

## FICCIONALIDAD, REFERENCIA, TIPOS DE FICCION LITERARIA

Susana Reisz de Rivarola  
*Universidad Católica del Perú*

Para Ana María Barrenechea

### *Contenido*

1. La teoría ficcional de Searle. 1.1. El discurso ficcional como "simulación". 1.2. "Pseudorreferencias" y referencias "reales". 1.3. El drama como caso especial de ficción. 2. El texto ficcional como producto de "modificaciones intencionales" (J. Landwehr). 2.1. Fictividad y ficcionalidad. 2.2. La modificación del "productor" del texto. 2.3. Constituyentes ficticios y ficcionales. 2.4. "Partes de realidad" en el mundo ficcional. 2.5. La modificación de los objetos y hechos de referencia del texto. 2.6. El problema de las modalidades. 3. La ecuación *imaginario = irreal*. 4. La noción de "realidad". 5. La teoría ficcional aristotélica. 5.1. Discurso poético y discurso histórico. 5.2. El ámbito de referencia del discurso poético: "Las cosas posibles". 5.3. Lo verosímil. Verosimilitud absoluta y verosimilitud genérica. 5.4. La poética de la ficción trágica. 5.5. Lo posible según lo verosímil y lo posible según lo necesario. 6. Modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional. 7. Tipos de modificación de las modalidades. 8. Criterios para una tipología de textos literarios ficcionales. 8.1. Condiciones de aplicabilidad de los criterios clasificatorios. 9. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. 9.1. Condicionamientos histórico-culturales. 9.2. La "leyenda" cristiana. 9.3. El cuento de hadas. 9.3.1. La poética ficcional feérica. 9.4. Lo posible y lo imposible en las ficciones fantásticas. 9.5. Postulados fantásticos pero no sobrenaturales. 9.6. Tipos de modificaciones admitidos por la poética ficcional fantástica. 9.6.1. El tipo  $P_v \Rightarrow P_{rv} + I \Rightarrow P_{rv}$ : "La noche boca arriba" de J. Cortázar. 9.6.2. El tipo  $P \Rightarrow F + I \Rightarrow F$ : "La metamorfosis" de F. Kafka. 10. Las condiciones de ficcionalización y el status de los referentes en los textos literarios ficcionales. 10.1. Los límites de la ficción literaria. 10.2. Naturaleza de las referencias y los referentes en las ficciones literarias.

### *1. La teoría ficcional de Searle*

Los tres temas de reflexión a que alude el título de este trabajo me fueron sugeridos por la relectura de un artículo de J.R. Searle sobre el status lógico del discurso ficcional (Searle 1975) a la luz de algunas observaciones críticas hechas

por F. Martínez-Bonati desde la perspectiva del teórico de la literatura (Martínez-Bonati 1978).

La confrontación de los dos puntos de vista me llevó a la convicción de que el conocimiento superficial y la inadecuada aplicación de ciertas categorías elaboradas por la ciencia literaria pueden dar como resultado un planteamiento distorsionador del problema de la ficcionalidad. Asimismo me permitió reconocer que, si bien lo ficcional y lo literario no se implican necesariamente —no todo texto considerado literario es ficcional ni todo texto ficcional es considerado literario—, las ficciones creadas y recepcionadas como literarias tienen un status particular dentro de la clase de los textos ficcionales. Se me hizo evidente, además, que el criterio de diferenciación propuesto por Searle, la noción de “simulación”, no es apto para definir la ficcionalidad de un modo que haga posible incluir y, a la vez, delimitar satisfactoriamente esa subclase literaria que Searle no reconoce y, sin embargo, privilegia en sus ejemplos. Resulta sorprendente, en efecto, que para ilustrar dicha noción sólo tome en cuenta textos novelísticos y dramáticos y que, al hacerlo, parta de una distinción entre una narrativa “en 3ª persona” y una narrativa “en 1ª persona” en la que ve algunos rasgos comunes a la situación ficcional propia del drama.

Uno de los aspectos más delicados y discutibles de toda su argumentación es en parte la consecuencia de pasar por alto algunas nociones vueltas ya casi obvias en los estudios literarios, como la obligada separación del autor y el narrador de un relato (o, en términos más generales, del autor de un texto ficcional y la ‘voz’ o fuente ficticia del discurso), así como el reconocimiento de que la opción del novelista o cuentista no se da entre dos personas gramaticales sino entre dos actitudes narrativas: hacer contar la historia por uno de los personajes o por un narrador ausente de ella<sup>1</sup>.

### 1.1. *El discurso ficcional como “simulación”*

Según Searle, el autor de una narración “en 3ª persona” simula realizar (hace como si realizara) actos ilocucionarios —se entiende que propios—, es decir, emite efectivamente frases pero a la vez suspende, en virtud de una serie de convenciones extralingüísticas, la operación de las reglas que presiden todo acto ilocucionario “serio” (auténtico, efectivo) y cuya función consiste en relacionar

---

1 De entre la copiosa bibliografía sobre el tema se pueden consultar con provecho Todorov 1968, pp. 64-67 y Genette 1972, pp. 251 y ss.

dichos actos con el mundo (1975, p. 326). Para la narración “en 1ª persona” (cabría precisar: de un narrador-personaje), postula que el autor simula ser alguien distinto (de quien es) que hace aserciones (pp. 327 y s.). En ambos casos se trata, por cierto, de una pseudoperformancia sin el propósito de engañar, cuyo resultado no son aserciones falsas, incorrectas o mentirosas sino pseudoserciones (o pseudodescripciones, pseudoidentificaciones, pseudoe explicaciones etc.).

Semejante distinción pierde validez cuando se repara en el fenómeno —ampliamente reconocido y analizado en el campo de los estudios literarios— de que el autor de ficciones narrativas siempre relata a través de una voz distinta de la suya —la del narrador— y que esta situación no se modifica por el hecho de que esa voz llegue a erigirse o no en persona, se mantenga fuera del universo narrado o esté presente en él ya sea como protagonista o simple testigo<sup>2</sup>. Es a este fenómeno al que alude Martínez-Bonati cuando sostiene que el creador de una novela no habla ni finge hablar sino que se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria: “La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó “origo” del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (Martínez-Bonati 1978, p. 142).

Para caracterizar la actividad verbal del autor de ficciones narrativas Martínez-Bonati recuerda que existe una diferencia sustancial entre el acto de producir (o reproducir) los signos del hablar y el acto de hablar. Conforme a esta distinción sólo habla quien, además de producir un discurso, lo asume como propio, como parte de su *hic et nunc*. No habla, en cambio, quien recita una poesía, lee en voz alta una carta de otro, cita una sentencia con la que no está de acuerdo o quien, como el autor de ficciones, imagina y registra un acto de habla que sólo le pertenece en tanto lo ha imaginado y registrado pero que no es su acto de habla puesto que no lo asume como propio. Desde esta perspectiva resulta coherente negar no sólo que el autor realice realmente actos ilocucionarios —como lo plantea Searle— sino, incluso, que simule realizarlos: el autor no realiza actos de habla ni efectivos ni simulados sino que imagina y registra el discurso ficticio de un hablante ficticio.

A partir de estas premisas la tesis de Searle parecería aplicable tan sólo a

---

2 Cf. Genette (1972, pp. 251-253), quien designa estos tres tipos básicos de narrador con los términos “heterodieguético”, “autodieguético” y “homodieguético” respectivamente.

un caso muy particular de discurso narrativo que Martínez-Bonati no toma en cuenta: el de un narrador identificado explícitamente por el autor consigo mismo, como el “Borges” de “La forma de la espada”, que aparece como narrador del primer nivel narrativo y como interlocutor —apelado como “Borges”— en un segundo nivel englobado en el primero<sup>3</sup>. Tal vez en este caso sí cabría aceptar que el autor simula realizar actos ilocucionarios, hace *como si* hablara él mismo o, para invertir la formulación de Searle a propósito de la narrativa “en 1ª persona”, simula ser el que realmente es: Borges hace como si el “Borges” de la ficción fuera el mismo Borges que imaginó y registró el discurso narrativo del interlocutor ficcional del personaje ficcional Vincent Moon.

### 1.2. “Pseudorreferencias” y referencias “reales”

El ejemplo anterior —que ciertamente no basta, en razón de su particularismo, para invalidar las objeciones de Martínez-Bonati— es doblemente interesante pues ilustra otro fenómeno cuya explicación constituye otro de los aspectos más cuestionables de la teoría de Searle. Me refiero a sus planteos sobre el status de la referencia en la ficción.

Recuerda Searle que puesto que una de las condiciones del cumplimiento exitoso del acto de referencia es que debe existir el objeto a que el hablante se refiere, toda vez que el autor de ficciones alude a un objeto imaginario está realizando una referencia simulada, una pseudorreferencia. El autor simula referirse a un objeto y, al hacerlo, simula que el objeto en cuestión existe. El resultado de esta simulación es la creación de un objeto ficcional, al que luego podemos referirnos “seriamente” pero en tanto ficcional (1975, p. 330).

Nuevamente habría que precisar que no es el autor quien finge realizar actos de referencia sino que es una fuente de lenguaje ficticia la que se refiere efectivamente a objetos tan ficticios como ella. Pero no es éste el punto más espinoso del problema. Todavía menos fácil de aceptar es el supuesto de que un texto ficcional puede albergar referencias reales. Según Searle, cuando el autor de una obra de ficción menciona sucesos efectivamente acaecidos, lugares o personajes existentes, se refiere realmente a objetos reales: “. . . en *La guerra y la paz*, la historia de Pierre y Natacha es una historia ficcional sobre caracteres ficcionales pero la Rusia de *La guerra y la paz* es la Rusia real y la guerra contra Napoleón es la guerra real contra el Napoleón real” (loc. cit.)<sup>4</sup>. De acuerdo con

---

3 Combinando la terminología de Genette (1972) y de Prince (1973) esta persona ficcional es caracterizable como “narrador extradiaguético” y “narratorio intradiaguético” (cf. nota 20).

4 Cito siempre en español. Todas las traducciones son mías excepto cuando utilizo una traducción española publicada.

esta idea habría que sostener que cuando Vincent Moon llama “Borges” a su interlocutor dentro del universo ficcional de “La forma de la espada”, el autor del cuento se está refiriendo realmente a sí mismo. Ello no implica, por cierto, que cuanto se diga de “Borges” en dicho texto deba ser entendido como referido a la realidad. Pero, con todo, desde la perspectiva de Searle estaríamos ante un caso en que el autor asume ciertos compromisos no-ficcionales, esto es, mezcla cierta dosis de no-ficción en la ficción. Del grado de compromiso del autor por representar hechos reales dependería en parte, según Searle, la definición de ciertos géneros ficcionales como novelas naturalistas, cuentos de hadas, ciencia-ficción etc.

Tal criterio de diferenciación, sobre el que será preciso volver más adelante, resulta ya cuestionable cuando se repara en el hecho de que el mundo que se constituye por la mediación de una ‘voz’ distinta de la del autor —por más que pueda llevar su propio nombre—, de una voz instaurada por él como fuente de un discurso que no es el suyo, no puede ser el mundo de lo fáctico. Aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional los modifica funcionalmente. Así, cuando Borges-escritor imagina y fija por escrito un discurso narrativo que a su vez contiene el discurso de un personaje que interpela a su interlocutor —el narrador del cuento— como “Borges”, no identifica —no puede identificar— con este acto a su yo real productor del texto en cuestión (ni a su concepción de su yo real, cualquiera sea su idea de lo “real”), sino a un yo ficcionalizado en virtud de su inclusión en un texto a su vez ficcionalizado por el carácter ficticio de quien *habla* y de los objetos y hechos de que habla.

### 1.3. *El drama como caso especial de ficción*

Para Searle el texto dramático “consiste en algunas pseudoaserciones pero en su mayor parte consiste en una serie de directivas serias a los actores sobre cómo deben simular hacer aserciones y ejecutar otras acciones”. El texto teatral es, más que una forma de simulación, una “receta para simular” (1975, p. 328).

Desde una perspectiva histórico-literaria semejante afirmación resulta ya discutible por el simple hecho de que un buen número de textos dramáticos, incluida allí la dramaturgia clásica griega y latina, carece de toda indicación sobre la manera de representar la obra y se reduciría, por tanto, a un conjunto de “pseudoaserciones” al igual que los textos narrativos ficcionales. Pero no es ésta la objeción más importante. Más problemática aún es la distinción entre narrativa y drama: según Searle, mientras que en la narrativa “en 1ª persona” el autor “simula ser alguien que hace aserciones” (alguien distinto de quien es), en el drama no es el autor el que efectúa la simulación sino los actores durante la

actuación (loc. cit.).

Respecto de la narrativa pienso que ha quedado suficientemente en claro que en la mayor parte de los casos el autor ni finge hablar ni finge ser alguien que habla sino que, independientemente de las personas gramaticales utilizadas o, para ser más precisos, del tipo de voz adoptado, se limita a producir, esto es, a imaginar y fijar el acto de habla de una fuente de lenguaje ficticia. El texto de una ficción narrativa no es, pues, un conjunto de “pseudoaserciones” del autor sino un conjunto de aserciones (y otros actos ilocucionarios de tipo representativo) de un narrador ficticio.

Respecto del drama cabe distinguir, como lo hace Searle, entre el texto teatral y su representación a cargo de actores. Es verdad que durante la actuación el actor simula ser alguien distinto de quien es y, eventualmente, se enmascara o caracteriza para que el espectador suspenda voluntariamente el conocimiento de su verdadera identidad de actor. Ello no implica, sin embargo, que el actor simule realizar actos de habla. Pienso que también en este caso se aplica la distinción, hecha por Martínez-Bonati, entre el acto de producción (o reproducción) de los signos del hablar y el acto de hablar. Conforme a ella, el autor del texto teatral sólo habla en sentido estricto cuando da indicaciones sobre la manera de representar la obra. En todos los demás casos el autor sólo *produce* signos (imagina y registra discursos ajenos) que los actores *re-producen* para que los personajes *hablen* por su intermedio. El texto no representado no es, por tanto, un conjunto de “pseudoaserciones” sino una serie de aserciones (o de actos ilocucionarios de otro tipo) de fuentes de lenguaje ficticias que se constituyen en personas ficcionales en y mediante el texto de su propio discurso y de los discursos de las otras personas ficcionales. En la representación teatral estas personas ficcionales se manifiestan a través de un *analogon* material: la voz y el cuerpo del actor que las en-carna.

## 2. *El texto ficcional como producto de “modificaciones intencionales” (J. Landwehr)*

El examen de las tesis de Searle abrió una serie de interrogantes que ni las acertadas críticas y contrapropuestas de Martínez-Bonati ni las objeciones añadidas por mí alcanzan a responder. Puesto que la noción de “simulación” se ha mostrado inadecuada para definir formas ficcionales pertenecientes al ámbito de la literatura, es preciso oponerle otra que sea capaz de dar cuenta de ellas sin reducir la ficcionalidad a un problema exclusivamente literario (como parecen entenderlo Martínez-Bonati y casi todos los autores que han enfocado el tema desde la perspectiva de la ciencia literaria).

La noción de “modificación intencional”, introducida por J. Landwehr,

ofrece un buen punto de partida para satisfacer ambas exigencias. En un extenso y bien documentado trabajo (Landwehr 1975) este autor revisa algunos de los conceptos fundamentales de la teoría literaria, en particular el de ficción, pero ubicándolos en el marco amplio de la ciencia del texto. Puesto que su propósito, como lo anuncia en el prólogo (p. 11), no es investigar la literaridad del texto literario sino, por el contrario, determinar ciertas cualidades que, en su opinión, la literatura comparte con otras formas de la comunicación verbal y con otros procedimientos —no necesariamente verbales— de la constitución de ficciones, incluye en sus consideraciones ciertos tipos de ficción literaria (incluso algunos tan peculiares como el cuento de hadas, la leyenda, la saga o la literatura fantástica) pero sin asignarles un status especial y, en consecuencia, sin preocuparse por distinguir su especificidad dentro del conjunto de los textos caracterizables como ficcionales.

Aunque en este trabajo parto, como ya lo señalé, de la hipótesis, opuesta a la de Landwehr, de que las ficciones literarias representan un caso particular de ficción, esto es, que lo literario no es una cualidad que tan sólo se añade a lo ficcional sino que lo condiciona de diversas maneras que es preciso estudiar, considero, no obstante, que la definición de ficcionalidad propuesta por este autor aporta un instrumental conceptual sumamente útil para delimitar esa subclase ficcional literaria que está en el centro de mi interés.

### *2.1. Fictividad y ficcionalidad*

Landwehr distingue “ficticio” de “ficcional”. “Ficticios” son todos aquellos objetos y hechos cuya manera de ser es modificada intencionalmente por alguien durante cierto lapso, vale decir, aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él —y para otros individuos de su mismo ámbito cultural— en determinado momento histórico (p. 176). “Ficcionalidad” designa, en cambio, la relación de una expresión —verbal o de otro tipo— con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el “productor”, el “receptor” y las “zonas de referencia”, a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye (p. 180). Basta, por lo tanto, que el productor de un texto sea ficticio —como es el caso del narrador de una novela no autobiográfica en el sentido estricto del término— para que el texto en su totalidad se ficcionalice.

La modificación de los constituyentes de la situación comunicativa puede ser efectuada: a) por el productor del texto independientemente del receptor, b) por el receptor en concordancia con las intenciones del productor y c) por el receptor independientemente del productor (p. 162). Sólo en el caso b) puede hablarse, empero, de una comunicación exitosa, ya que para su cumplimiento es

preciso que el receptor realice cointencionalmente las mismas modificaciones efectuadas por el productor.

Más adelante discutiré en detalle el problema de las maneras de ser atribuibles a los constituyentes de la situación comunicativa y de los tipos de modificación resultante. Por ahora bastará tener presente que Landwehr trabaja con seis modalidades que proceden de la esfera de las proposiciones de la lógica: *real, posible, necesario* y sus respectivas negaciones, pero que sólo las aplica de modo más o menos sistemático a las “zonas de referencia”.

## 2.2. *La modificación del “productor” del texto*

Una de las primeras dificultades que suscitan las definiciones precedentes es que el término *productor* designa indistintamente tanto a quien produce los signos del hablar (quien efectúa la modificación) como a quien habla (el constituyente modificado), tanto al autor de un texto como a la fuente de lenguaje instaurada por él. Por lo mismo, tampoco queda totalmente en claro en qué consiste la modificación del constituyente “productor”. Landwehr la explica del siguiente modo (1975, pp. 164 y s.): cuando uno de los participantes de la situación comunicativa asume un rol impropio, que no coincide con su yo real (o con su concepción de este yo), tiene lugar una cierta ‘división’ entre un yo real y un yo ficticio. Tal división afecta al productor cuando éste emite un enunciado que no corresponde a sus verdaderas opiniones, sentimientos, cánones valorativos etc., sino a un rol adoptado. Para mostrar que no se trata de un fenómeno exclusivamente literario, Landwehr menciona, como caso típico, el de quien asume en diálogos o discusiones el rol de “abogado del diablo”, es decir, el de quien en forma institucional (por ej. en el juzgado) o por razones de estrategia dialógica, sostiene puntos de vista divergentes de los propios sin el afán de confundir o engañar. El hecho de que los participantes en la discusión reconozcan o no ese rol como ficticio, depende de su conocimiento de la verdadera posición del productor.

Como puede apreciarse, la introducción de oposiciones como “yo real”-“yo ficticio”, “productor”-“rol adoptado”, “verdadera posición”-“rol ficticio” no despejan la ambivalencia mencionada ni aclaran cómo se produce la fictivización. En realidad, la distinción terminológicamente poco feliz entre un “yo real” y un “yo ficticio” —o cualquiera de sus equivalentes— está bastante próxima a la establecida por Martínez-Bonati entre el productor de enunciados y el hablante. Landwehr se acerca a ella cuando sostiene que en aquellos casos en que la ‘división’ del productor ocurre en forma intencional, “no es un yo real el que se expresa sino un yo ficticio” (1975, p. 165), lo que, dicho en los términos de Martínez-Bonati, sería: “no es el autor de ficciones quien habla, sino una fuente de lenguaje ficticia”.

Ahora bien, si se acepta la definición de fictividad propuesta por Landwehr y, conforme a ella, se reserva el término *ficticio* para objetos intencionalmente modificados en su manera de ser, habría que concluir que el constituyente modificado no es el autor de ficciones —el individuo que imagina y escribe o incluso eventualmente ‘pronuncia’, como es el caso del “abogado del diablo”, un discurso que no es el suyo— sino la fuente de lenguaje, el “otro” que sostiene el discurso asumiéndolo como propio. La modificación puede consistir, por ejemplo, en adjudicar una manera de ser *real* a una fuente de lenguaje *irreal* (inexistente, imaginaria) o, como se explicará más adelante, en atribuir la modalidad *fáctico* (realmente existente) a un hablante *posible* (como podría existir en la realidad) o a un hablante *imposible* (como sería el caso de un animal o un monstruo fabuloso que cuenta su historia: “Axoloti” de Cortázar o “La casa de Asterión” de Borges corresponderían a este último tipo).

Afirmar que en todos los ejemplos mencionados el “productor” —entendido como el autor— asume un rol ficticio no es una aplicación coherente de la definición de fictividad pero resulta indudablemente más aceptable que sostener, como Searle, que “simula hablar”. Diversas tendencias de la ciencia literaria actual coinciden, en efecto, en reconocer como rasgo típico de la comunicación literaria ficcional la duplicación o desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa<sup>5</sup>. Valga, a modo de ejemplo, la siguiente caracterización de K. Stierle (1975a, p. 102): “Si como modelo de comunicación simple se presupone la relación entre ‘emisor’ y ‘receptor’ respecto de una comunicación dada bajo las condiciones de un código, así, el modelo de comunicación ficcional se constituye mediante su duplicación: el ‘emisor’ desempeña el rol de un ‘emisor’ (el autor de una novela ‘hace de’ narrador de la novela como rol constitutivo de ella), el ‘receptor’ desempeña el rol del ‘receptor’ (el lector concreto de una novela ‘desempeña’ el rol del lector, cuya estructura de intereses está integrada en la actualidad del objeto literario)”.

Una manera posible de evitar la ambivalencia terminológica sería mantener, conforme a esta delimitación teórico-literaria, una estricta separación entre el “productor” y el “rol de productor” así como entre el “receptor” y el “rol de receptor”. Quienes efectúan modificaciones intencionales de las modalidades atribuibles a los objetos son el productor y el receptor. Los constituyentes modificables —fictivizables— son, en cambio, el rol de productor, el rol de receptor y los objetos y hechos de referencia del discurso; su carácter ficticio sería el resultado de la modificación intencional de la modalidad que una

---

5 Cf. por ej. las tesis de Booth (1961), Todorov (1970b), Iser (1972) y Prince (1973).

determinada comunidad cultural les adjudica en determinado momento histórico.

### 2.3. *Constituyentes ficticios y ficcionales*

Una vez aclarado cuáles son los constituyentes fictivizables y cómo se produce su fictivización, la distinción arriba mencionada entre los conceptos “ficticio” y “ficcional” se vuelve también mucho más nítida.

