

JAIME COVARSI CARBONERO

Homo narrator.

**Consideración ontológica de la condición narrativa
del hombre en Ricardo Piglia**

**Tesis doctoral dirigida por el prof. Dr. José
Manuel Sevilla Fernández, Departamento
de Metafísica y Corrientes Actuales de la
Filosofía, Ética y Filosofía Política, Facultad
de Filosofía de la Universidad de Sevilla.**

Universidad de Sevilla, 2017-2018

ÍNDICE

Introducción	5
---------------------------	---

Parte I

CONSIDERACIÓN PROBLEMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA Y RICARDO PIGLIA

I. Teoría del conocimiento literario

I.1. La ficción, marco de la creación literaria.....	10
I.2. La <i>poíesis</i> en la esfera de la ficción literaria.....	29
I.3. Ficción literaria y verdad.....	40
I.3.1. El concepto de verdad literaria.....	40
I.3.2. La literatura y la ideación del futuro.....	55

II. El lugar de la ficción literaria en el mundo

II.1. El escritor en el mundo.....	58
II.2. El mundo y la creencia.....	66
II.3. El poder político y la ficción literaria.....	69
II.4. Literatura y psicoanálisis.....	73
II.4.1. El héroe policiaco y el héroe trágico.....	75
II.5. La muerte de la literatura: ¿una ficción posible?.....	79
II.6. La filosofía y la literatura.....	95
II.7. El texto literario y la obra de arte musical y pictórica.....	113

Parte II

CONSIDERACIÓN ONTOLÓGICA DE LA NARRACIÓN LITERARIA Y RICARDO PIGLIA

III. Pensamiento literario y estructura ontológica del hombre

III.1. La literatura como modo transcendental de la existencia del hombre.....	121
--	-----

III.2. El <i>homo narrator</i> o de la consciencia literaria de la existencia.....	127
III.3. El sentido de la representación literaria.....	140
III.4. La literatura y la experiencia.....	150
III. 4.1. El narrador y el lector de Benjamin.....	156
III.4.2. Literatura y vida. La literatura como utopía.....	158
IV. El hecho literario: creación, transmisión y recepción	
IV.1. Creación e inspiración literaria.....	164
IV.1.1. El escritor: la pasión como condición del texto literario.....	169
IV.1.2. La formación del escritor y su proceso de trabajo.....	173
IV.1.3. La lectura utópica.....	177
IV.1.4. La función-autor y la función-lector.....	184
IV.2. La recepción literaria: consideraciones acerca de la lectura.....	187
IV.2.1. El crítico y su lectura. Diferencias de aproximación al texto.....	197
IV.2.2. La crítica como forma de relato.....	204
IV.2.3. Legitimación del escritor: el lector acrítico.....	211
IV.2.4. ¿Hay una lectura estética?: modos de lectura.....	215
IV.3. Lengua e ideal comunicativo.....	222
IV.3.1. La ilusión de una lengua privada.....	226

Parte III

CONSIDERACIÓN EXISTENCIAL DE LA NOVELA Y RICARDO PIGLIA

V. El sentido existencial de la narración novelística

V.1. El origen de la novela y la conformación de la visión ‘novelística’ en el hombre.....	230
V.2. El sentido lúdico y existencial de la novela.....	239

V.3. El modo de la narración novelística.....	245
V.4. El sentido de/en la ficción novelística y el constitutivo gnoseológico problematista.....	248
VI. El sentido narrativo de la existencia literaria	
VI.1. La novela: intencionalidad y transcendencia.....	252
VI.2. La ficción novelística como invención desde el <i>entre-tenimiento</i>	254
VI.3. La novela como expresión del <i>modo inventivo</i>	263
VI.4. El (<i>Homo</i>) <i>Narrator</i> en Ricardo Piglia: la novela como condición (narrativa) para la instauración de sentido.....	268
CONCLUSIONES Y RECAPITULACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	
1. Fuentes fundamentales.....	285
1.1. Obras filosóficas.....	285
1.2. Obras de R. Piglia.....	289
2. Estudios sobre Piglia.....	291
2.1. Libros.....	291
2.2. Capítulos de libros y artículos.....	292
3. Textos de referencia filosófica y literaria.....	296

Introducción

El sentido del presente trabajo de Tesis Doctoral nace de la preocupación por dar respuesta filosófica a la cuestión de la creación literaria. Su objetivo no debe confundirse. Es posible que pueda ser interpretado como una tímida tentativa de resolver el enigma acerca de la literatura misma. Pero qué sea la literatura es solo uno de los problemas indirectos que se derivan del asunto principal, a saber: comprender el sentido de la narración literaria en el hombre. En cualquier caso, el abordaje de la cuestión: señalar la naturaleza problemática del asunto, hacerse la pregunta pertinente e intentar resolverla parece ya una empresa suficiente. Y esto lo decimos porque la bibliografía generada a lo largo de la historia sobre el asunto es ingente y difícil de abarcar en un solo libro.

Por otro lado, el título, *Homo narrator. Consideración ontológica de la condición narrativa del hombre en Ricardo Piglia*, podría considerarse en parte inexacto. Dado que el título debe inscribirse al comienzo de la investigación, no es difícil que adolezca de imprecisión por razones obvias. Siento que este puede ser un ejemplo. En primer lugar, porque puede dar la impresión de que se ha realizado una investigación sobre Piglia, novelista, crítico y profesor argentino fallecido en enero de 2017. En realidad, Piglia ha hecho de guía; el trabajo no trata de aclarar su pensamiento sobre la literatura, solo hacer uso de sus estudios para seleccionar el canon de problemas pertinente a la cuestión que interesa al asunto de la tesis. En segundo lugar, el objetivo íntimo por el cual fue emprendida la redacción de esta tesis tiene que ver exactamente con la creación de novelas, con el impulso narrativo que desemboca en su composición. Por eso, sería apropiado asumir otro título, tal como, por poner un ejemplo, “*Homo*

narrator. Consideración ontológica de la creación novelística en el hombre desde Ricardo Piglia”.

Esta modificación explicaría también la progresiva concentración de la argumentación hacia la forma novelística y, finalmente, su sentido último existencial. Desde la discusión acerca de la ficción, pasando por la *poésis*, la narración, para desembocar en la expresión exclusivamente novelística y la condición existencial que supone para el hombre. Por tanto, pedimos que se tenga en cuenta esta advertencia a la hora de leer estas páginas, pues se ha elaborado pensando en ella únicamente. Esto significa considerar a Ricardo Piglia como el autor de referencia para la elaboración del trabajo, aunque no el único para resolverlo ni, recalamos, el objeto de esta investigación.

Otro de los motivos indirectos que se desprenden del trabajo es la definición de la novela misma. Numerosos autores: Borges, Kundera, también Piglia, etc., han repetido la dificultad que entraña aclarar *qué es* la novela, ese objeto literario que todo el mundo reconoce, pero que, a la hora de explicarlo, se escapa inevitablemente. ¿Cuál es el origen de la novela? Esta pregunta podría ayudarnos a comenzar. También es difícil de resolver: ¿surgió en el mundo grecolatino? ¿O es un producto medieval, con el desarrollo de los *roman* cortesanos? ¿Acaso no es una criatura netamente moderna? Muchos dirían que la primera novela es el *Quijote*. También hay quienes la situarían en el siglo XVIII, con el cambio de ciertas estructuras sociales que liberaron el género y, si no, piénsese en el *Tom Jones* (1749) de Fielding. Cualquiera de las opciones es asumible. No creo que sea de vital importancia concretar aquí cuál es el origen histórico de la novela, sino cuáles son las condiciones que la propician, y esos requisitos pueden darse de forma periódica y repetida. Creo que ese contexto se da de manera clara en el siglo XVI. No solo porque aparezcan textos que concuerden con lo que ahora

concebimos como novela, sino porque se dan las marcas contextuales precisas para su desarrollo esencial, esto es: relajación del orden social, reconocimiento de la libertad individual del hombre (que también afecta al escritor), establecimiento de un mercado moderno del libro, renovación de las formas de lectura y recepción de los textos, etc.

Lo que sí puede afirmarse con seguridad acerca de la novela es que es el modo narrativo fundamental que adopta la ficción en la actualidad. Por eso no es de extrañar que protagonice la pregunta por el sentido narrativo del hombre y qué importancia tiene en su existencia.

Los diferentes capítulos del presente trabajo se reparten en tres partes: *Consideración problemática de la ficción literaria y Ricardo Piglia*, *Consideración ontológica de la narración literaria y Ricardo Piglia* y *Consideración existencial de la novela y Ricardo Piglia* rematadas por unas *Conclusiones*.

En el primero, “Teoría del conocimiento literario”, se discute la relación de la ficción con la verdad. ¿Es la literatura una fuente de conocimiento sobre el mundo? La creación literaria da lugar a mundos autónomos, no verificables en la realidad. Eso dificulta valorar gnoseológica y moralmente el texto literario.

En el segundo, “El lugar de la ficción literaria en el mundo”, se establecen las relaciones posibles y reales del mundo de ficción literaria con el mundo real. El texto literario es un discurso en y sobre el mundo que se constituye necesariamente en un acto de comunicación. En este sentido, debemos distinguir las diferencias con otros actos discursivos (textuales o no) sobre el mundo, como la filosofía, la historia u otras artes.

El tercer capítulo, “Pensamiento literario y estructura ontológica del hombre”, analiza, a partir de su condición comunicativa, el sentido transcendental de la literatura. El texto literario se convierte en acto de consciencia y de dación de sentido para el hombre, sobre el mundo que le rodea y sobre sí mismo. Este acto de (auto)consciencia

se produce desde el texto literario, desde la creación y desde la recepción. El texto vincula de igual modo al escritor y al lector.

El cuarto capítulo, “El hecho literario: creación, transmisión y recepción”, estudia las características de los agentes implicados en un texto literario. Se trata de elementos externos al propio texto todavía: el autor y el lector y sus diferentes modalidades y formas de aproximarse a la novela.

En el quinto capítulo, “El sentido existencial de la narración novelística”, se expone la definición de la actitud propia de la forma novelística, cuestión a la que se dirige la creación literaria del propio Ricardo Piglia, que queda resuelta en el último capítulo.

Así, en el sexto capítulo, “El sentido narrativo de la existencia literaria”, se explica la dimensión narrativa del hombre como propiciatoria de la conformación del sentido de la novela como ‘entre-tenimiento’, disposición que se justifica desde los modos históricos modernos del género. El objetivo último de la investigación culmina con la dilucidación práctica del sentido de la narración en el hombre, noción que se concentra en la expresión *homo narrator* y a la que Piglia da respuesta en la conjunción de su esfuerzo crítico y creativo.

