenta lo que de humano hay en cada uno, de sentirse hombre en la relación de uno mismo con los demás, al buscar la experiencia del otro no como una alteridad que regresa y se hunde en uno mismo, como los otros que uno es y puede ser, sino que viaja fuera de cada quien encontrando algo que se resiste a desaparecer cuando deja de ser concebido por cada uno, una resistencia más que una existencia, algo que está ahí, fuera de nosotros, que es como nosotros, no otro yo, por el contrario, otro tú, que como nosotros se dice yo, un alguien más que un algo, que al encararnos y respondernos confirma su existencia, alguien que experimenta con nosotros una verdadera experiencia así como nosotros con él. Por ello, Beckett, entre líneas, deja oír su voz en un incesante recordatorio de que no es lo mismo estar sólo que sentirse sólo, pues se puede vivir la soledad rodeado de personas que no tienen nada que decimos, las imágenes de Beckett luchan por derrumbar la incomunicación humana antes de que suceda, con el tético anuncio de que las cosas que suceden en sus textos se evaporan como si no sucedieran, ni tampoco suceden realmente, pero, cuidado, porque nuestra más amarga pesadilla puede tornarse realidad, una ficción realizada que desesperadamente quisiéramos no fuera más que eso, una realidad que para salvarnos nos convierte en ficciones, un legado para la posteridad que nos haga volver a vivir, ahora que somos sólo una historia de un mundo que existió, del mismo modo en que nosotros damos vida con nuestra lectura a los personajes de ficción.

Al final, como en una historia del mismo Beckett, situaciones concretas son estilizadas para insertarse en la narración y permitir al narrador relacionarlas con lo narrado, entre cruzando texto y mundo, están puestas y sujetas entre los extremos de una autocontención ficcional radical, que se per-

cata que sólo puede referirse a ella misma, que fuera del texto se evanece, caracterizando un modo de la dilución, en el cual los objetos del mundo ven debilitada su relación entre sí, donde las cosas devuelven y rechazan su propia imagen especular, ya no son ellas mismas, son sólo una simulación de lo que son, su modo de ser es ser-como-si-no-fueran-lo-que-son, en cuanto ficciones son invenciones de un escritor, la posibilidad a través de la literatura de abrirse hacia la comunidad humana, intentando con ello, hacer de nuestro corazón de piedra un corazón de carne capaz de sentir la necesidad de otros y, además, desear responder ante ésta, haciendo de esta forma de la ficción, una manera de situar al lector tanto fuera como dentro del texto, a fin de que comprenda toda su magnitud los mensajes y significados de las palabras de una historia mientras ellas se están refiriendo al mundo y lo remiten a su propia vida, claro, dejándole interpretar lo que lee, pero recordándole que tome conciencia y aprenda de la lección que la historia le da, porque, tarde o temprano, puede volverla a vivir, sólo que ahora como su propia historia.

Existen, junto a estos testimonios concretos de la narrativa de ficción o, mejor dicho, del arte de escribir ficciones, otras tantas estrategias discursivas para hablar del mundo con palabras, baste considerar la prosa victoriana en Inglaterra, la que, tras un período marcado por una práctica obstinada y obsesiva de describir la realidad tal cual es, sin admitir en esta representación cabida para la audaz imaginación del autor, aun cuando en modo alguno se renunció a que el tenor de esta literatura se tornara frío e indiferente por reflejar lo monótono de la existencia, lo de todos los días, puesto que era una consigna ineludible el escribir no sólo por el placer de la escritura sino que, más allá de un fin meramente informativo o de entretenimiento, existía la justa pretensión de convencer al lector con historias que le resultaran cercanas además de creíbles; sin embargo, ya era el turno de que este tipo de estilo narrativo fuera quedando en desuso, toda vez que cede su lugar a una incipiente narrativa que no sabe ni se decide por completo a entregarse a la ficción, movimiento que cobra verdadero auge en las postrimerías del siglo XIX en el albión europeo, dentro de la geografía británica, encabezado, principalmente, por autores como Carlyle²⁹, en quien el oficio de escribir ficciones toma nuevos horizontes, ya que, según un minucioso estudio que de su obra ha realizado Levine, el balance que puede sacarse de la ficción de Carlyle, nos habla de modo franco de alguien que la practicó pese a desdeñarla, pues consideraba toda ficción como una mentira, un juego que consiste en fingir o simular a través de los personajes de cierta historia que las cosas son como no son, una retórica de la mendacidad, historias donde lo que se nos cuenta es más falso o increíble de lo que se cree, simple y llanamente mentiras.

Aun así, Carlyle contra su propia manera de pensar, hacia uso, sin más, de la ficción, aunque de una forma sumamente especial, siendo un hombre temeroso de confesar públicamente sus opiniones, medroso ante la más mínima crítica que le resultaba devastadora dada la debilidad de su carácter, gustaba de esconder su propia forma de ser y pensar del conocimiento de los demás, no obstante, no se quedaba callado del todo, pues por boca de sus ficciones, de sus personajes, comunicaba sus propios y personales puntos de vista, de manera que la ficción le brindaba una máscara que le garantizara el anonimato y lo pusiera a resguardo de las represalias de aquéllos a quienes censuraba y hasta ponía en ridículo por medio de sus historias, una especie de doble identidad que le permitía decir lo que no se atrevía a expresar, más que un acto de fingimiento, utilizar la voz de otro para comunicar lo que realmente

²⁹ Cf.: Georges Levine, *The boundaries of fiction: Carlyle, Macaulay, Newman*. Princeton University Press. Princeton, 1968, particularmente, el capítulo dedicado al balance e implicaciones de la ficción en la obra de Carlyle.

piensa, un otro que por ser un personaje no puede ni ser atacado por nadie ni ser objeto de las agresiones verbales y físicas que tanto intimidaban al frágil y depresivo Carlyle, que se sirvió de la ficción para ser sí mismo como un otro, situación que sólo incurre en la mentira en el sentido de que no descubre quién está hablando en una historia, el autor o el personaje, si el primero habla por conducto del otro o si el personaje dice cosas que no forman parte más que de su propio mundo inventado por el autor, en cualquier caso, Carlyle elude todo compromiso con los hechos y dichos de las figuras de sus historias, pues señala que nada es verdad, por tanto, no existe razón alguna para preocuparse y responsabilizar a sus personajes por decir cosas, que como él afirma, son mentiras, mentiras de seres que no existen ni son reales.

