

X

ALGUNOS MODOS DE RELACIONAR LA FICCIÓN Y LA REALIDAD

Retornemos a las respuestas sobre las relaciones entre ficción y realidad. La tesis de Mario Vargas Llosa, que aquí cotejaré con la idea de Wilde según la cual la vida es la que imita al arte, plantea que las ficciones presentan la vida imaginaria e ideal de los hombres. La siguiente respuesta consiste en devolverle a la ficción (la literatura y la poesía) su relación con la realidad; es la propuesta de Paul Ricoeur. La última respuesta consiste en afirmar que la literatura, como la página musical y el cuadro, son “presencias reales”; es la idea de George Steiner.

El novelista peruano Vargas Llosa ha realizado ficciones que no son puro cuento. Basta con observar cómo en sus novelas de los años sesenta reconstruye al Perú a través de su experiencia –proceso que busca dar cuenta de la pregunta de Santiago en *Conversaciones en la catedral*, ¿en qué momento se jodió el Perú? –. Quizá parte de la fuerza histórica de las novelas de Vargas Llosa venga de Balzac, cuando dijo –en palabras que son el epígrafe de esa novela–: “Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l’histoire privée des nations”. La ficción –novelística– es la historia privada de las naciones. No se trata simplemente de fantasía. De alguna forma, la ficción no es lo opuesto a la realidad sino una forma especial que sirve para representar la multiplicidad de ésta.

No obstante, al precisar su concepción de la ficción, Vargas Llosa muestra un contraste con lo anterior. La ficción representa un mundo. Generalmente se ha pensado que este es el mundo de la historia. Esa es la posición de Balzac, y en general –como hemos dicho– de buena parte de las novelas del siglo XIX y de las novelas de Vargas Llosa. No obstante, éste piensa que el mundo que representan las ficciones es el menos histórico, el más personal, es decir, el mundo “privado”: la historia de las fantasías de los individuos. Para Vargas Llosa es una máxima

que las ficciones mienten, esto es, no sirven como documentos históricos que nos permitan dar cuenta del mundo exterior de los hombres:

Las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésta es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo (1990: 6).

En esta concepción se destaca la ficción como un mecanismo para hacer unas “trampas”, un juego, según el cual aquella es una mentira que dice una verdad. Mienten, porque los mundos de las ficciones no son verdaderos, no pueden ni deben coincidir con la realidad. Para esto Vargas Llosa diferencia la historia de la ficción:

¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. [...] Para el periodista o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía más verdad, y, a más distancia, más mentira. [...] La verdad de la novela no depende de esto. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral,

o, más bien, de una ética sui generis, para la cual la verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos (p. 10).

El texto de Vargas Llosa se basa en un juego de palabras conocido como paradoja. Por un lado, la ficción (o las novelas, según el autor de *Los cachorros*) es una construcción de mentiras, pues aquello que sucede no sucede más que en la imaginación del autor, el cual según su capacidad de persuasión, de magia o de brujería, incita, convoca, despierta la fantasía de los lectores. Por otro lado, lo que invoca la ficción es precisamente su verdad, pues representa la verdad de la ilusión de los hombres. De tal manera que, aunque una ficción no sirve como documento histórico confiable en un cien por cien, sí es un documento que nos permite evaluar cuáles eran los sueños de una época.

Las ficciones llenan, por tanto, los vacíos de la vida humana, sean los que sean. Esto le permite a Vargas Llosa una descripción bastante eurocéntrica sobre la relación entre las sociedades y la ficción. En una clara referencia a Karl Popper, Vargas Llosa plantea que las sociedades abiertas son aquellas que realizan un esfuerzo por distinguir la ficción de la historia; las cerradas, al contrario, pronto contaminan de ficción la historia. En las sociedades abiertas, la ilusión de una sociedad es labor de los fabuladores; en las cerradas, la historia quiere suplir las deficiencias de una sociedad que carece de autocrítica. Las sociedades abiertas permiten el sueño respetuoso del orden objetivo de la historia, por ejemplo, del pasado; en las cerradas, la ficción es la historia, mejor dicho, el “mito” es la explicación del mundo, el pasado es una mezcla de cuento, y la fábula es una desfiguración de los hechos objetivos. En consecuencia, las sociedades abiertas permiten y celebran la ficción, mientras que las cerradas la persiguen y censuran, porque temen que se despierten los demonios y deseos humanos.