Parte I

CONSIDERACIÓN PROBLEMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA Y RICARDO PIGLIA

I. Teoría del conocimiento literario

I.1. La ficción, marco de la creación literaria

El enfrentamiento del hombre con su naturaleza contingente le sitúa ante el problema ontológico fundamental: el reconocimiento de ser finito para la nada. El entendimiento de semejante condición despliega ante él la condición del cumplimiento, que le impelerá a buscar el significado de su existencia. Por un lado, la consciencia de estar viviendo, de *no acabar de ser*, apela a la responsabilidad de hacerse; por otro, el entendimiento de estar abocado al *acabamiento del ser* despierta el pavor de saberse penetrado intrínsecamente por la nada y surge la noción, o quizá el anhelo, de la completud. La muerte, concebida desde una perspectiva cristiana o no, ordena nuestra existencia teleológicamente. Nos invoca y se convierte en un llamamiento. La derelicción o sentimiento de *estar arrojados* en el mundo solo puede superarse en el orden transcendental, en una expedición inevitable hacia el sentido.

La participación dramática de la nada pone de manifiesto cierta condición del hombre, la de entenderse y sentirse como un todo dividido entre cuerpo y alma, o carne y voluntad (podríamos definir al ser humano como la *dramática encarnación de la voluntad*) que supone en sí misma una otorgación, que va a despertar nuestro sentido de la responsabilidad ante la afirmación de ser persona. El reconocimiento de esta responsabilidad bien podría entenderse como un imperativo kantiano, implicando un compromiso ineludible. Sin embargo, solo puede aprehenderse desde la libertad, origen de la noción del ser con sentido. La nada, no obstante, insiste en su empeño de precipitarnos a la mutabilidad de la existencia. De este modo, nos hacemos conscientes de la finitud abierta de nuestra condición: el hombre, sometido al cambio perpetuo, se debate entre las infinitas posibilidades de realización y la limitación en el tiempo. Alma

encarnada, está en constante ejercicio de su libertad, pues constante es su progresiva definición, su progresivo ir *haciéndose-en-el-mundo*. El hombre es el único ser que para ser vive en permanente dejación de ser. Sevilla en su libro *Conquistar lo problemático. Meditaciones del Quijote de Ortega y cervantismo* (2005) lo denomina el “constitutivo ontológico problematista”, por el que el hombre ingresa en un “constante <<desiendo>>”¹, que le obligará a convertirse también continuamente en otra cosa.

Esa progresión ontológica abierta designada por Sevilla en el ir *haciéndose-en-el-mundo* que caracteriza al hombre concuerda con el sentido que Bergson señala en *La evolución creadora* (1907) que posee el *existir* para la consciencia, que en su madurar se constituye en un “crearse indefinidamente a sí mismo”². Esta creación o *cumplimiento de la creación* en el hombre se da en el tiempo o, más concretamente en el pensamiento del filósofo francés, en la *duración* como un continuo que se caracteriza por la ‘imprevisibilidad’, ya que, distingamos, sucede el cumplimiento del proceso creativo, pero no el resultado último o finito. Tanto es así que en cada momento de esa duración de la vida del hombre se conforma de nuevo su propia historia, nunca se puede repetir el mismo estado, aunque la disposición particular y concreta del individuo se repita y también las circunstancias, pues cada momento viene irremediabilmente definido por una acumulación sistemática del pasado sobre el instante presente. Dicho de otro modo, por cada presente que vamos superando, se va hinchando el pasado que presiona los límites del presente mismo disponiéndose de forma natural “contra la puerta de la consciencia que quisiera dejarlo afuera”³.

Esta idea define, por otro lado, el concepto de *consciencia* en Bergson como la apercepción de esa inclinación constante sobre el pasado, que permite establecer una

¹ Sevilla, J. M., *Conquistar lo problemático. Meditaciones del Quijote de Ortega y cervantismo*, p. 52.

² Bergson, H., *La evolución creadora*, p. 20.

³ *Ib.*, 18.

anticipación de “lo que aún no es”⁴. Así, lo propio de un ser consciente nos dirige a aquella operación en la que interviene la consciencia como operación que se da en el instante presente, a pesar de su fugacidad, y que queda constatada en el *darse mismo* como prueba de la existencia.

Necesitamos saber qué relación establece entonces la ficción con ese constante *desiendo* como constitutivo ontológico propio y que define la abismidad del hombre para comprender la importancia que posee en *su* vida. Pensamos que la respuesta se pueda hallar en la adscripción de la ficción a la *poíesis*, cuyo objeto transcendental es la belleza.

Partimos de la hipótesis de que la *poíesis* nos dirige hacia la *expresión en plenitud del ser*. No se trata de una simple satisfacción de los sentidos, sino de la expresión por la cual se resuelve la abismidad que nos acucia; es decir, por medio de la *poíesis* nos es dada la intuición de cierta plenitud del ser. Podemos acudir al testimonio que nos ofrece Heidegger, que en su ensayo “Hölderling y la esencia de la poesía” (1937) concibe la poesía como una forma de donación e instauración de sentido. Tanto es así que califica a la existencia humana de “poética en su fundamento”, pues es de este modo como se produce tan vital participación en la constitución ontológica del ser del hombre. Conduce al hombre a un “habitar poéticamente”, que significa “estar en la presencia de los dioses y la esencia de las cosas”⁵.

La ficción, en tanto que *poíesis*, se abre a la idea de completud de nuestro ser a través de la experiencia⁶. Solo así puede entenderse la defensa que Aristóteles hace de

⁴ Bergson, H., *La energía espiritual*, p. 17.

⁵ Heidegger, M., “Hölderling y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, p. 139.

⁶ Piglia explica en el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) que entender la vida desde la literatura “permite percibir el caos de la experiencia y la carencia de una forma y de un sentido que permita soportar la vida” (Piglia, R., *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, p. 309). La literatura proporciona la posibilidad de ordenar ese caos y vislumbrar un sentido para el hombre. Frente a este planteamiento, cabe la posibilidad de invertir los términos y ver la literatura desde la vida. En este caso, supone considerar la literatura como “un mundo cerrado y sin aire” (Ib., p. 309). Entendemos aquí

la poesía como la disciplina de *lo que podría ser*, en cuanto que plenitud, *como si* fuera posible. Es esa mera posibilidad la que lo emparenta con la experiencia misma que anima la *poíesis* de la ficción. Solo desde la experiencia, la ficción puede darse en modo posible. Pensemos, si no, en la transformación de Alonso Quijano, ser histórico, en Don Quijote de la Mancha, ser poético, precisamente por ser posible, como se empeña en demostrar Cervantes. El personaje Alonso Quijano consigue, por medio de la figura de Don Quijote escapar a sus límites contingentes. Con él, no hay cambio alguno en su condición ontológica, no pierde realidad. Solo la modifica el lugar o contexto referencial desde el que se nos da.

El poeta se distingue del historiador por el sentido, como dice el propio Aristóteles, en que trata los sucesos, es decir, el modo en que imita las acciones. No importa tanto el empleo del verso o la prosa, la palabra o el ritmo, aunque sean estos factores que permitan su identificación. No importa, por tanto, si los sucesos han acontecido o no. Lo importante es el tratamiento particular del poeta, el sentido que otorga a ese material, la presentación verosímil (*como si* fuera real) de la acción. Por esta razón, la tragedia puede construirse a partir de hechos que han sucedido, aunque no es obstáculo para que, en su caso, pudiera construirse a partir de hechos no sucedidos. Eso sí, siempre verosímiles o necesarios, pues hay tragedias, como constata Aristóteles, en que todos los nombres son ficticios, como “por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues aquí tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos”⁷.

En el párrafo noveno de la *Poética*, Aristóteles establece las diferencias entre la poesía y la historia. Esa diferencia nada tiene que ver con el hecho de que el poeta

‘cerrado’ en el sentido de no ser vital, no ser capaz de representar el mundo de la vida imposibilitando la emoción en el lector.

⁷ Aristóteles, *Poética*, 1451b (Aristóteles, ob. cit., p. 159).

escriba en verso y el historiador, en prosa; “la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”⁸.

Efectivamente, la diferencia entre la poesía y la historia radica en la necesidad de comprobación fenoménica de la historia, pues no es más que narración o estudio de lo que empíricamente puede constatarse; la poesía, en cambio, es imitación de la realidad, lo cual implica de suyo la ausencia de esa obligación de representar lo sucedido fácticamente; antes bien: es una imitación del propio funcionamiento y estructura de la realidad. Si no fuera así, estaría renunciando la poesía a la invención que le es propia y la *mímesis* no se daría en cuanto tal. La obra artística solo podría ser medida a partir de su revestimiento lingüístico para el caso de la literatura, característica que, como ya sabemos, no nace de la contemplación de su esencia como obra de arte.

El empeño literario de Cervantes trae consigo de manera irremediable una teoría literaria en la que destaca la integración de la ficción como parte de la realidad, como una ayuda para comprender la realidad que nos rodea. Esta realidad es ‘oscilante’, como la denominara Américo Castro en su libro sobre el escritor alcalaíno, *El pensamiento de Cervantes* (1925), ya que no depende del objeto, sino del modo en que el sujeto se acerca al mundo circundante: nace así el multiperspectivismo, canto al individualismo y a la libertad del sujeto, como muestra la discusión del baciyelmo. Y la burla de la consideración de la imitación de los héroes ejemplares, en busca de la virtud, que pertenece al programa literario humanista, y que insiste en la importancia pedagógica del género biográfico. En esta idea reside la locura de Alonso Quijano, convertido en Don Quijote de la Mancha, a imitación de los héroes de caballería.

Frente a la novela de caballerías y el romance, que presenta una narración de hechos fabulosos y no sometida a las coordenadas de la realidad, Cervantes va a jugar

⁸ Ib., 1451b (Aristóteles, ob. cit., p. 158).

con la probabilidad histórica de sus narraciones. En este sentido, el *Quijote* va a hacer verdadera la ficción de los libros de caballerías (como muchos caballeros del siglo XV). La vida puede ser arte también, puede crear y transformar el entorno, en lugar de aceptarlo.

Recupera la literatura, con Cervantes, su condición de juego y reivindica la necesidad de la ficción como parte necesaria de nuestra realidad subjetiva, de nuestro ser. La ficción no es apariencia, sino necesaria creación del entendimiento humano.

Podemos confrontarlo con las reflexiones sobre el habla de Heidegger, que destaca el significado del poema como invocación del ser, tanto del objeto como del hombre, y distingue entre la expresión y el decir del poeta, cuya esencia se halla en el habla. En el hablar del poema habla la imaginación poética cuya función es la de *representarnos algo que puede ser y que adquiere el estado de presencia*. A través de la poesía algo viene a ser. Al mismo tiempo, el habla del poema se articula en una doble dirección: decir y expresar, es un decir-expresar. En cuanto al expresar, debemos confirmar que no nos remite a la esencia del habla, pues la expresión no es esencial, no es el hablar del habla. A posteriori, sabemos que la esencia del habla se encuentra en el Decir⁹.