“Ficcionalidad” es para Landwehr una magnitud relacional, ligada a enunciados o a otras formas de actualización de códigos (como el film, la pantomima, la danza, etc.). Esta limitación a formas de actualización se funda en el hecho de que la condición de la ficcionalidad es que al menos uno de los constituyentes fictivizables sea intencionalmente modificado por el productor (y, en el caso de una comunicación exitosa, cointencionalmente modificado por el receptor). Ficcionalidad es, pues, una categoría que se constituye pragmáticamente (1975, p. 181). Los textos ficcionales no tienen, en efecto, ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales. Cualquier enunciado y cualquier forma de actualización de otros medios de comunicación puede ficcionalizarse si es que se cumple la condición referida.

Ahora bien, si por “ficcionalidad” se entiende la relación de un texto con constituyentes ficticios —intencionalmente modificados en su manera de ser—, en sentido estricto el calificativo “ficcional” sólo se aplica al texto mismo. Landwehr propone, sin embargo, hacerlo extensivo a todos los objetos y hechos que de algún modo están representados o configurados en un texto ficcional, con lo cual se aproxima al uso más corriente del término: “Así, es *ficticio* el narrador de una novela en la medida en que aparece como un yo ‘dividido’ del productor del texto y representa un rol inauténtico, adoptado por el productor. Pero este narrador es *ficcional* en la medida en que se constituye como ‘persona’ en un texto y mediante un texto que se ficcionaliza precisamente en virtud de esa división del productor, ya sea que se constituya como persona en una autorrepresentación directa o bien indirectamente en la evaluación, selección y modo de representación (incluido el ‘estilo’), en la reflexión, en la participación afectiva en lo representado y en los factores apelativos del texto” (loc. cit.).

Si se pasa por alto la inadecuada definición del carácter ficticio del narrador, la distinción resulta válida. Se la puede ilustrar con el ejemplo ya citado de “Axolotl” de Cortázar: en este cuento un hombre-axolotl o, más exactamente, un pensamiento obsesivo desgajado de una conciencia humana y vuelto axolotl, narra la historia de ese desdoblamiento y observa desde dentro de un acuario al hombre del que formó parte. Decir que este narrador-protagonista es ficticio porque el productor del texto, Cortázar, “asume el rol” de un axolotl que habla es, como se ha visto, una explicación poco coherente, que no está en

consonancia con los postulados teóricos del propio Landwehr. La fictividad es aquí el producto de la modificación intencional de la manera de ser de ese constituyente que no es el autor del texto y al que puede designarse como “fuente de lenguaje”, “hablante” (en oposición a “productor de signos del hablar”), “rol de productor” o simplemente “narrador” (en oposición a “autor”). El narrador de “Axolotl” es *ficticio* por cuanto se trata de un ser como juzgamos que no podría existir en la realidad, esto es, a quien le atribuimos la manera de ser *irreal* (o *imposible*) y al que el autor presenta, sin embargo, como *realmente existente*, con lo cual quiero significar tan sólo que la instauración de la voz narrativa no va acompañada de señales directas y evidentes de su carácter puramente imaginario. Podrá decirse, en cambio, que este narrador es *ficcional* en la medida en que se constituye, a través de su propio discurso, en una entidad individual de rasgos bien definidos.

Cabe señalar, por último, que este uso extensivo del término *ficcional* es igualmente apto para designar —como lo sugiere Landwehr (loc. cit.) y como es la norma en los estudios literarios— al ‘mundo’ representado en un texto ficcionalizado por su relación con uno o más constituyentes ficticios.

#### 2.4. “Partes de realidad” en el mundo ficcional

Landwehr propone una explicación mucho más plausible que la de Searle para todos aquellos casos en los que en un texto ficcional se mencionan lugares y objetos reales, sucesos y personajes históricos: “Los objetos y hechos de cuya realidad se tiene conciencia y que a la vez aparecen como componentes del mundo de un texto ficcional adquieren una especie de existencia doble. Por un lado, incluso durante la recepción de un texto ficcional, se mantiene la conciencia de su realidad pero, por otro lado, se presentan como funcionalmente modificados por su inclusión en un texto tal: son parte integrante del mundo ficcional” (1975, p. 182).

Menos acertada es, en cambio, su crítica al concepto de “credibilidad”, con el cual suele caracterizarse —a mi entender justificadamente— la función que cumplen dentro de la ficción todas las referencias a objetos y hechos que tienen un correlato en el mundo de nuestra experiencia. Landwehr malentiende esta noción al oponerla a la de ficcionalidad y al no tener en cuenta que, cuando se la utiliza, se piensa exclusivamente en el receptor del texto. En su opinión, dichas referencias —o “partes de realidad” como él las designa— tienen la función de “facilitar la *modificación* intencional/cointencional también de aquellas partes del mundo representado de las que se tiene conciencia de que son no-reales” (loc. cit.). De ello concluye que “las partes del mundo ficcional conformes a la realidad producen precisamente lo contrario de ‘credibilidad’ etc.: en la medida en que estas partes promueven el proceso de modificación intencional

constituyen en primerísima línea la fictividad de un constituyente de la comunicación, del rol del productor, y de este modo la ficcionalidad del texto o de la expresión” (pp. 182 y s.). A todo esto se puede objetar lo siguiente:

- Sólo el productor puede tener clara conciencia de qué partes del mundo representado por él son “no-reales” en el sentido de que no tienen un correlato en el mundo de la experiencia.
- No está claro en qué medida las “partes de realidad” le facilitan al productor la modificación “no-real” ⇒ “real” del rol de productor y de todas las demás partes del mundo representado.
- Tampoco resulta evidente que tales partes faciliten la modificación cointencional correspondiente en el receptor, es decir, que ayuden a éste a co-constituirlas en ficticias y a recepcionar el texto como ficcional.

Que la modificación intencional, efectuada por el productor, del tipo “no-real” ⇒ “real” sea reconocida como tal por el receptor y consecuentemente co-efectuada no depende de la presencia de “partes de realidad” en el mundo representado sino, antes bien, de otros tipos de señales o indicaciones relativas al carácter ficcional del texto. En ausencia de tales señales, el receptor —incluso un receptor competente, no alejado del productor por barreras socio-culturales condicionantes de una recepción ‘ingenua’— puede interpretar el conjunto de elementos configurados en el texto como directas representaciones de lo real y atribuir los correspondientes enunciados al productor mismo. Cuando, por el contrario, el texto está provisto de claras señales de su ficcionalidad, entonces las “partes de realidad” no producen lo contrario de credibilidad sino que coadyuvan a que el mundo representado en la ficción sea recepcionado como un modelo de realidad compatible con los modelos vigentes (como un mundo *posible* en el sentido aristotélico). Si por creíble, convincente o verosímil entendemos lo que está en conformidad con los criterios de realidad válidos para una determinada comunidad cultural en un determinado momento histórico, puede decirse que las referencias, dentro de un texto ficcional, a hechos u objetos de cuya existencia no-ficcional se tiene conciencia (las guerras napoleónicas, Borges o la ciudad de Londres) colaboran a verosimilizar la ficción.

Es así como Aristóteles, quien, como se verá más adelante, delimitó con exactitud en el marco de sus concepciones poetológicas los dominios de la ficción y de la no-ficción, interpretó la función de las referencias a personajes realmente existentes (o juzgados como tales) dentro de la ficción trágica. Entre los argumentos introducidos para salvar la aparente contradicción resultante de su afirmación de que la poesía (dramática y épica) no es representación de lo realmente acaecido sino de lo que podría acaecer y del hecho de que los poetas trágicos, a diferencia de los cómicos, no inventaban sus fábulas sino que reelaboraban “mitos” —a los que él, o al menos los espectadores de su época,

atribuían el carácter de lo realmente acaecido en un pasado remoto<sup>6</sup>— se encuentra el siguiente: “En la tragedia, en cambio, los poetas se atienen a los nombres de personajes que han existido. La razón es que resulta convincente lo que es posible. Ahora bien: mientras que podemos no creer que sea posible lo que no ha ocurrido es, por el contrario, del todo evidente que lo que ha ocurrido es posible, ya que, si fuera imposible, no habría ocurrido” (*Poética*, 1451b 15-19). No parece demasiado aventurado suponer que queda sugerido ya, de este modo, que toda mención a personajes históricos en un texto ficcional no implica que el texto se refiera, ni aun parcialmente, a objetos y hechos realmente existentes, sino que tales menciones vuelven evidente el carácter posible de lo posible, esto es, subrayan la compatibilidad del mundo representado en la ficción con la opinión general sobre el mundo.

Las referencias en cuestión no constituyen ni relevan pero tampoco disimulan o anulan el carácter ficcional de un texto concebido como tal por el productor. Esto último sólo puede ocurrir cuando falta toda indicación explícita o implícita de la función comunicativa correspondiente (adjudicación explícita del texto, en el título o subtítulo, a un género convencionalmente aceptado como ficcional, observaciones directas o indirectas en el prólogo, en el marco de una narración etc.) o cuando el receptor carece de la competencia necesaria para descodificar tales indicaciones y, por ejemplo, lee un texto incluido en un libro que lleva el título *Ficciones* como enunciados de realidad directamente atribuibles al productor y los acepta como verdaderos o los rechaza como falsos. En ambos casos, si bien por diferentes razones, el no reconocimiento de las modificaciones efectuadas por el productor lleva al fracaso de la comunicación ficcional.

Es preciso admitir, sin embargo, que las referencias a objetos y hechos de cuya existencia extratextual se tiene conciencia, pueden favorecer, en combinación con otros recursos textuales —pero nunca independientemente de ellos— un tipo de recepción que K. Stierle llama “quasi-pragmática” (Stierle 1975 b, pp. 357-360) y que caracteriza de un modo bastante afín a aquél en que Brecht describió los efectos narcotizantes del teatro “ilusionista”: en una forma similar a la de la recepción pragmática, que se dirige siempre, por encima y más allá del texto, al propio campo de acción, la recepción quasi-pragmática implica un transitar el texto que es una manera de abandono, de salida de la ficción en dirección a la ilusión producida por el receptor bajo el estímulo del texto. La ilusión resulta así como una “forma diluida de ficción”. La ficción es desgajada

---

6 Sobre la ‘historicidad’ de los argumentos trágicos véase Fuhrmann 1973, p. 24 y Lucas 1972, p. 122, comentario a 1451 b 15.

de su base de articulación —el texto— pero no llega, empero, a encontrar un lugar en el campo de acción del receptor. Este *se interesa* por el mundo representado en la ficción, se identifica con los personajes y vive sus experiencias a la manera de un *voyeur*, a la par que deja de percibir el texto como factor desencadenante de la ilusión. Señala Stierle que la recepción de la ficción como ilusión es un nivel de recepción elemental, una forma de lectura primaria, algo ‘ingenua’, que puede producirse a partir de cualquier tipo de texto literario ficcional, independientemente de sus calidades y de la intención del productor. Observa, no obstante, que existen formas de ficción que, como la literatura trivial y, en general, todas las formas de literatura de consumo orientadas a satisfacer los gustos del gran público, están organizadas para suscitar una recepción exclusivamente quasi-pragmática. En esta clase de literatura el productor utiliza la lengua como simple medio para movilizar estereotipos de la imaginación y la emoción, para llevar la atención del receptor al otro lado del texto, hacia una realidad ilusoria, fundada en patrones colectivos de percepción, conducta y juicio y que, por ello mismo, reafirma la cosmovisión predominantemente estereotipada del receptor.

### 2.5. *La modificación de los objetos y hechos de referencia del texto*

En las consideraciones siguientes deberán quedar de lado todos aquellos textos inequívocamente no-ficcionales en los que no tiene lugar ninguna modificación intencional de los constituyentes fictivizables o, para decirlo en los términos de Martínez-Bonati, en los que el autor no registra el discurso imaginario de *otro* sino que sostiene su propio discurso (es éste, por ej., el caso del relato autobiográfico a condición de que el autor no intente representar sus experiencias de antaño limitándose a su información de antaño, esto es, a condición de que no haga como si ignorara todo lo acontecido desde entonces hasta el momento de la producción pues tal actitud supondría ya la fictivización del rol de productor).

Si dejamos de lado todos los casos en que el compromiso no-ficcional del autor es evidente y si se parte del supuesto de que siempre que el discurso emana de una fuente de lenguaje ficticia el texto en cuestión se ficcionaliza, habrá que admitir que tan ficcional es una novela naturalista como un cuento de hadas o un relato fantástico.

Si, por otra parte, conforme a lo expuesto en 1.2. y 2.4., se rechaza la idea de que un texto ficcional pueda albergar referencias “reales”, queda simultáneamente descartada la posibilidad de distinguir algo así como grados de ficcionalidad o de compromisos no-ficcionales en la ficción. Y, sin embargo, nuestra experiencia de lectores nos indica que una novela naturalista y un relato fantástico son ficciones de naturaleza muy diversa y que los mundos represen-

tados en ellas, si bien son igualmente ficcionales, se relacionan diferentemente con nuestro mundo real o con nuestra concepción de la realidad. Llegamos así a un problema nuclear que hasta ahora sólo fue mencionado al pasar: el de la ficcionalización de un texto en virtud de la modificación intencional, paralela a la modificación intencional del rol de productor, del modo de ser de los hechos y objetos de referencia de su discurso.

Se trata, en efecto, de un problema de fondo por cuanto de su adecuado planteamiento depende que podamos distinguir tipos de mundos ficcionales y que podamos definir, a partir de ellos, ciertos géneros tradicionalmente considerados ficciones literarias. Plantearlo en forma adecuada implica, sin embargo, poner previamente en claro qué modalidades entran en juego en la modificación intencional de los hechos y objetos que forman parte del mundo miméticamente constituido en la ficción.

## 2.6. *El problema de las modalidades*

Como Landwehr (1975, p. 175), estimo conveniente no abordar la cuestión —sólo resoluble en el marco de una determinada concepción filosófica del mundo— acerca de si las modalidades atribuibles a los objetos son construcciones subjetivas o están dadas en la realidad. Bastará partir de la premisa mínima de que por distintas que sean las posiciones ideológicas de los comunicantes, hay acuerdo sobre el hecho de que hay diversos ‘mundos’ a los que es posible referirse verbalmente (el mundo de lo fáctico, del recuerdo, de la imaginación, del sueño etc.) y que dichos mundos están constituidos por objetos a los que, conforme a una norma individual o supraindividual, se les adjudica un modo de ser común.

Menos fácil resulta ponerse de acuerdo sobre cuántas y cuáles sean las modalidades atribuibles a esos mundos y, por ende, a los objetos que los constituyen. El problema es particularmente delicado por cuanto de su solución depende que se pueda describir el carácter ficcional de un texto en términos menos vagos que “modificación intencional” y, en consecuencia, que se puedan delimitar ciertas clases de textos literarios ficcionales. Antes de abordarlo, es preciso dejar sentado que hasta aquí he asumido implícitamente, en conformidad con Landwehr (1975, pp. 15 y s. y *passim*) y Searle (1975, pp. 319 y s.), la hipótesis de que tanto lo ficcional como lo literario sólo son definibles en relación con interpretantes, esto es, como categorías que se constituyen pragmáticamente y que ficcionalidad y literaturidad no están en relación de implicación<sup>7</sup>. No creo, sin embargo, que, como sostiene Searle, sea sólo el

7 Es interesante comparar al respecto los planteos de S. Schmidt (1975, pp. 189 y s.), que representan una posición intermedia entre quienes establecen y quienes niegan la ecuación *literario = ficcional*. Para este autor lo literario sólo es definible en el marco de la comunicación social integral. Dentro de este marco, el arte constituye un

productor quien decide si un texto es ficcional y sólo el receptor quien decide si es literario. Conuerdo con Landwehr en que el carácter ficcional de un texto puede resultar tanto de una modificación intencional efectuada por el productor como de una modificación intencional —independiente de la del productor— o co-intencional efectuada por el receptor, si bien sólo en este último caso puede hablarse de comunicación ficcional. Análogamente, la naturaleza y funciones de la literatura no se pueden describir sin tomar en cuenta todos los factores que intervienen en el complejo proceso de la comunicación literaria —el texto, su producción, su transmisión y su recepción, factores que tienen su propia historia y sus propias reglas— así como todo el quehacer paraliterario que influye sobre ella —crítica, enseñanza, investigación, propaganda, comercialización de textos etc.

Si se parte de estas premisas, resulta evidente que el establecimiento de las modalidades adjudicables a las zonas de referencia de un texto y, en general, a los constituyentes fictivizables, no podrá hacerse exclusivamente en el marco de tal o cual sistema filosófico, esto es, prescindiendo de los criterios no-científicos o precientíficos puestos en juego por los comunicantes para atribuir un modo de ser a un objeto determinado y eventualmente modificarlo.

Landwehr no es del todo consecuente al respecto: por una parte acepta que puede haber la más amplia gama de divergencias entre los comunicantes acerca de los criterios conforme a los cuales se constituyen los diversos 'mundos' de referencia y acerca de cuál modalidad le corresponde a tal objeto de referencia particular y cuál 'nueva' modalidad se le debe adjudicar en el proceso de modificación intencional; por otra parte, utiliza en sus descripciones categorías modales tomadas con leves adaptaciones de la lógica, sin considerar si se corresponden, siquiera parcialmente, con el conjunto de criterios supraindividuales, históricamente condicionados, que garantizan el éxito de la comunicación, que aseguran que, en el caso de un discurso ficcional, el receptor opere co-intencionalmente el mismo tipo de modificación efectuada por el productor.

Landwehr adopta seis modalidades que, como se verá, guardan cierta relación con las categorías empleadas por Aristóteles en su *Poética: real, posible, necesario* y sus respectivas negaciones, pero sólo las utiliza de manera

---

sistema contextual especial en el que el principio de la ficcionalidad regula todos los procesos semánticos. Schmidt subraya, empero, que él se limita a describir una tradición cultural que exige del lector de literatura que no refiera los textos que se le presentan como literarios al mundo de su experiencia sino al contexto de la comunicación literaria. Esta tradición es para él un simple *factum* que diversas tendencias del arte moderno procuran modificar (literatura comprometida, teorías de la muerte del arte, formas artísticas concretas, realismo socialista etc.).

más o menos sistemática para precisar el carácter ficticio de las zonas de referencia. A excepción de un par de observaciones marginales, cuando alude a la modificación de los roles de productor y receptor opone sencillamente “real” a “impropio” o “real” a “ficticio”, como si las modalidades en cuestión no fueran aplicables a dichos constituyentes.

No es ésta, sin embargo, la única ni la principal dificultad suscitada por la introducción de las seis categorías mencionadas. Cuando se ocupa de la fictivización de las zonas de referencia, Landwehr rechaza la tesis de quienes sostienen que la fictividad es el resultado de la instauración de lo “fácticamente irreal” “como real” o “como si fuera real” (1975, p. 170). En su opinión nada justifica el privilegiamiento de este tipo de modificación intencional respecto de otros tipos como, por ej., la presentación de lo *posible* como *imposible*, de lo *irreal* como *posible*, de lo *posible* como *necesario* etc. No aclara, sin embargo, cómo se produce ninguna de las modificaciones incluidas por él dentro del repertorio de posibilidades de fictivización de los objetos de referencia del texto ni señala cómo se relacionan con el carácter ficticio o no-ficticio del rol de productor. Tan sólo ilustra el tipo *real*  $\Rightarrow$  *irreal* con el caso de un receptor que se introduce en una situación comunicativa a pesar de que las condiciones de recepción son diferentes de las originarias, tomando las actuales “como no-dadas como ‘irreales’” (*loc. cit.*).

Aparte del hecho de que el comillado de la cita precedente parece poner al descubierto una cierta incomodidad en el uso del término *irreal* dentro de este contexto, conviene tener presente que en este caso no son las zonas de referencia las modificadas intencionalmente por el receptor sino sus propias condiciones de recepción, lo que implica paralelamente la modificación del rol de receptor: tales modificaciones son típicas de la actividad del filólogo que procura reconstruir las condiciones de producción de un texto antiguo y lograr así una recepción del mismo que se adecue en la medida de lo posible a dichas condiciones.

Es de lamentar que el ejemplo anterior no permita inferir cómo podría tener lugar una modificación equivalente de las zonas de referencia. Por cierto que se pueden construir ejemplos *ad hoc* como el siguiente: el de un productor que describe experiencias realmente vividas por él como si las hubiera inventado, soñado o tan sólo deseado, y que las describe con conciencia de la modificación operada (pues en su defecto se trataría del discurso de un psicótico) y de una manera tal que le permita al receptor reconocer la modificación (pues en su defecto no se trataría de un discurso ficcional sino de una mentira). O quizás cabría pensar nuevamente en el caso particular de “La forma de la espada” de Borges, así como en todas aquellas ficciones de este autor en las que aparecen como personajes él mismo o sus amigos. A.M. Barrenechea ha llamado la atención sobre este procedimiento que, en su opinión, cumple la doble función de dar

consistencia de realidad a la ficción y, contradictoria y complementariamente, desrealizar a los seres reales que se mueven en ella: "La realidad del autor mismo entra así en las múltiples experiencias de la ficción, les presta el sostén de su existencia, y a su vez se deja penetrar del misterio, se siente amenazado por haberlo descubierto o traspasado por el milagro de la revelación; en última instancia queda siempre absorbido y desintegrado por lo fantástico. Por su parte, los seres ficticios que viven y se codean con el autor y sus amigos, están amenazándolos con su condición de simulacros, prontos a disolverlos en su nada" (Barrenechea, 1967, p. 179).

Sin embargo, puesto que Landwehr no se pronuncia con claridad al respecto, no es posible saber si, desde su perspectiva, la persona ficcional que con el nombre de Borges asume las funciones de narrador extra-diegético y de narratario intradiegético (cf. nota (3)) en "La forma de la espada" representa, como venimos conjeturando, un ejemplo de modificación del tipo *real*  $\Rightarrow$  *irreal* o, por el contrario, del tipo *irreal*  $\Rightarrow$  *real*.

En el primer caso cabría la siguiente interpretación: el productor del texto —el escritor que se limita a registrar un discurso narrativo imaginado por él— se adjudica a sí mismo el modo de ser *irreal*, esto es, presenta al Borges que en un momento y un tiempo reales fija o hace fijar por escrito el texto de "La forma de la espada", como un Borges que sostiene un discurso imaginario y a su vez escucha el discurso imaginario de un Vincent Moon igualmente imaginario.

En el segundo caso cabría esta otra interpretación, por la que personalmente me inclino: el escritor real Borges se imagina una persona a la que dota de su nombre y de algunos de sus rasgos identificadores, esto es, produce una imagen *irreal* de sí mismo —ya que no existe realmente el Borges que cuenta la historia que Vincent Moon le contó— y adjudica a este ser *irreal* el modo de ser *real* en el discurso narrativo que él imagina y fija por escrito. Afirmar que le atribuye el modo de ser *real* implica, en este contexto, tanto como decir que el narrador no es presentado explícitamente como una voz desdoblada del autor sino como la voz del productor mismo, como una fuente de discurso que no lleva la marca de su inexistencia actual.