A grandes rasgos, la actitud ambigua de dicho autor ante la ficción, revela que, si bien desprecia su naturaleza falsa y afectada, suele apelar a ella para decir lo que no puede decir o no se atreve a decir de otra forma que escudándose en sus personajes, más que mentir, usurpar la voz de otro para hablar, mentira que consiste no tanto en lo que se diga sea falso, pues puede ser igualmente verdadero, sino en la reticencia por no desvelar que lo que se dice no lo dice el personaje como uno más de sus inocuos diálogos, dado que, por el contrario, viene a ser el intermediario de las intenciones del escritor, al cual, por si fuera poco, solapa, ya que asume el peso de sus dichos, historias que Carlyle llama mentiras pero que dicen sus verdades sin que éste se descubra a sí mismo como su responsable, porque nadie debe afligirse por lo que digan sus historias pues son simples e inofensivas mentiras, disimulos que disfrazan una verdad que se tiene miedo de sostener, ensayar lo que pasa con nuestras creencias por medio de la ficción, apreciar si son compartidas o rechazadas, un modo sutil de decir la verdad mintiendo, al no confesar quién es el que afirma tal o cual cosa en una historia, si es el autor por boca del personaje o el personaje por una necesidad interna de la trama de la historia en la que interviene, acaso, lo que nos cuenta Carlyle es verdadero porque es una experiencia que alguna vez vivió o, meramente, es ficcional, por ser algo vivido tan sólo por un personaje por él inventado. Este hacer pasar como verdadero en un cuento o novela sólo aquello que el escritor considera verdadero, en hacemos creer en la postura del autor convenciéndonos a través de su historia, constituye lo que ahora se nombra como falacia intencional, ya que no es sólo verdadero lo que una historia acepta como tal ni tampoco todo lo que nos cuenta es falso, la verdad no es patrimonio exclusivo de un autor y de sus historias, ellos tienen solamente parte de la verdad, su verdad, una verdad que no es ficción pero que la comunican por medio de la ficción literaria, de la ironía, la metáfora y la alegoría, una verdad enmascarada, una ficción que se descubre portadora de una verdad, una mentira que consiste no en decir lo que las cosas no son, sino en decir cómo pueden ser, en inaugurar nuevas formas o modos de existir para las mismas cosas, hacer con ellas ficciones, y con éstas construir una nueva realidad, una realidad de ficción.

Otro ejemplo literario, cercano y relevante, sobre la desconcertante propiedad de la ficción de que cuando las cosas suceden en el texto no suceden en realidad, lo constituye, sin duda, parte considerable de la obra narrativa de Blanchot, cuyas historias, al decir y mejor escribir de la pluma de Bernard Noël: "caen dentro de su propia boca" ("*il est tombé dans sa propre bouche*"), así, las palabras con que construye sus historias, para caer dentro de la propia boca de uno tendrían que localizar o colocar el exterior en el interior, el mundo real dentro del mundo textual, en una especie de proceso del lenguaje que desemboca en la muerte o vaciamiento de la realidad, lo que, literalmente, nos saca de nuestro lugar y nos coloca dentro antes de vaciar el interior del texto, su historia contenida, hacia el exterior del mundo narrado, proyectándolo ante nosotros como una experiencia real; con esto quiero decir que, se vea como se vea, hay autores como éste y como el propio Beckett que tal parece han arrojado y encerrado

al hombre en sus textos, degradando su existencia a la de mera caricatura de sí mismo, lo que equivale, en determinado grado, a una suerte de trascendencia immanente, toda vez que, el mundo real, en su extensión y complejidad, es reducido y traspuesto a la inmanencia del texto, que como una de las tantas cosas que integran el mobiliario del mundo, un mundo encerrado dentro de una pequeña parte de sí mismo conocida como mundo del texto, historias que vuelven lo que sucede realmente narraciones de cosas que como mundos contados ya no suceden de modo efectivo; tal situación que he capturado como la ironía de las cosas que al suceder no suceden, antes, ya había sido prefigurada, aunque no de manera clara y sin explicarla y ejemplificarla en detalle, por Derrida, en su noción de la invaginación narrativa, que expresa obscuramente, diciendo: "del mismo modo en que los genitales de una mujer son la inversión de los genitales de un hombre, hay ciertos textos que llevan la muerte consigo."³⁰