Cuatro aspectos destacan la ficción vargalloseana. El primero tiene que ver con la idea de ficción como un mecanismo que está hecho de palabras, que como tales modifican el mundo, porque el mundo hecho de palabras no puede ser como el mundo real

que habitamos: “la vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden (de la vida real) se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio” (p. 9). Las palabras alteran todo, tanto en la literatura fantástica como en la realista. Alteran y reorganizan, la situación de las palabras, el espacio y el tiempo, construyendo una trama que traiciona la vida. El segundo elemento tiene que ver con la idea de que el hacedor de ficciones es un simulador que al reinventar la vida nos ofrece a nuestro juicio una realidad, una vida producto de su brujería teatral. Se trata de una simulación y, en el fondo, de que los verbos que nos permiten referirnos al hacer ficción, los verbos “representar”, “fingir”, “hay que entenderlos en su más estricta acepción teatral” (p. 199). El tercer elemento nos propone que el objetivo de la ficción es ser persuasiva, como querrá el Cervantes de *El Quijote*, que no rompa los límites de lo creíble, es decir, que sea verosímil. De tal manera, para Vargas Llosa, como bien lo mostró en su análisis sobre García Márquez, *Historia de un deicidio* (1971), todo es posible en la ficción; sólo con una condición, que el novelista sea capaz de organizar las cosas, las palabras, para que la ficción persuada, es decir, complemente las insuficiencias de la vida. Vargas Llosa no se sorprende de los mundos imposibles de la novela de caballería, como la titulada *Tirante el Blanco* (de la cual es su mejor divulgador en los últimos años). Sólo exige ordenar, rehacer, reinventar la realidad.

Lo anterior nos permite resaltar el cuarto elemento que, creo, define con mayor agudeza la teoría de la ficción de Vargas Llosa. Me refiero al hecho de que la ficción

debe añadir al mundo, a la vida, algo que antes no existía, que sólo a partir de ella y gracias a ella formará parte de la incommensurable realidad. Ese *elemento añadido* es lo que constituye la originalidad de una ficción, lo que diferencia a ésta, ontológicamente, de cualquier documento histórico (1990: 114).

Por tanto, la ficción tiene un contacto con la realidad, no porque la represente objetivamente, trabajo del documentalista histórico, sino porque la altera, la transforma. Esta labor pue-

de hacerse añadiéndole a la realidad elementos que no tiene, o haciéndola más bella de lo que es como en el canto lírico, o peor de lo que es, como en la farsa latina, por ejemplo, en *La virgen de los Sicarios* de nuestro atrevido Fernando Vallejo. También puede sencillamente tergiversar, como en el trabajo de Cervantes sobre el cautiverio en Argel o de Roa Bastos sobre el dictador Francia; o exagerar, como acostumbra García Márquez; o medio inventar como en parte de la literatura fantástica de Kafka, Poe, Maupassant, o inventar con plenitud como lo hace Tolkien en *El Señor de los Anillos*. Se trata de una ficción que descubre lo que falta en la vida cotidiana, aquello de lo que carece la vida humana y lo escenifica en su teatro... La ficción, según Vargas Llosa, no es gratuita, “hunde sus raíces en la vida humana, de la que se nutre y a la que alimenta” (p. 11).

Antes de seguir con la concepción de Paul Ricoeur, creo pertinente ofrecer las ideas de Oscar Wilde al respecto. Se trata sin duda de una de las estéticas que apunta más en la dirección del arte como embuste. A cien años de su muerte, sus palabras, su sarcasmo, su agudeza, sobreviven; su magia para hacer comedia, su desgraciado final, hace que sus polémicas estéticas sean vigentes. Incluso abogó por los embustes que rompiesen la verosimilitud:

Aburrida (la sociedad) de la conversación tediosa y moralizadora de los que no tienen ni ingenio de exagerar ni el genio de fantasear, cansada de esas promesas inteligentes cuyas reminiscencias siempre se hallan basadas en la memoria, cuyas afirmaciones invariablemente se encuentran limitadas por la verosimilitud y que en todo momento pueden ser corroboradas por el primer filisteo presente, la Sociedad, más pronto o más tarde, tendrá que volver a su perdido guía, al culto y fascinador embustero (Wilde, 1960: 425).

Los autores que renuevan la literatura no pelean sin un fondo en el que no haya una moda, una idea del arte que se impone, que es la convención contra la que aquel produce su manifiesto.

En sus comedias Wilde está discutiendo la convención realista, “la cárcel realista”: “como método, el realismo es un fracaso absoluto” (p. 423). De una manera maravillosa, que no sé si se ha notado, concreta la idea de Cervantes (del imitador por excelencia, Don Quijote) de que el arte es el modelo de la vida:

El Arte encuentra su propia perfección dentro, y no fuera, de sí mismo. No debe ser juzgado con arreglo a ningún factor externo de semejanza. Es un velo más bien que un espejo. Tiene flores que selva alguna conoce, y avecillas que ninguna arboleda posee. Hace y deshace los mundos, y puede hacer bajar de su sede a la luna con un hilo de escarlata. Suyas son las “formas más reales que los hombres vivientes”, y suyos los grandes arquetipos, en comparación de los cuales las cosas existentes no son sino copias inconclusas. La Naturaleza, a los ojos del Arte, no tiene leyes, ni uniformidad. El Arte puede llevar a cabo milagros, con sólo desearlo así, y cuando llama a los monstruos de las profundidades, éstos acuden a su llamamiento. El Arte puede hacer florecer el almendro en invierno, y enviar la nieve sobre el trigal en sazón. A su conjuro, la escarcha posa su dedo de plata sobre la boca ardiente de junio, y los crinados leones se deslizan rampando fuera de los roquedales de las montañas lidias. Las dríadas atisban desde la fronda su paso, y el fauno atezado le sonrío extrañamente al cruzarse con él. Él tiene dioses de cabeza de halcón que le adoran, y los centauros galopan a su costado [...] (pp. 427- 428).