El propio Landwehr parece admitir —en franca contradicción con sus planteos sobre las múltiples posibilidades de fictivizar los constituyentes de toda situación comunicativa— que este tipo de modificación no es simplemente una posibilidad entre otras. Así, después de definir la ficción como verbalización de objetos y hechos intencionalmente modificados, hace la siguiente reflexión: "Si bien las posibilidades de ficcionalización de expresiones [...] son equivalentes, sin embargo, la instauración de lo irreal como real, de lo no-existente como existente y de lo no-real como real ocupa un lugar especial entre las ficciones, puesto que mediante esta modificación es posible introducir en la realidad

comunicativa, ligada a la praxis, esferas que en el mundo de lo fáctico no se han hecho realidad, todavía no se han hecho realidad y eventualmente jamás se harán realidad” (1975, pp. 185 y s.). En otro pasaje —uno de los pocos en los que intenta aplicar las modalidades en cuestión al rol de productor— encontramos una afirmación todavía más categórica y contradictoria: “el rol no-real de un narrador recién se convierte en ficticio cuando por un cierto lapso es presentado intencionalmente como real. Esta modificación intencional de lo ‘irreal’ en ‘real’ resulta facilitada cuando a lo representado por el narrador se le puede adjudicar el modo de ser de lo real” (1975, p. 182)

Buena parte de las contradicciones y, en general, de los puntos débiles de la teoría ficcional de Landwehr se deben al hecho de que este autor extrapola un repertorio de modalidades del ámbito de las proposiciones de la lógica al de los enunciados-ocurrencia de las lenguas naturales (a textos con un determinado valor comunicativo dentro de una determinada situación comunicativa) sin problematizar su adecuación respecto de estos últimos.

Creo que la principal dificultad planteada por los pasajes citados radica en el hecho de que el autor no establece con claridad qué entiende por *real* y —lo que redundaría en mayor número de confusiones— no intenta siquiera definir la modalidad opuesta a lo *real*, que él designa indistintamente como *irreal*, *no-real*, *no-dado*, *no-existente*, *fácticamente irreal* etc.

### 3. *La ecuación imaginario = irreal*

Desde una perspectiva fenomenológica la tesis de quienes sostienen que la ficción es el resultado de la presentación de lo *irreal* “como *real*” o “como si fuera *real*” no resulta, como se verá enseguida, tan obviamente recusable.

Tomemos el caso de un productor —por ej. un autor de novelas— que cuenta una serie de sucesos que no ha vivido, visto ni oído sino tan sólo imaginado. Martínez-Bonati caracteriza muy bien este tipo de actividad: “El autor (a) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y algunas de estas frases describen a algunos de los acontecimientos. Además de esto, el autor (b) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener” (1978, p. 142).

Si intentamos traducir esta caracterización en los términos propuestos por Sartre en *L’Imaginaire* (1940) diremos que los sucesos verbales y no-verbales imaginados por el productor en cuestión son *irreales*. Ello implica, dentro del sistema sartreano, que los objetos imaginados o, más exactamente, la conciencia de tales “objetos-en-imagen” encierra en su propia estructura una tesis nihilizante, un acto de creencia negativo: la negación de la pertenencia del “objeto-en-imagen” a la realidad (1940, p. 233). El objeto imaginado existe *en*

*tanto que imaginado* pero esta forma de existencia difiere sustancialmente del tipo de existencia del objeto aprehendido como real (p. 229). Imaginar un objeto es negar la presencia actual o la existencia del objeto fuera de la imagen (pp. 24, 232 y *passim*): si imagino a un amigo mío en tal o cual situación niego su *presencia actual*, niego que está aquí conmigo; si, como el aludido autor de novelas, 'invento' un personaje, niego su *existencia*, y la niego de la misma manera que niego la existencia de un centauro o de una alfombra mágica en imagen. De ello se sigue que tan *irreal* es la imagen de mi amigo (que yo sé que existe, que está en alguna parte) como la del personaje de la novela o la del centauro.

Ahora bien, ¿qué hace el autor de novelas de nuestro ejemplo cuando registra las frases que decide retener? Si nos mantenemos dentro de la perspectiva sartreana habrá que decir que provee a su objeto imaginario, esto es, *irreal*, de un *analogon* material (en este caso verbal) a través del cual se manifiesta el objeto irreal. Para Sartre no se trata, pues, de un paso de lo *irreal* a lo *real* sino tan sólo de la *objetivación* de un objeto mental que como tal es incomunicable (pp. 239 y ss.).

¿Habría contradicción, entonces, cuando se afirma que el caso por excelencia de ficcionalización de una expresión es la presentación de lo irreal como real o, para decirlo en los términos de Landwehr, la modificación intencional del modo de ser de los objetos y hechos de referencia del discurso del tipo *irreal* ⇒ *real*? Al parecer no la habría si se parte del supuesto de que presentar lo irreal *como* real o adjudicar a lo concebido como irreal el modo de ser real no es lo mismo que hacer real lo irreal. Presentar *como* real implicaría tan sólo no *poner* explícitamente los objetos y hechos de referencia como *dados-ausentes* o *inexistentes* fuera del discurso, sino, por el contrario, *ponerlos* (a) como *dados-actualmente presentes* (directamente aprehendidos) o (b) como *dados-presentes en el pasado* (recordados)<sup>8</sup>.

Un ejemplo de (a) sería el siguiente comienzo de novela:

"Son las dos de la mañana. Yo estoy solo en la habitación contigua. La vieja que vela esa agonía ha dicho que es preferible que los ojos del moribundo no se encuentren con los míos.

No experimento dolor o impresión moral alguna. Sólo una confusa melancolía, un indeciso temor por lo que va a venir. He visto difuntos y sé que mañana esto será atroz para mí. Pero en este instante, nada; el oleaje de mi corazón está inmóvil. Imposible llorar, imposible leer". (Luis Gusmán, *Brillos*, p. 13)

---

8 Sobre la diferencia entre *imaginar* y *recordar* cf. Sartre 1940, pp. 230 y s.

Un ejemplo de (b) —que es el caso más frecuente dentro de las ficciones narrativas— podría ser el comienzo del relato de tipo autobiográfico contenido en “El inmortal” de Borges:

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. (*Obras completas*, p. 533).

Las reflexiones precedentes han puesto en evidencia el carácter irreal que todo objeto imaginario tiene desde la perspectiva de su producción pero, a la vez, plantean algunos problemas que son especialmente relevantes para la delimitación del discurso ficcional y de sus variedades: no ha quedado en claro, en efecto, (a) si quien presenta los objetos irreales como reales es el productor o la fuente de lenguaje ficticia de que dimana el discurso ni (b) si es posible distinguir subclases de objetos irreales ni (c) cómo se relacionan dichos objetos con el mundo de la experiencia y los criterios de realidad de los comunicantes.

El interrogante (a) nos reconduce a los planteos de Martínez-Bonati respecto de lo que él llama “la regla fundamental de la institución novelística” (cf. *supra*, p. 101) pero que, en realidad, es válida para toda comunicación ficcional: quien *dice*, esto es, presenta y asume como propio un discurso ficcional, no es el productor del texto —sea éste un autor de novelas, un poeta lírico, un dramaturgo o alguien que hace de “abogado del diablo” en una discusión sin afán de engañar— sino una ‘voz’ de que se vale el productor, una fuente de lenguaje ficticia que, según los casos, puede llegar a constituirse en ‘persona’ y que como tal puede diferir mucho o muy poco de la persona real que registra (y/o pronuncia) el discurso. De ello se deriva que el problema de la fictivización de los objetos y hechos de referencia del texto no puede ser tratado independientemente de la fictivización de la fuente de lenguaje (ni, por otra parte, de la fictivización del oyente o lector presupuesto por dicha fuente). En consecuencia, si nos queremos mantener en la definición sartreana del objeto imaginario como *irreal*, habría que concluir que lo irreal presentado *inmediatamente* como real por el autor de una novela no son los objetos de referencia del discurso novelístico sino la ‘voz’ que sostiene el discurso. Los objetos en cuestión son también irreales desde la perspectiva de su producción: la conciencia imaginante del autor los *pone* como inexistentes. Sin embargo, quien los pone o presenta en el discurso de tal o cual manera (como inexistentes, como dados-actualmente presentes o como dados-presentes en el pasado) no es el autor mismo sino el narrador. “Presentar lo irreal como real o como si fuera real” es,

por tanto, dentro de este sistema conceptual, una forma demasiado vaga para definir algo así como “la ficción por antonomasia”.

El interrogante (b) es quizás el que revela del modo más inmediato hasta qué punto la ecuación *imaginario = irreal* resulta poco operativa para distinguir tipos de ficciones conforme a los mundos representados en ellas. Poco nos ayuda, en efecto, saber que en tanto objetos imaginarios tan irreales son Don Quijote como los monstruos de Lovecraft, tan irreales la silla en que está sentado un personaje como la alfombra en la que otro se desplaza por los aires, tan irreales sus alucinaciones como sus sueños o sus percepciones, tan irreales los gigantes que ve Don Quijote como los molinos que ve Sancho Pansa.

El interrogante (c) contiene implícitamente una posible respuesta a (b): si queremos distinguir tipos de mundos ficcionales en tanto objetos de comunicación, será preciso determinar cómo se relacionan dichos mundos con el mundo de la experiencia de los comunicantes, para lo cual habrá que tener en cuenta las variables resultantes de eventuales diferencias históricas y socioculturales.

#### 4. La noción de “realidad”

De todo lo anterior se desprende la necesidad de delimitar, como lo intenta Landwehr, algunas modalidades atribuibles a los mundos en cuestión pero de tal modo que resulten compatibles con los criterios intuitivos (precientíficos) y los intereses de los comunicantes, criterios e intereses conforme a los cuales los textos son producidos y recepcionados. Ello implica que si, por ej., se procura establecer el grado de adecuación de un texto a la realidad, habrá que renunciar a todo tipo de definición ontológica y basarse, más bien, en aquello que aceptamos cotidianamente, y por lo común sin cuestionarlo, como realidad, en aquello que aprehendemos y describimos como realidad y que al ser verbalizado es, si no constituido, al menos co-constituido por la lengua de que nos valemos para verbalizarlo y, más específicamente, por los textos concretos en los que lo verbalizamos. No hablaremos, por tanto, de la realidad *en sí* ni del mundo *en sí* sino de los modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación.

Una primera delimitación que, a mi criterio, responde a las exigencias señaladas y permite, a la vez, describir mejor los tipos de modificaciones intencionales más característicos del discurso ficcional —y, en particular, de ciertos géneros literarios ficcionales— es la trazada por H. Glinz (1973) entre “realidad” y “facticidad” y, respectivamente, entre “adecuación a la realidad” y “fidelidad fáctica”.

Glinz define la *realidad* como “el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar” y entiende por tal contexto de causalidad “la *experiencia práctica*

y la *certeza* del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue con seguridad o con una probabilidad calculable (estimable) una consecuencia C o resp. una reacción R, y que se puede desencadenar esta consecuencia C o esta reacción R provocando el suceso S o resp. ejecutando la acción A” (1973, pp. 111 y s.). *Facticidad* es, en cambio, un concepto más limitado, subsumible en el de realidad y que abarca tan sólo los estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado o los que realmente acaecen en el presente y en un lugar dado, esto es, “lo que sobre la base de las *posibilidades* de la realidad *sucede o sucedió realmente* (y que por ello puede tener siempre el matiz de lo único y casual)” (p. 112).

En las definiciones precedentes están implícitos dos postulados que orientarán la reflexión a partir de este punto y, según creo, permitirán replantear de modo más satisfactorio el problema de las modalidades atribuibles a los objetos y hechos de referencia del discurso:

1) La realidad es no sólo el conjunto de todo lo realmente acaecido hasta un momento dado sino también “un conjunto de *posibilidades* de las que pueden resultar *facta*” (loc. cit.).

2) “La *facticidad* se sitúa siempre en el marco de la realidad, está condicionada por la realidad y crea eventualmente nueva realidad” (loc. cit.). Creo no malentender a Glinz al añadir la siguiente precisión: todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad o, más exactamente, la amplía al incrementar el conjunto de los hechos fácticos que la integran; ciertos hechos fácticos, aquellos que tienen más marcado el rasgo de lo único y casual, los menos predecibles (‘insólitos’, ‘extraños’, ‘increíbles’ pero al final de cuentas posibles en tanto han acaecido), modifican la realidad en el sentido de que transforman “el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar” al incorporar a dicho contexto nuevas posibilidades no contempladas antes. Tales hechos conllevan, por tanto, el cuestionamiento de una certeza previa y la reestructuración de los juicios de probabilidad ligados a ella.

La información transmitida por un texto será, en consecuencia, “adecuada a la realidad” si es compatible con el contexto de causalidad en que se apoyan los comunicantes, contexto que, como se ha visto, debe ser concebido como un sistema dinámico, sujeto a modificaciones.

La información transmitida por un texto será “fácticamente fiel” si el texto presenta correctamente “la *facticidad momentánea* (lo que existe realmente en el instante) o una *facticidad pasada* (lo que fue realmente así, lo que ocurrió realmente en un determinado momento y en un determinado lugar)” (p. 113). La corrección depende, por cierto, del grado de conocimiento que de la *facticidad* en cuestión tenga el productor del texto. A su vez el receptor puede eventualmente verificarla mediante su propia experiencia o bien mediante la

confrontación de la información recibida, con otra información (por ej., la procedente de testigos presenciales o de otros textos cualesquiera, orales o escritos). De ello se sigue que todo enunciado fácticamente fiel es verdadero.

Si un enunciado no presenta correctamente la facticidad actual o pasada por ignorancia del productor, diremos que se trata de una aserción falsa o equivocada. Cuando la incorrección no se debe a un conocimiento deficiente de lo que acaece o acaeció sino a la intención de engañar al receptor, estamos en presencia de una mentira. Podemos señalar, siguiendo a Searle (1975, p. 322), que en este caso el productor viola la regla de sinceridad, asume el compromiso de creer en la verdad de su enunciado sin creer realmente en ella. Dentro del sistema conceptual de Landwehr la falta de fidelidad fáctica por ignorancia representa una modificación *involuntaria* del modo de ser de los objetos y hechos de referencia, mientras que la mentira representa una modificación intencional hecha con el afán de que no sea reconocida como tal por el receptor.

Llegamos así a uno de los postulados más manidos en la reflexión sobre el status de los textos literarios ( a los que muchos autores, de Aristóteles en adelante, adjudican como rasgo distintivo precisamente la ficcionalidad): que los enunciados literarios —en nuestro planteo *ficcionales*— no pueden ni deben ser sometidos a la prueba de la verdad, que el productor no cree que sus enunciados sean verdaderos (como el que se equivoca) ni pretende que se los crea como verdaderos (como el mentiroso).

## 5. *La teoría ficcional aristotélica*

En este punto me parece conveniente regresar al comienzo de un debate que lleva muchos siglos de existencia y que sigue siendo planteado —y especialmente replanteado en las últimas décadas— en términos similares a los de sus orígenes. Me refiero a la respuesta dada por Aristóteles en varios de los capítulos de su *Poética* al anatema platónico “los poetas mienten”.

### 5.1. *Discurso poético y discurso histórico*

Una delimitación sumamente productiva para la reflexión posterior y que puede ser puesta en relación inmediata con las categorías de “adecuación a la realidad” y “fidelidad fáctica”, es la que, al comienzo del Cap. IX, traza la frontera entre el ámbito de la poesía y el de la historia:

De lo dicho resulta evidente que la tarea propia del poeta no es referir lo realmente acaecido (*τὰ γενομένα*) sino qué calidad de cosas podrían acaecer (*οἷα δὲ γένοιτο*), esto es, las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por el hecho de que el uno se expresa en verso y el otro

no (ya que se podría poner en verso la obra de Herodoto y no sería menos historia con versos que sin ellos); se diferencian, más bien, en que el uno refiere lo realmente acaecido y el otro qué calidad de cosas podrían acaecer. Por eso la poesía es más filosófica y más profunda que la historia, ya que la poesía habla más de lo general, la historia de lo particular. Lo general es qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de individuo según lo verosímil o lo necesario. A esto apunta fundamentalmente la poesía por más que ponga nombres propios a los personajes. Lo particular es qué hizo o qué le pasó a Alcibíades (1451 a 36 - 1451 b 11).

Antes de analizar el texto precedente es preciso recordar que el término *poesía* (ποίησις) está utilizado aquí en un sentido mucho más restringido que en los primeros capítulos de la *Poética*, donde designa el conjunto de las artes miméticas (imitativas, representativas) que, en oposición a las artes mimético-plásticas (como la pintura y la escultura), se caracterizan por ser mímisis de acciones y, secundariamente, de los caracteres que ejecutan esas acciones, esto es, tanto la "literatura" (en un sentido a la vez más amplio y más estrecho del tradicionalmente aceptado) cuanto la música y la danza. Fuera de esos capítulos iniciales, cuando Aristóteles habla de *poesía* alude por lo común a aquella especie de las artes mimético-verbales que dentro de su concepción histórica evolucionista de los géneros literarios ocupa el lugar correspondiente a la forma 'más desarrollada' y por ende 'más perfecta': la poesía trágica. La subespecie dramática de la comedia así como la poesía épica son consecuentemente descritas y evaluadas en función de la tragedia, en tanto que ciertas formas que hoy llamaríamos líricas son dejadas de lado probablemente porque no encajan muy bien dentro de la categoría delimitadora en que se funda toda la *Poética*: la mímisis de acciones.

Puesto que el pasaje que ahora nos interesa trata de la poesía dramática y épica (pero sobre todo la tragedia) de un lado, y la historia de otro, puede parecer inapropiado a los fines de la presente reflexión. En efecto, si traducimos la oposición de que habla Aristóteles en los términos que hemos venido utilizando hasta aquí, habrá que admitir que el pasaje en cuestión no marca directamente los límites entre la clase de los textos ficcionales y la clase de los textos no-ficcionales sino entre una subclase de textos ficcionales tradicionalmente considerados como literarios y una subclase de textos no-ficcionales cuyo status literario o no literario no está claramente fijado por la tradición (ya que varía conforme a las propiedades de los ejemplares concretos y a los correspondientes juicios de los receptores) pero que queda claramente fuera del concepto aristotélico de las artes mimético-verbales, fuera de la *poesía-póiesis* desde todos los aspectos pensables, aun cuando pueda compartir con ésta el rasgo, descartado por irrelevante, de la expresión en verso.

Creo, sin embargo, que este tipo de oposición, lejos de obligarnos a restringir el marco conceptual en que nos hemos venido moviendo, nos induce más bien a ampliarlo y a introducir en él nuevas posibilidades de demarcación. Partiendo del planteo aristotélico del problema se puede, en mi opinión, no sólo determinar mejor las modalidades atribuibles a los objetos de referencia del texto y sus eventuales modificaciones, sino, a la vez, postular la especificidad de los textos ficcionales tradicionalmente aceptados como literarios respecto de todos los demás textos ficcionales (escritos u orales), por más que Aristóteles no haga explícita esta oposición o incluso jamás haya pensado en ella.

### 5.2. *El ámbito de referencia del discurso poético: "las cosas posibles"*

Si examinamos el mencionado pasaje de la *Poética* apoyándonos en las definiciones de *realidad* y *facticidad* que hemos tomado de Glinz reconocemos de inmediato que Aristóteles reclama fidelidad fáctica para el texto histórico y, simultáneamente, le niega esta propiedad al texto poético. El objeto de referencia de este último —entendido como clase— no es “lo realmente acaecido”, lo *fáctico*, sino —y éste es un implícito fácilmente postulable— lo *no-fáctico*. De ello se deriva que, mientras que los enunciados del historiador pueden ser considerados verdaderos o falsos, correctos o erróneos, los del poeta no se pueden ni deben evaluar de acuerdo con esas categorías.

Aristóteles refuta así la condena platónica de la poesía de un modo tácito e indirecto, con argumentos poetológicos: afirmar que los poetas mienten supone desconocer que su objeto de referencia es lo *no-fáctico*, lo aún no acaecido o lo que eventualmente jamás acaecerá. Ya desde la primera frase se descubre, empero, que Aristóteles no exime al poeta de toda sujeción a la realidad ni postula la existencia de un mundo poético autónomo sin conexión con la experiencia colectiva del mundo real. Sería, por otro lado, banalizar su pensamiento entender que tan sólo quiere significar que en tanto que el historiador registra hechos fácticos, el poeta inventa personajes y sucesos. Lo *no-fáctico* a que el texto poético se refiere es definido —restringido— desde un comienzo: “las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario”, vuelto a definir: “qué calidad de cosas podrían acaecer”, es identificado con “lo general” y finalmente redefinido con la máxima precisión: “qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de individuo según lo verosímil o lo necesario”.

Lo *no-fáctico* a que el poeta se refiere o debería referirse —no olvidemos que Aristóteles describe paradigmas y que por tanto sus descripciones son simultáneamente preceptos— es, pues, un posible-general que abarca tan sólo la relación de verosimilitud o de necesidad entre un modelo de hombre (un “carácter”) y los modelos de acciones verbales y no-verbales que se le atribuyen.

Ahora bien: aunque los caracteres dramáticos, sus discursos y actos no son

particulares en el sentido en que lo son por ej. Alcibíades y sus obras, tampoco son, sin embargo, generales ni 'típicos' en el sentido de que representen patrones de comportamiento carentes de rasgos individualizadores. Lo que hace que la poesía (especialmente la trágica) sea en el concepto de Aristóteles "más filosófica y más profunda" que la historia es su posibilidad de proponer problemas humanos de validez universal a través de unos personajes y unas acciones que siempre llevan el sello de lo individual y a través de situaciones casi siempre tan extremas, tan poco 'cotidianas', que uno se siente tentado de atribuirles ese matiz de lo único y casual que, según Glinz, puede tener lo fáctico.

Este último detalle, en combinación con el hecho ya mencionado (cf. supra, pp. 110 y s.) de que el poeta trágico por lo común no inventaba los lineamientos generales de la acción dramática sino que se atenía en esto a una tradición mítica que al menos para los coetáneos de Aristóteles pertenecía al ámbito de la facticidad, explica una llamativa falta de paralelismo en la oposición entre lo particular-histórico (fáctico) y lo general-poético (no-fáctico, posible). En efecto, cuando afirma, respecto del discurso histórico, "lo particular es qué hizo o qué le pasó a Alcibíades" omite deliberadamente un "qué dijo" pues es conciente de la práctica de los historiadores de atribuir a los personajes históricos los discursos que *podrían haber dicho* de acuerdo con su carácter y su situación. Análogamente, lo que le *ocurre* a los caracteres trágicos, las situaciones conflictivas en que se ven envueltos, queda implícitamente fuera del ámbito de "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario" (Cf. von Fritz, 1962, p. 437). Ello no implica, sin embargo, que Aristóteles postule algo así como una fidelidad fáctica parcial del texto trágico —o lo que Searle consideraría una dosis de no-ficción en la ficción— ni tampoco que exima al poeta de atenerse a lo verosímil al presentar un determinado carácter en una determinada situación.

Respecto de lo primero, ya hemos visto (cf. supra, p. 111) cómo Aristóteles explica la práctica de los poetas trágicos de poner a sus caracteres los nombres de personajes considerados históricos del punto de vista de su función verosimiladora: lo objetivamente posible, lo que se ha demostrado como posible por haber ocurrido realmente, vuelve "convincente", subjetivamente posible, lo que de suyo podría no parecer posible. Lo que en definitiva cuenta para el poeta, conforme a dicha argumentación, no es por tanto ser fiel a lo fáctico sino valerse de lo fáctico para convencer.

