

Roberto Appratto. *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico.* Montevideo: Yaugurú / Universidad Católica del Uruguay, 2014. 224 pp.

“Lo primero a señalar acerca de la ficcionalidad es su condición de rasgo constitutivo de las obras de arte”. Esta contundente afirmación —con la que el profesor de cine y literatura Roberto Appratto (Montevideo 1950) inicia su estudio *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico*— actualiza una postura que parecía superada tras los ya viejos debates en torno a la posibilidad, o no, de definir la literatura a partir de determinados “rasgos constitutivos”. En su “Introducción: Qué es la literatura” (1983), Eagleton había cancelado toda posibilidad de identificar tales rasgos cuando tras una rigurosa argumentación demostró que ninguno de los señalados por las diversas definiciones: sea el de la condición de “ficcionalidad”, el del “no pragmatismo”, el del “lenguaje desviante” de los formalistas rusos, o el de la “intencionalidad literaria”, entre otros, se podían aplicar a todos los textos “canónicos” validados como literarios por la tradición. “No hay absolutamente nada que constituya la ‘esencia’ misma de la literatura” (20), concluyó. Y para el caso específico que me interesa destacar en esta reseña, la identificación literatura = obra de imaginación “en el sentido de ficción” señalada por Appratto, Eagleton demostró que “bastaría un instante de reflexión sobre lo que comúnmente se incluye bajo el rubro de literatura para entrever que no va por ahí la cosa” en tanto que consideramos literarias no solo “obras de imaginación”, sino “ensayos, sermones, autobiografías” (11). Del mismo modo, en el ya clásico *Teoría literaria: una propuesta* (1986), Susana Reisz señaló que considerar la ficcionalidad como rasgo distintivo de la literatura implicaba excluir “todas las formas de narrativa testimonial consagradas modernamente como literarias”, tales como el diario, la autobiografía, memorias, etcétera, e incluir textos que, producidos y recepcionados como ficcionales, “nunca han sido considerados literarios”, como es el caso de “una historia clínica con los datos cambiados para que no se identifique al paciente, o el

de cualquier chiste en que aparezcan personajes que eventualmente pueden dialogar entre sí” (29).

Appratto considera que, aunque resulte obvio y elemental señalar que aquello que sucede en una película, en una novela, en una obra de teatro así como esos personajes que aparecen y evolucionan a lo largo de la historia “son ficticios por igual” en tanto que los personajes no existen ni los sucesos tuvieron lugar “en ninguna parte”, es necesario explicitarlo y hacerlo evidente, pues si se confunde realidad con ficción se pierden de vista “las significaciones que el texto adquiere, y que comunica al lector, por el hecho mismo de ser ficcional: por el hecho mismo de referir a estados del mundo, de la mente, de las relaciones humanas solo válidos dentro del texto” (24). Al demarcar las fronteras entre la realidad y la ficción, y determinar así la existencia de dos mundos radicalmente separados y diferenciados, Appratto enfatiza en la autonomía del texto ficcional por cuanto establece sus propios referentes y no depende del “exterior”, condiciones suficientes para que se instale “en los dominios del arte”. Y eso ocurre, señala, gracias a la ficcionalidad. En suma, la cualidad de contar, mostrar, representar, historias que no ocurrieron y de crear personajes que no existieron hace posible la construcción de mundos autónomos; en esos mundos es donde se instala el “arte” para diferenciarse de los mundos reales. Desde esta perspectiva, la ficcionalidad se constituye como “condición de las obras de arte en general” (24).