Wilde, al querer “resucitar el arte de la Mentira”, lo que efectúa es darle nuevo crédito a la fantasía, otrora limitada por Cervantes. Pero el trabajo de Wilde implica un aspecto relevante. Su concepción de que “la vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita la vida” (p. 428), presenta una serie de ejemplos de cómo el arte, la literatura, la pintura, han renovado nuestras costumbres y nuestros ojos para observar el mundo. En ese sentido, “la literatura se adelanta siempre a la vida” (p. 430), siempre –según Wilde– empuja la vida por caminos que esta no había intuido. “La Vida vuelve el espejo hacia el Arte, y, o reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o escultor, o realiza lo que aquél ha soñado en la ficción” (p. 433). Es-

tamos, pues, ante una apuesta según la cual la ficción se vuelve realidad, vida, verdad, es decir, las fantasmagorías de la ficción se concretan en la vida ensanchando los límites de ésta, sus valoraciones y percepciones de las cosas. (Otra vez Don Quijote tendría mucho qué decir aquí).

En cierta forma, es una concepción complementaria de la de Vargas Llosa. Mientras el peruano trata de mostrar que la ficción representa aquellos mundos que los humanos desean y la realidad no puede satisfacer, Wilde muestra un siglo antes que el arte (que nosotros tomamos aquí por ficción) sirve para cambiar el mundo de los hombres, para darle nuevas habilidades, para que el hombre encuentre un poco más de satisfacción después de la lectura de una obra.

Por su lado, Ricoeur hace una reelaboración de los estudios del lenguaje heredados de Ferdinand de Saussure. Me referiré a tres textos: “Philosophie et langage”, de 1978, y, de manera más parcial, a “Qu’est-ce qu’un texte?”, de 1986, y “Pour une théorie du discours narratif”, de 1978.⁴³

En “Philosophie et langage” Ricoeur se pregunta por cuál es la responsabilidad de la filosofía “después de la lingüística, la teoría de la comunicación, la lógica, etc.”, y contesta: “La filosofía tiene la tarea principal de reabrir el camino del lenguaje hacia la realidad, en la medida en que las ciencias del lenguaje tienden a distender, si no a abolir, el vínculo entre el signo y la cosa” (p. 41). Me preguntarán, ¿por qué traer esta evaluación de las teorías del signo? Por una razón elemental: Ricoeur cree que la causa de los estudios de la literatura, de la ficción o de la poesía, que la separan de sus contextos de mundo y realidad, está en la teoría del lenguaje de Saussure.

De hecho, los postulados de Saussure (1979: 127-133) tendieron a censurar la relación entre el signo y la cosa, entre *signum* y *res*. El primer postulado de su teoría, enfocar el trabajo hacia

⁴³ Ensayos publicados en español con la introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, traducidos por éste último y con el título *Historia y narratividad*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

un objeto homogéneo, la lengua, es un esfuerzo por expulsar las diversas maneras como cada hablante ejecuta la lengua, el habla. Con el segundo postulado, Saussure subordinó los estudios de la lengua que cambia, la diacronía, a los estudios de una lengua que es un estado determinado en el tiempo, la sincronía. El tercero, plantea que “en la lengua sólo hay diferencias” (Ricoeur, 1999: 43). Es decir, no se puede tratar “el estado del sistema [de la lengua]” en “términos absolutos, sino únicamente [como] relaciones de dependencia” (p. 43). El cuarto postulado, el más radical de Saussure, según Ricoeur, hace del conjunto de los signos, si se me permite, una república independiente. Plantea que los signos están en un sistema cerrado del cual “la lingüística estructural tratará siempre de encontrar el código finito de reglas que articula innumerables producciones discursivas, como el cuento, el mito, el relato, el poema, el ensayo, etc.” (p. 43). Esto condujo a que este tipo de análisis –necesario aún en nuestros días–, al concentrarse en los signos como un encierro, enfatizara más en las relaciones internas entre los signos que en las que hay entre estos y las cosas del mundo.