El hecho de que una situación trágica fijada por la tradición resulte verosímil o, lo que es lo mismo, *poéticamente posible*, no depende, sin embargo, tan sólo de su real o supuesta facticidad. En otro pasaje del mismo Cap. IX de la *Poética* Aristóteles sugiere con bastante claridad que no todo lo fáctico puede cumplir una función verosimiladora y que, por tanto, lo que le *ocurra* al

personaje, independientemente de su verdad histórica, debe estar de alguna manera en consonancia con sus cualidades individuales, sus palabras y sus acciones: “Si se le presenta [al poeta] la ocasión de poetizar sucesos realmente acaecidos no es por eso menos poeta, ya que nada impide que algunos de los sucesos realmente acaecidos sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer, respecto de lo cual aquél es su poeta” (1451 b 29-32). Queda aquí sentado que aun cuando el poeta trabaje con materiales históricos, lo específico de su tarea, lo que lo hace poeta, es seleccionar del conjunto de lo fáctico lo poéticamente apropiado, lo *posible para una tragedia* e incorporar este fáctico poéticamente apto al universo de “las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario”.

### 5.3. *Lo verosímil. Verosimilitud absoluta y verosimilitud genérica.*

El pasaje precedente revela, además, una ambigüedad conceptual que se mantiene casi a todo lo largo de la *Poética* y que deriva del hecho de que Aristóteles trabaja implícitamente, a veces de modo simultáneo, con dos nociones que el poeta y teórico alemán del siglo XVIII J. Ch. Gottsched delimitó con toda claridad y denominó respectivamente “verosimilitud absoluta” y “verosimilitud hipotética”<sup>9</sup>. En la *Poética* esas dos nociones aparecen designadas, a veces de modo indistinto, por los términos *εἰκός* (“verosímil”) y *πιθανόν* (“convincente”) —solos o en combinación con *δυνατόν* (“posible”)— con los que Aristóteles fija normativamente el universo de la poesía —en particular la trágica— y que se oponen a los términos, cuyas fronteras semánticas tampoco resultan muy claras, *ἀδύνατον* (“imposible”), *ἄτοπον* (“insólito”, “absurdo”) y *ἄλογον* (“inexplicable”, “contrario a la razón”, “inverosímil”), con los que caracteriza aquellos elementos que, en principio, deberían quedar excluidos de ese universo.

Cuando Aristóteles, en el pasaje que estamos examinando, sostiene que “nada impide que algunos de los sucesos realmente acaecidos sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer” parece invalidar aquella otra afirmación según la cual “mientras que podemos no creer que sea posible lo que no ha ocurrido, es, por el contrario, del todo evidente que lo que ha ocurrido es posible, ya que si fuera imposible, no habría ocurrido” (Cf. supra, p. 111).

Si se acepta que todo lo fáctico pone retrospectivamente en evidencia posibilidades de *facta* o, dicho de otra manera, que cada hecho fáctico es la realización de una posibilidad objetiva y que todo lo que se ha demostrado posible (por el mismo hecho de haberse realizado) resulta verosímil, no se puede aceptar a la vez, sin incurrir en contradicción, que sólo *algunos* hechos fácticos “sean tales como los que verosímilmente podrían acaecer”.

Si por verosímil entendemos lo que se adecua a los criterios de realidad

---

9 Cf. sus penetrantes reflexiones sobre la verosimilitud propia de ciertos géneros literarios como la fábula en el Cap. VI de su *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730, donde remite precisamente a Aristóteles para fundamentar dicha distinción (Gottsched 1972, pp. 129 y ss.).

vigentes dentro de una comunidad cultural determinada o, para decirlo aristotélicamente, lo que está en conformidad con la “opinión común” sobre la realidad o con la opinión de “los mejores”, la contradicción permanece en pie. Dentro de esta concepción, que corresponde al “verosímil absoluto” de Gottsched, sólo es factible compatibilizar las dos afirmaciones en cuestión si se distingue, conforme al grado de probabilidad calculable o estimable de los sucesos, lo *verosímil* (esperable, predecible) de lo *relativamente verosímil* (lo poco esperable pero no descartable por imposible). En favor de la introducción de esta última noción se puede aducir otro pasaje de la *Poética*: “las cosas inexplicables (ῥᾶλογα) se deben justificar con la opinión común: así se puede mostrar que a veces no son inexplicables, ya que es verosímil (εἰκός) que las cosas ocurran también en contra de lo verosímil” (1461 b 14-15).

De acuerdo con esta acotación, un suceso realmente acaecido pero del todo excepcional, que no parece obedecer a ningún tipo de regularidad, se demuestra como objetivamente posible pero es a la vez no predecible, no esperable, no acorde con los criterios intersubjetivos acerca de lo que es usual o normal que ocurra en la realidad. Al demostrarse como objetivamente posible, sienta, sin embargo, el precedente de que lo no esperable ocurra y obliga, así, a modificar los juicios de probabilidad ligados a la “opinión común” sobre la realidad. Tal suceso podrá caracterizarse, por tanto, como *relativamente verosímil*.

En conformidad con la distinción precedente, habría que reservar el calificativo *verosímil* para lo que se adecua *en amplia medida* (y no como caso de excepción) a los criterios de realidad aceptados dentro de una comunidad cultural determinada (Cf. Landwehr 1975, p.170).

¿Es a este alto grado de verosimilitud absoluta al que alude Aristóteles cuando adjudica sólo a algunos hechos fácticos el ser “tales como los que verosímilmente podrían acaecer”? Dado el contexto en que aparece semejante restricción, me inclino a pensar que no es el caso y que, por útil que pueda resultar la distinción que se acaba de trazar —y a la que volveremos más adelante—, no se aplica satisfactoriamente aquí.

Si lo que hace poeta a un poeta no es, como lo señala repetidamente Aristóteles, su capacidad para escribir versos o para inventar fábulas sino su capacidad para poetizar sucesos “tales como los que verosímilmente podrían acaecer” -independientemente de que hayan ocurrido o no— y si lo típico de la poesía trágica (poesía por excelencia) es la representación de situaciones tan extremas, tan insólitas, tan poco normales que difícilmente se les podría adjudicar un alto grado de verosimilitud absoluta, entonces cabe suponer que lo que quiere significar Aristóteles es que existe un *verosímil trágico* (así como

existe un *verosímil cómico* y un *verosímil épico*<sup>10</sup> y que el poeta no deja de ser poeta cuando representa hechos fácticos o considerados tales, a condición de que esos hechos sean *trágicamente verosímiles*: adecuados a las leyes del género y aptos para producir en el receptor los efectos que, según Aristóteles, son específicos de cada género.

En consecuencia, si el efecto propio de la poesía trágica es que “a través de la conmoción (ἐλεος) y el espanto (φόβος) opera en el espectador la catarsis de tales estados emotivos” (1449 b 27-28)<sup>11</sup>, cuando el poeta trabaje con hechos fácticos o considerados tales, tendrá que tener en cuenta, junto a su grado de verosimilitud absoluta, su verosimilitud trágica, lo que implica, de un lado, que tanto las cualidades del personaje como sus acciones verbales y no-verbales estén en relación de verosimilitud o de necesidad con la situación trágica fijada por la tradición y, de otro lado, que el entramado de las acciones sea capaz de producir el desencadenamiento liberador de conmoción y espanto. En aquellos casos en que surja un conflicto entre el verosímil absoluto y el verosímil condicionado por el género (el verosímil “hipotético” de Gottsched, que a partir de ahora llamaré *genérico*), Aristóteles está dispuesto a darle prioridad a este último: “Por lo que se refiere a la poesía, el imposible que convence (πιθανὸν ἀδύνατον) es preferible a lo no convincente y posible” (1461 b 11-12). En conformidad con este principio, a pesar de que recalca que los poetas dramáticos y épicos deben abstenerse de construir historias que incluyan elementos disparatados, inexplicables, contrarios a lo que la mayoría o “los mejores” estiman que podrían acaecer en la realidad, hace la siguiente concesión: “pero si las construyen y ellas tienen un aire de verosimilitud, habrá que admitir incluso lo absurdo; así es que las inverosimilitudes del abandono [ de Ulises] en la *Odisea* resultarían evidentemente insostenibles si hubieran sido obra de un mal poeta pero aquí el poeta disimula lo absurdo con las otras cualidades [ de su obra] y lo vuelve agradable” (1460 a 35-1460 b 2).

El buen poeta es, pues, aquél capaz de organizar su material de tal manera, que en su obra la verosimilitud genérica pueda imponerse, llegado el caso, a la inverosimilitud absoluta y condicione, en consecuencia, un tipo de recepción que relativice la importancia de la segunda en favor de la primera.

Que en opinión de Aristóteles cada género posee un verosímil específico, determinado por las propiedades estructurales y por los efectos que le son específicos, resulta evidente cuando respecto de aquellos elementos argumentales

---

10 T. Todorov (1970 a, p. 13) atribuye a los clásicos franceses la introducción de esta ‘nueva’ noción de verosimilitud en el sentido de la adecuación del texto a las leyes del género literario respectivo.

11 Sobre las nociones “conmoción”, “espanto” y “catarsis” véase Fuhrmann, 1973, pp. 90-98.

que dejan maravillado al receptor afirma: “En las tragedias es preciso introducir lo asombroso (*τὸ θαυμαστόν*) pero en la epopeya es incluso admisible lo inexplicable (*τὸ ἀλόγον*)<sup>12</sup>, que es la principal fuente de lo asombroso, ya que no se tiene ante los ojos al personaje que realiza la acción” (1460 a 11-14).

Este último pasaje revela, además, que existe cierta relación entre la verosimilitud genérica y la verosimilitud absoluta y que, según los géneros, dicha relación puede variar desde la casi total coincidencia hasta el conflicto abierto, caso en el cual la suspensión de las exigencias de verosimilitud absoluta dependerá del talento del poeta y, correlativamente, de la competencia del receptor.

A la tragedia, que, como se ha señalado repetidas veces, ocupa en la *Poética* la posición del género más perfecto, le exige Aristóteles, —siempre en su afán por establecer normativamente “cómo hay que construir los argumentos si se quiere que la composición poética sea bella” (1447 a 2-3)— una casi coincidencia de su propio verosímil (lo apto para provocar conmoción y espanto) con lo verosímil absoluto en sus diferentes grados, incluido allí el grado débil representado por lo extremadamente insólito pero no descartable por imposible que, como se ha visto, es típico de buena parte de las situaciones trágicas.

En el caso de la epopeya la relación entre ambos tipos de verosimilitud resulta, en cambio, más laxa, lo que se explica por un efecto adicional que Aristóteles parece adjudicar a este género como exclusivo de él: dejar maravillado al receptor suscitando el placer por lo sorprendente y racionalmente inexplicable. Es este efecto —o “fin” al que tiende por naturaleza el poema épico— el que justifica que en él se pueda dar mayor cabida a lo “imposible que convence”.

#### 5.4. *La poética de la ficción trágica*

De los pasajes aristotélicos examinados hasta aquí se pueden extraer ya algunas conclusiones importantes. La primera de ellas es que es posible completar ahora la hipótesis acerca de la especificidad de los textos ficcionales tradicionalmente aceptados como literarios (cf. supra, p. 124) añadiendo que lo característico y exclusivo de ellos radica en el hecho de que el productor los construye ateniéndose a las reglas de una poética de la ficción que varía según los diferentes géneros y épocas, lo que supone, del lado del receptor, el aprendizaje, a través de la praxis, de un modo específico de recepción que incluye tanto el

---

12 En la medida en que, como se señaló más arriba (p. 126), Aristóteles utiliza a veces el término como sinónimo de *αἰσθητόν* y *ἀδύνατον*, podría traducirse igualmente por “absurdo”, “inverosímil” (en el sentido de “inverosímil absoluto”) o “imposible”.

reconocimiento de la ficción como tal cuanto el de la poética particular que la sustenta<sup>13</sup>. Ello implica, si nos volvemos a ubicar en el sistema conceptual de Landwehr, que tanto los tipos de modificación intencional—cointencional de las modalidades atribuibles a los objetos de referencia como la posibilidad de coexistencia en un texto de diversos mundos varían no sólo conforme a las variaciones de los criterios de realidad de los comunicantes sino, además, según las variaciones del conjunto de convenciones literarias que dentro de cada época y dentro de cada género norman la construcción del mundo ficcional<sup>14</sup>.

Entre la experiencia colectiva de la realidad, siempre presente como el horizonte último de las ficciones literarias, y el mundo representado en ellas se interpone como instancia mediadora —como primer horizonte inmediato— la experiencia de lo admitido y esperable dentro de cada tipo de ficción<sup>15</sup>. Esta experiencia, caracterizable como una forma de competencia literaria, se manifiesta en el productor como la capacidad de atenerse a las normas de la verosimilitud genérica —o quebrarlas de modo conciente, con un afán innovador— y la de resolver satisfactoriamente todo conflicto entre las exigencias de verosimilitud genérica y las de verosimilitud absoluta. Del lado del receptor dicha competencia se manifiesta en el reconocimiento de las normas seguidas o quebradas por el productor y en la elaboración de expectativas acordes con ellas.

Así, cuando Aristóteles procura demostrar que los poetas no mienten y que sus obras no son, como pretendía Platón, copias engañosas de una realidad ilusoria concebida a su vez como copia o proyección imperfecta de la 'verdadera' realidad (el mundo de las ideas), lo hace con argumentos que implican el reconocimiento de la función mediadora de una poética de la ficción o, por lo menos, de una poética de la ficción trágica. Aristóteles subraya, como se ha visto, que la tarea del poeta —y ya sabemos que por tal ha de entenderse en primera línea el poeta trágico— no es reproducir fielmente, 'copiar' el mundo de lo fáctico sino representar "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario". La consecuencia inmediata de tal afirmación se puede formular, en conformidad con las definiciones de realidad y facticidad adoptadas más arriba (cf. supra, pp. 120 y s.), de la siguiente manera: no se debe esperar de una tragedia (cabría precisar, al margen de Aristóteles: de una tragedia griega clásica) que sea fácticamente fiel, aun cuando esté elaborada sobre la base de hechos fácticos o considerados como tales, pero sí que sea *adecuada a la realidad*, esto es, que los

13 Tomo de K. Stierle el término *poética de la ficción* pero lo utilizo en un sentido más restringido (Cf. Stierle 1975 b, pp. 356 y ss.)

14 Uso aquí *mundo ficcional* en el sentido de Landwehr (1975, p. 181), como "el ámbito de referencia de una expresión que se ha ficcionalizado mediante la modificación intencional de uno o varios de los constituyentes del proceso de comunicación", Cf. supra, 2.3.

15 Utilizo el término *horizonte* en el sentido de H. R. Jauss (cf. Jauss 1970) y de K. Stierle (cf. Stierle 1975 b, esp. pp. 378 y ss.)

hechos no-fácticos (lo que podría acaecer) presentados en ella como fácticos (acaecidos), lo general y posible presentado como particular y realizado, saquen a luz, hagan efectiva una latencia contenida en el contexto de causalidad presupuesto en todas las acciones de los miembros de la sociedad griega de los siglos V o IV a. C.

El mundo representado en una tragedia no es, pues, réplica de una facticidad particular —por más que ciertos elementos de ese mundo puedan tener correlatos en la esfera de lo fáctico— pero tampoco es un mundo autónomo, que sólo responda a sus propias leyes<sup>16</sup> sino, antes bien, constituye una forma de actualización de posibilidades de *facta* contenidas en el mencionado contexto de causalidad.

La modificación típica de la ficción trágica, la exigida por la poética de la ficción trágica, se podría definir, por tanto, como la adjudicación de la modalidad *fáctico* (acaecido, actualmente existente) a acciones y actantes considerados *posibles* (no acaecidos, no actualmente existentes pero pertenecientes a la realidad en tanto se piensa que podrían acaecer o existir).

Obsérvese que no hablo ya de la modificación de las “zonas de referencia” del texto sino de la modificación de “acciones y actantes”. Así como respecto de la narrativa señalé que la fictivización de los objetos y hechos de referencia del texto no se podía tratar independientemente de la fictivización del narrador —de la instauración de una voz distinta de la del autor que sostiene un discurso narrativo asumiéndolo como propio—, del mismo modo, en el caso del drama no es posible tratar las modificaciones de las zonas de referencia sin considerar, en primer lugar, la fictivización de los sujetos de las acciones e interacciones verbales y no-verbales que configuran el ‘mundo’ del drama. Estos actantes ficticios se constituyen en personas ficcionales —los “personajes” o los “caracteres” de Aristóteles— en y mediante el texto de sus propios actos de habla, de los actos de habla de las otras personas ficcionales y, eventualmente, en el texto de las acotaciones escénicas del autor. Las zonas de referencia de los discursos de los personajes pueden configurar a su vez otros tantos ‘mundos’ dentro del ‘mundo’ de las acciones dramáticas.

Ahora bien, si, como se señaló más arriba, tanto la posibilidad de

16 Debe quedar en claro que por mucho que el mundo ficcional pueda apartarse de la experiencia colectiva de la realidad, nunca se independiza por completo de ella en la medida en que lo absolutamente diferente resultaría inexpressable. Stierle señala con razón que en tanto el mundo ficcional se instaura por medio del lenguaje —o de un lenguaje—, se ubica siempre en el horizonte de una experiencia posible: “si en la ficción todo fuera básicamente distinto que en nuestra experiencia de la realidad, si, en consecuencia, la ficción ya no se pudiera poner en relación con un concepto de realidad, ni se la podría articular verbalmente ni se la podría constituir en la recepción” (1975 b, p. 378). El hecho de que Stierle utilice una noción de realidad al parecer algo más laxa de la adoptada aquí, no modifica la validez de su observación. Una vez descartada la posibilidad de la autonomía absoluta, las diferencias entre clases de mundos ficcionales instaurados conforme a las normas de distintas poéticas pueden ser interpretadas como grados de distanciamiento —de autonomía relativa— respecto de la realidad.

coexistencia de diversos mundos en un mismo texto como los tipos de modificación intencional de las modalidades atribuibles a los objetos pertenecientes a cada mundo están inmediatamente condicionados por la poética ficcional propia de cada género, podemos completar ahora las normas de la poética de la ficción trágica presupuestas por Aristóteles: en la tragedia tanto el mundo configurado por las acciones verbales y no-verbales de los personajes —la mimesis de acciones y caracteres— cuanto los mundos representados en los discursos de los personajes —la mimesis dentro de la mimesis— deben ser mundos a los que la “opinión común” les adjudique el modo de ser *posible*. Así, los personajes deben ser tales como los hombres que se estima que podrían existir; sus acciones deben ser tales como las que se piensa que podrían ser realizadas por tales hombres; y, por último, los objetos y sucesos evocados o de alguna manera representados en los discursos de los personajes —piénsese por ej. en los discursos narrativos de la figura típica del mensajero— deben ser igualmente tales como los que se estima que podrían existir o acaecer.

La tragedia, a diferencia de la epopeya, no admite la irrupción de lo imposible (*τὸ ἄλογον*) en el universo de lo posible. La coexistencia de ambos órdenes redundaría en una ruptura de la verosimilitud trágica, que exige que las acciones dramáticas presentadas como fácticas reúnan dos condiciones complementarias: (a) que sean aptas para producir conmoción y espanto y (b) que dimanen unas de otras de manera necesaria o verosímil (Cf. *Poética* IX, 1451 b 33 — 1452 a 11 y X, 1452 a 18-20). La segunda condición implica que las acciones no deben sucederse simplemente, esto es, producirse unas tras otras en forma más o menos azarosa, sino que deben estar causalmente conectadas y que el tipo de conexión debe estar en conformidad con el contexto de causalidad presupuesto por los miembros de la comunidad cultural griega clásica.

La poética de la ficción trágica se puede definir, de acuerdo con los postulados aristotélicos, como una poética ‘realista’. La tragedia clásica descrita por Aristóteles y elevada por él mismo al rango de modelo literario de validez universal y atemporal, se puede caracterizar, por tanto, sin incurrir en contradicción, como uno de los tipos de ficciones literarias fundados en la *mimesis de la realidad* o, para ser más precisos, en la mimesis de aquella esfera de la realidad constituida por las *posibilidades de facta*. La tragedia es un género ficcional en la medida en que en ella lo real-posible y en tanto posible aún no-fáctico, es presentado como fáctico: modelos de acciones y actantes posibles aparecen en ella como acciones efectivamente realizadas y como individuos efectivamente existentes.

Si se acepta la precedente caracterización de la tragedia griega clásica como

tipo literario ficcional, parece posible ya dar algunas pautas para una tipología de las formas literarias ficcionales. Previo a ello creo conveniente, sin embargo, hacer un somero examen del procedimiento que nos ha llevado a ese primer resultado parcial, tanto para poner a prueba su congruencia cuanto para completar nuestro instrumental analítico.

1) Apoyándome en las objeciones de Martínez-Bonati a la teoría ficcional de Searle, revisé algunas de las nociones claves de dicha teoría —tales como “simulación”, “pseudoaserción” y “pseudorreferencia” en oposición a “referencia real”— para poner en evidencia que no se adecuan a la complejidad de la situación comunicativa propia del discurso ficcional en general y que, aplicadas a determinados géneros literarios ficcionales, pueden llevar a distorsiones como la confusión entre el autor y el narrador de una novela. Por lo mismo quedó en claro que no es admisible trazar una tipología de las ficciones literarias tomando como criterio la presencia mayor o menor de “referencias reales” del autor dentro del mundo ficcional.

2) Al discutir la teoría ficcional de Landwehr intenté demostrar que si bien la ficcionalidad puede ser definida satisfactoriamente con ayuda de la noción de “modificación intencional de las modalidades atribuibles a los constituyentes de la situación comunicativa”, es preciso replantear, en términos diferentes de los de Landwehr, tanto el inventario de dichas modalidades como la relación entre la modificación de las zonas de referencia (la constitución del mundo representado en la ficción) y la modificación del rol de productor (la constitución de una fuente de lenguaje distinta del autor).

3) La consideración del mundo ficcional como un mundo imaginario nos condujo a la ecuación sartreana *imaginario = irreal*, que se mostró poco apta para distinguir tipos de ficciones conforme a los mundos representados en ellas.

4) En un primer intento por delimitar las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional en consonancia con el postulado de que lo ficcional sólo es definible en relación con interpretantes —con el productor y/o el receptor del mensaje, que son quienes atribuyen dichas modalidades— adopté una definición de *realidad* constituida ella misma en relación con interpretantes. Basándome en Glinz (1973) incorporé así la modalidad *real* y las modalidades, subsumibles en ella, de lo *fáctico* y lo *posible*.