En una época en la que particularmente se cuestionan las definiciones esencialistas, donde las fronteras son borrosas y problemáticas las clasificaciones, sorprende que, en un trabajo como el que comentamos, se establezca de una manera tan radical e incuestionable la condición de “producto artístico” y “dominios del arte” así como la de ficcionalidad —entendida en términos de Ricouer, propia de textos que “ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico”— como uno de sus ejes centrales en tanto que “debe tenerse en cuenta (esta condición de la ficcionalidad) para abordar y comprender tanto las historias como los personajes que las protagonizan y el espacio en que transcurren” y que este tema

atañe a la literatura, al teatro, a las artes plásticas, al cine y a la televisión (23). Los textos fronterizos, aquellos que construyen narraciones que instalan al lector en la incertidumbre sobre su ocurrencia real o imaginaria, o los que cuentan mentiras como verdades y viceversa tanto como biografías, testimonios, sermones y tantos otros no ficcionales considerados artísticos no son mencionados aquí y esta falta resulta, por decir lo menos, frustrante para cualquier lector interesado en la discusión de estos temas.¹

Hecha esta observación, interesa ahora exponer, para comprenderlo mejor, el estudio que propone Apratto sobre la ficcionalidad desde diversas perspectivas en un texto organizado a partir de subtítulos muy precisos cuyo desarrollo raramente abarca más de dos páginas, en muchos casos, media o una, lo cual, de un lado, facilita la lectura, pero en ciertos momentos la interrumpe o, también, le resta fluidez y continuidad al análisis. En el primer capítulo, se propone examinar los distintos planos en los que la ficcionalidad del enunciado “en cuanto condición general de la creación artística” (59) está presente en los textos: la ficcionalidad como invención, como representación, como constituyente de la verosimilitud, como definidora de un campo de acción y de pensamiento ajeno a la realidad objetiva. Tras el análisis de estos planos, concluye que la ficcionalidad se inscribe “en todas las esferas del hacer estético” (59) ¿Cómo así llega a esta conclusión? En primer lugar analiza las implicaciones de la referencia en la ficcionalidad trazando una división entre lo real y lo ficcional y estableciendo que lo ficcional es “lo inventado”, y, como tal, un producto de creación que no depende, al menos en lo inmediato, de su existencia en la realidad para ser aceptado” (25), aun cuando los vínculos con esta subsistan en los casos en los que la narración se inscribe “en un marco reconocible como de la ‘realidad’”. Apratto aclara que escribe realidad entre comillas porque “esa realidad representada no es la de la experiencia cotidiana,

¹ Apratto no los ignora; se ocupará de estos temas en los capítulos siguientes; pero, en mi opinión, convendría haberlo anunciado explicando la razón por la cual no incluye esta discusión en el capítulo dedicado a la ficcionalidad del enunciado, sino en el de la enunciación.

sino aquel sector de la experiencia cotidiana que puede captarse por medio de ese cuento” (27). Nos conduce, luego, al plano de la reflexión aristotélica sobre la verosimilitud para establecer de qué “real” se está hablando cuando se habla de un texto ficcional. La noción aristotélica remite a “lo probable”: impresión de realidad a partir de un conocimiento que Apratto sitúa, también, “dentro de lo estético” en tanto que “adquiere sus propias reglas dentro del arte”. Es decir, el texto construye un universo autónomo que tiene sus propias reglas no solo sociales y artísticas, sino también genéricas. En cualquier caso, el texto ficcional debe presentarse como real en virtud de lo que Paul Ricouer ha llamado el “pacto de la simulación” entre lector y el autor, quienes “hacen de cuenta” que lo que se está contando es “real”, que lo que se está inventando existe en la dimensión del texto y en lo probable de su ocurrencia. Esta probabilidad presenta dos variables que diferencian un tipo de texto de otro en relación con el referente y el modo de representación. De un lado, textos ficcionales basados en la simulación de acciones, y, de otro, aquellos que no aspiran al parecido con lo real. Toda la tradición del realismo, en la literatura, el teatro y el cine, se funda en los primeros (*Madame Bovary*, de Flaubert, y *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, son los dos ejemplos citados por Apratto) mientras que *El señor de los anillos* de Tolkien o *El principito* de Saint Exupery ejemplifican aquellos textos que pueden parecer más “fccionales” porque son más “imaginativos”. En ambos tipos, obviamente, ocurre la representación, con la diferencia de que en un caso se intenta “la reproducción de lo real probable por medio de una fábula o una ficción,” en tanto que en el otro tipo de narración “la fábula o la ficción quedan en primer plano, sin remitir a situaciones reales reconocibles, pero sí a significados que se filtran por esa vía” (35). De una manera muy didáctica, procede luego a responder dos preguntas sobre lo ficcional: ¿Qué es? y ¿cómo funciona? Queda claro, una vez más, que lo ficcional define a los textos en los que no se busca “el ajuste con la verdad sino, por el contrario, la liberación respecto de dicho ajuste” (36). Y para que este tipo de texto sea posible, se requiere de la creación