Por otro lado, el uso de las palabras en el poema es un nombrar, es decir, una *invocación que nos acerca lo invocado*. Esto es, que las palabras remiten a las cosas de una manera especial: invocadoramente. ¿En qué modo se produce esta remisión invocadora? Se trata de una llamada al venir de las cosas, lo que implica una doble articulación: por un lado, la invocación se dirige a una lejanía, no medida en términos de distancia, sino la lejanía de lo ausente, hacia el allá de la ausencia¹⁰. Y es una

⁹ Véase “La esencia del habla”, en Heidegger, M., *De camino al habla*, pp. 149-150.

¹⁰ Claudio Magris, en *El Danubio* (1986), obra híbrida donde nos describe el recorrido vivencial que marca el curso del río desde su nacimiento hasta su desembocadura, el autor nos dice sobre la literatura: “La literatura resguarda de la ausencia, gracias a lo que transfiere al papel robándolo a la vida, pero

llamada a la presencia del aquí, no físico, obviamente, sino a una proximidad que concierne a los hombres. Por tanto, podemos decir que esa invocación es a las cosas de la misma manera que es a los hombres, implica a ambos. La invocación de la palabra es, en definitiva, mundo.

En cualquier caso, sea como sea, el planteamiento de Heidegger en su ensayo “La palabra” (1958) se desarrolla en conversación de nuevo con un poema. En esta ocasión, el texto titulado *La palabra* perteneciente al libro *El nuevo reino* de Stefan George, cuya lectura desemboca en el verso clave: “Ninguna cosa sea donde falta la palabra”¹¹. La importancia de este verso es su remisión directa al habla misma del habla y dice algo de la relación que se establece entre la palabra y la cosa: que *solamente la palabra está capacitada para conferir el ser a la cosa* o, dicho de otra manera, solo cuando se halla la palabra adecuada para la cosa, ésta es una cosa, se da al ser.

El poeta, a lo largo de su narración, nos presenta esta frase como resultado de una triste renuncia que nos conduce a ese aprendizaje. Antes de comprender su significado, representado por una joya que lleva en mano, pensaba que las cosas poseían su ser independientemente de las palabras que las nombraran. Se trata de un aprendizaje de un conocimiento inaugural (*Ur-kunde*) que impregna la tarea de todo decir poético. Así, el poeta es el encargado de fundar lo que permanece para que perdure y sea, pues su decir como habla es invocador, lleva las cosas a su esencia. Pero, ¿qué significa que este aprendizaje se dé bajo una triste renuncia? ¿Cómo interpreta Heidegger esta circunstancia? La renuncia nombra el ámbito en el que ha de producirse la experiencia con el habla, que no es más que la relación entre la palabra y la cosa. El adjetivo ‘triste’ hace referencia, por su lado, al estado de disponibilidad de la renuncia o apertura del

dejando a ésta aún más vacía y ausente. Un escritor, dice Jean Paul, conserva todas sus cogniciones y sus ideas solo en lo que ha escrito, y si alguien quema sus papeles queda privado de ellas y ya no sabe nada” (Magris, C., *El Danubio*, p. 80).

¹¹ “La palabra”, en Heidegger, M., *De camino al habla*, p. 164.

poeta, estado de serenidad dispuesto al advenimiento inaugural, a la proximidad de lo hablado por el habla.

A través del poema de George, recorre Heidegger ese camino que perseguía para *hacer una experiencia, es decir, obtener algo en ese caminar*. Hasta ahora, lo que hemos obtenido es alumbrar la relación entre la palabra y la cosa que es la palabra misma, la que constantemente retiene el ser de la cosa. Es decir, deja-estar la cosa en su esencia, de modo que el decir poético es un habla de la esencia que se nos da como esencia del habla. Así es como resulta posible que Heidegger nos proponga desde ahora como guía rectora la frase: “La esencia del habla: El habla de la esencia”¹².

A la luz de esta exposición heideggeriana, pensamos que la práctica poética es una *convocatoria del ser o en el ser* que realiza necesariamente el hombre. La poesía es una invocación de la esencia de las cosas para que sean desveladas, para que salgan de la oscuridad por la que se resistían al hombre. La cuestión que nos importa destacar de este planteamiento entonces es la de que el hombre busca la esencia de las cosas y en esa búsqueda se revela lo que él es en esencia. Lo que se desoculta con la palabra poética o adecuada a las cosas que salen a la luz es también lo que atañe al ser del hombre en tanto que hombre. Con la palabra poética, queremos insistir, *viene a ser* la cosa invocada, pero hay que recordar que lo que se invoca se invoca porque interesa o atañe al ser que invoca, por tanto, implica una desocultación del ser mismo del que invoca pues revela sus anhelos existenciales. No se puede invocar lo que, de alguna forma, no está ya ahí, aunque sea en el modo de una intuición o problema del ser mismo invocador. La invocación alumbra entonces el *constitutivo problematista del ser del hombre*.

¹² “La esencia del habla”, en Heidegger, M., *De camino al habla*, p. 134.

Ahora nos conviene comparar ambas concepciones de la poesía (este término, de momento, lo usamos en un sentido amplio) de Aristóteles y Heidegger, podemos identificar algunas coincidencias, al menos expresivas. La principal es la mención de ‘lo que puede/podría ser’. En Aristóteles, se opone a los fenómenos históricos, verificables de la realidad. En Heidegger, por su parte, parece que la poesía, por medio del habla, que sería una forma de uso poético de la palabra, es una forma de desvelamiento. Su actividad invoca a las cosas a su esencia, nos las descubre. Esto implica una existencia que debe de pasarnos inadvertida y que el poeta es capaz de evocar. Como podemos comprobar, son dos aproximaciones inicialmente contrapuestas: la primera niega la realidad fáctica de los hechos que narra y la segunda los reafirma. ¿Cómo pueden hacer el mismo uso lingüístico de la definición de poesía entonces? ¿Realmente son tan opuestas? Si lo pensamos detenidamente, no tanto. Aristóteles habla de la trama ficticia, de la existencia de los personajes, de su relación con el mundo. Es un mundo narrado. Heidegger habla de la evocación de significados que se desvelan con un uso particular del lenguaje, el lenguaje poético. Sin embargo, ¿no apelan ambos al sentido del ser del hombre? ¿No es esa la invocación heideggeriana? Las dos formas de aproximación al sentido son por medio del lenguaje, aunque es verdad que hacen una alusión distinta al mundo. La exposición narrativa descrita por Aristóteles necesita configurar un marco-mundo en el que lo que se va a contar tenga un margen de maniobra existencial. Heidegger, sin embargo, apela a la adecuación original y originaria del lenguaje poético. Si nos detenemos en esta diferencia, comprendemos que la ficción narrativa plantea su evocación de la esencia del ser del hombre desde una invención contextual. Surge entonces el *problema de la referencialidad*. ¿En qué medida el mundo de ficción es real? Y, sobre todo, ¿en qué medida lo narrado desde la ficción puede ayudar a resolver la esencia del ser del hombre?

Sin embargo, debemos reconocer la vinculación irremediable que toda ficción presenta con la realidad verificable empíricamente: podemos aducir como ejemplo el unicornio, cuya fantasía nos remite a la conjunción del caballo y el cuerno, ambos elementos verificables, que conserva una relación con la realidad empírica¹³.

Para esta cuestión, podemos seguir la argumentación de Zubiri. En *El hombre: lo real y lo irreal* (sesiones impartidas en 1967), discute la condición de la ficción y defiende su estatus como realidad. Es “realidad en ficción”, apunta, y no “realidad ficticia”. Así, anuncia que es un “alojo en el momento de la realidad física”¹⁴ de aquellos contenidos que no le pertenecen estrictamente. Para ilustrar esta idea, nos pone de ejemplo la figura de don Juan e insiste en que la ficción consiste en actuar *como si* fuera verdad, pero no pone en duda la realidad de la propia figura, su misma existencia. La ficción se correspondería con el contenido que yo, como creador, le atribuyo a don Juan, es decir, su construcción. Entonces la ficción consistiría en tomar a don Juan *como si* fuera real. Como podemos comprobar, evidencia una disposición ante el contenido que se describe en la ficción. Pero, aclara, “en que sea realidad, en esto no hay ficción ninguna”¹⁵, es decir, el ente de ficción existe.

¹³ Martínez Bonati (1992) rechaza la idea de que lo representado en la ficción literaria carezca de objeto representado con las siguientes palabras:

Vemos así por qué la tesis usual de que la ficción es imagen o representación sin objeto representado, o discurso sin referente, aunque verdadera en un sentido fenomenológico y ontológico grueso, es falsa para una consideración más exacta: oculta el hecho de que la dualidad de la representación y lo representado es una dualidad fenomenal *interna* de la representación (Martínez Bonati, F., *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, p. 106).

¹⁴ Zubiri, X., *El hombre: lo real y lo irreal*, p. 41.

¹⁵ Ib., p. 31. A pesar de la longitud de la cita, merece la pena reproducir la explicación que, al respecto, ofrece Wolfgang Iser en “La ficcionalización: dimensiones antropológicas de las ficciones literarias”:

A partir de la observación anterior podemos derivar la fórmula básica de la ficcionalidad: provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente. Como esto también se aplica a la mentira, las ficciones literarias cumplen otra condición que las separa de la mentira: descubren su ficcionalidad, algo que la mentira, por su parte, no puede permitirse. Por tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso, sino <<discurso representado>>. Se da a entender así que lo que está dicho o escrito debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, mientras que en realidad todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan solo de guías para lo que debe ser

Volviendo al ejemplo cervantino, a lo largo de la novela comprendemos la realidad de don Quijote, construcción mental de Alonso Quijano, porque es reconocido en tanto que Quijote por el resto de personajes con los que se relaciona. No todos lo hacen con el mismo grado, pues su presencia despierta las burlas de muchos, pero no de todos. El principal será Sancho Panza, que, en determinados momentos de la obra, creará al caballero andante y vivirá con él sus ficciones; y es que esa es la condición principal de la ficción: la creencia. Solo a través de ella se puede penetrar en el juego de la ficción, donde la presencia de lo que se oculta surge detrás de la forma, lo construido por la ficción es real en el sentido, posee existencia en el mundo y es comprobable empíricamente, aunque su contenido provenga de una invención.

Zubiri habla de las ficciones como de *realmente ficticias*, término que indica el modo, esto es: “la construcción de un contenido por ficción en el ámbito transcendental de la impresión de realidad en cuanto tal”¹⁶. Esa construcción de un contenido abocado al *como si* que compromete la recepción, compromete al lector. Además, esa llamada al lector para que se predisponga al *como si* permite comprender por qué la ficción no sería posible si no se nutriera de la realidad empírica: “Lo inagotable de lo real es lo que hace posible precisamente la ficción. Y la ficción, antes de fingir aquello que finge y va a fingir, lo que hace es crear justamente el ámbito dentro del cual puede ejercitarse libremente la inagotabilidad de lo real, de esta realidad física que tengo ante mí”¹⁷.

imaginado (Iser W., “La ficcionalización: dimensiones antropológicas de las ficciones literarias”, en VVAA, *Teorías de la ficción literaria*, p. 47).