5) A la luz de esas categorías busqué poner en claro la trascendencia del aporte aristotélico a la teoría de la ficción literaria. La relectura de algunos pasajes claves de la *Poética*, sobre todo de la célebre distinción entre historia y poesía —que a fuer de conocida y repetida ha sido entendida casi siempre de un modo muy superficial— iluminó un importante aspecto dejado de lado por los otros sistemas teóricos examinados aquí: el status especial de los géneros ficcionales tradicionalmente considerados como literarios. La reflexión metateó-

rica trajo en este caso como resultado el reconocimiento de que tanto la producción como la recepción de las ficciones literarias están condicionadas por una instancia normativa ( a la que he llamado “poética de la ficción”), variable para cada género y época, que es la que determina qué tipos de modificación intencional-cointencional de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional son los permitidos o esperables dentro de cada género y que es la que regula, además, las posibilidades de combinación de componentes de diferentes modalidades. En relación inmediata con esa instancia normativa surgieron dos nuevas categorías, a las que denominé “verosimilitud absoluta” y “verosimilitud genérica”. Si bien su introducción permitió entender mejor, según creo, que las ficciones literarias se relacionan con la realidad de un modo mediato, en virtud de y a través de una determinada poética de la ficción, no quedó del todo definido el status de lo *verosímil* respecto de las modalidades *real*, *fáctico* y *posible*. Al comentar los textos aristotélicos tuve que referirme asimismo a lo “necesario” y lo “imposible” —con sus aparentes variantes: lo “absurdo”, lo “inexplicable”, lo “inverosímil” etc.— sin poder precisar aún cómo se integrarían en un sistema mínimo de modalidades básicas que permita distinguir clases de textos literarios ficcionales conforme a los tipos de modificaciones exigidos en cada caso por la poética en que se sustentan. Pienso que una vez más el examen atento de algunas afirmaciones aristotélicas puede ayudar a esclarecer las relaciones conceptuales relevantes para este propósito.

### 5.5. *Lo posible según lo verosímil y lo posible según lo necesario*

Como se recordará, los términos *posible*, *verosímil* y *necesario* aparecen estrechamente vinculados al comienzo del Cap. IX de la *Poética*, donde Aristóteles declara que la tarea propia del poeta es referir “las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario”, con una formulación que parece sugerir una diferencia cualitativa o cuantitativa de cosas posibles. Dada la frecuencia con que el par conceptual “verosímil” — “necesario” recurre a lo largo de toda la *Poética*, resulta tanto más sorprendente el silencio de los comentaristas sobre este pasaje.

El mencionado par aparece, por ej., al final del Cap. VII, donde se afirma que la extensión ideal de la tragedia es aquella que permite que en una secuencia de acontecimientos “que se suceden según la verosimilitud o la necesidad” se verifique el cambio de fortuna (1451 a 11-15). Hacia la mitad del Cap. VIII Homero es alabado por haber omitido en la *Odisea* todos aquellos sucesos de la vida de Ulises “ninguno de los cuales debía necesaria o verosímilmente producirse al producirse otro” (1451 a 24-28). En el mismo Cap. IX leemos que “lo general es qué calidad de cosas le corresponde decir o hacer a qué calidad de

individuos según lo verosímil o lo necesario” (1451 b 8-9) y, más adelante, un tipo de trama caracterizado como “episódico” es objeto de severas críticas con el argumento de que en él “la interrelación de los episodios no es ni verosímil ni necesaria” (1451 b 34-35). Al final del Cap. X se insiste en que los momentos culminantes de la acción, aquéllos en los que el cambio de fortuna del héroe se produce de un modo brusco y sorprendente —lo que aumenta la intensidad del impacto afectivo en el receptor— deben desprenderse con naturalidad de la estructura argumental “de manera que se deriven necesaria o verosímilmente de hechos anteriores, ya que hay una gran diferencia en que esos sucesos acaezcan *a causa* de otros o bien *después* de otros” (1452 a 19-21).

Las palabras destinadas a fundamentar el precepto contenido en la última cita permiten inferir que con los términos *verosímil* y *necesario* Aristóteles se refiere, sobre todo, a la conexión causal de las acciones. Ello no implica, sin embargo, que haya que entender esos términos en bloque, como si configuraran una unidad semántica, tal como pretende M. Fuhrmann: “Los dos componentes del par conceptual se prestan mutuamente una cierta imprecisión: por ello es lícito traducirlos sintéticamente con la expresión ‘verosimilitud’” (1973, p. 21). Creo, por el contrario, que si bien en el pasaje final del Cap. X los sucesos que se derivan “necesaria o verosímilmente de hechos anteriores” quedan globalmente caracterizados como aquellos que acaecen “a causa de otros”, los términos en cuestión aluden implícitamente a dos tipos de conexión causal entre sucesos posibles y, en última instancia, a dos tipos de posibilidades de *facta*.

Es interesante recordar al respecto que en los muchos pasajes de la *Retórica* en los que Aristóteles se ocupa de lo *verosímil* presenta por lo común definiciones que se fundan en una comparación contrastiva —implícita o explícita— de lo *verosímil* con lo *necesario*. Veamos una de ellas: “Porque lo verosímil es lo que ocurre con frecuencia, pero no absolutamente, como lo definen algunos, sino lo que, pudiendo ser de otra manera, se relaciona con aquello respecto de lo cual es verosímil como lo universal con lo particular” (1357 a 34-37). La afirmación de que lo *verosímil* es lo que puede ser de otra manera suscita, en efecto, la confrontación con un contrario: lo que no puede ser de otra manera. Y este contrario es precisamente lo *necesario*, como surge con claridad de las siguientes definiciones incluidas en el Libro V de la *Metafísica*: “además, lo que no puede ser de otro modo, decimos que es necesario que sea así” (1015 a 33-35); “por lo tanto, lo primero y propiamente necesario es lo simple, ya que esto no puede ser de varios modos” (1015 b 11-13).

Asimismo, la noción de “lo que ocurre frecuentemente o la mayoría de las

veces” sugiere de inmediato la asociación con “lo que ocurre siempre”. Aristóteles confronta expresamente ambas nociones cuando precisa: “lo verosímil no es lo que ocurre siempre, sino lo que ocurre la mayoría de las veces” (*Retórica*, 1402 b 20-21). Que “lo que ocurre siempre” es otra manera de definir lo *necesario* se desprende de la siguiente reflexión, en la que los dos términos aparecen mencionados y confrontados en forma explícita: “no es lo mismo refutar algo fundándose en que no es verosímil y fundándose en que no es necesario pues lo que ocurre la mayor parte de las veces siempre es objetable, ya que en caso contrario no sería verosímil, sino que ocurriría siempre y sería necesario” (*Retórica*, 1402 b 27-29).

En resumen: *necesario* es lo que no puede ser de otra manera y ocurre siempre; *verosímil* es lo que puede ser de otra manera pero ocurre frecuentemente de una manera determinada. Puesto que lo *verosímil* es definido conforme al criterio cuantitativo de la frecuencia, de ello se sigue que existen grados de verosimilitud según los correspondientes grados de frecuencia: “es más verosímil aquello que ocurre más frecuentemente así [en mayor número de cosas]” (*Retórica*, 1402 b 37- 1403 a 1). El grado más bajo de verosimilitud estaría representado por lo que ocurre sólo de modo excepcional y, por tanto, en forma imprevisible: “ocurre lo que no es verosímil; por lo tanto, también lo que está contra lo verosímil es verosímil. Y si esto es así, lo inverosímil será verosímil [...] pero no en absoluto sino relativamente” (*Retórica*, 1402 a 13-17; cf. *Poética*, 1461 b 14-15)

Los testimonios aducidos hasta aquí pueden crear la sensación de que el término *εὐρός* (que he traducido siempre como “verosímil”) designa una categoría objetiva: algo así como la medida cuantitativa, el grado de la posibilidad de que un suceso devenga en hecho fáctico. De ser efectivamente así, la traducción más apta para este término no sería *verosímil* en el sentido de “lo que parece verdadero”, sino *probable* en el sentido de “calculable”. Si no he optado por esta solución es porque, como acertadamente señala Fuhrmann, mientras que el término *πιθάνον* (“creíble”, “convinciente”) designa claramente el efecto de un texto sobre el receptor, la pura capacidad suasoria del discurso -y se puede considerar por ello el correlato subjetivo de lo objetivamente posible-, el término *εὐρός* oscila entre estos dos polos semánticos según el contexto (1973, p.25). En efecto, no es difícil hallar en la *Retórica* misma otros testimonios en los que el criterio de la frecuencia es desplazado por el de la opinión mayoritaria o autorizada. Así se recalca, por ejemplo, que el encargado de juzgar la refutación de una acusación “no debe juzgar únicamente sobre la base de lo necesario, sino también sobre la base de lo verosímil, pues *esto es juzgar de acuerdo con la mejor opinión*” (1402 b 31-33). En otros casos ambos criterios se combinan para poner de relieve el carácter opinable, subjetivamente variable, de

la noción misma de frecuencia, como surge de la definición de uno de los cuatro tipos de entimemas o silogismos retóricos: “los entimemas contruidos sobre la base de lo que ocurre realmente o *parece* ocurrir la mayor parte de las veces se fundan en lo verosímil” (1402 b 14-16).

Sin embargo, independientemente de esta ambigüedad del término *εἰκός*, se puede concluir que la categoría por él designada, a la que seguiré llamando *verosímil* a falta de una expresión más adecuada, forma una dualidad polar con lo necesario, y que lo *verosímil* y lo *necesario* representan dos maneras diferentes de articulación de posibilidades. Procuraré ilustrar la diferencia con un ejemplo: es posible que dadas determinadas circunstancias un individuo quiera suicidarse saltando al vacío desde la ventana del séptimo piso de un edificio. De esta posibilidad se sigue necesariamente la posibilidad de que el individuo en cuestión caiga hacia abajo en lugar de quedar flotando en el aire o remontarse hacia el cielo o cualquier otra variante que implique la no-caída, esto es, que esté en contradicción con una ley natural que forma parte del “contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar” y que por ello mismo queda descartada como imposible. Recordemos que lo necesario es “lo que no puede ser de otro modo”: la única posibilidad que se deriva del posible salto de un posible suicida es la caída. A su vez, de la posibilidad de la caída resulta *verosímelmente*, esto es, con un alto grado de probabilidad calculable o estimable, la posibilidad de que el suicida muera al estrellarse contra el pavimento. Por cierto que en este caso lo contrario es también posible pero menos probable: que el suicida caiga en un lugar tal y de una manera tal que no le acarree la muerte.

Pienso que cuando Aristóteles asigna al poeta la tarea de referir “las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario” alude sustancialmente a esos dos modos de relación entre sucesos posibles que acabo de ilustrar. Queda por considerar, sin embargo, si la diferencia en el modo de relación no implica una diferencia de posibilidades. En efecto, las cosas posibles según lo verosímil y las cosas posibles según lo necesario sólo son igualmente posibles si se las piensa como no-fácticas, susceptibles de volverse fácticas. No son igualmente posibles, en cambio, si se considera el grado de su respectiva posibilidad de convertirse en hechos fácticos, grado que depende de las condiciones a las que dichas cosas posibles están ligadas.

Resulta interesante recordar al respecto dos pasajes de la *Retórica* que hacen explícito el supuesto de que hay grados de lo posible: “Si es posible que algo llegue a producirse sin ayuda de una técnica (capaz de producirlo) y sin preparación, más posible será que se produzca mediante una técnica y poniendo en ello especial cuidado” (1392 b 5-6); “Si algo es posible para los que son inferiores, de menor valía y más tontos, más posible será para los que tienen las cualidades opuestas” (1392 b 10-11). No está de más aclarar, para la mejor inteli-

gencia de estos textos, que Aristóteles no usa aquí el término *εὐκός* sino precisamente *δυνατόν*.

Tal vez no sea, por consiguiente, demasiado osado ver en la aludida distinción un anticipo de la categoría hegeliana de la *posibilidad real*, que se contrapone a la de la *posibilidad formal*. Mientras que esta última se funda en la mera ausencia de contradicción lógica y admite por ello mismo la alteridad (lo formalmente posible puede ser de una manera o de otra), la *posibilidad real* está siempre ligada a un complejo parcial de condiciones que, en caso de completarse en un complejo integral, transforma a la *posibilidad real* en *realidad* (o, para decirlo en los términos de Glinz, transforma a la *posibilidad* en *facticidad*). Para Hegel lo *realmente posible*, en tanto ligado a determinadas condiciones y circunstancias, no puede ser de otra manera, de donde resulta que sólo en apariencia se distingue de lo *necesario* (Cf. *Logik* II, pp. 176-179).

¿No sería precisamente un anticipo de esta noción lo que subyace en la expresión aristotélica “las cosas posibles según lo necesario”? De ser así cabría conjeturar que lo *posible según lo necesario* (o lo *necesariamente posible*) alude, en oposición a lo *posible según lo verosímil* (o lo *verosímilmente posible*), a lo que es forzoso que ocurra en caso de que estén dadas o se creen determinadas condiciones. O, si se quiere interpretar la diferencia desde un punto de vista cuantitativo, cabría pensar que lo *posible según lo necesario* representa el grado máximo de la posibilidad de que algo ocurra efectivamente, esto es, que pase de *posible* a *fáctico*. Lo *posible según lo verosímil* representaría, en cambio, un grado menor, si bien relativamente alto, de dicha posibilidad de tránsito de lo *posible* a lo *fáctico*: correspondería a aquello cuya ocurrencia, en relación con ciertas condiciones, no es exactamente predecible sino sólo esperable o calculable de un modo aproximativo.

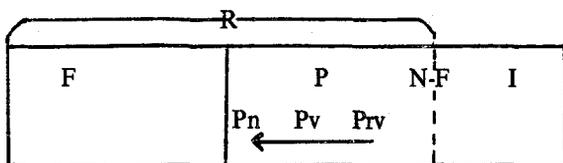
## 6. *Modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional*

Al final del párrafo precedente he correlacionado una vez más las categorías aristotélicas que considero más aprovechables para el propósito de delimitar un repertorio mínimo de modalidades y sus transformaciones en el texto ficcional, con aquella definición de realidad que me ha parecido la más adecuada para ese fin por el hecho de estar pragmáticamente constituida (Cf. supra, pp. 120 y s.). Recordémosla nuevamente: la realidad, entendida como “el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar” consiste en “la experiencia práctica y la certeza del hombre que actúa, basada en dicha experiencia, de que a un suceso S o a una acción A le sigue *con seguridad* o *con una probabilidad calculable (estimable)* una consecuencia C o resp. una reacción R, y que se puede

desencadenar esta consecuencia C o esta reacción R provocando el suceso S o resp. ejecutando la acción A” (Glinz 1973, p.112; mío el subrayado).

Si sustituimos la expresión “con seguridad” por “necesariamente” y la expresión “con una probabilidad calculable (estimable)” por “verosímilmente” comprobamos que los dos tipos de posibilidades contemplados por Aristóteles se integran sin dificultad en la definición y permiten comprender mejor los presupuestos en que ella se funda. Si, además, recordamos todo lo dicho a propósito de la distinción hecha por Glinz entre lo *real* y lo *fáctico* (Cf. supra, pp. 121 y s.) y lo ponemos en relación, no sólo con los dos tipos de posibilidades mencionadas sino, además, con la noción aristotélica de lo *relativamente verosímil* (Cf. los pasajes ya citados de *Retórica*, 1402 a 13-17 y *Poética*, 1461 b 14-15) a la que me referí al distinguir grados de verosimilitud absoluta (Cf. supra, p. 127), se hace evidente que lo *posible*, tal como se ha venido entendiendo hasta aquí, es una modalidad compleja, que abarca un amplio espectro que se extiende desde lo exactamente predecible hasta lo enteramente impredecible. El grado mínimo de lo *posible* estaría representado por la posibilidad de ocurrencia de un suceso no calculable ni esperable o sólo esperable en tanto también es esperable que ocurra lo no esperable. Este grado mínimo constituiría la frontera entre lo *posible* y lo *imposible* o, lo que es lo mismo, entre lo *real* y lo *irreal*. Es preciso recordar, sin embargo, que dicha frontera no está dada de una vez y para siempre, sino que, aun dentro de las coordenadas de una determinada comunidad sociocultural y de un determinado momento histórico, está en un permanente proceso de desplazamiento. Como señalé más arriba, todo nuevo hecho fáctico y, particularmente, aquellos nuevos hechos fácticos que representan la realización de posibilidades estimadas ‘remotas’ (grado mínimo) o no contempladas hasta el momento o expresamente descartadas del marco de la realidad (por ej., confinadas al mundo de la imaginación o del deseo, esto es, dadas como posibles sólo en tanto pensables), incorporan al ámbito de lo real nuevas posibilidades o modifican el espectro de los grados de posibilidades preexistentes. Aquellos hechos que, en el decir de Aristóteles, no habrían sido considerados posibles si no hubieran ocurrido efectivamente, acarrear, al producirse, la puesta en tela de juicio y la consiguiente reestructuración de los criterios de realidad vigentes.

La relación entre las modalidades consideradas hasta aquí se puede representar en el siguiente gráfico:



donde R = real, F = fáctico, N-F = no-fáctico, P= posible, Pn = posible según lo necesario, Pv = posible según lo verosímil, Prv = posible según lo relativamente verosímil, I = imposible (o irreal),  $\leftarrow$  = incremento del grado de posibilidad de tránsito de lo posible a lo fáctico y  $\vdash$  = frontera desplazable.

## 7. Tipos de modificación de las modalidades

Si se acepta que el precedente repertorio de modalidades sea suficiente y adecuado para delimitar las maneras de ser que los participantes de una situación comunicativa ficcional pueden atribuir a los componentes del mundo ficcional, cabe distinguir, al menos teóricamente, seis posibilidades de fictivización o, lo que es lo mismo, seis tipos de modificación de dichas maneras de ser:

$$\begin{array}{l} F \Rightarrow P \\ F \Rightarrow I \\ P \Rightarrow F \\ I \Rightarrow F \\ P \Rightarrow I \\ I \Rightarrow P \end{array}$$

Dadas las diferentes relaciones de las modalidades entre sí, a cada una de las modificaciones le corresponde un valor diferente en lo que concierne a las consecuencias que se derivan del paso de una modalidad a otra. Así, si lo fáctico se concibe como la realización de posibilidades que a su vez forman parte de la realidad, la modificación  $F \Rightarrow P$  resultará poco relevante en tanto que su contraria,  $P \Rightarrow F$ , sí representará una auténtica transformación<sup>17</sup>.

Hay que tener presente, además, que todas estas modificaciones se pueden combinar entre sí en el interior de un texto y que, puesto que la combinación de objetos de referencia de diversas modalidades implica la coexistencia de diversos mundos, la posibilidad misma de tal coexistencia puede ser propuesta de modo implícito o explícito como objeto de reflexión y como materia de interpretación.

Respecto de este último punto señala Landwehr (1975, p. 171) que cuando a las zonas de referencia del texto les corresponde, según las normas del productor y del receptor, una sola manera de ser, tanto la adjudicación como la eventual modificación de la modalidad en cuestión no ofrecen ninguna

17 Cf. Landwehr (1975, p. 177), quien excluye por irrelevante la modificación 'real'  $\Rightarrow$  'posible'.

dificultad. Por el contrario, aquellos enunciados en los que se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, plantean al receptor un problema interpretativo. Así, una expresión como “anoche soñé que pescaba una trucha y hoy me la voy a comer en el almuerzo” es considerada en principio desviante. Pero en el caso de que sea efectivamente pronunciada en una determinada situación y de que se reconozca que la mezcla de modalidades ha sido intencional, se tiende a interpretar el todo en un sentido irónico, como perteneciente en conjunto al ámbito de lo irreal. De allí deriva Landwehr la hipótesis de que frente a aquellas expresiones en las que, según el parecer del receptor, se combinan objetos y hechos de referencia de distintas modalidades, existe la tendencia a atribuir a todos los elementos de referencia en conjunto la modalidad menos problemática y que menos compromete ante el interlocutor. Advierte, sin embargo, que la modificación del todo en el sentido de la modalidad menos comprometida debe estar posibilitada por la función comunicativa atribuida implícita o explícitamente a la expresión en cuestión. En efecto, mientras que en un informe orientado a lo fáctico o en un tratado científico la introducción de objetos de referencia irreales como reales es considerada una transgresión o un error (lo que conduce al fracaso del acto de comunicación), en un texto que se presenta como ficción literaria la combinación de modalidades puede no ser considerada transgresiva y, además, no induce necesariamente al receptor a adjudicar al todo la modalidad menos problemática. Es la poética de la ficción operante en cada texto literario la que determina que la combinación sea sentida o no como desviante, que resulte sorprendente o esperable y que sea presentada y receptionada como problemática o natural.

#### 8. *Criterios para una tipología de textos literarios ficcionales*

De lo expuesto en el párrafo precedente se desprende que una clasificación de obras literarias ficcionales podrá tomar como punto de partida las siguientes pautas:

- 1) Tipo de modificación de las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional.
- 2) Necesidad, posibilidad o imposibilidad de una combinación de diferentes tipos de modificación que dé como resultado la coexistencia de objetos y hechos de diversos mundos dentro del mundo ficcional.
- 3) Cuestionamiento (explícito o implícito) o no-cuestionamiento de la

coexistencia de distintos mundos dentro del mundo ficcional.

La formulación de estos criterios es, como se puede apreciar, lo suficientemente general como para que resulten aplicables a cualquier obra literaria ficcional independientemente de su pertenencia a uno de los tres grandes géneros canonizados por Goethe como “formas naturales de la poesía”: lírica, épica y drama. Por *componentes del mundo ficcional* podrá entenderse, en consecuencia, tanto el narrador de un relato —sea éste un poema épico, una novela realista o un cuento de hadas— como los actantes de un drama o el yo, desgajado del yo del autor, que articula sus vivencias en una poesía lírica; tanto el mundo configurado por las acciones dramáticas como el ámbito de referencia de los parlamentos de los personajes; tanto los objetos y hechos de referencia de un discurso narrativo como los de un discurso lírico o dramático.

El tercer criterio está, por cierto, en relación de subordinación con el segundo, ya que su aplicabilidad depende del hecho de que la convivencia de distintos mundos sea exigida —como es el caso de la literatura llamada “fantástica” y “maravillosa”— o al menos admitida por las convenciones literario— ficcionales en cuyo horizonte se inscribe la obra. Al incluir esta tercera pauta he asumido uno de los conceptos clasificatorios introducidos por A.M. Barrenechea (1978, pp.89 y s.) para delimitar el ámbito de la literatura fantástica en términos más satisfactorios que los propuestos por T. Todorov (1972). Para este autor la literatura fantástica es un género “evanescente” situado en el límite fluctuante entre lo “maravilloso” y lo “extraño”, que dura lo que dura la vacilación, común al lector y al personaje, sobre la naturaleza de los sucesos imposibles de explicar por las leyes de nuestro mundo familiar. La duda puede resumirse, así, en la siguiente pregunta: ¿ocurrió o no ocurrió realmente? o, traducida a nuestros términos, ¿el suceso imposible forma parte del mundo de lo fáctico o pertenece al mundo del sueño, la alucinación, la fantasía etc.? Podría parecer que esta segunda formulación se contradice con el repertorio de modalidades utilizado hasta aquí: en él, en efecto, la contraparte de lo fáctico es lo *no-fáctico posible* o lo *no-fáctico imposible*. Cuando nos referimos, en cambio, al mundo del sueño, nos basamos en una clasificación de los contenidos perceptivos intuitivamente realizada a partir de nuestro conocimiento empírico de las diferentes formas de percepción.