de un “universo ficcional” a través de la escritura. Ese universo es uno “paralelo”, inverificable; personajes, acciones, sucesos existen solo “dentro” de él: todo empieza y termina en ese universo. Esta clara y radical separación entre el universo ficcional y la realidad constituye una afirmación bastante polémica, como anoté al inicio; y, en esta parte de la reflexión, Appratto es consciente de ello, pues luego de formularla se siente obligado a preguntarse “si la realidad no es acaso, como señala Siegfried Schmidt, una ‘construcción mental’, y no una dimensión objetiva contra la cual se recorta lo ficcional” (36). Tal puesta en cuestión podría desmoronar las bases de este estudio a falta de argumentos; sin embargo, el autor la resuelve adjudicándole a la simulación —ese “hacer de cuenta que”— la capacidad de creer en la existencia de un universo real y uno paralelo: “Tal vez ese acto de confrontación y recorte forme parte, también, de la simulación mediante la cual entendemos la ficción” (36). Volverá a referirse a este problema en la tercera parte, donde discute las relaciones entre realidad y ficción, pero se limita a mencionar el concepto de lo real en Lacan y en Žizek y concluir que, ya sea que lo real se perciba como una convención, “un pacto de intersubjetividad siempre rozado o intervenido por lo simbólico y lo imaginario” (155) o lo “inaccesible”, lo “indecible”, “un agujero negro”, es “bordeable por medio de la ficción, que lo recupera como fragmento confirmatorio de la verdad de la ficción” (156). Pero si es así, ¿cómo marcar las fronteras si no podemos acceder a ese “agujero negro”? En el planteamiento de Appratto, sin embargo, importa el universo creado en el texto y no su confrontación con ese otro “universo paralelo”, y la ficcionalidad se define principalmente, como se verá más adelante, desde la enunciación —en términos de la intervención del enunciador— antes que en la consideración del enunciado y sus vínculos con la “realidad”.

A partir de la consideración de los diversos planos o dimensiones del texto ficcional, el autor considera que la ficción tiene, para los lectores, consecuencias “negativas” y “positivas”. Señala como negativas la evasión, el olvido de lo real, la percepción de las creaciones artísticas como fantasías. Y las “positivas”: gracias a su

separación de lo real, los textos se crean en libertad y devienen en reflexiones sobre la realidad, la iluminan y la hacen “ver de otra manera”, pues el universo paralelo funciona en clave metafórica. En tanto que la recepción del texto ficcional genera sentido, plantea los llamados “campos de referencia”, noción que toma de Benjamín Harshaw (1984). De acuerdo con este autor, hablamos de un campo de referencia interno (el CRI) para aludir al mundo del texto, y otro externo (el CREX), que corresponde a la realidad que es representada en el texto. Personajes y datos históricos, fechas, emplazamientos geográficos o, “simplemente, afirmaciones acerca del mundo”, ingresan al CRI en el momento en que se los nombra, menciona, comenta, etcétera, y empiezan así a formar parte del mundo ficcional. Este planteamiento es clave para el desarrollo de la tesis de Appratto por cuanto le permite tender puentes entre ambos universos así como enfatizar en los “sentidos” o “significaciones” que adquieren los textos ficcionales en un plano simbólico, pero que, a la vez, pueden ser vistos tanto dentro como fuera del universo paralelo. El “significar algo distinto a lo que se enuncia” obliga a encontrar una relación, “siempre dinámica” entre ambos universos, “a manera de metáfora”, lo cual es un “mecanismo propio del arte y que también se integra a lo ficcional”, afirma Appratto corroborando su tesis sobre la ficción y el arte que entiende como la creación de universos autónomos.