De obras de ficción de semejante tipo, puede advertirse, con un análisis cuidadoso, que comprometen un acto de escritura que constituye una búsqueda infinita por un origen ausente o, mejor dicho, por un original que copian o retratan pretendiendo igualar o llegando a detentar el sitio que le pertenece, esto ocurre, porque dichos textos gravitan alrededor de este punto original, de su comienzo, fuente y soporte aun sin llegar a alcanzarlo, eso está en la naturaleza de la ficción, de textos que se repiten ellos mismos y a sí mismos, para emerger repetidamente en nuevos modos figurales o de representación, lo que implica que cualquier texto admite una infinidad de variaciones posibles, por lo cual, esas narraciones a pesar de los cambios que les sean introducidos son, en esencia, las mismas, sólo ensayos fallidos por llegar a concretar un imaginario cautivo en la mente del autor, un nuevo tipo de ficción constituida por los muchos simulacros para concretar una historia, que se consolida por esa distancia constitutiva y desplazamiento que la textualidad imprime a sus mundos, sacados de la realidad y metidos en sus historias, que así construyen con la realidad otras realidades, otros mundos y otras verdades. Ficciones como las de Beckett, Camus y el propio Blanchot, acatan en su gestación ese principio invaginativo que las conduce, en lugar de abrir mundos, a clausurarlos, lejos de proponer y proyectar mundos posibles y alternativos para el mundo real, están obsesionados con cerrarlos u obliterarlos, renunciando a explorar en otros mundos construidos a hechura del nuestro variaciones imaginativas que la literatura nos descubre, áterradoras ficciones que rehuyen y repelen la fantasía como una experiencia anegada de carga emotiva y placentera para el lector, en vez de lo cual, al no hacer que nazcan nuevos mundos por medio de la prosa escrita, prosaicamente hace morir al nuestro, convirtiéndolo en un remedo de lo que es, haciendo de él una caricatura grotesca de la realidad, despojando al hombre de su existencia concreta, un escenario transitado sólo por voces desencarnadas, seres sin rostro ni nombre, fantasmas que asolan nuestras conciencias y que deambulan por la historia sin propósito y sin sentido, presencias tan endebles que parecen ausencias, seres que languidecen sin que nada pase ni a nadie le importe, esas son literaturas llamadas por algunos del autovaciamiento, donde a las cosas les es prohibido mirar y ser lo que pueden ser, mundos posibles que se tornan en un triste y desolado mundo que resulta ya imposible sostener, pues agoniza y se derrumba sin remedio, ficciones catastróficas que enfrentan al hombre con su cruda realidad en espera de hacer que vuelva en sí, mundos de ficción que no extienden la realidad sino que la contraen hasta hacerla casi desaparecer, historias que no tienen un fin que no sea el fin de las historias, lacónicamente, no palabras que inauguran mundos, más bien, mundos

³⁰ Puede verse, para mayores aclaraciones al respecto, Derrida *apud* Ellison, David R., *Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, p. 105.

destruidos cuya historia y ellos mismos ya sólo existen como palabras, las cuales al borrarse cancelan un pasado, que de haber existido, es como si no hubiera existido, mundos hechos novelas que no serán ni eso cuando ya no haya alguien para el cual sean algo, historias que narran como la existencia se degrada a sonidos y éstos a silencio al momento en que desaparece lo que las hacía significativas, un sentido que muere al morir quien les dio sentido, el hombre, el ser-con-sentido, ficciones de la Historia que escatológicamente avanzan hacia el fin de los tiempos donde no queden más que una Historia de la ficción.

Este modo constitutivo de la ficción literaria: lo que sucede al ser narrado no sucede aun cuando haya sucedido o suceda actualmente, sentencia que a su vez comprende y se bifurca en dos vertientes, por un lado, lo que sucede en un relato de ficción, no sucede, porque es algo que se nos hace increíble o poco creíble y hasta consideramos que es imposible que pudiera pasar, que si nos lo cuentan pensamos que nos están cuenteando, pues sólo podemos admitir algo así en calidad de un cuento, de nada más; por otro, lo que sucede en una historia, son sucesos narrativos, quizá, sobre algo que pudo ser real o que lo fue o que bien podría serlo, pero, peripecias que ocurren solamente en el texto nunca en la realidad, hechos de ficción que no suceden realmente.

Este panorama, resulta adecuadamente reflejado en *Compagnie* de Beckett, el cual es un texto de ficción en el que, dentro de sus páginas, se da la relación de lo que acontece a un ser figural o personaje literario con un cierto pasado que está siendo en ese momento sumido en las tinieblas, eclipsando su propia existencia, pero esto es también, al mismo tiempo, un texto acerca de la ficción, tanto una metaficción como una ficción que habla sobre la ficción, sobre sus posibilidades, sus imposibilidades, sus paradojas, sus límites. Así, conforme la historia progresa, el narrador en tercera persona, del meta-discurso intenta humanizar al protagonista y sus paisajes o espacios que lo rodean, el espacio interior de la historia, apuntando a un referente extratextual que es interpelado por una alegoría de la condición humana, misma que no trasciende una referencia reflexiva, hablando de lo que es ella misma aunque al hacerlo hable también de la realidad del hombre de "carne y hueso," añadiendo así a la historia una especie de interés humano no del todo intencionado a una situación textual cuya estatismo y labilidad podría repeler al lector.

En fin, hablar es directa o subrepticamente hablar del mundo, desde luego, contar o leer algo no es vivirlo, pero, en ocasiones, es lo más cercano que tenemos para experimentar lo que no ha sido y podría ser, y decir algo sobre cómo fue lo que fue, ficciones de la realidad que nos descubren y revelan la verdadera cara y posibilidades de y para lo que existe, realidades de ficción que en cuanto ficciones de la realidad son inevitables y autorizadas intérpretes de nuestras experiencias, maneras de hacer mundos y de hablar de lo que no es como si fuera, un hablar sobre la ficción que es de por sí un modo de hacerla existir, ficciones del mundo condensadas como mundos de ficción.

Vivir una experiencia al momento de decirla o declararla es, ciertamente, otra cosa que afirmar que por decir algo también ese algo ha sido vivido, pues, lo que se dice no tiene por qué haberse vivido o poder ser vivido. Claro está, un narrador juega con los escenarios de sus historias subyugado por las propias leyes que le impone la literatura, si bien intenta por todos los medios a su alcance enseñarnos por dentro al texto, no le es posible infringir su naturaleza, puesto que, el mundo del texto es una ilusión, aunque muy real pero ilusión al fin, del mismo modo en que una vida hecha y contada por y con palabras es sólo palabras, siguiendo en esto la concepción que sobre la realidad opera en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, que nos desvela la naturaleza irreal de ciertas experiencias que como los sueños sueños son, mismas que no admiten ser descifradas lógicamente, ya que, al contrario, persiguen

embrollar la razón, toda vez que se desea reducir el alud de metáforas contenidas en la historia y que asimismo la componen, a un discurso conductor, lineal, consistente e inteligible.