Ahora bien, que los objetos de la percepción puedan ser categorizados según su pertenencia a distintos mundos no sólo no interfiere sino que incluso favorece la adecuada descripción de los tipos de modificaciones efectuadas en el texto ficcional de acuerdo con las modalidades básicas. Así, si un texto ficcional nos presenta un suceso que consideramos que no podría ocurrir en la realidad —por ej. la lucha de un hombre con un dragón que arroja fuego por la

boca— como soñado por un personaje, concluiremos que la modificación realizada en este caso es del tipo  $P \Rightarrow F$ , ya que si bien partimos del supuesto de que los dragones no existen realmente, sabemos que es posible soñarlos. Lo que el productor de un texto tal propone al receptor es que adjudique al posible sueño de una persona posible —imaginados por él en conformidad con sus criterios de realidad— el carácter de lo acaecido, de lo efectivamente percibido en un sueño particular de una persona realmente existente. Si, por el contrario, un texto ficcional nos presenta un personaje en lucha efectiva con un dragón, diremos que la modificación realizada —y propuesta al receptor para su correalización— será  $I \Rightarrow F$ . Y si por último un texto ficcional se mantiene en la “ambigüedad de percepción” postulada por Todorov como rasgo típico de lo fantástico y, por ej., suscita la duda sobre si la lucha con el dragón ha sido soñada o realmente vivida por el personaje, la modificación en él efectuada será del tipo  $I \Rightarrow P$ , es decir, se deja abierta la pura posibilidad —la “posibilidad formal” en el sentido de Hegel (Cf. *Logik* II, pp. 176 y 178), cuyo contrario es igualmente posible— de que la lucha en cuestión haya ocurrido realmente o, dicho de otro modo, que entre lo efectivamente vivido y lo soñado no exista una frontera tan nítida como la presupuesta en el contexto causal en que se basan todas nuestras acciones cotidianas.

### 8.1. *Condiciones de aplicabilidad de los criterios clasificatorios*

No es mi intención hacer un inventario de todos los tipos de ficción literaria que, al menos teóricamente, resultarían del recuento de todas las combinaciones pensables sobre la base de los tres criterios propuestos, ni realizar el procedimiento complementario de comprobar cuáles de esos tipos están históricamente representados en nuestra tradición literaria. La poética de la ficción, esa instancia mediadora a través de la cual los mundos ficcionales se relacionan con la realidad, varía —es preciso repetirlo— según los géneros literarios tradicionalmente reconocidos y según los períodos de la historia literaria. Por ello mismo, toda propuesta clasificatoria con aspiraciones de exhaustividad exigiría la revisión sistemática de los diversos géneros y períodos de las historias literarias de diversas naciones y de sus interrelaciones así como el estudio del surgimiento y la evolución de la conciencia misma de cada género particular, incluyendo en ella tanto el conocimiento intuitivo del lector competente de cada época (el horizonte de sus expectativas) cuanto la correspondiente reflexión metaliteraria del estudioso de la literatura (definiciones y preceptivas de los géneros en cuestión).

Hay que tener presente, además, que la inclusión de un fenómeno dado en el ámbito de la realidad o de la irrealidad varía igualmente de una comunidad cultural a otra y de una época a otra, lo que incide de manera sustancial en el

éxito de la comunicación literaria ficcional. Este sólo está garantizado cuando el receptor —ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él— está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal así como la poética particular en que ella se sustenta y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos. Es evidente, por lo tanto, que todo intento por ofrecer una tipología completa de las ficciones literarias ha de tomar en cuenta las variables resultantes de las condiciones de creación y recepción de los textos: los tres criterios clasificatorios mencionados sólo son operativos si se los pone en relación con el horizonte cultural del productor del texto ficcional y de los receptores postulados por él.

## 9. *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales*

Por todas las razones expuestas me limitare a señalar cómo con la ayuda de los criterios introducidos en la sección precedente se podría delimitar y caracterizar con mayor precisión —como en parte ya lo ha hecho A.M. Barrenechea (1978)— algunas formas ficcionales a las que T. Todorov (1972, cf. supra, p. 142) ha consagrado un estudio tan rico en acertadas sugerencias como en afirmaciones insuficiente o inadecuadamente fundadas y que precisamente en razón de sus muchas virtudes y de sus no pocos puntos débiles ha dado lugar a numerosos trabajos en los que o se aplican dócilmente las categorías allí propuestas o se pone en tela de juicio toda la clasificación. Me refiero a la literatura fantástica y a ciertos tipos de ficción que Todorov incluye, según los casos, dentro de los “géneros vecinos” de lo “extraño” y lo “maravilloso” o de los “subgéneros transitorios” de lo “fantástico-extraño” y de lo “fantástico-maravilloso” (1972, pp. 56 y s.). No es éste el lugar para examinar pormenorizadamente el sistema clasificatorio de Todorov. Me contentaré con dar algunas orientaciones sobre la manera como podría replantearse el problema en conformidad con las nociones elaboradas en el presente trabajo.

### 9.1. *Condicionamientos histórico-culturales*

Ante todo es preciso considerar el horizonte cultural en que se inscriben las formas ficcionales aludidas para aplicar luego nuestras tres pautas ordenadoras en el contexto de la concepción de realidad y de los presupuestos poético-ficcionales de los creadores y lectores de tales formas. Esta necesidad de orden metodológico se hace particularmente notoria en el caso de las ficciones

consideradas fantásticas, ya que ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las 'evidencias', de todas las 'verdades' transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él. Su dependencia de esquemas cognitivos específicos, históricamente precisables, es puesta de relieve por I. Bessière (1974, p.60): "Lo fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto respecto de lo real; es por eso que está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época".

Repetidas veces se ha recordado, en efecto, que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces. Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural y en donde lo sobrenatural se acepta como otra forma de legalidad: como el conjunto de principios codificados y asumidos como no cuestionables (sistemas religiosos imperantes, creencias populares de gran difusión etc.) que dan sentido trascendente al entramado causal de los sucesos y de las acciones humanas pero sin intervenir en ellos de modo directo.

Al respecto señala I. Bessière (1974, p.93): "*El Diablo Enamorado* marca el nacimiento del género fantástico por la exacta sutura de lo real, de las circunstancias comunes que lo caracterizan, y de la extrañeza propia de lo maravilloso. Pero un maravilloso súbitamente improbable, que mantiene una relación anómala con lo real, fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios real-suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares". Esta definición viene a corroborar la opinión ampliamente aceptada de que lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: "natural" — "sobrenatural" (Todorov 1972, p. 34), "normal" — "a-normal" (Barrenechea 1978, p.89), "real" — "imaginario" (Vax 1965, p. 6 y Lenne 1974, p. 16), "orden" — "desorden" (Lenne 1974, p. 26), "leyes de la naturaleza" — "asaltos del caos" (Lovecraft 1974, p. 163), "real" — "maravilloso improbable" (Bessière, loc. cit.), todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*. Al formularlo así estoy aplicando ya los criterios 2) y 3), esto es, parto de la hipótesis, concordante con la de A.M. Barrenechea (1978), de que la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo *posible* y lo *imposible* dentro del mundo ficcional cuanto el cuestionamiento de dicha coexistencia.

Queda por aclarar el carácter específico de esas dos modalidades en conflicto o, lo que es lo mismo, su relación con cierta noción de realidad históricamente condicionada. Lo novedoso y particularmente acertado de la definición de I. Bèssièrè radica precisamente en que ubica el *impossible* que ahora nos interesa “fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios real-suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares” (loc. cit.). Este *impossible*, que la mencionada autora caracteriza como un “maravilloso súbitamente improbable”, reúne, pues, dos condiciones:

a) Está en contradicción con cualquiera de las leyes —lógicas, naturales, sociales, psíquicas etc.— que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural —la realidad— y lo sobrenatural —lo que da sentido último a la realidad sin formar parte de ella misma.

b) No se deja reducir a un *Prv* (“posible según lo relativamente verosímil”) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas —sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas— de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino.

La segunda condición nos permite entender, entre otras cosas, por qué las *Metamorfosis* de Ovidio no se pueden considerar ficciones fantásticas y “La metamorfosis” de Kafka sí. Que una ninfa perseguida por un dios se convierta en un árbol de laurel es un hecho tan ajeno a la realidad cotidiana de un griego o un latino del siglo I como lo es para un occidental del siglo XX la repentina transformación de un viajante de comercio en un insecto repugnante. Sin embargo, por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *impossible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores, acarrear que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un *Prv* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo, en cambio, no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural.

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa

irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* como el que acabo de describir o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación). Se trata, en suma, de ese sentimiento de lo “siniestro” (*das Unheimliche*) que Freud deriva de la impresión de que convicciones primitivas superadas, pertenecientes a un estadio anterior en el desarrollo psíquico del individuo o de la especie —propias de la mentalidad mágica del niño o del hombre primitivo— parecen confirmarse contra nuestras creencias actuales, un sentimiento cuya intensidad está en relación directa con el grado de superación efectiva de las convicciones primigenias (Cf. Freud 1972 [1919], VII, p. 2502).

L. Vax plantea mal el problema cuando intenta explicar por qué ciertos imposibles no son adecuados para crear el efecto propio de lo fantástico: “Indicaremos ante todo que lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas”. (1965, p. 10). Un relato piadoso de los milagros de la Virgen o de la vida de un santo y un cuento de hadas no son, en efecto, ficciones fantásticas pero no lo son por razones muy diversas y que poco tienen que ver con la ausencia de ingredientes terroríficos. Tampoco son necesariamente fantásticos todos los relatos entre cuyos personajes se encuentren el diablo o brujas y ogros. Lo que, en el decir de Vax, “trastorna nuestra seguridad” no es simplemente lo sobrenatural maléfico sino lo que no corresponde a las formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales —benéficas o maléficas— predominantes en la mentalidad comunitaria.

## 9.2. La “leyenda” cristiana

Examinemos primero el caso de las vidas de santos y veamos por qué no se las puede considerar ficciones. Como lo ha mostrado A. Jolles en un estudio que es ya un clásico en la materia, los relatos de las *Acta sanctorum* representan actualizaciones de la “forma simple” de la “leyenda” católica occidental, forma que surge de la “actividad espiritual” (*Geistesbeschäftigung*), de amplia vigencia en el medioevo cristiano, de la *imitatio* (Jolles 1972 [1930], pp. 21-61). El santo es un imitable. De entre los muchos sucesos de su vida sólo interesan, para la “leyenda”, aquellos que permiten evaluarlo como imitable, aquellos en los que se manifiesta activa su virtud, en los que se materializa el bien: sus milagros. Es por ello que todas las “vidas” en el sentido arriba anotado se reducen a informar sobre aquellas cosas que, conforme a la definición escolástica, “se producen por

obra de Dios, fuera de las causas que nos son conocidas” (*illa, quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*).

No hay en tales relatos ninguna modificación intencional de las modalidades atribuibles a los hechos de referencia: los milagros son considerados y consecuentemente presentados como *fácticos*, como efectivamente acaecidos, si bien conforme a una causalidad distinta de la natural, inabordable con categorías racionales. Por cierto que semejantes relatos pueden ser leídos como ficciones pero quien así lo hace se ubica fuera del horizonte espiritual del que han nacido. Dentro de ese horizonte, en el mundo piadoso de la *imitatio*, el milagro no trastorna la seguridad de nadie aun cuando se trate de una lucha con el diablo y aunque éste asuma la forma de un dragón que amenaza a la Virgen: tanto para el productor como para el receptor creyentes de una de las versiones de la “leyenda” de San Jorge esa lucha —que bien podría ser materia de una ficción fantástica— ha ocurrido realmente, es uno de esos hechos fácticos ni esperables ni explicables que al producirse contra toda expectativa amplían la noción de realidad, ya que obligan a incluir en ella hechos considerados antes imposibles o no contemplados en el espectro de las posibilidades reales.

### 9.3. *El cuento de hadas*

El caso del cuento de hadas es totalmente diferente a pesar de que algunos de sus elementos estructurales coinciden con los de la “leyenda”. Es preciso aclarar, ante todo, que cuando me refiero a esta forma ficcional que el alemán llama *Märchen*, el inglés *fairytale* y el francés —sobre el que está calcada nuestra expresión— *conte de fées*, incluyo en ella, siguiendo a Jolles (1972, p. 219), todos aquellos relatos del tipo de los reunidos por los hermanos Grimm en sus *Kinder- und Hausmärchen*.

No es posible aquí trazar una historia de este género ficcional, que está representado ya en las colecciones de cuentos que Straparola en el s. XVI y Basile en el s. XVII escribieron ateniéndose al modelo del *Decamerón*, que a partir de los *Cuentos* de Perrault domina el panorama de la narrativa europea de comienzos del s. XVIII y que fue muy apreciado, cultivado y discutido teóricamente por los románticos alemanes. Habrá que prescindir asimismo de considerar hasta qué punto concurren en él esos dos tipos de creatividad que los románticos solían contraponer y caracterizar respectivamente como literatura “artística” y literatura “natural” o “popular”.

#### 9.3.1. *La poética ficcional feérica*

Para Todorov (1972, p. 68) el cuento de hadas es una variedad dentro del género de lo “maravilloso” y lo único que lo distingue “es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural”. La primera parte de la afirmación sólo deja de ser una comprobación banal si por “una cierta escritura” se entiende tanto una manera de representación del mundo que, como lo veremos enseguida, es de carácter general y atemporal, cuanto una estructura discursiva que se caracteriza

a la vez por imponer férreos límites a la creatividad individual y por permitir infinitas variantes personales (contar la historia 'con la propias palabras'), rasgos ambos típicos, según Jolles (1972, p. 235), de las "formas simples" o, dicho en términos más tradicionales, de la literatura "natural" o "popular" de que hablaban los románticos<sup>18</sup>.

La segunda parte de la afirmación de Todorov es una verdad a medias pues si bien es cierto que, por ej., la sola presencia de hadas, ogros o brujas no es un rasgo distintivo, las ficciones feéricas se diferencia de las fantásticas precisamente en el hecho de que los *imposibles* que en ellas aparecen como *fácticos* corresponden a formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales en el mundo natural, formas que, además, llevan implícita la marca de su carácter imaginario y que, por ello mismo, no son puestas por los receptores — a menos que se trate de niños— en relación inmediata con el mundo de su experiencia.

R. Caillois (1967, "Prefacio") llama la atención sobre este rasgo en términos similares a los de L. Vax: "[...] las hadas y los ogros no pueden inquietar a nadie. La imaginación los confina en un mundo lejano, fluido y estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de todos los días, en la cual la mente no acepta que puedan introducirse. Se admite que se trata de creaciones para divertir o atemorizar a los niños. Nada puede ser más claro; no puede haber ninguna confusión. Quiero significar con esto que ningún adulto razonable puede creer en las hadas o en los magos".

El fenómeno a que alude Caillois —y con él muchos otros autores que han intentado fijar los límites de lo fantástico en relación con lo feérico— fue reconocido con toda claridad por Freud cuando al examinar cómo la literatura puede provocar el sentimiento de lo "siniestro" (*das Unheimliche*) excluye categóricamente al cuento de hadas en razón de su alejamiento respecto de lo cotidiano y familiar: "El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto de si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos" (Freud 1972 [1919], VII, p. 2503).

Lo *imposible* de las ficciones feéricas es, en suma, como lo señala

---

18 No entraré a discutir este punto, que ha sido objeto de largas controversias. Cf. por ej. M. Lüthi (1968 a), quien sostiene que el cuento de hadas no es una "forma simple" sino "de arte".

acertadamente Bessière (1967, p. 66), un “inverosímil marcado y codificado (pero, por ello mismo, bajo la dependencia de las convenciones y de la mentalidad comunitarias)” Esta definición se integra sin dificultad en el sistema conceptual propuesto en este trabajo a condición de que por “inverosímil” se entienda la no-coincidencia del verosímil genérico y el verosímil absoluto, con la consiguiente primacía del primero sobre el segundo (Cf. supra, 5.3). El verosímil feérico —y, en última instancia, la poética de la ficción feérica— admite, por ej., que los animales sean capaces de actuar como hombres y a la vez exige que los hombres que conviven con esos animales no se asombren de semejantes capacidades, todo lo cual está, por cierto, en franca oposición con los criterios de realidad de los productores y los receptores adultos de tales ficciones y se puede caracterizar, en consecuencia, como inverosímil en términos absolutos. Es por ello que, como observa M. Lüthi (<sup>3</sup>1968 b, p. 29), en aquellos casos aislados en que el héroe del cuento se admira, por ej., de que un animal le hable, el texto se aparta del “auténtico estilo feérico”, es decir, quiebra su verosímil genérico por respetar la verosimilitud absoluta, lo que implica una violenta transgresión de la poética ficcional propia del género.

Desde este punto de vista también lo *posible* feérico, cuya armónica convivencia con lo *imposible* es otro de los rasgos típicos del cuento de hadas, podría definirse, por paradójico que parezca, como un “inverosímil marcado y codificado”. Los posibles feéricos, en efecto, no son posibilidades reales en sentido estricto: no se cuentan entre las posibilidades de *facta* que forman parte de la noción de realidad de los productores y receptores adultos de tales relatos (así los ubiquemos en la Italia del s. XVI o en la Alemania del S. XIX, en el grupo de los ‘ilustrados’ o de los ‘ingenuos’). Como lo han demostrado casi todos los autores que se han ocupado del cuento de hadas, las fórmulas propias del género son claras señales cuya función es imponer distancia entre el mundo ficcional feérico y el de la realidad cotidiana del receptor. El “érase una vez”, el “hace mucho, mucho tiempo”, el “en un país distante, muy lejos de aquí” y todas las expresiones similares con las que suele introducirse la historia, sugieren que ella ocurre en un lugar que puede ser cualquier lugar —y ningún lugar concreto— y en un tiempo que es todos los tiempos, un nunca desde el punto de vista histórico y un siempre desde una perspectiva simbólica (Cf., por ej., Jolles 1972, p. 244 y Lüthi <sup>3</sup>1968 b, p. 31).

El narrador de ficciones feéricas renuncia —y lo anuncia a través de las fórmulas que emplea en su relato— a toda pretensión de fidelidad fáctica, renuncia desde sus primeras palabras a crear la ilusión de que se refiere a personas y hechos históricamente identificables, únicos en su facticidad. Los personajes feéricos, ya sea que se trate de modestos labradores o de opulentos reyes, de hadas o de brujas, nunca tienen rasgos individualizadores, no están

marcados ni por un desarrollo psíquico particular ni por el medio del que proceden. Como lo señala Lüthi (<sup>3</sup>1968 a, p. 74), “están en lugar de las esferas de las que provienen. Las presentan pero no las representan”. Esta falta de particularismo favorece la movilidad de las situaciones: el porquerizo se puede convertir de un día para otro en rey sin problemas, lo mismo que la fregona en princesa, pues el medio social en el que se supone que se hayan criado hasta entonces —aclaremos que se trata de un presupuesto que el cuento jamás tematiza— así como el desarrollo psíquico que les correspondería de acuerdo con una determinada circunstancia individual y social, no dejan ninguna traza en su personalidad. Los personajes no son individuos sino tipos, del mismo modo que las situaciones en que se encuentran son situaciones típicas: por ej., son objeto de injusticia o son amenazados por graves peligros, se les repara la injusticia o se salvan de la amenaza.

Los personajes no actúan en sentido estricto sino que viven sucesos cuyo sentido último es de carácter moral. El invariable ‘final feliz’ —otro rasgo impuesto por la poética ficcional feérica— cumple la función de satisfacer una demanda primordial de justicia, un juicio ético que no se funda en la evaluación de las acciones humanas sino en el sentimiento de que las cosas deberían ocurrir siempre de una cierta manera —‘buena’, ‘justa’—, de que el mundo debería ser distinto de como es en la realidad. Jolles (1972, pp. 240 y s.) se refiere a este sentimiento como propio de una “moral ingenua”, que no se pregunta por conductas sino por sucesos, y lo identifica con la “actividad espiritual” que determina la organización del cuento de hadas. En éste, en efecto, todo sucede —por lo menos al final— como debería suceder de acuerdo con esa “moral ingenua” (y como normalmente no sucede en el mundo de nuestra experiencia, que dentro de esa misma óptica es sentido como “inmoral”). Ello explica todos los rasgos examinados hasta aquí: la atemporalidad, la ausencia de todo particularismo, el total desfase de la verosimilitud genérica y la verosimilitud absoluta, la presencia jamás cuestionada de lo *imposible* junto a lo *posible*, la aceptación de lo maravilloso como obvio sin que se plantee en ningún momento la necesidad de explicarlo y, por último, el hecho de que tanto lo *posible* como lo *imposible* presentados como *fácticos* respondan a formas codificadas de representación que llevan la marca de su carácter imaginario.

Podría pensarse que hay contradicción en afirmar, como lo acabo de hacer, que el tipo de modificación propio de la poética ficcional feérica es la combinación  $P \Rightarrow F + I \Rightarrow F$ , es decir, que a todos los objetos y hechos de referencia (hadas y brujas, príncipes y campesinos, metamorfosis, luchas con monstruos fabulosos etc.) se les adjudica el carácter de lo efectivamente existente o acaecido, y sostener, a la vez, que el mundo ficcional feérico no es producto de una pretensión de representar el mundo real ni, mucho menos, esa parcela de la

realidad constituida por todos los hechos de la historia de la humanidad —lo *fáctico* en sentido estricto.

Aclaremos que la fórmula de modificación aquí propuesta sólo quiere significar que la fuente ficcional del relato —el narrador— nunca pone en duda la existencia u ocurrencia de los seres y sucesos a que se refiere, pero precisamente el hecho de que la existencia u ocurrencia de tales seres y sucesos no le plantee interrogante alguno, es lo que marca implícitamente a esa facticidad como imaginaria: el receptor sabe que el mundo de lo *fáctico* —su mundo— no es así pero acepta el que el cuento de hadas le propone, como un gratificante sustituto imaginario de un orden de cosas que él siente “ingenuamente inmoral”. Los participantes de la situación comunicativa ficcional, el productor y el receptor del cuento de hadas, realizan una “actividad espiritual” que se ejerce en dos direcciones: “por una parte toma el mundo y lo comprende como una realidad que rechaza, que no corresponde a la ética del suceso; por otra parte presenta y acepta otro mundo en el que se satisfacen todas las exigencias de la moral ingenua” (Jolles 1972, p. 241). Es por ello que el narrador ficcional feérico se aparta desde un comienzo del ámbito de lo cotidiano y renuncia a cualquier forma de particularismo realista: “espacio histórico, tiempo histórico se aproximan a la realidad inmoral, destruyen el poder de lo maravilloso obvio y necesario” (Jolles 1972, p. 244).

#### 9.4. *Lo posible y lo imposible en las ficciones fantásticas*

En las ficciones fantásticas nos encontramos con la situación inversa: los *imposibles* no se dejan encasillar, como hemos visto, dentro de las formas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria pero, además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con *posibles* que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores.

La modificación  $P \Rightarrow F$  suscita aquí la ilusión de que el mundo ficcional es, al menos en parte, representación directa del mundo de nuestra experiencia. Caillois (1967, “Prefacio”) describe plásticamente esta situación cuando, refiriéndose a los fantasmas y vampiros del universo fantástico, puntualiza: “Evidentemente, son también seres imaginarios, pero esta vez la imaginación no los sitúa en un mundo imaginario, pues los hace ingresar en el mundo real. No los concibe confinados en Broceliandia o en Walpurgis, sino atravesando las paredes de los departamentos alquilados mediante la intervención de un escribano o en un comercio de baratijas de barrio. Con sus manos transparentes llevan a su boca el vaso de agua colocado por la enfermera en la cabecera de un enfermo”.