¹⁶ Zubiri, X., *El hombre: lo real y lo irreal*, p. 31.

¹⁷ *Ib.*, p. 31. Respecto al tema de la inagotabilidad de lo real como fuente de la ficción, me gustaría citar el siguiente texto de Henry James que procede del prólogo a *El retrato de una dama*:

La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas... más bien, un número incontable de posibles ventanas; cada una de las cuales ha sido abierta, o puede aún abrirse, en un extenso frente, por exigencia de la visión individual y por presión de la voluntad individual (...). El ancho campo, el escenario humano, es la <<elección del asunto>>; la abertura, sea amplia o abalconada o baja o como un tajo, es la <<forma literaria>>; pero, juntas o separadas, son nada sin la presencia del observador; dicho con otras palabras, sin la consciencia del artista” (Sullá, E. (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, p. 29).

Zubiri menciona varios conceptos interesantes en este párrafo. La ficción es un marco dentro del cual el hombre ejercita su libertad y, por añadidura, lo hace con la inagotabilidad de lo real. Es decir, no es la imaginación poética la que es inagotable, solo en tanto que combinatoria lógica libre. La imaginación como tal no es más que la evidencia de la inagotabilidad de la realidad real. Dicho de otro modo, podemos afirmar que la imaginación es inagotable porque es imaginación de lo real inagotable. Y la obra literaria no haría más que paralizar esa combinatoria múltiple, pues es una solución concreta y única dentro de ese espacio acotado en el que se da el fingimiento de la ficción. Dentro de las posibilidades imaginadas por Cervantes para su personaje, la obra literaria, en tanto que objeto solo nos ofrece una solución, que es la que conocemos y de la que podemos hablar, pues, una vez escrita, una vez consignada como objeto lingüístico, es unívoca para todos. De modo que podemos concluir que la materialización de la obra literaria nos ofrece, aunque sea fingidamente, la ilusión del cumplimiento. Efectivamente, si la existencia posee ese componente de ‘imprevisibilidad’, porque todo cumplimiento que se da en la existencia es el del devenir temporal abierto, la literatura ofrece la posibilidad (y solo es una posibilidad entre otras) de la ‘previsibilidad’ en tanto que finitud cumplida o acotada existencialmente.

Podemos confrontar esta idea de Zubiri acerca del marco de la ficción con la exposición de Ernesto Grassi en *Arte como antiarte* (1962). En ella, resuelve el sentido de *mýthos* en Aristóteles no como ‘fábula’, sino precisamente como el marco dentro del que se despliega la “tensión que concierne al ser humano como intérprete y como espectador”¹⁸. El marco construido en tanto que *mýthos* sería esa totalidad de mundo dentro del cual pueden desarrollarse diferentes posibilidades. Ese marco sería el

¹⁸ Grassi, E., *Arte como antiarte*, p. 148.

producto fundamental del arte entendido como *mimesis*, lugar en el que “se convierte en expresión de las posibilidades individuales de interpretación de lo ente en relación con la autorrealización humana”¹⁹. El problema fundamental, a nuestro juicio, que señala Grassi es la cuestión del carácter vinculante o no de la propuesta ‘mitológica’, pues la tensión que trata de resolver se nos da desde la fantasía, lo que parece disminuir su condición existencial y ontológica, puesto que, al ser una simple interpretación posible y no una propuesta de conocimiento verdadero (en el sentido lógico y científico), no es vinculante. En este punto, debemos detenernos y pensar qué significa exactamente que una realidad sea o no vinculante. El adjetivo ‘vinculante’ señala aquello que sujeta a una obligación. Por ejemplo, un contrato firmado es vinculante, porque nos obliga a cumplir ciertas cláusulas aceptadas. ¿Ocurre lo mismo en el ámbito del *ethos*? ¿Es la moral vinculante? Podemos responder que la moral es vinculante solo para aquellos para los que la moral tiene importancia existencial. Los preceptos éticos son solo ‘voluntariamente’ vinculantes. Pero, ¿qué ocurre con los objetos de la fantasía, como es el caso de la ficción novelesca? ¿Podríamos afirmar que es vinculante en algún sentido? ¿Nos comprometemos a algo?

En un sentido reduccionista, pensamos que es fácil responder diciendo que la ficción novelesca no nos compromete a nada. Es cierto que tras leer un libro de ficción no estamos obligados a ejecutar ninguna acción ni a adoptar ningún comportamiento concreto derivado de dicha lectura. Grassi defiende que esta forma de recepción del arte (también la obra de arte literaria) ha abjurado de todo compromiso existencial²⁰. El arte moderno ya no compromete al hombre de la Modernidad. Sin embargo, se puede invertir el orden de los elementos y cambiar la perspectiva con la que nos acercamos y

¹⁹ Ib., p. 159.

²⁰ De hecho, Grassi en *Arte como antiarte* postula que, derivado de esta pérdida del compromiso en el arte actual, al hombre solo le queda o bien representar la inoperancia de los lenguajes semióticos del arte o bien renunciar al arte como representación y transmutarlo en arte como intervención sobre la realidad (Ver el epígrafe *El problema del significado del arte actual*, Grassi, E., ob. cit., p. 32).

valoramos la obra de arte. En el planteamiento de Grassi, y partiendo de los presupuestos platónicos, el arte es considerado vinculante en el momento en que sirve para alcanzar un conocimiento y un compromiso existencial. En el caso platónico, esa suerte de transcendentalismo hacia una perfección ontológica y epistemológica. No obstante, como apuntamos, si consideramos el arte como un *fin en sí mismo*, el arte sería una expresión fehaciente de la esencia humana. El arte sería el último peldaño expresivo de las posibilidades de existencia del ser humano. Por lo tanto, debería ser entendido como la consecuencia última de un compromiso existencial del hombre consigo mismo. Con esto, pretendemos defender la idea de que la praxis artística literaria depende de un creador comprometido con la existencia humana. La *poíesis* establece un marco de creación desde el que iluminar las posibilidades (ilimitadas desde la realidad) de la existencia. El marco, por tanto, nos hace ver y permite la experiencia desde el arte mismo. De este modo, podemos considerar, más allá del Decir poético heideggeriano, o paralelamente, restaurada la ficción narrativa como *poíesis* capaz también de instaurar el sentido del ser del hombre, de desvelar su esencia desde la prácticas invocadora que se da en ella. Podemos añadir ahora otra característica propia de la invocación. Antes habíamos señalado que se invoca lo que de alguna forma ya está ahí, lo que atañe al hombre o lo que, en términos más llanos, le preocupa en tanto que hombre. Esto significa la intervención de la consciencia. La ficción narrativa es instauradora de sentido porque la persecución de esa instauración válida para la esencia del hombre le atañe en tanto que hombre.

Husserl, en las *Meditaciones Cartesianas* (1929), aborda el problema de la realidad que denomina efectiva y de la realidad constituida por la fantasía, que denomina ‘cuasi-realidad’, es decir, que no niega su afirmación ontológica, y precisa su idea de la ficción *como si* como una corriente paralela de la ‘realidad efectiva’ y la

fantasía, que denomina ‘realidad-como-si’. La particularidad de esta doble corriente es que “atraviesa la esfera entera de la consciencia y, correlativamente, todas las modalidades del ser”²¹. De este modo, del lado de la fantasía va a aparecer una noción nueva de *posibilidad*, que imaginando *como si* se va a erigir en reproducción de todos esos modos del ser.

Esta circunstancia atribuye a la fantasía el dominio de la *intuición prefigurativa*, que nos proporcionaría “la evidencia de la posibilidad de ser del respectivo contenido”²². Queda definido el *como si* en tanto que posibilidad real de la existencia del ser, pues la intuición prefigurativa se configura desde la realidad experimentada y alojada en la consciencia. Dicho con otras palabras, el ámbito que inaugura el *como si* de la fantasía y, por tanto, también el de la ficción por cuanto la consideramos una forma de la expresión de la fantasía, es verificable como hecho de la consciencia y real como condición de la misma. En el Libro Segundo de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1952), parece Husserl corroborar esta noción relacionando la posibilidad de la existencia de un objeto (aunque en el marco del fingimiento del *como si*) con su mera mención, que indica su intuición, fundando una “tesis de posibilidad referida a lo fingido”²³.

El acto de nombrar o mentar la ‘cosa’ en tanto que ‘objeto’ intuido se convierte en la prueba ontológica de la existencia de la realidad percibida en nuestra consciencia. Refiriéndose a un ente de ficción, el centauro, señala la necesidad de mentarlo de decirse: “toda intuición admite un giro a un acto que pone como posible el ‘objeto’ intuido en cuanto que mentado, que lo ‘experimenta’ en dación originaria”²⁴. No

²¹ Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, § 25 (Husserl, E., ob. cit., p. 78).

²² *Ib.*, § 25 (Husserl, E., ob. cit., p. 78).

²³ Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, § 60 (Husserl, E., ob. cit., p. 309).

²⁴ *Ib.*, § 60 (Husserl, E., ob. cit., p. 309).

olvidemos que el texto literario bien puede ser esa mención y su lectura el acto que lo instaure como posible.

Esta idea puede fácilmente relacionarse con el habla de la esencia a la que nos invitaba a pensar Heidegger. Es el lenguaje poético el que transforma, nos decía, ese habla en esencia del habla, pues desoculta el ser y dona e instaure su sentido. Como podemos comprobar, en Husserl la mera mención es garantía de un modo de existencia de la cosa, de su experimentación como hecho de la consciencia, al menos. Esto avala la idea que mencionamos con anterioridad, a saber: que aquello que es invocado, en la denominación heideggeriana, ya está de alguna forma ahí; por el mero hecho de ser mentado, de ser una forma de expresión lingüística, ya le pertenece un modo de existencia en el que interviene la consciencia de quien invoca o menta. Y en este sentido es una experiencia real, aunque no por ello pertenezca al reino de lo efectivo.

Respecto de la tesis de la existencia de lo real fantástico, conviene añadir la argumentación de Arellano en su artículo “El acontecimiento absoluto del ‘encontrarse-existiendo’” (1991), que nos presenta, como prueba de la existencia de los entes de ficción, la capacidad de vernos afectados. Tanto es así que la contemplación de la imagen fantástica de un vampiro puede derivar en la aparición de un temor, aun a sabiendas de que es pura fantasía. Esta condición le concede cierta realidad, pues forma parte de la experiencia del encontrarme-existiendo (intervención obvia de la consciencia, como anuncia Husserl, y que consigna la experiencia), que en el miedo que nos inspira, lo hay como real en el encontrarme-temiéndolo o, en la actualidad, lo hay en el encontrarme-imaginándolo, “fantaseando su existencia real”²⁵.