Sin embargo, al hablar de la ficción en la literatura, de poco vale atenernos sólo a la inteligencia como modo de comprensión y acceso a la experiencia literaria, pues así el lector y espectador que somos en cada caso cada uno de nosotros estaría perdido y extraviado sin remedio, pues si bien el texto fue creado por medio de razones no está sujeto a saber de ellas ni a respetarlas, las palabras que al parecer surgen de la razón no tienen por qué ser ellas mismas racionales o razonables, no se encuentran impelidas a ser reflejo y retrato de los hechos y razones de que hablan, dado que las palabras son libres de decir lo que quieran sin tener necesariamente razones para decirlo o estar obligadas a que sea racional lo que dicen; por el contrario, una historia de ficción debe ser sentida y experimentada por sí misma, arrebatados por lo que representa, es decir, por la ambigüedad que se cieme entre lo que existe y lo que no existe a través del juego entre lo representado y lo que lo representa, situación que como en la obra citada de Calderón de la Barca, es la manifestación de una historia que se hilvana por una suerte de sin razón en un cuento que es de por sí enredado, donde uno queda perplejo por la vaguedad, no sabiendo ni pudiendo distinguir entre el vivir y el soñar, porque todo soñar es parte de un vivir y hay vivencias que se piensan vividas pero que únicamente han sido soñadas. Por ello, la ficción hace que sucedan cosas absurdas en las que el espectador o un lector que se mantiene siempre a la expectativa de lo que pasa en el mundo narrado, es capaz de creer por increíbles que parezcan, cosas que tienen por ciertas en su lectura aunque en la realidad no pueda comprobar. Sirva para esto de ejemplo, aquel episodio en que se nos cuenta que una mujer cabalga un hipogrifo, cosa que es impensable, pues debe estar loca una mujer que monta un objeto así, o un hipogrifo debe ser real para que pueda ser cabalgado por una mujer, situación que en la historia le tiene sin cuidado el que sepamos o no lo que es un hipogrifo, que vendría a ser algo así como un grifo de agua que a la distancia semeja la cabeza de un corcel que por sinécdoque pasaría por el caballo entero, ya que lo que interesa no es lo que es o si existe o no, sino la experiencia que nos narra que sucede dentro de la historia.

Ahora bien, como ninguna de las premisas mencionadas se cumple ni existe, puesto que la mujer que se nos relata vive la experiencia no está loca y si cuerda e, igualmente, los hipogrifos no existen en la realidad ni nadie se pasea en ellos como si fueran caballos, ha de convenirse en que Rosaura, nombre del personaje literario que vaga entre la vigilia y el sueño, no vive sino sueña y que es, por ello, escogida para ser conformada en palabras y, en el aspecto más profundo de esto, dentro de la ficción. Este sentido onírico envuelve todo; o todo lo tocado por él es, y ha sido siempre, onírico; sin duda, no es posible considerar de otro modo al personaje principal de *La vida es sueño*, a Segismundo, quien, loco de ira, desvaría para desahogarla, vengarse y darle un sesgo o camino nuevo a su existencia. Todo esto ocurre, ya que, en rigor, dicho cuento constituye un grito permanente de dolor, oiga quien oiga y caiga quien caiga, así sea el propio Basilio, un sabio a quien su saber, por serlo sólo de la imaginación, lo traiciona, convirtiéndolo ya en un monstruoso padre, ya en un fracasado líder, y hasta en un paranoico ser humano. Pero, a resumidas cuentas, como la vida es un sueño así como la ficción es algo que usurpa los rostros y modos de ser de lo real, como si fuera lo que no es, ni una ni otra admite seres de "carne y hueso," sino otros cuyo perfil es imaginario, no podemos, por tanto, remitirnos a sentir nada por ellos: ni lástima, ni compasión, ni rabia, ni desesperación; los cuales están envueltos en la amplia y tangible tela de lo poético, de lo creado por la palabra y que puede existir gracias a ella, hecho que nos hace sorprendernos de que el texto no admita otra coherencia que la versificación en sí.

De esta manera, el imaginario de Basilio, lo que constituye su ente de ficción, valga el caso, nos lleva a contemplar al universo metido en sus propias leyes, las de la ficción literaria, que, por desconocidas o poco conocidas, nos resultan vertiginosas, pues todo sucede en la historia tan rápida sin suceder realmente; nada entendemos de sus extraordinarias parrafadas poéticas, nada como no sea que la vida es sueño y que la ficción es lo que no es y como no es, y que, siquiera mientras dure, debemos presionarnos para seguir soñando, a un punto del delirio, pues sólo podemos vivir en tanto sueño o soñar en tanto vida, contrariedad que la ficción cuajada en literatura exhibe a rienda suelta.

He aquí, a mi entender una visión que al transitar por distintos escenarios trata de articular el único drama que en verdad tiene el hombre: el de increpar a la divinidad, o a quien la sustituya por el nacer, por la propia existencia, por el qué tan reales o irreales, inquirir en una espiral ascendente e infinita que nos consume y absorbe aun en la misma hora de la muerte. Por eso, al leer una historia como ésta, asistimos a un cúmulo de sin sentidos, ya sea el encabalgamiento del hipogrifo, ya sea el que las cosas tengan alma y vida propia, ya sea el que un encadenado niño bajo tierra tenga, al ser adolescente, la fuerza de un titán; asimismo, que esta vida nuestra se resuelva única y exclusivamente por palabras; ya que éstas tan leves y fugitivas sean como el soñar. A todo esto, el texto, al decir lo que dice en la forma en que lo dice es llegar a la entraña misma de la historia, pero sin ser garante de que lo que se cuenta que pasa nada más pasa cuando se cuenta y sólo como palabras que se nos vuelven audibles y comprensibles, sin que por ello tengan que preconizar o hacer que lo narrado suceda realmente, pues, lo que se efectúa es guardar escrupulosamente las leyes de lo inverosímil, lo que proporciona al lector una realidad, a todas luces implacable y hasta cruel, idéntica a la que se encuentra al dejar o terminar la lectura de un libro, a la que al salir, fuera del texto, existe, también inverosímilmente brutal y descarnada. Así es que, suceder en el texto o en el momento de ser narrados los incidentes contenidos en una historia, no quiere decir que sucedan fuera o más allá de una experiencia emotiva desatada en el lector, el cual no vive como reales los sucesos de la historia, los que ni siquiera para él en verdad suceden, sólo experimenta reacciones que le hacen adoptar creencias ante lo que se le dice que sucede por boca de la historia, hechos de ficción que sólo como ficción existen, no reproduciendo algo que pasó, que tampoco puede con simples palabras hacer que pase, simplemente, produciendo simulacros de lo que puede pasar o de otros modos en los que ciertos sucesos que han ocurrido realmente pueden tener lugar, por lo que, le conviene a la ficción existir como simulacro de lo que no existe y que así puede existir, como literatura que no substituye al mundo real y, en cambio, sí hace con las palabras mundos tan reales como el nuestro que sólo existen en y como textos literarios.