Como una suerte de colofón de esta primera parte, Appratto se sirve de dos modelos opuestos de ver el teatro: “la aristotélica” y la “brechtiana”, para aplicarlas al estudio del enunciado ficcional. Así, análoga el modelo aristotélico con el modelo realista, y lo confronta con el “épico” propuesto por Brecht en la década del 30. Estos modelos pueden ser vistos, advierte, “como actitudes estéticas, maneras de encarar el arte, tanto en su faz representativa como en la del diálogo con el lector / espectador” (47). El esquema que presenta es bastante didáctico y útil para comprender dos formas de entender y de construir un texto ficcional. Explica que el aristotélico (realista) fue caracterizado negativamente por Brecht, quien lo consideró como instrumento de subordinación en tanto que reduce a la

pasividad al lector siempre orientado por un narrador que conduce la trama y lo involucra emocionalmente logrando que se identifique con la trama y los personajes. El de Brecht se basa en la “identificación distanciada” que permite entender, analizar, cuestionar; en suma, crear un receptor activo. La propuesta aristotélica (o mejor: de una lectura del modelo aristotélico) favorece la linealidad que implica el avance al desenlace y resolución del conflicto tanto como la relación lógica entre los bloques del relato que permiten la configuración de un todo y el montaje, que privilegia el encadenamiento entre un hecho y el que le sigue. La propuesta brechtiana apuesta, en cambio, por el hecho imprevisible y la autonomía de cada parte en tanto que el significado no depende de la construcción lógica de un todo, sino del de cada parte.

El planteamiento de estos dos modos narrativos contrapuestos no conduce a Appratto a proponer una alternativa o una nueva aproximación a esta ya vieja discusión. Por el contrario, tras contrastar ambas posturas, concluye afirmando que la ficción empleada en el sentido tradicional, narcotiza y adormece, conduce a la “evasión”; y, además, como se espera lo que pasará después, el lector no presta atención a aquellos elementos discordantes, anómalos, extraños que, en términos de Brecht, educan la percepción y contribuyen a desarrollar su conciencia crítica, acotando que la “mirada” de Brecht nos permite ver cómo puede ser enfocada la ficcionalidad desde otro ángulo de los muchos a que se expone” (52).

Resulta un tanto sorprendente que “El tratamiento de lo ficcional en el guion” sea el siguiente tema tras la confrontación de los dos modelos narrativo ficcionales, a menos que se infiera que el modelo aristotélico o realista refiera a la manera convencionalizada que ha regido la ficcionalidad en la escritura de guiones; pero esta relación no se explicita. En cualquier caso, la reflexión sobre la ficcionalidad en los guiones de cine repite las ideas bastante difundidas en torno a este género: texto de género impreciso, a medio camino entre el cine y la literatura, al servicio del cine, su escritura “aristotélica” está condicionada por ciertos modelos y técnicas que pueden aprenderse en los manuales, etcétera. Al finalizar el capítulo, Appratto señala

que el objetivo del guion de cine es “permitir el pasaje de ahí, de lo puramente ficcional, a lo real; lograr el reconocimiento, por parte del espectador lector de las situaciones representadas, así como la identificación con las peripecias de los personajes” (54). Confieso que no entiendo tal objetivo por cuanto no me queda claro si la propuesta es que debemos entender que el guion, en tanto escritura, es ficcional, pero se vuelve “real” cuando es realizado, filmado, convertido en película. Si así fuera, ¿una película o una obra de teatro deja de ser ficcional en cuanto se filma o representa?

A las reflexiones sobre la ficcionalidad del enunciado, le sigue el capítulo dedicado a examinar la ficcionalidad de la enunciación. En esta sección, Appratto propone una dimensión de la ficcionalidad menos rígida y, digamos, más problematizada, borrosa o fronteriza que profundizará en los dos capítulos siguientes, más incisivos y sugerentes que el primero y que enriquecen las propuestas iniciales.