²⁵ Arellano, J., «El acontecimiento absoluto del ‘encontrarse-existiendo’», p. 546. Ayer, en *Lenguaje, verdad y lógica*, presenta el ‘argumento de ilusión’. Según este razonamiento, “la cosa es mental” (Ayer, A. J., *Lenguaje, verdad y lógica*, p. 168). Esto quiere decir que la realidad depende del sujeto que la percibe y el modo en que lo hace. En este sentido, la realidad ontológica del unicornio, por ejemplo, y del león es equiparable. Sin embargo, debemos admitir que poseen una diferencia notable: puede

La ficción juega con los contenidos, estructurales o no, de la realidad para mostrar el ser en su plenitud. En primer lugar, la propia condición del hombre, que se apresta a su definición desde la ficción, no solo en tanto que creador de un producto ficticio como sea la literatura, sino como el objeto mismo y último de toda *poíesis*. En segundo lugar, la idea, que por fuerza se deriva de la anterior, acerca de la construcción social que se elabora en los textos literarios. Esta es una cuestión relevante para Piglia, que se pregunta en *Crítica y ficción* (1986) cómo funciona la ficción dentro de la sociedad, es decir, cuál es la red de ficciones que tejen y constituyen el fundamento mismo de la sociedad. Considera la sociedad como un ente de ficción al que nos hemos acostumbrado a ver como necesariamente verdadero. La función de la novela sería entonces la de trabajar esos relatos que pertenecen al ideario social para reconstruirlos y darles forma. La literatura sería un modo de explicitar los modelos vitales sobre los que asentamos nuestra existencia. Así, cabría preguntarse, y nos orientamos en busca de la especificidad de la ficción en tanto que *poíesis*, de qué modo, dice Piglia, “la novela reproduce y transforma las ficciones que se traman y circulan en una sociedad”²⁶. Y, finalmente, esta orientación nos dirige necesariamente a la tercera coordenada que conviene resolver: la relación entre la ficción y la verdad.

Conviene, sin embargo, abordar antes la relación exacta entre literatura y ficción. Eagleton, en su ensayo *El acontecimiento de la literatura* (2012), destaca la no correspondencia entre ambos conceptos: “La literatura no se circunscribe a la ficción, y la ficción no es la única condición de la literatura”²⁷. No todo producto ficticio es

comprobarse en el acto de percepción: el león puede ser percibido inmediatamente por los sentidos; el unicornio, no.

Esta refutación que plantea el ‘argumento de ilusión’ podría entenderse como un obstáculo al planteamiento de Arellano. Pero entendemos que la interpretación de Arellano es de carácter gradual en cuanto a la calidad ontológica. El vampiro, como el unicornio, carece de la entidad ontológica que atesora el león, aunque esta debilidad óptica no pueda negar por completo su realidad como ser.

²⁶ Piglia, R., *Crítica y ficción*, p. 88.

²⁷ Eagleton, T., *El acontecimiento de la literatura*, p. 146. A esta afirmación añade que la naturaleza de ficción de un texto no depende de “cómo se comportan y de cómo los tratamos” (Ib., p. 149).

literario. ¿Qué ocurre si lo planteamos al revés? ¿Es ficción todo producto literario? Según Eagleton hay ligeras deficiencias a tener en cuenta en la definición de la literatura misma. Nos pone como ejemplo la comparación entre un soneto de Petrarca y una novela policiaca, para preguntarse qué tienen en común para que los agrupemos a ambos en la misma categoría, la de la literatura. Esta muestra recuerda a la distinción anterior entre Aristóteles y Heidegger.

Hay algunas diferencias notables entre ambos tipos de textos, pero los dos suponen una predisposición igual en el lector. Incluso si no podemos aducir algunas razones que lo justifiquen, no es menos cierto que nadie dudaría de que son productos literarios; por tanto, la argumentación de Eagleton parece insuficiente: no basta con percibir sus diferencias para establecer una duda razonable acerca de la definición de la literatura, y mucho menos, determinar la imposibilidad de acercarse a su comprensión como fenómeno humano.

La literatura sería todo aquello que irremediamente es considerado como tal. Esta afirmación parece algo ingenua, incluso banal, pero creo que encierra en sí algunas cuestiones que merecen la pena discutir. Por un lado, la literatura, ya se la denomine objeto o acontecimiento es reconocible por los lectores como tal. Si nos encontramos una novela policiaca o un soneto abandonados en la calle difícilmente los confundiríamos con otro tipo de expresión lingüística. ¿Por qué? Podemos alegar algunas razones: por un lado, la tradición se ha encargado de definir con solvencia las características propias de la literatura. La costumbre o el uso se encargan de hacérselas reconocibles a los lectores, especialmente debido al tratamiento singular de los asuntos, más que los asuntos mismos. Por otro, los escritores, que se insertan en esa tradición literaria, se encargan de asegurar la comprensión de su obra²⁸. El tono y el estilo, que

²⁸ Recordemos que el novelista crea su propia tradición o genealogía literaria. En el caso de Piglia, parece claro: más allá de los relatos policiales (recordemos que en 1969 funda la “Serie Negra” de la Editorial

identifican a un texto desde el comienzo, salvo en casos excepcionales, son indicativos infalibles. Lo mismo ocurre si juzgáramos una obra filosófica o histórica. Poseen unos modos definatorios que, más allá de ciertas particularidades que las distinguen dentro de su propio género, las hacen identificables para sus receptores.

Pero todavía podemos ahondar más en la sentencia anterior. He añadido deliberadamente el verbo ‘considerar’. Su significado nos remite necesariamente a una voluntad que hace alusión clara al consenso que la tradición implica. Las obras literarias son literarias porque suponen una aproximación concreta por parte del público lector, implican una predisposición por la que se suspende momentáneamente la incredulidad y que permite que se acerque a este tipo de textos sin prejuicios positivistas. Más bien una

Tiempo Contemporáneo), la literatura rioplatense es reconocida como la fuente esencial de su creatividad literaria y, en especial, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, cuyo cruce representa el armazón fundamental de “todas las genealogías, los parentescos y las intrigas de la literatura argentina contemporánea” (Costa, M., “Entrevista”, en *Hispanamérica*, p. 42). Jorgelina Corbatta nos recuerda que en *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Piglia establece una triple tipología genealógica de la novela argentina:

Uno sería el de *lo real maravilloso o realismo mágico* –teorizado por Alejo Carpentier– que ubica su origen en los cronistas españoles y en los relatos de los conquistadores (...) El segundo grupo estaría representado por José María Árguedas en Perú, quien vincula la novela andina con la tradición prehispánica en la que se funden tradiciones y lenguas diversas (...). En el tercer grupo en cambio, el de la novela rioplatense (...) se insertan el mismo Bioy Casares, Borges, Arlt, Macedonio, Cortázar y, contemporáneamente, Piglia, Saer, Puig –entre otros–. (Corbatta, J., “Ricardo Piglia: teoría literaria y práctica escritural”, en Mesa Gancedo, D. (Coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, p. 62).

Pero, ¿cómo se forma esa genealogía singular? Piglia lo explica en *Por un relato futuro* apuntando que la cuestión de la tradición “tiene bastante que ver con el modo en que un escritor imagina que quiere ser leído y en compañía de qué autores” (Piglia, R., *Por un relato futuro*, p. 56). El escritor, más o menos conscientemente, crea unas relaciones de parentesco con otros autores o con algunas obras. Funda una filiación con la tradición que le sirve para situarse en el panorama literario. De alguna forma, diseña la recepción de sus textos, en qué forma quiere ser leído implica necesariamente a qué tipo de lector van dirigidos sus textos.

Frente a esta versión reconciliadora con la tradición que nos ofrece Piglia, nos encontramos con la idea contraria, la de que la tradición es un peso contra el que debe luchar el creador. Así lo expresa Bloom en *El canon occidental* (1994):

La tradición no es solo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon (Bloom, H., *El canon occidental*, p. 18).

El retrato del escritor que nos ofrece el crítico americano en *La angustia de las influencias* (1973) es agónico, permite imaginarse a un escritor obsesionado con la posteridad y da lugar a lo que denomina ‘la angustia de las influencias’, que según Bloom es un acicate propicio para el ‘genio canónico’. La presión que ejerce este anhelo ofrece las condiciones adecuadas para que se dé una especie de selección natural donde los talentos más débiles sean desbrozados para el tiempo.

disposición lúdica a ‘creer’ o asumir las leyes dictadas por la ficción misma. Se trata de un acto voluntario del lector. Nadie le obliga a acercarse a estos textos. Por supuesto, nadie le obliga a asumir las condiciones de la ficción, pero tampoco es obligado el lector de historia a leerla como si no fuera real, tomándola como ficción. Las perversiones del lector en su modo de acercarse al texto pertenecen a la esfera de lo privado y personal.

Borges añade una perspectiva nueva respecto de esa posible definición o no de la literatura que con mucha probabilidad haría temblar a Eagleton. Concretamente, en su conferencia “El enigma de la poesía” (1967-1968), y referido a la poesía defiende que poseemos un conocimiento de lo que es la poesía, y lo sabemos tan bien que “no podemos definirla con otras palabras”, igual que no somos capaces de definir otras realidades que nos parecen tan familiares como “el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el odio, el amanecer (...)”²⁹. Dicho de otro modo: la incapacidad de definir nuestro objeto de estudio no significa que este no exista o que no debamos intentar comprenderlo. Su existencia no tiene por qué quedar en entredicho.

I.2. La *poiesis* en la esfera de la ficción literaria

Según Ricardo Piglia todo se puede ficcionalizar³⁰, es decir, todo puede ser objeto de una creación literaria, todo puede encontrar su expresión propia en el campo de la ficción literaria. Pero, ¿cómo se relacionaría este objeto concreto con el objeto ficticio, con su mera representación? Piglia nos recuerda que “la ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modos convencionales de realidad”³¹. Se podría afirmar que no existe una correspondencia positiva exacta entre

²⁹ Borges, J. L., “El enigma de la poesía”, en *Arte poética*, p. 35. Este volumen recoge las conferencias que dictó Borges en la Universidad de Harvard entre los años 1967 y 1968.

³⁰ Piglia, R., *Crítica y ficción*, p. 10.

³¹ *Ib.*, p. 10.

ambos. Su relación no es inmediata, sino que entre los dos media el sujeto creador, el escritor, que impone un tamiz personal, transforma la visión del objeto de ficción³². A la cita anterior, Piglia añade que la ficción también se relaciona con “las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto”³³, de modo que al juicio acerca del objeto mismo que se da en la realidad, hay que añadir las reglas subjetivas, que también comparte el receptor del objeto ficticio, el lector, que determinan la verosimilitud del producto de ficción, lo que cuenta el texto literario. Surge entonces la cuestión de qué representa exactamente la ficción literaria.