BIBLIOGRAFÍA

ACTES su XIIe Congr s de l'association Internationale de Littérature Compar e. *Espace et fronti res de la littérature*, vols. 2-5, München, 1988.

ALBALADEJO, TOMÁS. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Editorial Taurus Universitaria, 1992.

ALBALA, ELIANA. *Antología del amor sensual y la poética de Vicente Aleixandre*, México, UNAM, 1989.

ARENDT, H. *The Life of the Mind*, Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York, 1978.

ARISTÓTELES. *The Poetics (On the sublime, On style)* trans. by W. Hamilton Fyfe, Cambridge, Mass., 1960.

_____ *Poética*. Edición trilingüe de Valentin García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

_____ *Selections. Physics*, editada por Richard Mckeon, The University of Chicago Press, Random House Inc., USA, 1973.

_____ *Selections. Metaphysics*, editada por Richard Mckeon, The University of Chicago Press, Random House Inc., USA, 1973.

AUSTIN, J. L. *How to Do Thing with Words* Harvard University Prees, Cambridge Massachusetts, 1962.

BAJTÍN, M. *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus, Madrid, 1989.

_____ *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981.

_____ *How to do Things with Words*, Cambridge Massachusetts, 1962.

* Aquí están consignadas, además de las fuentes básicas de consulta, todas las referencias citadas en esta tesis, las cuales se encuentran diseminadas a todo lo largo de esta investigación, formando parte del aparato crítico de la misma.

- _____ 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,' in *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist, trans. Caryl Emerson and M. Holquist (Austin, London: University of Texas Press, 1981), pp. 84-258.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- BAUDRILLARD, *Fatal Strategies*, Nueva York, 1991.
- BLANCHOT, M. *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1982).
- BOOTH, W. *The Company We Keep*, University of California Press, Berkeley, 1988.
- BORGES, J. L. "Pierre Ménard, autor del Quijote," que se encuentra recopilado en su alucinante trabajo llamado *Ficciones*.
- BRADLEY, R. y SWARTZ, N. *Possible Worlds*, Basil Blackwell, Oxford, 1979.
- BRETON, ANDRE. 'Il y Aura une fois,' en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930.
- CAMUS, ALBERT. *El Extranjero*, Alianza editorial, México, 1991.
- CARROL, NOEL. 'Kendall L. Walton's "Mimesis as Make-Believe",' *Philosophical Quarterly*, vol. 45, núm. 178, Enero de 1995, pp. 93-99.
- _____ 'An intentional Fallacy: Defending myself,' *Philosophical Quarterly*, vol. 47, núm. 186, Septiembre de 1997, pp. 84-92.
- CASSIRER, ERNST. *Filosofía de las formas simbólicas*, Vol. II, F. C. E., México, 1971.
- CAVELL, STANLEY. *The World Viewed*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.
- CEBIK, L.B. 'The World is not a novel,' que aparece en *Philosophy and Literature*, vol. 16, 1992, pp. 68-87.
- CLARK, RALPH W. 'Fictional Entities: Talking about them and having feelings about them,' en *Philosophical Studies*, vol. 38, 1980, pp. 341-349.
- CRITTENDEN, CHARLES. 'Fictional Existence,' *American Philosophical Quarterly*, vol. 3 (1966), pp. 317-321.
- _____ 'Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects,' *The Philosophical Review*, vol. 102, 1993, pp. 608-620.
- _____ *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

- CURRIE, G. *The nature of fiction*, Cambridge University Press, Canadá, 1990.
- CURRIE, GREGORY. 'Fictional Truth,' en *Philosophical Studies*, vol. 50, correspondiente a la primavera de 1986, pp. 195-212.
- CHÉNIEUX-GENDRON, JACQUELINE. *El Surrealismo*, F.C.E., México, 1989.
- DAMMANN, R. M. J. 'Emotion and Fiction,' en *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, no. 1, enero de 1992, pp. 13-20. DAUER, FRANCIS W. 'The Nature of Fictional Characters and The Referential Fallacy,' en *Journal Aesthetics Art Criticism*, vol. 53, no. 1, Invierno de 1995, pp. 31-38.
- DAVIDSON, DONALD. *De la Verdad y de la Interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- _____ *Mente, Mundo y Acción*, Barcelona, 1992.
- DE MAN, PAUL. 'Foreword,' en Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.
- _____ *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- _____ *Blindness and Insight*.
- _____ *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979.
- DEEDS ERMARTH, ELIZABETH. 'The Crisis of Realism in Postmodern Time' en *Realism and Representation* (edición a cargo de George Levine), The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992, pp. 214-223.
- DENNETT, DANIEL C. *Thought and Object: Essays of Intentionality*, edición a cargo de Andrew Woodfield, Oxford, 1982
- DERRIDA, JACQUES. *La escritura y la diferencia*, Alianza, Madrid, 1982.
- _____ *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986
- _____ 'Letter to a Japanese Friend,' en David Wood y Robert Bernasconi (eds.), *Derrida and Différance*, Parousia Press, University of Warwick, 1985. DUCROT, O. El decir y lo dicho: *Polifonía de la enunciación*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- _____ *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- _____ *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- DERRIDA *apud* ELLISON, DAVID R. *Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993