La dirección del análisis estructural, en aras de homogeneizar, separar, clausuró, pues, al hablante (al tomar como objeto la lengua y no el habla⁴⁴), a los otros (al concentrarse en la sin-

⁴⁴ La crítica a esta tendencia de Saussure se inicia con el concepto de “actos de habla” de John Searle: “Podría parecer aún que mi enfoque es simplemente, en términos saussureanos, un estudio de la *parole* más bien que de la *langue*. Estoy argumentando, sin embargo, que un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la *langue*. Hay una razón importante por la cual esto es verdad, razón que va más allá de la afirmación de que la comunicación incluye necesariamente actos de habla. Considero que es una verdad analítica sobre el lenguaje que cualquier cosa que quiera ser dicha pueda ser dicha. Un lenguaje dado puede no tener una sintaxis o un vocabulario lo suficientemente ricos para que en ese lenguaje yo diga lo que quiero decir, pero no existen barreras en principio para complementar un lenguaje insuficiente o para decir lo que quiero decir en uno más rico. No hay, por lo tanto, dos estudios semánticos distintos e irreductibles: por un lado un estudio de los significados de oraciones y por otro un estudio de las realizaciones de los actos de habla” (Searle, 1994: 27). Pero la crítica más clara a la oposición lengua y habla es de Oswald Ducrot en su ensayo traducido por Rubén Sierra y publicado en la Revista *Eco: De Saussure a la filosofía del lenguaje*. El problema se presentó cuando Saussure, con el fin de encontrar un objeto de estudio estable para la lingüística, dijo que éste era la lengua en oposición al habla, que es individual, activa, en síntesis, un caos en grado sumo. Entonces planteó que la lengua era social y pasiva, y el habla individual y activa, con lo que produjo un objeto estable,

cronía y eliminar la historia) y a las cosas del mundo (al limitarse sólo en las relaciones internas al sistema). Se olvidó que:

Para quienes hablamos, el lenguaje no es un objeto, sino una mediación. En un triple sentido: en primer lugar, se trata de una mediación entre el hombre y el mundo, dicho de otro modo, es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo cual tenemos un mundo. El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un “nosotros”. El diálogo es, como hemos dicho, en tanto que juego de preguntas y de respuestas, la última mediación entre una persona y otra. Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo. A través del universo de los signos, de los textos o de las obras culturales podemos comprendernos a nosotros mismos (Ricoeur, 1999: 47).

Ricoeur trae en su argumentación una idea que procede de Emile Benveniste. Basado en una apreciación que procede de Austin y Searle, Ricoeur definirá de la siguiente forma acto de habla, es “*la intención de decir algo sobre algo a alguien*”, (47). Pero para ello tendrá que pasar de las palabras, del signo, a la frase, o mejor, al discurso. Porque el acto de habla, “*la inten-*

pero desconoció que la actividad y creatividad del hablante no es un acto sin convención alguna, un acto nihilista. “La teoría saussureana –según Ducrot– quiere decir que es a la vez legítimo e indispensable distinguir la relación semántica existente entre un enunciado y su sentido, y el valor pragmático que le puede conferir su enunciación [...]” (1997: 346). Los trabajos de Austin y Searle le devolvieron a la enunciación, al habla, su carácter social. Si la preferencia de un hablante fuese una realización tan asocial, tendríamos que cada preferencia sería un acto anárquico; y si todas nuestras preferencias fuesen actos anárquicos, individuales, no sociales, sencillamente no habría comunicación ni sociedad humana. Por tanto, Austin permitió asimilar “la actividad lingüística y [la actividad] de la creatividad individual” (1977: 347). La teoría de los performativos permitió suministrar ejemplos que “determinan el valor, no ya solamente de enunciados, sino de actos de enunciación. Pues es una convención la que hace que el empleo de cierta fórmula tenga por resultado comprometer a quien la pronuncia y crear una obligación para él” (p. 348). A continuación, Searle precisó más esto cuando aseveró que un “acto de habla” es un acto regido por reglas. Así, sin que el uso –la creatividad– individual se dejara a un lado, con el recurso de las reglas, se permitió entender cómo es social la realización de actos de habla.

ción de decir algo sobre algo a alguien”, no se realiza con signos, sino con frases. Ya que ésta “tiene una función sintética. Su carácter específico consiste en ser un predicado” (p. 48). Esto le permite encontrar el tema que está en ciernes, el referente del discurso, algo, un “objeto real extralingüístico”. El discurso, pues, permite una distinción radical con el signo: “El signo difiere del signo; el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia, semántica” (p. 49). Mientras que la semiótica se interesa por las relaciones al interior del signo y al interior de la lengua, el punto de vista semántico encuentra en el discurso “la mediación entre el orden de los signos y de las cosas” (p. 49).

De la misma forma que Ricoeur se abre el estudio de la mediación entre los signos y las cosas, entre discurso y referencia, se abre la mediación con el emisor, a través del uso del pronombre personal “yo”, de los tiempos verbales, de “los adverbios (aquí, ahora, etc.) y de “los demostrativos (esto, eso)” (p. 50). Asimismo, aparece la mediación intersubjetiva, con los usos del “tu”, con “la fuerza ilocucionaria”, porque lo que se quiere decir con nuestro decir es un compromiso con el interlocutor (p. 51).