Considerando que *poíesis* significa ‘creación’ en griego, y haciendo uso de la definición de Arellano en “A propósito de la actitud modernista de Juan Ramón Jiménez” (1996) como la expresión en plenitud del ser³⁴ y, en cuanto tal, la expresión de la belleza, habría que determinar cuál es el alcance en relación con la verdad de la *poíesis* misma. Podría estimarse que la creación fuera una mediación formal de la verdad. Esa sería su contribución. Su aportación no sería más que la de atraer la atención sobre la verdad del asunto, sin aportar, por tanto, ninguna novedad de juicio ontológico.

Por otro lado, si entendemos que la *expresión en plenitud del ser*, de un ser, significa la expresión de la perfección de ese ser, lo que implicaría, por un lado, que nos hallamos ante un ser en su grado máximo de realización y, por otro, la perfección de su

³² Para José María Merino la ficción implica un modo diferente de acercarse a la realidad. La ficción sería el resultado de esta manera nueva y que se compone de dos fases: por un lado la contemplación y, después, el descubrimiento, consecuencia lógica de la anterior. Así, la invención novelesca, “pilotada por la imaginación”, descubriría por medio de la expresión de un texto literario “las formas secretas y acaso más certeras de la realidad, sus núcleos y figuras simbólicas” (Merino, J., M., *Ficción perpetua*, p. 103).

³³ Piglia, R., *Crítica y ficción*, p. 10.

³⁴ Respecto al logos poético, dice Arellano:

El logos poético expresa pero no juzga. Su verdad estriba, me parece, en expresar-en-plenitud sea el ser sea la nada, sea el pecado sea la gloria, sea la amargura sea la felicidad, sea el amor sea el odio, sea la ternura sea el asco. Cuando el logos poético las expresa en su plenitud las expresa en su verdad (Arellano, J., “A propósito de la actitud modernista de Juan Ramón Jiménez”, p. 122).

expresión, debemos admitir la imposibilidad de la belleza para expresar la verdad del ser real: si la belleza se identifica con la plenitud y ésta con la perfección del ser, nunca podrá la belleza expresar la plenitud empíricamente constatable del ser del hombre, puesto que sabemos que el ser humano está sujeto a un hacerse-en-el-mundo en constante progresión, o lo que es lo mismo, en constante no-ser perfección o en plenitud, aunque sí ser en plenitud en tanto que aspiración o proyecto, anhelo de completud que se da en el cumplimiento. De modo que la belleza nos pone en contacto con una realidad inalcanzable fácticamente. Este argumento tiene una consecuencia fundamental con respecto a la noción de la belleza y de la *poíesis*: la belleza entendida en este uso implica la creación de una verdad-realidad del ser del hombre solo alcanzable por medio de la ficción. Se identifica así esta belleza de la *poíesis* con la ficción. La ficción es fundamentalmente creación de plenitud del ser, es el lugar donde la perfección ontológica se ve amparada por la perfección estética, conformándose el impulso anhelante del hombre.

Si en la ficción se da esa correspondencia, que puede entenderse como utópica por irrealizable, entre la perfección ontológica y estética, ¿nos permite eso decir que la *poíesis* participa o instaure también cierta perfección gnoseológica? Parece un planteamiento un tanto atrevido. En realidad, lo único que podemos afirmar con certeza es que la *poíesis* responde a la ilusión de perfección del hombre moviendo sus afectos. Es conmoción para, cautivando nuestra mirada, amparar nuestra investigación sobre el ser.

A la idea de la ficción en tanto que *poíesis* se le pueden aplicar dos argumentos platónicos: por un lado, el conocimiento que se despliega en el acto poiético de la ficción está ligado al concepto de *méthesis* platónica³⁵, pues la ficción no es más que

³⁵ El concepto de *méthesis* en Platón explica la interacción entre el mundo de las apariencias y el de las ideas. Entre el primero y el segundo se establece una graduación ontológica y epistemológica con

una forma de actualización de esa participación en lo bello universal o Idea de lo bello, es decir, expresión de la plenitud del ser. De este modo, queda descartada la posibilidad de que la creación literaria carezca de referencialidad, pues solo puede participar de lo ya dado; por otro, y partiendo de la noción de *anámnesis*³⁶, destacar la creación literaria, igual que cualquier otra creación ficticia, en tanto que *poíesis*, como una forma de producción de conocimiento de la plenitud del ser que nace desde el ser mismo: el conocimiento de la plenitud del ser nace desde el anhelo de ese mismo ser por darse en plenitud.

Sin embargo, Platón no estimará demasiado la *poíesis* literaria por considerarla deficitaria ontológicamente, ya que era un ejercicio imitativo de tercer orden, es decir, alejado, al fin y al cabo, de la fiel representación del objeto ficcionalizado³⁷. Esta razón cuestiona la validez ontológica de la ficción literaria.

A nuestro juicio, Platón obviará una característica importante del producto artístico, es decir, su condición anterior a ser un producto cósmico como proyección ontológicamente necesaria del ser en la expresión en plenitud de sí. Es en este sentido en el que anteriormente insistíamos en que la ficción en tanto que *poíesis* da satisfacción al anhelo del ser por darse en plenitud, que equivale al anhelo de expresarse en plenitud.

respecto a la verdad: cuanto más se acerca a la idea de Bien, mayor participación se halla con respecto a la verdad. En el libro VI de *La república*, por ejemplo, Platón explica esta graduación ontológico-epistemológica con el símil de la línea. (Véase también *La república*, L. X, 605c, ob. cit.).

³⁶ Por su parte, el concepto de *anámnesis* hace alusión al modo en que podemos acceder al conocimiento de las ideas. Se traduce como ‘recuerdo’ y define el saber como un recordar. Expuesta particularmente en el *Menón*, la teoría de la reminiscencia, apoyándose en la supuesta inmortalidad del alma, plantea la idea de que el conocimiento en el hombre es innato, es decir, depende del sujeto mismo del conocimiento. La demostración se lleva a cabo por medio del diálogo sobre el esclavo que encuentra los fundamentos de la geometría en el recuerdo. La *anámnesis* es una opinión verdadera’ (*aletheis doxai*) que da lugar a la ciencia (episteme). Véanse los párrafos 81 (p. 23), 86 (p. 34) y 98 (p. 61) de la ob. cit. en la bibliografía.

³⁷ El ataque principal de Platón a la poesía se desarrolla especialmente en el libro X de *La república* donde expone la comparación de la poesía con la labor del pintor que pinta una cama. Esta cama representada es el último escalón ontológico al que puede aspirar la ‘cama’ en tanto que ente en el mundo de las apariencias, por lo que su distancia con la verdad es extrema. La imitación posee, por tanto, un ínfimo valor epistemológico y la poesía, al ser imitativa, debe despreciarse por este motivo y por no contribuir a la formación correcta de los ciudadanos ya que “crea apariencias enteramente apartadas de la verdad” (Platón, *La república*, L. X, 605c, ob. cit., p. 160).

Llegados a este punto, resulta inevitable recuperar la argumentación de Heidegger en su ensayo “El origen de la obra de arte” (1952). Para el pensador alemán, la obra es portadora del acontecimiento de la verdad. La verdad, por tanto, acontece en la obra. Pero, ¿de qué manera? Hay que tener en cuenta el significado profundo o evocador de la palabra ‘obra’, que no es otro que ‘algo elaborado’. Esta es su realidad, lo cósmico de la obra que está presente: “Lo que tiene de obra la obra consiste en su ser-creada por el artista”³⁸.

Efectivamente, lo que da sentido esencial a la obra de arte no es el producto cósmico en sí, sino la proyección que de sí hace el hombre en tanto que creador o ser *poiético*. Se trata de un deseo de manifestación de la interioridad del creador desde la *intuición poiética* y no un mero dirigirse a la belleza como fin u objeto que acaba delimitando su función. Es decir, que no es el producto artístico lo que constituye el único objeto del juicio artístico, sino la capacidad y necesidad de expresarse en plenitud. El *sentido de la obra literaria* es ser elaborada para dar sentido a la existencia del hombre, aunque ese fin existencial se da en una forma concreta y reconocible.

Si acudimos al testimonio de algún novelista, podemos definir el modo en que ese sentido de la obra literaria se da desde la forma concreta de la novela. Por ejemplo, José María Merino expone en *Ficción perpetua* (2014) que el creador de novelas posee una mirada específica, un modo de asomarse al mundo e interpretarlo. Al decir ‘interpretarlo’, nos remite a la interioridad del novelista, a la manera individual de procesar los datos que recibe del exterior y a la transformación, liberadora o no, que se produce en su obra. De esta mirada, nos dice Merino, debemos esperar las condiciones que aseguran el estatus de la ficción: la verosimilitud y los puntos de vista narrativos,

³⁸ Heidegger, M., *Arte y poesía*, p. 93. Desde el sistema de los modos transcendentales de Arellano ese ser-creada por el artista, es decir, la obra de arte, se correspondería con la acción; el artista, por su parte, representaría la actitud y, finalmente, el aspecto sería el arte.

que “serán los que establezcan las coordenadas espacio-temporales del relato”³⁹, entre otros. Lo que al final resuena en el alma del novelista es un mundo nuevo y coherente, una respuesta o intuición personal de la realidad circundante, y cuya forma para expresarse es la novela misma. Sin embargo, este argumento no parece satisfacer todavía la comprensión exacta sobre qué consta eso que intuye el creador literario.

La creación artística, también la literaria, no es reducible a una mera transformación material, no es solo el resultado de una labor técnica, pues corremos el peligro de cosificar la obra de arte, sea literaria o no. Primeramente, *responde a y responde de* un acto creativo-humano que las alumbró, en tanto que anhelo de plenitud del ser, que aspira también a otra forma de perfección: en cuanto a su expresión, es decir, la expresión en plenitud o, en otras palabras, la evocación en plenitud de la realidad representada. El lenguaje poético ambiciona hacerla, según explica López Quintás en *Estética de la creatividad*, “sensiblemente presente en la trama que él constituye”⁴⁰, eludiendo la torpe vaguedad de las simples alusiones a la realidad.

Aristóteles defiende en su *Poética* esta idea de la perfección de la representación que se da en la tragedia. Nos plantea la diferenciación de las artes, que estriba en los objetos imitados, de donde se deduce que es connatural a las artes la imitación de la realidad, y nos dice al comienzo: “Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan”⁴¹. Pero, ¿por qué es connatural a las artes, ejercicio humano, el imitar? A esta respuesta responde el Estagirita en el párrafo cuarto aduciendo dos causas fundamentales: por un lado, el ser connatural al hombre, desde el punto de vista de su desarrollo propio como especie, el imitar; y, por otro, el placer que encuentra el hombre en el conocimiento que le proporciona la contemplación de imitaciones. La imitación

³⁹ Merino, J. M., *Ficción perpetua*, p. 104.