Basándose en los principios narratológicos, distingue “trama” de “argumento”: la primera consigna las acciones y su probabilidad; el “argumento” implica la construcción del texto desde lo que Walter Mignolo llama “espacio ficticio de la enunciación” en el que es fundamental la “voz”: quién narra o habla, desde qué lugar “ve”, cuál es el contexto en el que enuncia. La ficcionalidad, vista desde la enunciación, ya no refiere al universo imaginado “por lo que no es”, en relación con la realidad, sino por lo que es “en cuanto acto de lenguaje con intención estética” (70). Esa voz, responsable del acto de enunciación, es la voz del narrador, el yo estructurador en la lírica, el “Gran Imaginador” en el cine: orienta, acompaña, define lo que va a decirse (72). Pero también es un habla, un “yo” que no es el autor, voces diferentes que pertenecen a diversos personajes o al personaje que simula ser el narrador. La voz es, sin duda, un “fenómeno textual”: quién, quiénes hablan y cómo hablan, con todas las posibilidades y variantes que esto implica. Y lo que “hace” la voz como instrumento narrativo es fundamental. Appratto lo explica citando a Pozuelo: “Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción) realizar, en suma, un argumento entendido como la

composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas” (84). Tal vez, el término “instancia narrativa” sería más apropiado que “voz”, no solo para evitar confusiones y equívocos con la voz narrativa, la que habla, sino porque “instancia narrativa” da mejor cuenta de todas las acciones que implica el narrar de acuerdo con Pozuelo. En cualquier caso, voz o instancia narrativa, el acto de narrar (Appratto precisa “escribir”, y uno se pregunta si no ocurre lo mismo con la oralidad) supone, necesariamente, “una entrada a la ficción”: “cada vez que se escribe algo con pretensiones estéticas o no, se entra en una dimensión diferente: lo ficcional aquí no está en el enunciado, sino en la misma entrada, a manera de ritual” (72). Por ello, en todo texto (una nota periodística, un mensaje publicitario, un ensayo, una tesis, una biografía, una crónica, un discurso político) se define un espacio ficcional: el lugar desde donde se escribe; se construye un yo enunciante con un habla propia que enuncia algo. En suma, si en el capítulo 1 se insistió en la división radical entre enunciados ficcionales y otros no ficcionales, cuando se trata la ficcionalidad de la enunciación, esta, la ficcionalidad, ocurre necesariamente incluso en aquellos enunciados no ficcionales.

Si la ficcionalidad es un “rasgo constitutivo de las obras de arte”, ¿qué consecuencias tiene para el estudio de Appratto la constatación de la inevitable ficcionalidad de la enunciación? Para empezar, ¿cómo distinguir los textos “artísticos” de los “no artísticos” si unos y otros se ficcionalizan desde la enunciación? Asimismo, ¿desaparecería la distinción entre textos ficcionales y los no ficcionales o esta diferenciación sería válida únicamente cuando se hable del enunciado? Estas interrogantes no son abordadas en este capítulo que termina con el análisis, aplicado especialmente al discurso fílmico, de la manera como este tipo de discurso elabora las categorías de voz, modo y tiempo mediante el montaje cinematográfico, el sonido y el narrador en *off* para mostrar cómo ocurre la ficcionalización cinematográfica.

Será en el capítulo titulado “Realidad y ficción” donde el autor desarrollará algunos planteamientos a partir del estudio de las

relaciones entre realidad y ficción en la literatura y el cine. Cómo se combinan, qué ocurre con la valoración estética, qué modalidades expresivas surgen, qué elementos retóricos despliegan, entre otros, son aspectos necesarios para comprender y apreciar, señala, “fenómenos cada vez más frecuentes en el arte contemporáneo”. La ficcionalización del enunciado en la literatura donde un “yo” habla de sí mismo se presenta también en el cine: supone una manera de filmar o de documentar. En estos casos, explica Appratto “la ficcionalidad está donde no debería estar”; es decir, en el tratamiento de enunciados que se presentan como reales tales como las biografías, las autobiografías, las crónicas, los textos históricos, las novelas históricas, los diarios, los filmes ¿Qué los define como trabajos textuales?, ¿qué relación pueden tener con la ficcionalidad?, ¿cómo se combinan los elementos de la “realidad” con los ficcionales? Estas son las interrogantes que se propone resolver.