Ahora bien, más allá de los signos, las palabras, la frase, realmente nos encontramos con formaciones discursivas más amplias que llamamos “textos” y “obras”. Por tanto, es necesario preguntar si los textos, las obras también tienen su respectiva referencia extralingüística, no como un mero derivado de los signos y sus proyecciones. Ricoeur encamina a continuación sus esfuerzos “a ampliar la noción de “referencia” a otros tipos de proposiciones distintas a las descriptivas”; para esto, “a los textos cuya pretensión de verdad no se inscribe en el marco de la proposición descriptiva”, Ricoeur los llama “poéticos” (p. 52). Es entonces cuando expone el gran investigador de la hermenéutica su tesis sobre la referencia de los textos literarios, poéticos, de ficción:

Mi tesis [...], consiste en que la capacidad referencia no es

una característica exclusiva del discurso *descriptivo*, sino que también las obras poéticas *designan un mundo*. Esta tesis parece difícil de sostener porque la función referencial de la obra poética es más compleja que la del discurso descriptivo, e incluso paradójica, en un sentido fuerte [...] La obra poética sólo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, por decirlo de otro modo, en la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia *secundaria* gracias a la suspensión de la referencia *primaria*. Por ello, podemos caracterizar, con Jakobson, la referencia poética como referencia “desdoblada” (p. 52).

Este tipo de texto, con esta suspendida referencia denotativa, exige ya no la labor de la lingüística sino de la hermenéutica. Ahora requerimos de dos disciplinas: (1) la interpretación, que se encarga de dar cuenta, “de poner de manifiesto” “el mundo del texto”; y (2) la hermenéutica, que es “la ciencia que estudia las reglas de interpretar textos” (p. 54).

Surge aquí una aclaración: ¿qué es eso que Ricoeur llama “el mundo del texto”? La palabra “mundo” está muy de moda, pero no siempre se arriesgan definiciones. Así, a mi modo de ver, Umberto Eco, en *Lector in fabula*, un análisis sobre cómo estructura un texto sus mundos posibles, en la que se define “mundo posible” y “mundo de referencia”, es bastante limitado en definir “mundo” e, incluso, “mundo de texto” (1978; 1887: 172- 244). Con respecto al concepto de mundo ha dicho Ricoeur:

¿Qué es un mundo? Es alguna cosa que se puede habitar, que puede ser hospitalaria, extraña, hostil. Hay además sentimientos fundamentales que no están en ninguna relación con una cosa o con un objeto determinado, pero que dependen del mundo en el cual la obra comparece; éstos son en suma, puras modalidades del habitarlo. Pienso que no es ni por complacencia ni por retórica que se habla, por ejemplo, del “mundo griego”, aunque sea cada vez a propósito de una obra particular: la obra que es en sí misma un mundo singular, hace valer un aspecto o una faceta, es decir, de ese “mundo

griego” que va más allá que ella misma: remite a una suerte de entorno, testimonia una capacidad de expandirse y de ocupar un espacio entero de consideración o de meditación ante el cual el espectador se puede situar [...] Un mundo es alguna cosa que me rodea, que puede sumergirme; en todo caso, un mundo que no produzco, pero donde me encuentro (1997: 8).

Del “mundo del texto”, de un mundo que podemos habitar, sea cómico o trágico, y que no hemos producido realmente sino a la manera de un *como si*, y en el cual nos encontramos y podemos producir un modo de habitarlo, de este mundo podemos encontrar indicios, rastros. Aunque los textos poéticos no denotan, es decir, producen su referencia gracias a “que suspenden la referencia” en “el sentido definido por las normas del discurso descriptivo” (p. 53). Por tanto, si el lenguaje poético no denota, ¿qué hace?

[...] El lenguaje poético no denota nada, pero es cierto que da lugar a connotaciones imaginativas y emocionales. Ahora bien, ¿qué es una imagen poética? ¿Qué es una emoción o un sentimiento poético? En tanto que poética, una imagen es algo distinta a una representación fugaz. Es una creación del lenguaje y, simultáneamente, un esbozo del mismo. Este juego entre la imagen y el lenguaje convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en el boceto de un mundo virtual en el que podría vivirse. Nos encontramos, pues, en la ficción con el aspecto negativo de la imagen en tanto que función de lo ausente o de lo irreal. La imagen lleva a cabo, en este sentido, la suspensión o la *epoché* de la realidad cotidiana. Pero dicha *epoché* sólo es el aspecto negativo de la ficción. Esta da lugar a lo [que] podría llamarse “referencia creadora”; término con el que se designa su capacidad de “recrear” la realidad (Ricoeur, 1999: 54).