- DEVITT, MICHAEL. *Realism and Truth*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1984.
- ELIADE, MIRCEA. *Myth and Reality*, Harper and Row, New York, 1968.
- ENGEL, RAYME E. 'On Degrees,' *Journal of Philosophy* vol. 86, núm. 1, enero de 1989.
- EVANS, GARETH. *Varieties of Reference*, editado por John McDowell, Clarendon Press, Oxford, 1982.
- FORTUNATOW *apud* RALL, DIETRICH. (compilador) et. al., *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, U.N.A.M., 1987.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *El texto narrativo*. Editorial Síntesis, Madrid, 1993.
- GASKIN, RICHARD. *Truth, Fiction and Literature*, en *British Journal Aesthetics*, vol. 35, no. 4, correspondiente a Octubre de 1995, pp. 395-401.
- GOODMAN, NELSON. 'About,' *Mind*, vol. 70 (1961), pp. 1-24.
- _____ *Fact, Fiction, and Forecast*, (Cambridge, Mass., 1955).
- _____ *Los Lenguajes del Arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*, Trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- _____ *Maneras de hacer mundos (ways of worldmaking)*, Madrid, Visor, 1990.
- _____ *The Languages of Art*, Oxford University Press, Londres, 1969.
- _____ *Ways of Worldmaking*, University of Indiana, Hackett, Indianápolis, 1992.
- GRANDY, RICHARD. 'Reference, Nearing and Belief,' *Journal of Philosophy*, vol.70, 1973, pp. 439-452.
- GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- HAACK, SUSAN. 'Realism,' en *Synthese*, núm. 73, 1987.
- HABERMAS, J. *Pensamiento postmetafísico*, trad. De M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1990.
- HANFLING, OSWALD. 'Fact, Fiction and Feeling,' que aparece en *British Journal of Aesthetics*, vol. 36, no. 4, octubre de 1996, pp. 356-365.
- HARTMAN, N. *Ontología* (4 vols.), F. C. E., México, 1992.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y Poesía*, Trad. Samuel Ramos, F. C. E., México, 1958.
- _____ *Kant y el problema de la metafísica*, F. C. E., México, 2da. ed., 1981.
- _____ *Sein un Zeit*, Max Niemeyer, Verlag, Halle, a. d. S., 1935.

- _____ *El Ser y el Tiempo*, traducción de José Gaos, México, F.C.E., segunda edición revisada, segunda reimpresión, 1980.
- _____ *Sendas perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- _____ *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Verlag, Halle a.d.S., 1935.
- HORWICH, PAUL. *Truth*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- ISER, W. *Die Appellstruktur der Texte*, München, 1975.
- _____ 'Feigning in Fiction,' en *Identity of the Literary Text*, editado por Mario J. Valdés y Owen Miller, University of Toronto Press, Toronto, 1985, pp. 204-227.
- JAMES, HENRY. 'The Art of Fiction,' en *The Art of Fiction and Other Essays*, Nueva York, 1978.
- KERMODE, F. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- _____ *Essays on Fiction*, Londres, 1983.
- LAKKOF, G. y JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1986.
- _____ *Women, Fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*, Chicago, 1987.
- LAMANA, MANUEL. (Trad.). SARTRE, Jean Paul. *Lo imaginario; Psicología fenomenológica de la imaginación*, 3a. ed., Losada, Buenos Aires, 1976.
- LAMARQUE, PETER y HAUGOM OLSEN, STEIN *Truth, fiction and literature. A Philosophical perspective*, Clarendon press, Oxford, 1994.
- LAMARQUE, PETER. 'Fiction and Reality' que aparece en *Philosophy and Fiction*, edición a cargo de este mismo autor, Aberdeen University Press, 1983, pp. 61 y 62.
- LAMBERT, KAREN. *Meinong and the Principle of Independence: Its Place in Meinong's Theory of Objects and Its Significance in Contemporary Philosophical Logic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- LAPOUJADE, M. N. *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.
- LE POIDEVIN, ROBIN. 'Worlds within worlds? The paradoxes of embedded fiction,' en *British Journal of Aesthetics*, vol. 35, no. 3, Julio de 1995, pp. 227-237
- _____ 'Time and truth in fiction,' en *British Journal of Aesthetics*, vol. 28, no. 3, verano de 1988, pp. 248-258.

- LEVINE, GEORGE. *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature and Culture*, Toronto University Press, 1991.
- _____ *The boundaries of fiction: Carlyle, Macaulay, Newman*. Princeton University Press, Princeton, 1968.
- LEWIS, D. *On the Plurality of Worlds*, Basil Blackwell, primera edición, 1986.
- _____ *Counterfactuals*, Basil Blackwell, Oxford, 1973.
- _____ *On the Plurality of Worlds*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
- _____ 'Truth in Fiction,' publicado de nuevo en *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford University Press, Nueva York, 1983.
- LOUX, MICHAEL. *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, Cornell University Press, 1979.
- _____ 'Identity transworld,' que aparece recopilado en *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, Cornell University Press, 1979.
- LYONS, J. *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- MARINAS, JOSÉ MIGUEL. 'Estrategias narrativas en la construcción de la identidad,' en *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política*, Madrid, Instituto de Filosofía del CSIC, Anthropos, nº 11, abril de 1995, p. 182.
- MARTÍNEZ BONATI, F. *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- _____ *Fictive discourse and the structures of literature: A phenomenological approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- _____ 'The act of Writing Fiction,' en *New Literary History*, 1980, pp. 75-115.
- _____ *La estructura de la obra literaria*, 3era. edición, Nueva York, 1983.
- MATRAVERS, DEREK. 'Beliefs and Fictional Narrators,' en *Analysis*, vol. 55, no. 2, Abril de 1995, pp. 121-122.
- MENDILOW, A. A. *Time and the novel*, Humanities Press, New York, 1972.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*, F. C. E., México, 1965.
- _____ *Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1964.
- MILLER, OWEN. 'Intertextual Identity.' En *Identity of the Literary Text*. Ed. por Mario J. Valdés y Owen Miller. University of Toronto Press, Canadá, 1985, pp. 19-40.
- NICOL, EDUARDO. *La metafísica de la expresión*, F. C. E., México, 1974.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El Anticristo*, Alianza Editorial, México, 1989.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El Anticristo*, Alianza Editorial, México, 1989.
- NOVITZ, DAVID. 'The Trouble with Truth,' que se encuentra en *Philosophy and Literature*, vol. 9, no. 2, también correspondiente a Octubre de 1995, pp. 350-359.
- _____. 'Fiction, Imagination and Emotion' en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, 1979-80, pp. 279-288.
- _____. *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia University Press, Philadelphia, 1986.
- NUSSBAUM, MARTHA C. *Love's Knowledge*, Oxford University Press, 1990.
- _____. 'La imaginación literaria en la vida pública,' mismo que aparece en *Isis*, no. 11, abril de 1995, pp. 65-74.
- _____. *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- PARSONS, T. *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven, 1980.
- PASKOW, ALAN. 'Phenomenological reflections on the self and the other -as real, as fictional,' en *Man and World*, vol. 27, 1994, pp. 309-323.
- PAZ, OCTAVIO. 'André Breton ou la recherche du commencement,' en *L'Arc*, núm. 32 (dedicado a Bataille), 1967.
- PEIRCE, C. S. *The Collected Works of C. S. Peirce*, ed. por C. Hartshorne, P. Weiss, and A. Burks (8 vols., Cambridge, Mass., 1958).
- PEIRCE *apud* SCHOLÉS, ROBERT 'Tlön and Truth: Reflections on Literary Theory and Philosophy,' que aparece en *Realism and Representation*, Antología editada por George Levine, The University of Wisconsin Press, 1992.
- PEÑA, LORENZO. 'Grados de posibilidad metafísica,' en *Revista de Filosofía*, Editorial Complutense, Madrid, 3ª época, vol. VI, no. 9, 1993, pp. 15-57.
- PLATON. *The dialogues of Plato*, nueva edición revisada por Random House, Nueva York, 1987.
- PURTILL, RICHARD R. 'Telling the Tale,' *Canadian Journal of Philosophy*, vol. VIII, no. 2, Junio de 1978, pp. 343-349.