⁴⁰ López Quintás, A., *Estética de la creatividad*, p. 324.

⁴¹ Aristóteles, *Poética*, 1448a (Aristóteles, ob. cit., p. 131).

connatural al hombre desde la niñez es el mecanismo por el cual el hombre “adquiere sus primeros conocimientos”⁴². Es decir, que la imitación sitúa al hombre en el mundo.

Pero no debemos soslayar que la *mímesis* no solo alimenta el afán del poeta que crea una obra de arte, sino que, como Aristóteles subraya, el placer que encuentra el hombre en la recepción de cada imitación artística. Es decir, que distingue entre el objeto imitado y la representación de ese objeto concreto, tanto que el primero puede ser desagradable en sí, pero su representación imitativa producir placer estético: “pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible”⁴³. La argumentación al respecto es que el placer que reside en la imitación nace del conocimiento previo de la realidad representada, pues, en caso contrario, la *mímesis* perdería toda capacidad de producir agrado y con ella su justificación como presupuesto natural en la definición del arte en general y de la tragedia en particular: “pues, si uno no ha visto al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante”⁴⁴.

Heidegger ahonda en esta idea en su ensayo “El origen de la obra de arte” cuando, comentando el cuadro de Van Gogh en que aparecen representados dos zapatos, nos dice: “El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad *es*. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser”⁴⁵, y nos aclara que el valor de la representación del par de zapatos que hace Van Gogh no reside en la capacidad de reproducción de “entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas”⁴⁶. Podemos comprobar cómo la representación pictórica y su función invocadora de la utilidad como esencia del objeto coincide con la función invocadora de la palabra del poeta en el habla. La palabra trae a

⁴² Ib., 1448b (Aristóteles, ob. cit., p. 135).

⁴³ Ib., 1448b (Aristóteles, ob. cit., p. 136).

⁴⁴ Ib., 1448b (Aristóteles, ob. cit., p. 136).

⁴⁵ Heidegger, M., *Arte y poesía*, p. 63.

⁴⁶ Ib., p. 64.

las cosas a su esencia. ¿Es esa esencia general de las cosas la naturaleza útil de las cosas?

Marcel ahonda en esta idea de Heidegger, aunque fija su atención en la capacidad representativa del artista, ya sea el pintor que dibuja un par de zapatos, ya un novelista. En este sentido, Marcel defiende en *El misterio del ser* (1951) que los hechos que conocemos, de los que tenemos noticia, adquieren valor en tanto que quedan referidos al “núcleo viviente”⁴⁷. Solo cuando conseguimos unir ambos, el hecho y su referencia al núcleo viviente, pueden aparecer interiorizados, comprendidos realmente por el hombre. Y ahí es donde cobra importancia y resalta la función del novelista: es el encargado de donarnos las “condiciones necesarias” que formalizan la “unidad preexistente a la novela”⁴⁸. Dicho de otro modo, nosotros solo podremos entender un hecho en toda su profundidad si conocemos antes las condiciones previas a partir de las cuales se da ese hecho; por ejemplo, nos presenta Marcel, la decisión de un joven de hacerse novicio. Detrás de cada hecho del mundo, hay una causación que le da sentido y le otorga significado y que el arte puede donarnos. Así, Marcel apunta que el novelista “comunica algo que las condiciones ordinarias de la experiencia nos condenan a rozar solamente”⁴⁹, y añade que lo consigue haciéndonos creer que no construye nada. Nos topamos así con la *capacidad de desvelamiento* de la obra.

Pero eso que desvela la obra y que se nos da desde el núcleo viviente señalado por Marcel armoniza con lo que Dilthey designa en la *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883) como “lo que vivo en mí”⁵⁰ y que constituye un hecho de la consciencia, que, en realidad, no es otra cosa que “aquello de lo que me doy cuenta”⁵¹. Eso que el novicio de Marcel *vive en sí* constituye las razones últimas de ese novicio para tomar su

⁴⁷ Marcel, G., ob. cit., p. 69.

⁴⁸ Ib., p. 69.

⁴⁹ Ib., p. 69.

⁵⁰ Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu*, p. 567.

⁵¹ Ib., p. 567.

decisión y son las que importan para comprenderlo.

El problema es que eso de lo que me doy cuenta y que se produce *en mí* no responde a la razón suficiente que trata de dar explicación del mundo de la naturaleza. No desea conocer al modo científico, sino que intenta “mostrar la significación del acontecer, de las personas y cosas, que reside en las relaciones vitales”⁵², según apunta en la *Teoría de las concepciones del mundo* (1911). La *poíesis* literaria, como forma de expresión de las Ciencias del Espíritu⁵³, se instituye en acontecimiento de la vida que sirve para dar a comprender “el acontecimiento que la vida misma es”⁵⁴, es decir, es un impulso que se produce desde el *núcleo viviente* de Marcel y que en Dilthey es designado por la noción de *vivencia* a partir desde la que se dan las *relaciones de vida*. El filósofo alemán nos habla en *El mundo histórico* (1910) de los *nexos de vida* o conexiones que se dan en un curso vital y que unifican todas sus partes, con “entera independencia de la sucesión en el tiempo”⁵⁵. De este modo, la vivencia señala ‘lo vivido’ con un significado unitario en el curso de la vida desde la que se da explicación de esas relaciones de vida del hombre con la naturaleza y otros hombres junto con la “llenazón con realidad”⁵⁶ en la que subsiste siempre esa selección significativa realizada desde el presente. La ficción literaria contribuye a esta ‘llenazón’ comprensiva configurando “los sucesos por la conciencia de significado para la vida”⁵⁷. De este modo, la literatura establece una conexión, en tanto que forma de expresión, con la vida

⁵² Dilthey, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, p. 56.

⁵³ En la conformación del pensamiento de Dilthey, se realiza la distinción entre las Ciencias de la Naturaleza y las Ciencias del Espíritu. Las primeras agrupan todas las disciplinas de estudio que se contentan con la “aprehensión de relaciones externas de dependencia dentro del mundo exterior” (Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu*, p. 566). Son las Ciencias del mundo exterior que funcionan de acuerdo con la lógica de razón suficiente y cuyo objetivo es el *conocer*; por su parte, las Ciencias del Espíritu (entre las que se encuentran los estudios literarios) tratan de comprender al hombre en su mundo, el mundo de la vida cuyo principio se halla en el interior del hombre mismo abarcándolo por ‘entero’.

⁵⁴ Dilthey, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, p. 56.

⁵⁵ Dilthey, W., *El mundo histórico*, p. 93.

⁵⁶ *Ib.*, 93.

⁵⁷ *Ib.*, 96.

misma y su comprensión. Esa conexión es la vivencia que nos es dada en apertura al “saber objetivo del mundo histórico”⁵⁸ (como modo de entendimiento de las Ciencias del Espíritu, cuyo objetivo es la aprehensión del hombre en su totalidad), que no es otro que el modo en que se nos da no solo lo propio del hombre, sino también lo significativo de la vivencia actual que aparece impregnada de la selección que la memoria efectúa de cada una de las vivencias singulares “para la comprensión de la conexión del curso de mi vida cuando ‘pasaron’”⁵⁹. Por eso, la literatura, como modo de expresión de la vivencia, configura un espacio en el que se nos ofrece una selección o *epojé* de momentos significativos señalados por la consciencia y que hacen posible la comprensión del hombre concreto, del yo que se conoce desde dentro de sí, para extender esa comprensión a los demás elementos análogos a él, es decir, la conformación de una comprensión universal dentro del mismo cuerpo social.

El poeta Luis García Montero nos ofrece en su ensayo *¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)* una definición de la literatura que se ajusta en otro sentido a la exposición anterior de Heidegger: “La literatura es una convención, un artificio destinado a construir la belleza capaz de interesar al otro”⁶⁰. Es decir, que la obra literaria provoca el interés del lector por medio de su belleza. Más allá de la concepción de la belleza que tengamos, llama la atención que a lo largo del ensayo citado, el autor parece responder a la razón del interés que despierta la literatura, que no es otra que la utilidad. Según García Montero, la primera obligación del artista es ser “útil artísticamente”⁶¹. Para él, los libros, según confiesa, establecen el espacio donde todavía es posible la conspiración del deseo, y ello

⁵⁸ Ib., p. 107.

⁵⁹ Dilthey, W., *El mundo histórico*, p. 95.

⁶⁰ García Montero, L., “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, en García Montero, L. y Muñoz Molina, A., *¿Por qué no es útil la literatura?*, p. 22.

⁶¹ Ib., p. 24.

es debido a que es el lugar donde nos encontramos en libertad. Esta libertad es una “libertad edificada”⁶² donde “la realidad es un libro y el futuro una operación narrativa”⁶³, es el lugar donde la realidad queda sometida el arbitrio de la imaginación personal y la elección particular de cada autor y lector.

Si comparamos a los tres autores, podemos determinar algunas concomitancias que puedan aclarar algo el sentido mimético de la literatura. Son tres las nociones que podemos relacionar: la utilidad como esencia de la obra de arte literaria; el desvelamiento del ser, que se concibe como la no ocultación de su utilidad y, finalmente, el interés que despierta la obra literaria en función del interés que su utilidad posee. Dicho de otro modo, la obra literaria adquiere sentido porque es capaz de desvelar lo útil de la realidad que representa. Aquello que es representado por la literatura es alumbrado para su comprensión, comprensión que es, en última instancia, de su esencia.

Conviene ahora hacer un inciso para considerar nuevos conceptos que ayuden a reformular nuestra idea sobre el sentido de la obra literaria. Hasta ahora, hemos considerado una perspectiva gnoseológica y existencial del texto literario, pero, en relación sobre todo con la recepción, ¿qué importancia hay que atribuirle al placer estético? Para ello, puede resultar fructífero realizar una aclaración histórica de determinados términos.

⁶² Ib., p. 40.

⁶³ Ib., p. 41.