Ricoeur logra explicar cómo se da la representación del mundo en el mundo de la ficción. Por un lado, es un reinvento del lenguaje, una pericia connotativa. Pero por otro es una ganga del sentimiento, el cual, ante la ficción, se anima y se afecta por este mundo, que aunque de ficción, es un mundo. Un mundo en el que sentimos que podemos habitar. De esta forma no se trata

sólo de emoción ni de lenguaje que crece preso de una lógica en la que se producen únicamente relaciones entre signos. Sin embargo, este sentimiento se debe al lenguaje:

El sentimiento es, como la imagen, una creación del lenguaje. Es el estado anímico que configura un poema determinado en su singularidad. Al igual que la ficción –constituye su contrapartida–, tiene la misma estructura que el poema. Además, bosqueja un mundo, sin conferirle la forma articulada del discurso, sino la forma global de la fisonomía de las cosas captadas como un todo. Un estado anímico no es una afección interna, sino un modo de encontrarse entre las cosas. También aquí, la *epoché* de la realidad cotidiana, hecha de objetos distintos y manipulables, es la condición necesaria para que la poesía dé lugar a un mundo a partir del estado anímico que el poema articula con sus palabras (Ricoeur, 1999: 54).

A esta dimensión de los mundos proyectados por la ficción y el sentimiento, hay que agregar una cualidad más, que permite mediante aquellos acceder a la realidad. Ricoeur compara “la función creadora” de la ficción poética con la función heurística de la ficción, que elaboramos con nuestro reciclado Vaihinger en el *Ensayo VI*. Basado en Max Black y Mary Hesse, Ricoeur recuerda que el lenguaje científico y sus ficciones:⁴⁵

No son réplicas en miniatura de algo real, sino construcciones originales en las que pueden leerse, tras una simplificación relativa, las relaciones más complejas de aquello que se intenta explicar, la imaginación científica pasa a ser también creadora, pues su tarea consiste en ver en la realidad nuevas conexiones mediante algo meramente construido (p. 55).

El mundo de la ficción no es sólo un mundo posible, una proyección de la ficción y las palabras, es también un mundo habitable; igualmente redescubre y “refigura” la realidad, como

⁴⁵ Iser escribe: “Si nos preguntamos en primer término sobre la relación existente entre texto y realidad, aparece con claridad que el texto no puede referirse solamente a la realidad, sino sólo a «modelos de realidad», la realidad en tanto que pura contingencia, no puede servir de campo de referencia al texto de ficción” (1989: 182).

plantea Ricoeur. A pesar de la locura de Don Quijote, una de las cosas que parece insinuar Cervantes, con un hombre enloquecido por las ficciones caballerescas, es que de alguna forma el mundo que se encuentra Don Quijote, sea por obra del teatro, del engaño, o de la socarronería, se empieza a parecer a lo que lee, vale decir, se ajusta a las palabras de Don Quijote. Las ficciones no sólo son, como plantea, empobreciéndolas, Vargas Llosa, artefactos que representan nuestros sueños: son factibles de ser reales, de transformar la realidad, como sugiere Wilde. Porque no sólo representan nuestros sueños, lo irrealizable, sino nuestro paquete de mundos posibles, tanto irrealizables como realizables.

Ricoeur ha ubicado la referencia en la labor de lectura: “La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia” (1999: 63). Pero este esfuerzo implica en gran medida abandonar la idea de que la ficción reproduce, representa y, mejor, presenta, produce. “El mundo que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura” (p. 63). Esto se debe a que la lectura de ficción es la realización de tres operaciones: 1) “la constitución al mismo tiempo de uno mismo y del sentido” (p. 75); 2) en un combate contra la distancia cultural, la apropiación, “mediante lo cual lo lejano resulta contemporáneo” (p. 75); y, 3) la actualización, mediante la cual “el texto «actualizado» [...] encuentra un contexto y un auditorio. Recupera el movimiento de remisión a un mundo y a unos determinados sujetos que habían sido interrumpidos y suspendidos” (p. 75).

En el sesudo ensayo “*Pour une théorie du discours narratif*” (1978), Ricoeur ha agregado un elemento sustancial al concepto de ficción. Primero parte de la teoría aristotélica del drama, según la cual “la esencia de la *poïesis* es el *mythos* del poema trágico, y asimismo que su objeto es la *mimesis* de la acción humana” (139). Luego, la generaliza y aplica al relato de ficción.