PUTNAM, HILARY. 'Literature, Science, and Reflection,' en *Meaning and the Moral Sciences*, Cambridge University Press, Nueva York, 1977.

QUINE, W. V. *Word and Object*, (Cambridge, Mass., 1960).

_____ 'Ontological Relativity,' en *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, Nueva York, 1969.

_____ *The Roots of Reference*, Open Court, La Salle, Illinois, 1974.

_____ 'Two Dogmas of Empiricism,' en *From a Logical Point of View*, Nueva York, 1961.

_____ *From a Logical Point of View*, Nueva York, 1961

RALL, D. (Comp.) *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, UNAM, 1984.

_____ 'La muerte como espacio vacío,' que aparece en la Antología *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Col. Pensamiento Social, México, 1987, pp. 415-422.

RESCHER, NICHOLAS. *Theory of possibility*, Basil Blackwell, Londres, 1975.

RICARDOU, JEAN. *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.

RICKMAN, P. 'Philosophy and Fiction,' en *Metaphilosophy*, vol. 21, no. 3, 1990, pp. 253-261.

RICOEUR, PAUL. *Time and Narrative*, vols. I y II, Chicago University Press, 1989.

_____ *Temps et récit II. La configuration du Temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil 27, rue Jacob, Paris VI, 1984.

_____ *Tiempo y narración III*, traducción a cargo de Agustín Neira, Editorial siglo XXI, Madrid, 1996.

_____ *Tiempo y narración*, vol. I, Editorial Cristiandad, Madrid, 1987.

_____ *Time and Narrative*. University of Chicago Press, Chicago, 1984.

_____ *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, (correspondiente al vol. II de esta obra), Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.

_____ *Tiempo y narración III*, de la traducción reciente realizada en España por Agustín Neira, y editada dentro de la colección de obras filosóficas de la editorial Siglo XXI en 1996.

RORTY, RICHARD. *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

RULFO, JUAN. '¡Diles que no me maten!,' *El llamo en llamas*, F.C.E., México, 1980.

- SCHLESINGER, GEORGE N. 'Possible Worlds and the Mystery of Existence,' *Ratio*, vol. 26, (1984), pp. 1-17.
- SCHOPENHAUER, ARTURO. *El mundo como voluntad y representación*, 3 vols., Aguilar, Buenos Aires, 1960.
- SECHEHAYE, M. A. *La realización simbólica y Diario de una esquizofrénica*, F. C. E., México, 1988.
- SIMPSON, T. M. *Formas Lógicas, realidad y significado*, Eudeba, Buenos Aires, 1975.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ *apud* BENASSY-BERLING, MARIE-CÉCILE. *Humanismo y religión de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1983.
- STRAWSON, P. F. 'On Referring,' *Mind*, vol. 59, (1950), pp. 320-344.
 _____ *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*, (London, 1959).
- SUÁREZ, FRANCISCO. *Disputaciones metafísicas* (7 tomos), Gredos, Madrid, 1960.
- SUITS, DAVID B. 'fictional characters are just like us,' en *Philosophy and Literature*, 1994, vol. 18, pp. 105-108.
- SWARTZ, N Y BRADLEY, R. *Possible Worlds*, Basil Blackwell, Oxford, 1979.
- THIEBAUT, CARLOS. 'Filosofía y literatura: de la retórica a la poética,' en *Isegoria*, Instituto de Filosofía (CSIC), edición a cargo de Anthropos, Barcelona, no. 11, abril de 1995, pp. 96, 102 y 103.
- TORO, A. de. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992.
- URMSON, J. O. 'Fiction,' en *American Philosophical Quarterly*, núm. 13, 1976.
- VALDÉS, MARIO J. *Hermeneutics of Poetic Sense. Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*, University of Toronto Press, Canadá, 1998.
- VAN INWAGEN, PETER. 'Creatures of Fiction,' en *American Philosophical Quarterly*, núm. 4, 1977.
- VÁSCONEZ, MARCELO y PEÑA, LORENZO. '¿Qué es una ontología gradual?,' en *Anágora*, julio de 1996.
- WALTON, KENDALL L. 'Fearing fictions,' que aparece en *The Journal of Philosophy*, vol. 75, 1978, pp. 5-28.