Empieza caracterizando los textos no ficcionales: señala su afán informativo, el que no pretende llamar la atención sobre sí mismo; de allí la importancia del referente, aquello de lo que hablan. Es decir, son denotativos: no pretenden significar nada más que aquello que dicen, aspiran a la objetividad, a representar la realidad sin modificarla ni falsearla. Sin embargo, la ficcionalidad o no ficcionalidad de un texto depende de la recepción, de la manera como el lector o espectador lo percibe tanto como de la intencionalidad de sus emisores; con lo cual retoma la idea de la ficcionalidad de la enunciación: es el tratamiento de los materiales “el modo en que se representan, lo que aproxima la ficción a la no ficción y las hace casi indistinguibles” (119). De manera que todo se sume en el reino de la provisoriedad del gesto declarativo (la intención) o de la expectativa (la recepción). Lo que sí se puede verificar a nivel textual es una retórica de lo ficcional y otra de lo no ficcional (119), afirma.

Pero aun cuando el objetivo sea dar cuenta de lo real, sin inventar ni imaginar nada, solo documentar, testimoniar, dar fe, es decir, escribir sobre lo real, escribir no-ficción, ningún escritor, sostiene Appratto, puede eludir su aspiración al arte que reside en “la necesidad de ejercer un punto de vista sobre ese mundo objetivo que

se representa” y en “la problematicidad que esa noción de lo real exhibe” especialmente cuando “lo real” coincide con el yo (121). Sea la intencionalidad del autor construir un texto no ficcional o uno ficcional, en ambos casos, ya se ha dicho innumerables veces, deberá realizar una serie de operaciones relacionadas con el armado, la selección de materiales, el ordenamiento de los hechos, la decisión de enfatizar o minimizar o suprimir tales o cuáles sucesos, la elección de la voz que hablará, etcétera. Appratto sostiene que estas operaciones son propias de la expresión artística, de la ficción. Entonces, y esta es su preocupación, se pregunta ¿cómo analizar entonces aquellos textos que realizan operaciones propias del arte ficcional pero que no aspiran a serlo. O sea, que se empeñan en ser percibidos como documentos que tratan sobre hechos realmente ocurridos? ¿Qué implica no pretender el pasaje a la ficción? ¿Qué justificación estética puede tener construir intencionalmente un texto no ficcional, que por su propia definición no aspira a ir más allá de su propia denotación?

Appratto ve en este tipo de textos una actitud que produce un “cortocircuito en relación con lo estético” (124) y este cuestionamiento, explica, reside en el relato de lo cotidiano, que es lo que aparentemente “no tiene sentido en sí mismo, y que lo adquiere al ser escrito” (125). Surge así otra división: lo “real cotidiano”, aquello que no tiene interés y suele ser descartado como tema ficcional, frente a lo “real extraordinario”, aquello que es noticia, que aparece en los diarios y que, por su espectacularidad, es asociado a lo ficcional. Este planteamiento introduce una sección dedicada a examinar el Neorrealismo, aquel movimiento o estilo cinematográfico surgido en la Italia de la posguerra como reacción al cine hollywoodense, como un ejemplo de la relación entre ficción y documental: la cierta desprolijidad de la puesta en escena, las (en apariencia) vidas comunes y no heroicas de los protagonistas, entre otros indicios de “realidad” o “cotidianidad”, dan cuenta del empleo de recursos propios del documental o texto no ficcional y, a la vez, de estrategias propias del relato ficcional. Esta “novedad” del Neorrealismo, “la introducción de lo real en lo ficcional” (130), dio