Mythos y *mimesis* tienen en Ricoeur una definición estricta. *Mythos* es: 1) un decir, un discurso, 2) un hacer, una fábula, un mundo de fantasía; y 3) el más importante, una elaboración,

una trama de la fábula, casi siempre conocida en el drama trágico griego (como dice H. James, “una ejecución”; todo el arte que Vargas Llosa y Tolkien llaman “la magia del novelista”). Por otro lado, *mimesis* no es “imitación” “en el sentido de un modelo preexistente” (139). ¿Qué es? “Una imitación creadora”:

En primer lugar, “imitación” es el concepto que nos permite distinguir entre el arte humano y el de la naturaleza. En este sentido, dicho concepto sirve, más que para unir esferas que se encuentran separadas, para distinguirlas. En segundo lugar, la *mimesis* sólo puede darse de la mano de la acción. La *mimesis* y la poésis, en cuanto elaboración de una trama, son, por tanto, homogéneas. Por último, la *mimesis* no imita “el darse efectivo de los acontecimientos, sino su estructura, su significado”. La *mimesis* no es una mera reduplicación de la realidad, pues la tragedia “trata de representar a los hombres mejores (beltiones) de lo que son en realidad” (Aristóteles). La *mimesis* trágica reactiva la realidad, es decir, en este caso, la acción humana, pero le confiere sus propios rasgos, la engrandece. La *mimesis*, en este sentido, es una especie de metáfora de la realidad. Al igual que la metáfora, nos pone algo delante de los ojos, lo “presenta en acción” (pp. 139-140).

Esto le permite a Ricoeur afrontar la idea de que la ficción es una copia o réplica de la realidad, pero también permite salirle al paso a la idea de la ficción como una imagen que remite a la misma cosa tanto en ausencia como en presencia (“la misma cosa puede percibirse *in praesentia* o imaginarse *in absentia*” (p. 141). ¿Con qué fin? Con el de devolverle a la ficción su enigma, su novedad, su capacidad de ser un aparato discursivo cuya referencia es productiva. En la ficción la imaginación no reproduce tanto como produce. “La ficción plantea el problema de la irrealidad, que es completamente distinto de la mera ausencia” (p. 141). No se trata de traer a colación lo ausente sino de inventar, como si sencillamente reprodujera, representara o copiara: “pues la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si esta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece” (pp. 141- 142).

“La referencia productiva” de la ficción la acerca, según Ricoeur, a Cassirer –como ya hemos visto– y a Nelson Goodman:

Los sistemas simbólicos elaboran y reelaboran continuamente la realidad. Así sucede con los *íconos* estéticos, pero también con los *modelos* epistemológicos y con las *utopías* políticas. Son de carácter cognitivo, es decir, logran que la realidad sea como ellos la presentan. Desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter *sígnico*, porque son elaborados con *trabajo* y las técnicas apropiadas, y porque dan lugar a *nuevos* esquemas para leer la experiencia. Como puede apreciarse, se trata de los tres aspectos que ya hemos apreciado al estudiar el concepto aristotélico de *mythos*: decir, hacer y elaborar una trama (Ricoeur, 1999: 142).

Mediante la “referencia productiva”, la ficción no simplemente suspende, hace la *epoché* del mundo ordinario; no sólo se suspenden las referencias descriptivas, sino que se “reorganiza el mundo en función de las obras y éstas en función de aquél” (Goodman, citado en Ricoeur, 1999: 142); o como dice Wilde, se abre el camino para que “la Vida imite el Arte”. Por tanto se re-describe el mundo: “la ficción *redescribe* lo que el lenguaje convencional ha *descrito* previamente” (p. 142).

El paso de la suspensión a la redescipción lleva a resultados inusitados. Uno es que no todo lo relativo a la “verdad” se puede dejar a un lado en las ficciones. Primero, porque tanto el discurso descriptivo, como el discurso histórico, como el discurso de la ficción –el discurso redescipitivo– coinciden en que parten de las estructuras simbólicas. Segundo, porque la ficción no puede realizar su labor de redescipción, su referencia, abordando el mundo de cualquier forma. Se debe al mundo no en tanto lo describa en términos veritativos, sino en tanto lo redescibe sin que el “mundo” se borre de tal manera que aparezca –aun en las más raras ficciones– como un mundo no habitable.

La referencia indirecta de los relatos de ficción obliga al hacedor de ficciones a cumplir ciertas verdades. Debe cumplir las exigencias del decir, de la fábula, de la trama; debe cum-

plir lo que los géneros, la tradición dicen sobre lo anterior; debe cumplir las normas de la descripción –no por redescibir no se describe–; debe cumplir el ordenamiento ritual de las representaciones humanas de un grupo o tribu determinado. Y, sobre todo, debe cumplir por tanto con unas convenciones que son puestas en cuestión, porque así como dice Ricoeur que la ficción suspende las referencias directas y produce unas nuevas, también la ficción reelabora las convenciones: ya sean condiciones necesarias, recomendaciones, consejos, reglas del material, del discurso, del mundo. La verdad, en consecuencia, no ha sido expulsada de la ficción.