_____ *Mimesis as "make-believe": on the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990.

WOOD, DAVID (editor). *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, Toronto University Press, 1986.

WOODS, JOHN. *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*, editorial Hague, Mouton, 1974.

ZADEH, L.A. 'Fuzzy Sets,' en *Information and Control*, núm. 8, 1965.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	iii
I. EN TORNO A LA NATURALEZA DE LA FICCIÓN	20
1. Hablando de reconstrucciones y simulacros: Consideraciones preliminares para una teoría de la ficción literaria	20
2. Una taxonomía de la ficción	28
3. La literatura, una encarnación de la ficción	35
4. Hablar y escribir sobre el mundo; formas discursivas de la Ciencia, la Filosofía, y la Literatura	39
5. ¿La literatura tiene algún compromiso de verdad?	40
6. ¿Es lo mismo hacer referencia a una cosa que hablar acerca de ella?	51
7. Pretensiones referenciales de la ficción	57
8. Fundamentos ontológicos para una teoría de la ficción literaria	63
8.1 Descubriendo otros mundos, los textos literarios	63
8.2 Historia como ficción y ficción como Historia; configuración ficcional del discurso histórico	66
9. Los varios modos de ser de la ficción literaria	70
9.1 La realidad trasmutada	71
9.2 La polifonía de la ficción	71
9.3 De la usurpación a la invención	72
9.4 Voz propia o voces distantes y extrañas	79
9.5 Un singular ejemplo de ficción literaria: La ficción del amor	79
10. Sobre si la literatura es una especie de filosofía moral	80
11. Primeros trazos para una caracterización ontológica de la ficción literaria	86
11.1 Abriéndose paso a través de los mundos literarios	86
11.2 En pos de una existencia, un estatuto para la ficción	87
11.3 Entre Alianzas y traiciones: Diseñando un espacio para la ficción	94
12. Realismo representacional en medios visuales y literarios	96
13. Mundos de ficción o ficciones del mundo	100
14. ¿Poética o Hermenéutica, por qué habría que escoger entre ambas?	109
II. LA ALTERIDAD DE LA EXPRESIÓN, UNA REALIDAD ALTERADA	115
1. Representación, verdad y referencia: Un primer acercamiento	115
2. ¿El contar historias es el origen y fundamento de los objetos ficticios?	116
3. Mimesis y representación literaria	125

4. Re-presentando el mundo sin re-petirlo: Discurriendo sobre la intencionalidad de la ficción	132
5. De la copia al original y de regreso otra vez; reconstruyendo o inventando el mundo	149
6. Los seres trans-terrados; emigrando del mundo al texto	151
7. ¿Invencción o descubrimiento? Abriendo la puerta a otros mundos	153
8. Vidas proyectadas	157
9. Esos objetos mágicos llamados ficciones: Las formas simbólicas de la realidad	159
9.1 Ser de otro modo lo que es; un mundo metafórico	159
9.2 Es otro el que, nos habla: La alegoría	159
9.3 La narración escénica; reconstruyendo la realidad en el mundo del texto	162
10. Teorías referenciales de la ficción	163
10.1 Entidades ficticias y objetos no existentes	163
10.2 Ficción y referencialidad literaria	167
10.3 Estrategias ficcionales en la construcción del mundo narrado y la concepción alofántica de la realidad	171
III. OTROS MUNDOS, OTRAS VERDADES	176
1. Sobre si el mundo y la verdad se construyen	176
2. La verdad enmascarada o las máscaras de la verdad	182
2.1 La verdad fracturada: dividiendo la realidad entre el mundo y el texto	184
2.2 El espejo engañado; especularidad, alteridad y transfiguración como modos de ser de la ficción	185
2.3 Entre posesiones y exorcismos; descubriendo los otros que hay en cada uno	188
2.4 Una tímida mirada hacia el mundo en que soñamos	193
3. Ser en el texto: los entes intratextuales	194
4. El entrecruzamiento de la historia y la ficción; de la ficcionalización de la historia a la historicización de la ficción	195
5. Cortes, remiendos y suturas; esbozando una identidad para la ficción	210
6. De una identidad contextual a una identidad transtextual	235
7. Mundos dentro de mundos; la paradoja de la ficción subsumida	240
8. La ficción autoconsciente	242
9. Una ontología ingenua de la ficción	243
9.1 Mundos en proyecto	244
9.2 La ontopoesis: Haciendo con el texto mundos y del mundo textos	252
9.3 De lo irreferenciado a lo multireferencial; mundos de ficción imposibles	256
IV. CONFIGURACIÓN TEMPORAL DEL ESPACIO FICCIONAL	261
1. Del tiempo y de otros tiempos: Prolegómenos a una temporalidad literaria	261
2. De la descronologización a la relogización del mundo narrado	278
3. Problemas del tiempo en la ficción literaria	284
4. El tiempo ficcional	286
5. La temporalidad del mundo narrado	299

SIMULACROS DE LA EXISTENCIA: HACIA UNA ONTOPOÉTICA...	464
6. ¿Las cosas podrían haber sido de otra forma?: de escribir ficciones a la experiencia temporal de la ficción	301
V. LA CRÍTICA ÉTICA Y LAS REPERCUSIONES DE LA FICCIÓN EN LA VIDA HUMANA	334
1. Filosofía y ficción; apuntes preliminares	335
2. De las explicaciones a las implicaciones y aplicaciones filosóficas de la ficción	346
3. Las intenciones de la ficción y la falacia referencial	350
4. La experiencia de lo irreal y la respuesta emotiva a la ficción	353
5. Experimentando algo sobre lo que no existe	362
6. ¿Es posible tener sentimientos acerca de las entidades ficcionales?: La ficción. como una experiencia emotiva auténtica	372
7. Conocimiento subjetivo y Literatura	377
8. Contribución de la literatura a la discusión filosófica sobre la moral	381
CONCLUSIONES	386
APÉNDICE A	410
APÉNDICE B	416
APÉNDICE C	422
APÉNDICE D	438
BIBLIOGRAFÍA	452