inicio al cine contemporáneo empeñado en vincular lo documental y lo ficcional a contracorriente con la estética convencional del cine de Hollywood que apostó por la ficcionalidad del enunciado y de la enunciación. Desde el Neorrealismo hasta hoy, el cine contemporáneo no hollywoodense ha explorado diversas formas de narrar en las que ficción y no ficción se combinan de maneras que cuestionan o problematizan la vieja delimitación tratando lo ficcional como si fuera real, o lo real como si fuera ficcional. También en la literatura ocurre esta “novedad” py Appratto da cuenta de casos en los que ciertos textos literarios no apelan a la ficción pero se proponen construir una obra de arte. Hablan de algo real y presentan una escritura no ficcional, “en directo” de los hechos realmente ocurridos. Se trata, dice, de una opción en la que interesa dar cuenta del hecho que requiere ser documentado y escrito tal como ocurrió. Su valor estético radica en su evidencia. Appratto sostiene que las operaciones realizadas que dieron lugar a estos textos informan sobre la intervención del autor aun cuando se oculte; dan cuenta del artificio necesario para dar realidad al texto por encima de la ficción, a la cual “paradójicamente, expone como artificio” (132).

Tras esta constatación, procede a analizar el concepto de narrativa no ficcional citando crónicas o autobiografías célebres como *Trópico de cáncer*, de Henry Miller, o *París era una fiesta* de Ernest Hmingway. Se trata de la narración de hechos ocurridos, pero que pueden leerse como ficcionales porque la realidad narrada es “novelesca” en el sentido de extraordinaria y opuesta a la “cotidiana”. *A sangre fría*, en ese sentido, entre otras narraciones consideradas literarias, es un claro ejemplo de novelas no ficcionales que surgen del periodismo; se escribe sobre lo real, para profundizarlo mediante la investigación. Otro ejemplo es *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, que Appratto diferencia de la novela de Capote por su denuncia política. Buscando equivalencias en el cine, considera tres maneras diferentes de no-ficción / ficción: el cine documental de Herzog, como ejemplo de indagación en la realidad, el de Abbas Kiarostami, “que borra los límites entre ficción y documental”, y los filmes del argentino Lisandro Alonso, que narra ficciones pero

como si fueran documentales. Finalmente, considera al escritor W.G. Sebald, que escribe sobre sus recuerdos, experiencias, etcétera, sin desarrollar ninguna intriga, pero tampoco con el ánimo de documentar o registrar. Es la escritura, el acto de decir, lo que crea esa realidad y le da sentido. Como señala Appratto: Sebald trata lo real como si fuera ficcional (153).

Finalmente, en el último segmento, Appratto analiza las autobiografías, memorias, diarios, testimonios y demás textos que se inscriben en una suerte de género que la crítica ha convenido en llamar “escrituras del yo” y que incluye diversos subgéneros. Apoyándose en la teoría trabajada en torno a la ficcionalidad de la enunciación, anota que escribir sobre el yo supone “seleccionar, priorizar y combinar hechos significativos sin pretender exhaustividad alguna” (164). De allí que, aun cuando estos textos se presentan como no ficcionales pues aspiran a la verdad, “se apoyan en una serie de rasgos que manifiestan lo ficcional”. Uno es la subjetividad que determina el punto de vista aplicado a los hechos, a su orden de presentación, a su relevancia; otro, y este es una observación clave, “es la diferencia esencial entre el yo que escribe y el que protagoniza las acciones y desarrolla las reflexiones allí escritas” (168). Esta presencia de lo ficcional en lo no ficcional, “en la medida en que depende de instancias de fabricación que deforman, de un modo u otro, la línea de los hechos tal como fueron” (168), le permite a Appratto reconocer que hay “literatura” en estos textos y, apoyado en esta certeza, estudia los que podríamos llamar dos subgéneros fundamentales: el autobiográfico y el autoficcional tanto en la literatura como en el cine.