Los imposibles fantásticos se ubican siempre en un contexto de causalidad

que obedece a leyes rigurosas y bien conocidas, en el marco de la 'normalidad' cotidiana, de la "realidad inmoral" que el cuento de hadas anula simbólicamente. Y así como los imposibles feéricos tienen la función de suprimir el 'desorden' —el orden 'injusto'— del mundo cotidiano y de restablecer un orden ideal, en consonancia con las exigencias ético-ingenuas de la mentalidad comunitaria, los imposibles fantásticos cumplen una función en cierto modo opuesta: la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las 'verdades' recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (por más que se los pueda sentir "inmorales").

El marco de 'normalidad', el contexto de causalidad en que se apoyan todas las acciones cotidianas de un hombre de nuestra época y cultura, puede estar directamente representado en el texto —como lo da por sentado Caillois en la citada descripción del ambiente en que irrumpen los seres fantásticos— o bien, como lo plantea acertadamente Barrenechea (1978, pp. 94 y ss.), puede estar tan sólo evocado a través de ciertos detalles de la narración, puede ser un trasfondo implícito que suscita la confrontación *in absentia* de un mundo acorde con nuestra noción de realidad y el de los imposibles que no se dejan explicar como resultado de ninguna forma de causalidad conocida o al menos comunitariamente aceptada.

Bessière apunta certeramente a uno de los rasgos distintivos sustanciales de las ficciones fantásticas cuando rechaza la tesis de Todorov, para quien "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un suceso aparentemente sobrenatural" (Todorov 1972, p. 34) y, refiriéndose a los personajes del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, corrige: "Alvaro y Alfonso conocen las leyes naturales, así como admiten las leyes sobrenaturales —el problema para ellos es dar un asidero al suceso que parece escapar a estas dos legalidades a la vez y que, para ser fantástico, no es sobrenatural" (Bessière 1974, p. 56). Lo "sobrenatural" debe entenderse aquí en el sentido de lo incomprensible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria (ya sea que se funde en sistemas religiosos, teológicos, en creencias populares de amplia difusión etc.). Las ficciones fantásticas lo emplean tan sólo para extraer de él una imaginaria consagrada pero sin presentarla como legítima ni denunciarla como ilusoria. Diablos, fantasmas, vampiros, apariciones, representan, según Bessière (1974, p. 37), los límites de un universo conocido. Es por ello que cumplen la función de introducir a lo "absolutamente nuevo", que no tiene ninguna relación con lo cotidiano. Lo sobrenatural, así entendido, "encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica".

### 9.5. *Postulados fantásticos pero no sobrenaturales*

Las reflexiones de Bessière sobre la función de lo sobrenatural en las ficciones fantásticas coinciden notablemente con las de uno de los máximos maestros del género, Jorge Luis Borges, quien en el prólogo a *La invención de Morel* de A. Bioy Casares hace un comentario que resulta mucho más iluminador que la mayoría de las definiciones propuestas en la copiosa bibliografía sobre el tema:

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural [. . .]. Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti [. . .]. En español son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada (Borges, *Prólogos*, pp. 23 y s.).

La caracterización de las ficciones policiales coincide con la propuesta por Todorov: se trata, para este autor, de un subtipo de lo “extraño”, de la presentación de sucesos anómalos, aparentemente imposibles e incomprensibles, que parecen amenazar el orden asumido como normal pero que, en última instancia, reciben una explicación racional que se integra sin dificultades dentro de ese orden.

Al referirse a “una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo” Borges cubre una esfera conceptual que corresponde, en Todorov, a 1) lo “extraño puro”, es decir, lo que puede explicarse racionalmente por el estado psicopatológico de quien ‘vive’ los sucesos imposibles (cf. 1972, pp. 59-62) y 2) la “alegoría”, es decir, el caso de aquellas formas ficcionales en las que los imposibles se ubican en el sentido literal del discurso pero en las que el texto provee señales de que dicho sentido es tan sólo vehículo de un sentido segundo que, como en la fábula, puede ser de carácter moral (cf. 1972, pp. 77 y ss.)<sup>19</sup>.

19 No creo, sin embargo, como Todorov, que la mayoría de los textos que permiten una lectura “alegórica” dejen por ello de ser fantásticos. Al respecto habría que distinguir —y así lo admite en parte el mismo Todorov (1972, pp. 80 y ss.)— diferentes tipos de discurso simbólico según las relaciones entre los dos niveles de sentido. Un planteo detallado del problema se hallará en Reisz de Rivarola 1977, pp. 51-99. Me limitaré a indicar aquí que es conveniente deslindar los siguientes tipos básicos: a) con clave incluida en el texto (caso extremo: moraleja); 2) sin clave incluida pero con un sentido segundo controlado por el texto mismo; 3) sin clave y

En lo que sigue Borges define lo fantástico de un modo al parecer irreconciliable con las categorías de Todorov, introduciendo una de esas paradojas que le son tan caras: lo imposible que sólo se puede pensar como posible en tanto producto de un desvarío de los sentidos o en tanto significativo de un significado acorde con nuestros criterios de realidad, es *des-cifrado* por Bioy, despojado de su carácter de cifra, enigma o secreto, puesto a la luz, explicado, “mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”. Si en conformidad con esta premisa quisiéramos definir el tipo ficcional fantástico, del que el relato de Bioy parece ser, en efecto, un claro exponente, llegaríamos a la siguiente tautología: *fantástica es toda ficción en la que lo imposible sólo admite una explicación fantástica*. ¿Pero es realmente una tautología? ¿No es ésta, simplemente, otra manera de decir que las ficciones fantásticas se caracterizan por el hecho de que los imposibles propuestos por ellas desafían al receptor a explicarlos pero simultáneamente le niegan toda posibilidad de reducirlos a cualquier forma de legalidad natural o sobrenatural ajena a la del propio universo ficcional?

Sin embargo, al describir así a la obra de Bioy —e indirectamente a sus propias ficciones— Borges va un poco más lejos. Descifrar conforme a un postulado fantástico, producir “obras de imaginación razonada”, es esforzarse, como lo hace el mismo Borges, por prolongar, con hipótesis de apariencia impecablemente racionalista, con pseudoargumentaciones y pseudoexplicaciones explícitas o implícitas, la búsqueda de una explicación en última instancia inhallable fuera del mundo ficcional fantástico.

El postulado de que se vale Bioy para “descifrar” lo imposible es el mismo que subyace a buena parte de la narrativa borgeana: la idea del tiempo cíclico, de

sin un sentido segundo claramente fijado por el texto pero con algunas señales que remiten a él y ayudan a organizarlo; 4) sin clave y sin ninguna señal evidente de que exista un segundo nivel de sentido sistemáticamente organizado. En este último caso sólo cabe hablar de “simbolismo” en el sentido muy amplio de que toda obra literaria contiene —al menos en potencia— muchos más mensajes que los intencionalmente codificados por el autor. Tal vez podría introducirse aquí una distinción entre una intención simbolizadora semiconciente, como la que Borges elogia (Cf. “El primer Wells”, en *Otras Inquisiciones*, p. 698), y la total ausencia de simbolismo intencional, a pesar de lo cual un lector avezado puede descubrir en el texto “síntomas” o “indicios” de fragmentos de mensajes no conscientemente codificados.

A primera vista, parecería que sólo en 3) y 4) pueden producirse los efectos propios de las ficciones fantásticas. Sin embargo, en la medida en que en ninguno de los cuatro tipos el sentido simbólico puede llegar a anular totalmente el sentido literal (como si parece ocurrir en el caso del proverbio, que es paragonable al de la metáfora muerta), en la medida en que el sentido literal —o parte de sus componentes— sigue subsistiendo en tensión con el sentido simbólico vehiculado por él (del mismo modo que subsisten en la metáfora los rasgos del “concepto superficial” no comunes con el “concepto profundo”), teóricamente también 1) y 2) pueden corresponder a ficciones fantásticas.

Lo que impide que ciertas formas ficcionales del tipo 1) puedan ser consideradas fantásticas —como es el caso de la fábula— no radica en la mera presencia de una moraleja, ya que ésta nunca ‘borra’ el sentido literal e, incluso, puede ser ignorada o rechazada por el lector en beneficio de una interpretación simbólica divergente, como el mismo Todorov lo señala a propósito de los cuentos de hadas moralizantes de Perrault (1972, pp. 81 y s.). Lo que diferencia a una fábula de un relato fantástico es, por ej., el no cuestionamiento de la coexistencia de diversos mundos dentro del mundo ficcional a que alude el texto en su literalidad, así como muchos otros rasgos incompatibles con los exigidos por la poética ficcional fantástica.

la repetición infinita de la misma constelación cósmica en virtud de la cual cada elemento del universo es a la vez todos y ninguno, idéntico a todos en los que se repite sin término y, por ello mismo, carente de identidad individual. Esta idea se ubica, para decirlo a la manera de Borges, en el terreno de esa disciplina “fantástica” que es la metafísica. No se trata, empero —y esto es lo que la vuelve apta para suscitar los interrogantes irresolubles propios de la literatura fantástica—, de una idea ampliamente admitida en el ámbito cultural del productor y sus receptores (como sí parece serlo la concepción contraria de un tiempo en progresión lineal, en el que nada puede repetirse en forma idéntica y en el que cada individuo histórico sólo es igual a sí mismo). Importa señalar, además, que Borges —en conformidad con lo que se dijo más arriba acerca del uso de lo sobrenatural en las ficciones fantásticas— utiliza los sistemas metafísicos y teológicos y las creencias religiosas (vigentes o no vigentes dentro de su propia comunidad cultural) como meros arsenales de “postulados fantásticos” que, al no ser ni legitimados ni denunciados como engañosos, sugieren una dimensión desconocida que ellos mismos no pueden explicar. Desde este punto de vista su narrativa se puede considerar como paradigma del género.

#### 9.6. *Tipos de modificaciones admitidos por la poética ficcional fantástica*

Una vez analizados los presupuestos culturales en que se fundan las ficciones fantásticas así como la naturaleza de los posibles y los imposibles exigidos por su poética, pienso que ha quedado en claro cómo deben ser aplicados los criterios 2) y 3) para que tengan verdadero valor definitorio. Ahora sabemos, en efecto, qué mundos son los que deben coexistir en dichas ficciones y en qué consiste el cuestionamiento de tal coexistencia. Sólo nos queda por examinar, aplicando el criterio 1), cuáles son los tipos de modificación de los que resulta la convivencia problematizada —ligada a una interrogación sin respuesta— de esos distintos mundos.

Ya anticipé algo al respecto al referirme a la conveniencia de tomar en cuenta, para la descripción de las clases de modificaciones, una categorización de los objetos de la percepción según su pertenencia al ámbito del sueño, el deseo, la imaginación etc. (Cf supra, pp. 142 y s.). Allí señalé cómo un *imposible* puede ser modificado en *fáctico* (como ocurre normalmente en las ficciones feéricas) o bien en *posible* (como ocurre frecuentemente en las ficciones fantásticas). Dentro del sistema clasificatorio de Todorov sólo este último caso parecería tener cabida dentro del género “fantástico puro”, que él define tomando como criterio básico la vacilación (opcional) del personaje y/o la vacilación (obligada) del “lector implícito” —y a través de él del “lector real”— entre una “explicación natural” o “racional” de los sucesos juzgados imposibles (pura coincidencia,

error de percepción, demencia, sueño etc.) y una “explicación sobrenatural” (el suceso ocurrió realmente según una causalidad desconocida) (Todorov 1972, pp. 44 y 73) o, en otra formulación concurrente con la anterior, entre lo “real” (ocurrió) y lo “ilusorio” (ocurrió pero se lo interpretó inadecuadamente) o lo “imaginario” (no ocurrió, sólo es producto de una imaginación alterada) (pp. 47-48), todo lo cual parece resumirse en la fórmula de la “visión ambigua” de los sucesos juzgados imposibles (p. 44). Si quisiéramos traducir esta definición a los términos de nuestro sistema clasificatorio, deberíamos decir que la combinación típica de la ficción fantástica es  $P \Rightarrow F$  (o  $P \Rightarrow P$ , en cuyo caso la modificación puede consistir en el mero cambio de grado de lo posible)  $+ I \Rightarrow P$

9.6.1. *El tipo  $P_v \Rightarrow Pr_v + I \Rightarrow Pr_v$ : “La noche boca arriba” de J. Cortázar*

“La noche boca arriba” ofrece un ejemplo nítido de la combinación mencionada en el párrafo anterior. En este relato confluyen dos historias que, vistas cada una por separado, no contienen ningún elemento que se oponga a la concepción de realidad de un hombre de nuestra época y cultura. En una de ellas un hombre del s. XX se accidenta con su motocicleta y es internado en un hospital; en la otra un “moteca” es perseguido por los aztecas para ser sacrificado en el teocalli. Las dos series de sucesos, juzgadas independientemente, se ubican en nuestra categoría  $P_v$  (“posible según lo verosímil”): la historia del motociclista se organiza sobre la base de posibles que se relacionan fácilmente con el mundo de la experiencia de cualquier habitante de una ciudad moderna; la del antiguo americano (cuyo nombre inventado sugiere ya la identidad con el otro, el de la *moto*) elabora posibles igualmente verosímiles pero realacionables con nuestro conocimiento histórico del pasado.

Lo *imposible* que viene a desbaratar el entramado causal de ambas series, lo *imposible* irreductible a cualquier forma de legalidad conocida—tanto natural como sobrenatural—, es presentado aquí no como *fáctico* sino como un  $Pr_v$ , como una posibilidad poco verosímil (“según lo relativamente verosímil”) y, además, inquietante: la de que un mismo individuo sea protagonista de las dos historias simultáneamente, posibilidad del todo contraria a nuestra concepción y vivencia del tiempo.

El personaje mismo —a través de la voz narrativa que asume su óptica— niega semejante posibilidad pero no propone la más natural y acorde con nuestra experiencia (que los elementos del mundo remoto y horripilante pertenecen a una pesadilla que es consecuencia de un accidente de tránsito efectivamente ocurrido), sino sugiere otra igualmente inquietante y transgresiva de nuestra noción de realidad: que sus experiencias de motociclista accidentado han sido un sueño y que lo real es su persecución y sacrificio a manos de los aztecas, lo cual implica la inversión de las relaciones temporo-vivenciales consideradas normales,

esto es, que sólo se puede vivir el presente, mientras que el pasado remoto sólo puede ser imaginado o soñado.

Puesto que el destinatario de la explicación del personaje (que es en primera instancia el “lector implícito” o receptor presupuesto por el discurso narrativo<sup>20</sup> y a través de él el receptor real competente) no encuentra en el relato ningún indicio que le permita distinguir con claridad quién experimenta qué y cuándo, qué es lo real y qué lo soñado, tampoco se ve compelido a aceptar o a rechazar semejante explicación que, en el fondo, no pasa de ser un “postulado fantástico” más, que sólo designa lo desconocido sin explicarlo. En virtud de este postulado y de las reiteradas ambigüedades del discurso del narrador, nada de lo referido en él —ni siquiera lo *posible*— llega a adquirir el carácter de lo efectivamente acaecido.

La progresiva imbricación de las dos series de sucesos mencionados y los crecientes intercambios y confusiones de los universos correspondientes acarrearán como consecuencia la desverosimilización retrospectiva de los elementos que juzgados por separado parecían *posibles según lo verosímil*. Los tipos de modificación efectuados por el productor y propuestos al receptor para su correalización se pueden representar, por tanto, en la siguiente fórmula combinatoria:

$$Pv \Rightarrow Prv + I \Rightarrow Prv$$

El cuento de Cortázar es interesante, además, por otro detalle: la “visión ambigua” que constituye para Todorov el rasgo distintivo fundamental de las ficciones fantásticas se obtiene aquí a través de una voz que no es la de ningún personaje del universo narrado, hecho que contradice una de las tesis de este autor.

Al examinar las características propias del discurso fantástico Todorov señala que en él el narrador “habla por lo general en 1ª persona” (Todorov 1972, p. 100). Sostiene, asimismo, que el caso típico —y más apto para crear la ambigüedad es el de un narrador “representado” o “narrador-personaje” (que él indentifica sin razón aparente con alguien que dice “yo”), ya que éste tendría la ventaja de reunir dos condiciones óptimas para suscitar la vacilación requerida por el género: por una parte gozaría de la credibilidad de que está siempre investida la instancia narrativa y, por otra parte, tendría la visión limitada y subjetiva de quien vive los sucesos o es testigo de ellos. En su opinión, un narrador “no-representado” (exterior a la historia) trasladaría el relato al ámbito de lo maravilloso, “ya que no habría motivo para dudar de su palabra” (p. 101). Toda esta argumentación se basa en algunas confusiones que conviene disipar:

20 G. Prince (1973) lo llama “narratario” (Cf. nota 3) y propone una clasificación de sus principales variedades que proporciona una excelente base analítica para completar la descripción de los tipos literarios ficcionales. Un estudio con aspiración a la exhaustividad debería incluir, en efecto, no sólo la descripción del narrador ficcional y de los objetos y hechos de referencia de su discurso, sino, además, la del receptor presupuesto por el narrador, esto es, aquella instancia a la que se dirigen de manera inmediata sus eventuales preguntas retóricas, sus argumentaciones para persuadir de la autenticidad de lo narrado, sus disculpas, sus juicios de valor, sus reflexiones metalingüísticas, metanarrativas, metaficcionales etc. Esta instancia actúa como un puente hacia el receptor real quien, según sus condicionamientos individuales, puede asumir total o parcialmente —o no asumir en absoluto— el rol de lector que el texto le fija.

- El uso de la 1ª persona no siempre es señal de que el narrador forma parte del universo narrado, ya que la fuente ficticia del discurso puede decir “yo” para referirse a sí misma en tanto pura instancia narrativa y no en tanto protagonista o testigo de los sucesos a que alude.
- La “visión ambigua” no depende necesariamente del hecho de que el narrador esté presente o ausente de la historia sino del hecho de que la fuente ficticia del discurso adopte o no el “punto de vista” correspondiente al personaje. Lo determinante no es la “voz” sino el “modo” narrativo.

G. Genette (1972, pp. 65-282) introduce los términos “voz” y “modo” para designar con ellos dos órdenes de problemas que se pueden sintetizar respectivamente en las preguntas ¿quién habla? y ¿quién ve (o vive) los sucesos?

Quien habla puede ser, en efecto, alguien que quede fuera del universo narrado y que, no obstante, perciba y presente los sucesos como si estuviera ubicado en la conciencia de uno de los personajes. Es éste precisamente el caso de “La noche boca arriba” que, de acuerdo con la nomenclatura propuesta por Genette, se puede caracterizar como un relato con “focalización interna” pero procedente de un narrador “heterodiegético”. Quien dice la historia no es ni el motociclista ni el moteca sino la voz de un tercero que no llega a erigirse en persona, que se limita casi exclusivamente a verbalizar lo que cada uno de ellos percibe, siente o piensa y que, con frecuencia, incorpora a su discurso fragmentos de los “discursos interiores” de ambos en la forma del “indirecto libre”.

No se puede decidir, sin embargo, si, conforme a otra distinción establecida por Genette (1972, pp. 206 y ss.), estamos ante una narración con “focalización interna fija” (centrada en la conciencia de un solo personaje) o con “focalización interna variable” (que se centra alternativamente en el ángulo de visión de dos o más personajes), ya que no es posible discernir si se trata de las vivencias de dos personajes entre los que se producen inexplicables intercambios o de dos estados de conciencia de un mismo personaje (sueño — realidad o sueño dentro del sueño), cuyas fronteras tampoco son nítidas.

Cortázar logra en este texto una ambigüedad que Todorov erigiría en paradigma de lo “fantástico puro” y lo logra a través de un narrador “no-representado” que, por ser tal, no nos exime, sin embargo, de “dudar de su palabra”. Al recoger esta expresión de Todorov para refutarla quiero significar tan sólo que la voz narrativa vehiculiza las confusas sensaciones de un foco vivencial sin proveer ninguna información que nos permita explicarlas o ubicarlas en un mundo determinado.

9.6.2. El tipo  $P \Rightarrow F + I \Rightarrow F$ : “*La metamorfosis*” de F. Kafka.

La argumentación de Todorov contiene, además, otro supuesto tan objetable como los que “La noche boca arriba” nos ayudó a discutir: dar por sentado que cuando no hay motivo para dudar de la palabra del narrador (cuando éste es “heterodiegético” y no asume el ángulo de visión del personaje), esto es, cuando no hay “percepción ambigua” de los sucesos juzgados imposibles, estamos necesariamente en el ámbito de lo “maravilloso” (aquél en que se ubican las ficciones feéricas).

El examen contrastivo de las poéticas ficcionales fantástica y feérica nos permitió reconocer que las fronteras entre ambas están dadas por la diferente naturaleza de los posibles e imposibles exigidos por ellas y por el respectivo cuestionamiento y no-cuestionamiento de esos imposibles o, lo que es lo mismo, de su convivencia con posibles. Uno de los rasgos distintivos de las ficciones fantásticas no es, por tanto, el hecho de que el suceso juzgado imposible esté presentado de tal manera que no se pueda saber si ocurrió realmente o no —vale decir, que se nos proponga la modificación  $I \Rightarrow Prv$  en lugar de  $I \Rightarrow F-$ , sino el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas. Ello implica que una combinación de modificaciones del tipo  $P \Rightarrow F + I \Rightarrow F$  es tan apta para una ficción feérica como para una ficción fantástica. La diferencia radica en que la poética feérica sólo admite este tipo mientras que la fantástica, como se ha visto, también admite el tipo canonizado por Todorov:  $P \Rightarrow F$  (o  $P$ ) +  $I \Rightarrow P$ .

Un claro ejemplo de ficción fantástica que responde a la fórmula  $P \Rightarrow F + I \Rightarrow F$  es *La metamorfosis* de Kafka, que Bessière (1974, p. 58) excluye del género considerándola “una especie de fábula” en oposición a Todorov (1972, pp. 199-203), quien explica “la ausencia de vacilación” como resultado de una supuesta evolución del relato fantástico en nuestro siglo.

La historia de Gregorio Samsa es referida por un narrador ausente de ella que, si bien por momentos asume la óptica del protagonista, posee un ángulo de visión más amplio que el de cualquiera de los personajes, lo que le permite proporcionar un volumen de información mayor del que le correspondería a cada uno de ellos y a todos en conjunto. No hay motivo, pues, para “dudar de sus palabras” en el sentido arriba anotado.

El imposible más saltante de la historia —la metamorfosis misma— es presentado desde la primera frase como un hecho fáctico, como un suceso ciertamente incomprensible pero sobre cuya ocurrencia real no cabe la menor incertidumbre:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.