Es aquí donde quisiera –para finalizar– traer a colación la idea elemental de George Steiner. En su ensayo *Presencias reales*, una conferencia de 1985 y publicada en español en 1997, plantea la crisis del lenguaje y su consecuencia más preocupante para la lectura de literatura (y también de pintura y música): “el intento programático de disociar el lenguaje poético de referencias externas” o, mejor dicho, “la disociación del lenguaje y la realidad” (p. 51). Entonces Steiner le propone a la estética una ética, cuyo esfuerzo consiste en un listado de deberes. Estos consisten en actuar ante el lenguaje reconociendo que todo acto lingüístico tiene un autor, y que todo intento de decir algo sobre algo, efectivamente dice algo, al contrario de la idea impulsada por corrientes como la deconstruccionista. Así, por ejemplo, debemos actuar, “debemos leer como si el texto que tenemos ante nosotros tuviera un significado”. Igualmente “debemos leer como si el medio temporal y efectivo de un texto tuviera importancia”, es decir, como si a pesar de ser contradictorias y frágiles las intenciones del autor, fuesen importantes, porque “enriquecen los niveles de conciencia y de disfrute, generan límites para la complacencia y la licencia de la anarquía interpretativa” (pp. 71-72). Además:

Cuando leemos de verdad, cuando la experiencia que vivo resulta ser la del significado, hacemos como si el texto (la pieza musical, la obra de arte) encarnara (la noción se basa en lo sacramental) la presencia real de un ser significativo.

Esta presencia real, como en un icono, como en la metáfora representada por el pan y el vino sacramental, es, finalmente, irreductible a cualquier otra articulación formal, a cualquier deconstrucción o paráfrasis analítica. Es una singularidad en la cual el concepto y la forma constituyen una tautología, coinciden punto por punto, energía por energía, en ese exceso de significación situado por encima de todos los elementos discretos y códigos del significado a los que llamamos símbolos o agentes de transparencia (pp. 72-73).

La raíz de la ficción retorna pues a la posesión que ésta hace del lector. “Cada una y toda vez que un poema o un pasaje en prosa se apodera de nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad, se introduce en el nervio de nuestra memoria y en nuestro sentido de futuro” (p. 73). Esto hace, incluso, que se describa la posesión de la presencia de una ficción –o un poema, o una melodía– con la hermosa metáfora de convertirnos en morada de esa presencia: “Ser «habitado» por la música, el arte, la literatura, ser hecho responsable, equivalente a esa “habitación” como un anfitrión a su invitado –quizá desconocido, inesperado– por la noche, es experimentar el misterio común de una presencia real” (p. 73).

En fin, recogiendo frutos, podemos concluir que hemos primero mostrado el poder de la ficción, según esta represente nuestros sueños y deseos, aquellas cosas que la realidad nos impide realizar. Es la magia de Vargas Llosa, uno de los novelistas que más le ha aportado en nuestros días al canon realista de la ciudad letrada americana. Hemos, luego, contrastado lo anterior con Wilde, para quien el arte es una anticipación de lo que va a ser el mundo y la realidad. Mientras para Vargas Llosa, de manera tajante, los sueños no serán más que sueños, Oscar Wilde plantea que las mentiras del arte, tarde o temprano, serán parte constitutiva de nuestras costumbres y percepción. Luego hemos mostrado con Ricoeur que la ficción refigura y redscribe el mundo, pues su *referencia productiva establece el mundo*. Es algo cercano a Wilde, pero se diferencia porque para Ricoeur

la *poíesis* poética, fictiva, no sobrevive por ella misma, sino que está en relación con el mundo en tanto comparte su estructura simbólica, y por tanto es una variación de los mundos que podemos habitar. Finalmente, Steiner nos muestra que la ficción –como parte de las artes literarias, pictórica y musical– es un hecho real que nos posee y encuentra habitación en nosotros mismos.⁴⁶

Demasiadas habitaciones, mundos y metáforas hay, sin duda, en estas apreciaciones de la ficción. Es como si para tratar a la ficción no se pudiese hacer de un modo no metafórico; es como si las teorías de la ficción fuesen un resultado de apreciaciones que aún no pueden dejar de lado los andamios de las metáforas con las que intentamos comprenderla. Así, partimos con Vargas Llosa de la habitación íntima de nuestros deseos; pasamos luego con Ricoeur a la *poíesis* de una habitación posible en la que podemos vivir; y retornamos con Steiner a ser nosotros mismos la habitación de esos mundos ficcionales. Tal vez algún día, para estudiar la ficción, podremos dejar de lado tantas metáforas heurísticas...

⁴⁶ Jan Mukarovsky dice: “¿Cuál es, pues, esa realidad indefinida a la que apunta la obra de arte? Es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, y otros. Por esta razón el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar «La época»; por lo mismo la historia del arte se ha confundido durante mucho tiempo con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra y, viceversa, a menudo la historia universal basa su propia periodización en las peripecias de la evolución del arte. Es cierto que el vínculo de algunas obras de arte con el contexto general de los fenómenos sociales parecería ser muy laxo, como sucede en el caso de los poetas «malditos», cuyas obras son ajenas a la escala de valores de su época; pero justamente por ello quedan excluidas de la literatura y sólo son aceptadas cuando, como consecuencia de la evolución del contexto social, adquieren la capacidad de expresarlo” (1993: 57).