En la sección dedicada a la autobiografía, refiere a *Las confesiones* de Rousseau, publicadas en 1766, como inicio de este tipo de escritura que, si bien se presenta como verdadera, el hecho de que se afirme desde la subjetividad del punto de vista y la ficcionalidad de la enunciación tiene como consecuencia la incertidumbre del lector por cuanto no tiene cómo saber si está frente a un documento o una invención. En realidad, como afirma Philippe Lejune, la recepción depende del pacto que establezca el texto con el lector: puede ser novelesco o autobiográfico, y, en este caso, el nombre del autor

coincide con el del narrador y el protagonista, aunque muchos críticos rechazan esta formulación por demasiado “legalista”. En cualquier caso, las fronteras entre novela y autobiografía se vuelven borrosas y anticipan el otro subgénero que Appratto reseña: la “autoficción”, término creado por Serge Doubrovsky en 1977, que refiere a una modalidad de escritura que se ha desarrollado en el cine, en la pintura, el cómic y otros lenguajes narrativos. Se hace ficción con la propia vida, lo que ubica a este texto a medio camino entre la autobiografía y la novela en primera persona. En los textos autoficcionales, lo autobiográfico y lo ficcítico, lo imaginado, se confunden debido a la identificación, apenas sugerida, entre autor y personaje como es el caso del Marcel de Proust en *En busca del tiempo perdido*: ¿Marcel es Proust, en razón de que tiene el mismo nombre, o es más bien el protagonista de una novela cuyas acciones remiten, oblicuamente, a la biografía de Proust, sin coincidir plenamente con ella?” (181) se pregunta Appratto.

Finalmente, trata la autobiografía y la autoficción en el cine. En el primer caso, menciona directores que como Fellini (*Los inútiles*), Woody Allen (*Annie Hall*), solo por citar a algunos nombres, que refieren parte de su vida en sus ficciones, pero esto solo se puede saber por declaraciones de los autores o de sus biógrafos, pues la historia narrada no se presenta como autobiográfica. Para el caso de la autoficción, refiere la tipología de Vincent Colonna quien considera cuatro tipos: la biográfica (el director o guionista es el protagonista de la historia), la especular (el autor está representado, pero como un elemento textual, que aporta sentido al filme); la fantástica (el autor está en el centro pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal); y, finalmente, la autorial o intrusiva (el autor no está representado, habla fuera de la trama, como un narrador extradiegético que refiere la historia en tercera persona, aparentemente sin implicancias personales; pero estas aparecen por medio de comentarios y reflexiones que intercala en la historia). La atribución al “yo” en los modos autobiográficos y autoficcionales en el cine resultan de mayor complejidad por cuanto la autoría es más complicada de asignar ¿es el yo del director? ¿del guionista?

Asimismo, ¿cómo se presenta? El narrador cinematográfico no es solo la voz de un personaje testigo o del protagonista que eventualmente puede aparecer en la banda sonora como una voz en off. Appratto menciona estos temas, pero no los problematiza; indaga, sí, apoyándose en la narratología, en los diversos modos como se puede presentar esa voz en *off* y los diferentes niveles de relato, así como en los recursos que emplea el cine para expresar la interioridad del personajes y la subjetividad del punto de vista.

Las últimas páginas están dedicadas al análisis del ensayo, tanto el literario como el cinematográfico, que entiende como un género que va más allá de la historia y del personaje, una “forma inclasificable de escritura que reivindica su desorden y su libertad para poder expresar, precisamente, el punto de vista personal acerca del mundo” (196). Desde esta consideración, punto de vista personal, el trabajo con el lenguaje y apoyándose en Antonio Weinrichter, quien señala que al ensayista cinematográfico “cada tema le exige reconstruir la realidad”, estudia el “film ensayo” como un texto ligado a la ficcionalidad de la enunciación en todas sus formas.

La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico es un estudio que da cuenta de la complejidad de la ficcionalidad y sus relaciones con el fenómeno narrativo apoyándose en una vasta bibliografía tanto teórica y crítica como creativa, clásica y contemporánea, y producida en el ámbito de la literatura y del cine. Tenemos así un buen compendio, muy actualizado, de los diversos aspectos de la ficcionalidad abordados por la teoría con una intención claramente didáctica que será de gran utilidad para profesores y estudiantes pues permitirá comprender y discutir propuestas que, partiendo de nociones como las del enunciado y la enunciación, permiten abordar el estudio de textos literarios y cinematográficos contemporáneos.

Giovanna Pollarolo
Pontificia Universidad Católica del Perú

Fecha de recepción: 18 de noviembre, 2015

Fecha de aceptación: 10 de mayo, 2016