Como para salir al encuentro de cualquier duda —del protagonista, que acaba de preguntarse qué le ha sucedido, y del lector implícito—, el narrador se apresura a declarar: “No soñaba, no.” y prosigue con una minuciosa descripción del escenario que tiene la función de persuadir de la fidelidad fáctica de su relato y de ubicarlo en un mundo que, al menos desde un punto de vista material-externo, corresponde exactamente al mundo de la experiencia de una comunidad socio-cultural históricamente precisable:

Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro harto conocidas paredes. Presidiendo la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños Samsa era viajante de comercio—, colgaba una estampa ha poco recortada de una revista ilustrada y puesta en un lindo marco dorado. Representaba esta estampa una señora tocada con un gorro de pieles [. . .]

El suceso imposible que, como señalé más arriba (p. 146), no se deja explicar por ninguna forma de causalidad —ni natural ni sobrenatural— que tenga vigencia para cualquiera que pueda reconocer en ese escenario su mundo de todos los días, no suscita, empero, el menor asombro en el protagonista y es visto por los demás personajes con más repugnancia, fastidio y hasta cólera —según los casos— que el esperable terror ante lo desconocido. Podría pensarse que este rasgo aproxima el relato al tipo ficcional en el que se ubica el cuento de hadas. En éste, en efecto, el portento es algo obvio, que se acepta sin sorpresa ni inquietud: ni los personajes ni el narrador ni, consecuentemente, el receptor por él presupuesto ni a través de éste el receptor real (adulto, competente) se plantean en ningún momento la necesidad de explicarlo. Para los personajes, para el narrador y, por tanto, para el lector implícito, el portento es lo natural; para el productor y el receptor reales es un sustituto gratificante de lo que ocurre en la realidad “inmoral”, un medio simbólico de restablecer la justicia. Puesto que la poética ficcional feérica exige que el personaje no se asombre del portento —del *imposible* presentado como *fáctico*—, el receptor competente, familiarizado con las leyes del género, no sólo no siente esa falta de asombro como extrañante sino que la espera, la da por supuesta.

Todo lo contrario ocurre con *La metamorfosis*. Todorov (1972, p. 200) recuerda una frase de Camus que sintetiza admirablemente el modo de recepción que este texto nos impone: “nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro”.

Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma. Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esta transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad<sup>21</sup>. Lo “sinistro” de la historia, la extrañeza e inseguridad suscitadas por lo inexplicable, la “conmoción (intelectual y emocional), ante el orden violado,” (Barrenechea 1978, p. 94) se desplaza, por ello, de una transgresión —la que al comienzo pareció decisiva— a otra cuya presencia intolerable se dibuja cada vez más nítida a medida que progresa el relato: la paulatina adaptación de los personajes al suceso imposible —con toda una gama de reacciones cada vez más anómalas en relación con los patrones de conducta previsibles según nuestros criterios de realidad— se erige en el *imposible* que atenta más virulentamente contra el orden asumido como normal.

Todorov reconoce en este movimiento de adaptación algo transgresivo: “en *La metamorfosis* se trata de un acontecimiento chocante, imposible, pero que, paradójicamente, termina por ser posible” (1972, p. 203). No obstante, no saca las conclusiones adecuadas cuando, para delimitar las fronteras de este tipo de ficción respecto del “género maravilloso”, afirma: “Lo sobrenatural está presente y no deja sin embargo de parecernos inadmisibles” (loc. cit.).

Puesto que con “sobrenatural” Todorov alude a la metamorfosis misma, su explicación para el efecto fantástico del texto no es del todo correcta: todavía más inadmisibles que el suceso que viola las leyes de la naturaleza son las reacciones humanas suscitadas por él. Cabría seguir preguntándose, sin embargo, por qué resultan inadmisibles, por qué no se las acepta como una convención del género análoga a la de las ficciones feéricas, por qué el texto fija una forma de recepción dominada por el criterio de la verosimilitud absoluta, por qué, en definitiva, la inexplicable transformación de Gregorio Samsa no nos impide relacionar su mundo con el nuestro y esperar que los personajes se comporten en armonía con las leyes psíquicas y sociales conforme a las cuales interpretamos y evaluamos las conductas ajenas y orientamos las propias.

---

21 H. Glinz (1973), cuya definición de realidad es el soporte de todas estas reflexiones, distingue entre una “realidad de las ciencias naturales” (pp. 123 y s.), una “realidad social” (pp. 121 y s.) y una “realidad de los estados y procesos psíquicos” (pp. 124-126) y muestra cómo el lenguaje interviene —en diferentes grados y con efectos de diverso alcance— en la estructuración de cada una de ellas.

Todorov se aleja de la respuesta adecuada al dar por sentado que el universo ficcional de este relato —y en general el universo kafkiano— representa un “mundo al revés” en el que lo fantástico deja de ser la excepción para convertirse en la regla y en el que, por lo tanto, todo “obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real” (1972, pp. 204 y s.).

Si este mundo no tuviera nada que ver con lo real, no nos asombraríamos de la falta de asombro de sus criaturas, no experimentaríamos sus reacciones como desviantes ni podríamos distinguir siquiera posibles de imposibles. No sería pertinente, tampoco, hablar de la coexistencia de diversos mundos ni, en consecuencia, de su cuestionamiento. Todo sería normal en su anormalidad, acorde con una verosimilitud genérica que constituiría la exacta inversión de la verosimilitud absoluta.

Si el mundo representado en *La metamorfosis* no se relacionara inmediatamente con el de nuestra experiencia, este relato quedaría fuera del ámbito de las ficciones fantásticas y sería tan sólo “una especie de fábula”, como lo entiende Bessière (1974, p. 58). Todorov ve con claridad que el texto no se deja encasillar dentro del tipo ficcional de la fábula o de la alegoría pero no logra explicar coherentemente el carácter fantástico que le atribuye. Por su parte, Bessière se funda en una premisa correcta cuando sostiene que en el relato propiamente fantástico “la norma es inmediatamente problematizada” pero, a mi entender, no la aplica bien al texto de Kafka cuando lo excluye de dicho género con el argumento de que la familia de Gregorio representa un “universo de la norma” que es “ciego a lo insólito” y que “no cuestiona la evidencia de su propio límite” (loc. cit.).

Que los personajes no cuestionen su propia norma ni, en última instancia, su propia noción de realidad, no implica que el texto mismo no la cuestione. Se trata, simplemente, de un cuestionamiento no representado en el interior del mundo ficcional, que surge, según la acertada distinción introducida por Barrenechea (1978, p. 89), de la permanente confrontación *in absentia* de este universo “ciego a lo insólito”, enrarecido, deshumanizado, con un modelo de realidad que se sugiere fragmentariamente a través de algunas reacciones más o menos ‘normales’ de los personajes (como el pánico de la madre, la inicial mezcla de temor y compasión de la hermana, la ternura y preocupación de Gregorio por ella etc.).

El cuestionamiento de la convivencia de estos dos mundos se produce, empero, en una doble dirección: el modelo de realidad subyacente hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como *fáctico*, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente

la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad. Desde este punto de vista *La metamorfosis* es un relato fantástico en sentido estricto pero es también algo así como la contracara de las ficciones feéricas: mientras que en éstas la realidad “inmoral” es anulada simbólicamente mediante su sustitución por un mundo “como debería ser”, en Kafka esa misma realidad “inmoral” aparece intensificada hasta adquirir proporciones monstruosas y se erige así en el medio simbólico de destruir la ilusión de que este mundo podría ser, o a veces es, “como debería ser”.

#### *10. Las condiciones de ficcionalización y el status de los referentes en los textos literarios ficcionales*

El caso de las ficciones fantásticas y de los tipos ficcionales relacionables con ellas sirvió para ofrecer un ejemplo de aplicación de las categorías conceptuales y las pautas clasificatorias propuestas en este trabajo. Sólo resta precisar que dichas pautas se basan en el supuesto de que los textos clasificables como ficciones literarias tienen ciertas propiedades que posibilitan el análisis de sus componentes según el tipo de modificación operada en ellos. Dedicaré las últimas reflexiones a la explicitación de ese supuesto, para lo cual será necesario abordar dos problemas cuyo tratamiento fue en un caso soslayado y en el otro dejado en suspenso: el primero de ellos es el de determinar qué condiciones debe reunir un texto literario para que en él puedan producirse las modificaciones en virtud de las cuales se constituye como ficcional; el segundo, estrechamente vinculado con el anterior, es el de definir la naturaleza de los actos de referencia comprendidos en el texto literario ficcional así como el status de los correspondientes referentes y sus relaciones con la realidad.

##### *10.1. Los límites de la ficción literaria*

El primero de los problemas aludidos se puede sintetizar en la siguiente pregunta: ¿cuáles son los límites de la ficción literaria?

Uno de esos límites es relativamente fácil de fijar y fue considerado ya (cf. supra, p. 112): está formado por todos aquellos textos en que el autor no registra el discurso imaginario de *otro* sino que sostiene su propio discurso asumiendo todas las reglas semánticas y pragmáticas que correlacionan palabras o frases con el mundo de nuestra experiencia (ensayos, autobiografías, memorias, cartas y, en general, aquellos textos que por poseer ciertas cualidades cuya definición es bastante problemática y entre las que se cuenta el ‘estilo’, han accedido al rango de literatura por el consenso de editores, críticos y lectores coetáneos del productor o de generaciones posteriores).

El otro límite de la ficción parece estar formado por aquellos textos en los

que no tiene sentido hablar de modificaciones modales de los objetos y hechos de referencia por cuanto las palabras y frases no pueden ser correlacionadas ni con el mundo de lo fáctico ni con ningún modelo de realidad sino que se limitan a autodesignarse.

Para algunos autores como K. Hamburger (1962) y T. Todorov (1972) este segundo límite coincide con lo que de modo algo vacilante suele ser caracterizado como "lírica" o "poesía". No es éste por cierto el lugar para discutir la propiedad de la clasificación de las obras literarias en los tres grandes géneros de la lírica, la épica y el drama, ni para examinar la ambivalencia de un término que como "lírica" designaba en la antigüedad textos de muy variado carácter, ligados a ciertos metros y originariamente acompañados de música, mientras que a partir del s. XVIII suele asociarse a un discurso de carácter predominantemente monológico y subjetivo.

Con todo, aun cuando se acepte la clasificación mencionada, no resulta fácil, como el propio Todorov tiene que admitirlo (1972, pp. 74 y s.), excluir en bloque, del ámbito de la ficción, a la "lírica", la "poesía" o comoquiera que se llame al gran género en cuestión. Dentro de él sólo parece evidente que deban ser excluidos ciertos textos —a los que suele llamarse "herméticos" o "absurdos"— que no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no mimetizan, no representan, no remiten a ningún esquema conceptual de organización de complejos de experiencias.

Tales textos no tienen el carácter a la vez reproductor, reductor y subjetivo que es propio de los modelos creados por el hombre con propósitos científicos o artísticos. Al respecto señala Landwehr (1975, pp. 196 y s.) que la condición para la ficcionalización de un modelo constituido en el "juego con signos" —esto es, en la manipulación y modificación de códigos lingüísticos— es que el que "juega" lo correlacione con la realidad en una comunicación reflexiva consigo mismo o bien que lo exprese para que también un receptor lo coteje con el mundo exterior o con su concepción del mundo. El modelo se vuelve ficcional si, en su desviación respecto de las reglas lingüística vigentes en el momento y en la situación de la recepción, se lo acepta como constitución de una 'nueva' realidad. Si tan sólo se lo categoriza como desviante sin que se lo pueda correlacionar con el mundo exterior o con algún modelo interior del mundo, no es ficcional.

Para K. Stierle, cuya delimitación de esta frontera de la ficción coincide, a pesar de sus diferentes premisas epistemológicas, con la practicada por Landwehr, la condición de la ficcionalidad es la ligazón del texto al esquema comunicativo del enunciado. Stierle reduce así el carácter representativo o modélico de un texto a su inteligibilidad: los textos ficcionales "deben ser comprensibles en el sentido exacto que da Wittgenstein al concepto de comprender como un 'saber qué acaece si (la frase) es verdadera'" (Stierle 1975 a, p. 99). Desde esta

perspectiva sólo pueden ser considerados ficcionales los textos integrados predominantemente por frases cuyo significado sea inteligible, aun cuando no se sepa si son verdaderas o no (Cf. Wittgenstein<sup>9</sup> 1973 [1921], 4.024). El límite de la ficción “está dado por la preponderancia del esquema del enunciado sobre las posibilidades de estructuraciones indiferentes al enunciado. Cuando dominan estas últimas surgen instauraciones poéticas que se designan a sí mismas sin remitir a un correlato noético” (Stierle, loc. cit.)

### 10.2. *Naturaleza de las referencias y los referentes en las ficciones literarias*

El concepto de la ligazón al esquema del enunciado le permite a Stierle, por una parte, excluir del campo de la ficción todos aquellos textos “no comprensibles” en el sentido arriba anotado, cuya referencialidad es sobre todo reflexiva (lo que llama Todorov algo impresionistamente “pura combinación semántica” o “combinación de palabras, no de cosas” (1972, pp. 75 y 76), rasgo que él extiende indebidamente a la poesía en general); por otra parte, le permite además diferenciar la situación comunicativa de los textos literarios ficcionales respecto de los textos “pragmáticos”: en éstos el esquema lógico de la frase, es decir, el sentido que ella posee independientemente de su uso en una situación comunicativa determinada, es correlacionado, al ser usado, con un hecho particular al que la frase hace precisamente referencia. En el texto ficcional, en cambio, el esquema de sentido aparece *como si* estuviera correlacionado con un hecho particular pero en realidad le corresponde, como referente, una clase vacía, una entidad igualmente esquemática, igualmente conceptual.

Esta manera de plantear el problema de la referencia en la ficción parece estar próxima a la sugerida por T. van Dijk, quien subsume los enunciados ficcionales en la clase de las “afirmaciones contrafácticas”, para las cuales postula un sistema referencial que “no existe en la realidad empírica sino tan sólo como ‘imagen mental’ (representación imaginativa) o en términos más formales: quizás incluso como una mera representación semántica” (van Dijk 1972, p.290).

Sobre la base de estos presupuestos cabe preguntarse, una vez más, si, como sostiene Searle, hay textos ficcionales que no están constituidos exclusivamente por lo que él considera “pseudorreferencias” —lo que Stierle define como referencias a entidades conceptuales y van Dijk como referencias a imágenes mentales o representaciones semánticas—, sino que en ellos pueden coexistir, en diferentes proporciones, “pseudorreferencias” y “referencias reales” (referencias a objetos y hechos pertenecientes al mundo de lo fáctico).

Ya al comienzo de este trabajo anticipé una respuesta negativa, cuya fundamentación se puede completar ahora a la luz de los nuevos elementos de juicio surgidos en el curso de la reflexión.

Si se admite, como creo que ha quedado en claro, que los enunciados de toda ficción literaria no son directamente atribuibles al autor sino que éste se limita siempre a registrar el discurso de una 'voz' o eventualmente una 'persona' distinta de él y que construye dicho discurso según las normas de una particular poética de la ficción que regula, entre otras cosas, cómo ha de ser la 'voz' o la 'persona' que habla conforme al género literario correspondiente, no parece aceptable suponer que el autor simula realizar actos de referencia cuando el texto alude, por ej., a Don Quijote o al país de Broceliandia, ni tampoco que realiza actos de referencia reales cuando en una frase aparece, por ej., el nombre de Napoleón o el de París.

Es indudable, por cierto, que los ejemplos mencionados ilustran dos fenómenos diferentes pero el modo como Searle caracteriza la diferencia se funda en un equívoco que es preciso despejar: no es que el autor a veces realice efectivamente y otras veces 'haga como si' realizara actos de referencia creando a los referentes mediante la simulación misma; es el productor ficcional del texto (el narrador, el yo lírico, el personaje dramático) quien realiza esos dos actos de referencia que el autor tan sólo imagina y fija verbalmente.

¿Cómo definir entonces la diferencia que resulta del hecho de que el productor ficcional se refiera a París o a Broceliandia, a Napoleón o al hada Melusina? Pienso que se puede intentar una respuesta más adecuada que la de Searle siguiendo la vía de reflexión que abre Stierle (1975 b, pp 362 y s.) al postular que *todas* las referencias de un texto literario ficcional son pseudorreferencias, pero no en el sentido de referencias simuladas por el autor sino en el sentido de autorreferencias que se presentan en la forma de pseudorreferencias.

Stierle parte de la hipótesis de que el lenguaje se puede utilizar de dos maneras básicas: en función referencial, como por ej. en descripciones o narraciones, y en función autorreferencial, que es aquella que se manifiesta en los textos que tematizan las condiciones de uso de sus propios términos. En este segundo caso, que es, por ej., el de los textos científicos, los conceptos son desligados de su relación referencial y son remitidos a sí mismos, vueltos reflexivos, a consecuencia de lo cual no funcionan simplemente como esquemas de organización de experiencia sino que sirven a la organización de nuevos esquemas de organización de experiencia. Los textos literarios ficcionales representan una variedad de este tipo, ya que en ellos los conceptos que integran el esquema de sentido de la frase no se relacionan referencialmente con hechos particulares sino que, vueltos reflexivos, sirven a su vez a la constitución de esquemas conceptuales. La abstracción resultante de este proceso -que se caracteriza porque en él queda de lado la especial situación de uso de los conceptos- es superada, sin embargo, mediante su utilización pseudorreferencial: en las ficciones literarias los conceptos son usados *como si* mantuvieran su

normal relación referencial, remiten a ellos mismos con la apariencia de remitir a entidades extratextuales no esquemáticas. La utilización pseudorreferencial de la lengua, propia de los textos literarios ficcionales y, en particular, de las ficciones narrativas, se diferencia, por tanto, de la simple utilización referencial, en el hecho de que las condiciones de referencia no son asumidas como elementos extratextuales ya dados, sino que son creadas por el texto mismo.

Se puede concluir entonces, completando el razonamiento de Stierle, que en el texto literario ficcional el esquema de sentido de la frase es correlacionado *siempre*, al ser usado por el productor a través de una fuente de lenguaje ficticia, con esquemas conceptuales, pero que éstos a su vez pueden ser correlacionados o no, según los casos, con objetos y hechos particulares pertenecientes al mundo de lo fáctico. Cuando esta segunda correlación es posible, la realidad -ese horizonte último al que remite el horizonte inmediato de la poética reguladora de la ficción- se incorpora a la cerrada unidad del mundo ficcional en la forma de un equivalente ficcional de ella misma. Así, si en una ficción literaria se habla, por ej., de las guerras napoleónicas, al esquema de sentido de las frases en cuestión les corresponde como referente un equivalente ficcional del mencionado hecho histórico, esto es, no un hecho fáctico sino una entidad de carácter esquemático-conceptual que se constituye como tal en virtud de sus relaciones con todos los demás objetos y hechos de referencia del texto.

El que no todo receptor esté en condiciones de reconocer tras la aparente referencia real la remisión a un esquema conceptual, no invalida la distinción. La recepción de las ficciones literarias es un fenómeno sumamente complejo, que abarca una amplia gama de reacciones ante las modificaciones propuestas en el texto. La ausencia de un grado mínimo de competencia en el receptor conduce al total fracaso de la comunicación, al no reconocimiento de la ficción como tal. Un grado mayor de competencia, aunque todavía bastante bajo, correspondería al caso de un receptor capaz de reconocer el carácter ficcional del texto pero no la poética particular en que se sustenta, y que se limita a identificarse con los personajes y participar afectivamente de sus experiencias en la oscura conciencia de que 'eso no está ocurriendo realmente' pero podría ocurrir. Un grado considerablemente alto de competencia sería, en cambio, el de un receptor capaz de percibir nítidamente el texto en su textualidad, de no perderlo de vista en tanto factor desencadenante de la ilusión y de entenderlo como producto de la aceptación o negación de ciertas convenciones literario-ficcionales que ocupan un lugar preciso dentro de una serie histórica. Menciono estos tres casos a modo de ejemplo, sin pretensión alguna de sistematicidad (se podría construir una escala con un número  $x$  de grados y conforme a  $x$  criterios). Sólo importa aquí tener presente que cada ficción literaria es un desafío a la capacidad del receptor, que ésta se desarrolla constantemente en el entrenamiento en la lectura reflexiva

y que es una de las tareas de la ciencia literaria dar pautas orientadoras para la reflexión y contribuir con ellas al incremento de esa capacidad.

## REFERENCIAS

- Aristóteles, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D.W. Lucas, Oxford <sup>2</sup>1972)
- Retórica* (Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W.D. Ross, Oxford 1959)
- A. M. Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas 1978, pp. 87-103 (aparecido por primera vez en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972)
- La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires 1967
- I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris 1974
- W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961
- J.L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires (Emecé) 1974.
- Otras Inquisiciones*, en *Obras Completas* (cf.)
- Prólogos. Con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires 1975.
- R. Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires 1967.
- T.A. van Dijk, *Some aspects of text grammars*, The Hague - Paris 1972
- S. Freud, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, Madrid 1972, Tomo VII, pp. 2483-2505
- K. von Fritz, "Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik", en *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, pp. 430-496.
- M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973.
- G. Genette, "Discours du récit. Essai de méthode", en *Figures III*, Paris 1972, pp. 67-282.
- H. Glinz, *Textanalyse und Verstehenstheorie I. Methodenbegründung - soziale Dimension - Wahrheitsfrage - acht ausgeführte Beispiele*, Frankfurt am Main 1973
- J. Chr. Gottsched, "Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen" [1730], en *Schriften zur Literatur*, Stuttgart 1972, pp. 12-196.
- L. Gusmán, *Brillos*, Buenos Aires (Sudamericana) 1975.
- G.W.F. Hegel, *Logik (Wissenschaft der Logik*, hrsg. von G. Lasson, Hamburg 1966 [1813])
- W. Iser, *Der implizierte Leser*, München 1972
- H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provocation*, Frankfurt am Main 1970
- A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1972 [1930]
- F. Kafka, *La metamorfosis* (trad. de J.L. Borges), Buenos Aires <sup>3</sup>1958
- J. Landwehr, *Text und Fiktion*, München 1975.

- G. Lenne, *El cine "fantástico" y sus mitologías*, Barcelona 1974.
- H.P. Lovecraft, "El horror sobrenatural en la literatura", en *Necronomicon II*, Barcelona 1974, pp. 159-254.
- D.W. Lucas (Cf. Aristóteles, *Poética*)
- M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Bern <sup>3</sup>1968 (1968 a).  
 -----, *Es war einmal. . . Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen <sup>3</sup>1968 (1968 b).
- F. Martínez-Bonati, "El acto de escribir ficciones", *Dispositio* 3, 1978, pp. 137-144
- G. Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14, 1973, pp. 178-196
- S. Reisz de Rivarola, "Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios", *Lexis* I, 1, 1977, pp. 51-99
- J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940
- S. J. Schmidt, *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft*, München 1975
- J. R. Searle, "The logical status of fictional discourse", *New Literary History* VI, 1975, pp. 319-332.
- K. Stierle, "Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten", en *Text als Handlung*, München 1975, pp. 98-130 (1975a)  
 -----, "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica* 7, 1975, pp. 345-387 (1975b)
- T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires 1972  
 -----, "Introducción" a *Lo verosímil*, en R. Barthes et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires 1970, pp. 11-15 (1970a)  
 -----, "Las categorías del relato literario", en R. Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires 1970, pp. 155-192 (1970b)  
 -----, *Qu' est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris 1968
- L. Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires 1965
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main <sup>9</sup>1973 [1921]