I.3. Ficción literaria y verdad

I.3.1. El concepto de verdad literaria

La relación de la literatura con el concepto o la percepción de la verdad es difícil de determinar. En cierto modo, y en tanto que un texto literario puede producir un efecto sobre nosotros, en tanto que es capaz de afectarnos, como hemos visto en la argumentación de Arellano, ya sea intelectual o emocionalmente, podemos afirmar que posee cierta condición de realidad y, por extensión, de verdad. Si la literatura es capaz de constituir una experiencia, podemos juzgarla como verdadera en tanto que productora de esa experiencia personal que se da en su percepción particular y personal. Al mismo tiempo hay que valorar las posibilidades gnoseológicas que el discurso literario puede ofrecer. En este caso, necesitamos comparar una experiencia narrada en el texto con la experiencia que del mundo poseemos. La correspondencia o no de ambas representaciones puede determinar el juicio de la obra literaria como verdadera o no. En este último caso, la verdad podría enunciarse como la condición positiva (entiéndase positivista) de un juicio verificable sobre lo que denominamos realidad. Todo lo que no se ajuste o responda satisfactoriamente a esa condición positiva diremos que es falsa. De hecho, ese adjetivo ‘positivista’ no resulta en este caso azaroso, puesto que es a partir del siglo XIX, con la Revolución Industrial y la emergencia de las ciencias positivas, cuando la literatura persigue la construcción de una forma literaria realista, más ajustada a ‘lo posible’, entendiendo como tal lo que puede suceder en el mundo de la realidad efectiva. Si hasta entonces, las novelas no hacían sino reproducir esquemas ideales que pervivían desde los albores mismos de la novela. Los escritores del XIX, nos recuerda Thomas Pavel en *Representar la existencia* (2013), intuyen la necesidad de consignar la

verdadera naturaleza del hombre. La literatura debía comportarse como un espejo fiel e imparcial que huyera de exageradas concepciones idealistas de personajes cuyos méritos de generosidad, valentía e integridad se situaban más cerca del *Amadís de Gaula* medieval que del hombre del siglo. No obstante, el escritor realista y naturalista de la época era consciente de que era forzado a combatir el gusto popular por estas composiciones donde la inverosimilitud propia de los antiguos métodos hacía las delicias de los lectores. Pensemos en obras como *Julia o la nueva Heloísa*, cuya herencia “heroica y pastoril”⁶⁴ era enorme, nos comenta Pavel, “bastaba con sacudir ligeramente el polvo al príncipe Mishkin para que la figura oculta de Amadis de Gaula brillase a través de sus rasgos”⁶⁵.

En cualquier caso, el planteamiento de la verdad o no de la literatura puede trasladarse debidamente a las relaciones que se desprenden de la emisión de un enunciado. Es obvio que el discurso de ficción literaria no nos remite a ninguna entidad empíricamente reconocible en la realidad vivida. No pueden, de manera concreta, ser refutadas por la experiencia. Su formulación es necesariamente *hipotética*, por lo que puede escapar a los límites de lo *inmediatamente dado*. En este sentido, esta condición ineludible le separa de toda justificación lógica, solo pragmática, como nos recuerda Ayer en *Lenguaje, verdad y lógica* (1946). Sería inútil e incluso ilegítimo “pedir una prueba *a priori* de la existencia de objetos que no son inmediatamente <<dados>>”⁶⁶.

De este modo, parece razonable discutir la posible *imprevisibilidad* o no de la ficción literaria. Pensamos que ambas son dos características propias de la literatura, sin embargo, aunque se dan en dos planos ontológicos diferentes que pertenecen necesariamente a la *poíesis* literaria. En relación con la realidad cuyo contenido real utilizan, poseen un carácter imprevisible, pues su refutación empírica, como hemos

⁶⁴ Pavel, T., *Representar la existencia*, p. 19.

⁶⁵ *Ib.*, p. 19.

⁶⁶ Ayer, A. J., *Lenguaje, verdad y lógica*, p. 141.

apuntado, es imposible. No obstante, la creación literaria, en tanto que formulación de un orden completo, que da lugar a la ilusión del cumplimiento, se puede definir como previsible, pues todas las piezas que conforman el mundo descrito por el discurso literario se ensamblan dando lugar a un sistema (aunque sea de hipótesis). Por eso mismo, puede presentarse como una *hipótesis del cumplimiento*. Como ya sabemos, la literatura procura la posibilidad de presentar la vida como un transcurso temporal finito, teleológico y cerrado en su sentido y significado, puesto que su objetivo es resolver la naturaleza problemática y abierta del hombre.

La condición hipotética, por otro lado, nos dispone al *comprender* en el sentido perteneciente a las Ciencias del Espíritu de Dilthey. No está en juego el conocimiento del mundo en la literatura, sino su comprensión en tanto que es un acto creativo, por tanto, desde dentro del hombre mismo. El discurso literario se compone de proposiciones de carácter tautológico. El lenguaje literario no es una mera traslación apriorística del mundo que describe, por lo que no puede ser, al contrario de lo que ocurre en cualquier enunciado científico, ser sometida a un juicio acerca de la verdad o no de sus proposiciones en relación, obviamente, con el mundo exterior a su propia formulación, es decir, el mundo de los fenómenos naturales o de la realidad real.

El sistema de hipótesis que nos ofrece el discurso literario nos invita a acercarnos desde el *como si* zubiriniiano. Solo entonces, puede la literatura ofrecernos la ilusión de una verificación posible por los sentidos (verificación que desde el mundo real es tan ficticia como el contenido del mundo que nos presenta la ficción literaria). Las hipótesis que integran un sistema en realidad están enmarcando una experiencia posible. Describen el *si* del *como si* zubiriniiano. Si el *como si* nos presenta el modo desde el que debemos afrontar la experiencia de la ficción, el *si del como si* construye el marco desde el que la experiencia pudiera ser real, esto es, convierte al texto literario en

el recipiente de una vivencia real posible.

El planteamiento de Piglia se aleja, sin embargo, de la necesidad de valorar como verdadera o no a la literatura. Prefiere desmarcarse de esta tesis, al menos en su fundamento. Para el escritor argentino, el juicio acerca de la literatura nunca puede reducirse ni ajustarse a los criterios de verdad y falsedad. No admite el análisis positivista acerca de su contenido. Sencillamente es este un “matiz indecible”⁶⁷ que precisa la propia ficción donde se juega todo su efecto. La creación literaria trabajará con la verdad, eso es cierto, pero no se constituye en verdad por sí misma, su discurso no es ni verdadero ni falso. Pero, ¿qué es entonces? ¿Qué realidad, si no es la empírica e inmediata, construye o reproduce?

Para entender la postura de Piglia puede sernos útil contrastar su tesis con las ideas de Paul Auster. Este, en *La invención de la soledad* (1982), establece una comparación entre la realidad y la ficción de acuerdo con dos nociones: la figura de un creador reconocible y la significación de los hechos. De acuerdo con estas premisas, la realidad no posee a “nadie detrás”⁶⁸ y los hechos que en ella se dan se producen por sí mismos, sin ninguna otra razón; por el contrario, en el mundo de la ficción sí reconocemos la existencia de “alguien detrás”⁶⁹, de una mente consciente y creadora de un mundo (en este caso cabría preguntarse por la intencionalidad de esa mente *poiética*) y todos los hechos de la historia inventada están “formados por entero de

⁶⁷ Piglia, R., *Crítica y ficción*, p. 13. En esta relación ambigua de la literatura con el juicio acerca de la verdad o falsedad de su historia, son muchos los escritores que han jugado con dichos términos, hasta el punto de sugerir que al contenido de la novela es al que le pertenece una mayor dosis de ‘verdad’. *Lolita* (1955), la novela de Nabokov que llegó a ser prohibida en EEUU por su contenido perverso, aparece prologada (ficticiamente) por un Doctor en Filosofía, un tal John Ray, jr. En su prólogo argumenta que esta novela tiene un provecho moral incalculable, que no es otro que advertir de ciertos peligros a la sociedad y permitir que se logren mejores generaciones en el futuro. En un momento determinado de este prefacio, John Ray parece mofarse de los lectores obsesionados con descubrir trazas de realidad en el libro, buscando personajes ‘reales’ en su composición, al tiempo que descuidan ‘la historia verdadera’, que, se entiende, es la que construye la trama, el caso del maniaco profesor Humbert Humbert.

⁶⁸ Auster, P., *La invención de la soledad*, p. 207.

⁶⁹ *Ib.*, p. 207.

significados”⁷⁰. Para explicar el alcance de esta afirmación, Auster nos sitúa ante la frase ‘me voy a Jerusalén’. En el primer caso, el de la realidad, no querría decir nada más que me he programado para desplazarme a esa ciudad. Sin embargo, en el segundo caso, el de la ficción, la mera mención de la ciudad de Jerusalén evoca en el lector una serie de relaciones semánticas que servirán para interpretar un significado oculto en las palabras mencionadas, quizá la relación con el judaísmo, el terrorismo árabe, etc. El lector debe interpretar niveles de significación diferentes a partir de un único discurso. No estamos seguros de asumir con exactitud la afirmación de Paul Auster, puesto que la realidad también está dotada de las posibilidades de la connotación y contextualización, pero sí aceptamos que el discurso literario se construye en un equilibrio entre lo que se dice y lo que se quiere evocar, que no suele tener correspondencia. Hay una voluntad de transcendencia lingüística. Las palabras se constituyen en el puente hacia un significado nuevo y más profundo, oculto tras el telón de los enunciados novelísticos. Aquí es donde se cimienta la ‘verdad’ posible de la ficción, precisamente en la relación de consecuencia establecida entre lo que se dice y lo que el lector desea creer o es invitado a creer⁷¹. Nos referimos a que la verdad de la que depende un texto literario se fragua dentro del mundo que describe, es de acuerdo con las reglas que rigen ese mundo ficticio. Pero desde fuera, desde la realidad empírica de la no-ficción que vive el lector, no es posible juzgar la obra de ficción como de verdadera o falsa, sino como ‘coherente’ o ‘incoherente’ en función de las leyes internas que el mismo relato legisla. De este modo, y forzando un poco la expresión, podemos aclarar la afirmación de Piglia: el texto de ficción posee un contexto propio cuyas reglas internas son las que determinan

⁷⁰ *Ib.*, p. 207.

⁷¹ Borges habla en “Credo de poeta” de la ‘alusión’ como componente esencial de la literatura. Es el lugar donde las palabras se convierten en símbolos “para recuerdos compartidos”. El escritor no puede creer a pies juntillas en el significado unívoco de las palabras, pues cada palabra adquiere un matiz personal en cada hombre, “solo podemos intentar que el lector imagine” (Borges, J. L., “Credo de poeta”, en *Arte poética*, p. 140).

los juicios de valor que sobre ellos podemos emitir. Una cuestión diferente es que el creador literario decida utilizar la realidad como contexto para su la historia narrada. En este caso, el uso de las coordenadas de la realidad efectiva permite al lector creer que puede juzgar el contenido ficticio de una novela como si de un suceso real efectivo se tratase. Es esta circunstancia la que provoca que numerosos lectores opinen que algunos géneros literarios, como la ciencia ficción, sean esencialmente mentirosos, pues no son capaces de comprender el marco contextual que construye el autor para que la trama se desarrolle con coherencia.

Por ejemplo, Jaume Cabré en *Las incertidumbres* (2015) explica que esta coherencia es una forma de expresar la necesaria verosimilitud que necesita la obra de ficción. Y añade que la consecución de esta coherencia conduce a la ‘verdad’ del arte, que no es otra que la conmoción. Su argumentación es sencilla: si un texto literario es lo suficientemente coherente, tendrá la capacidad de atrapar al lector, de hacerle evocar desde el sentimiento, de despertar su empatía. Cuando esto se ha conseguido, estamos ante un texto literario que funciona y, por tanto, es verdadero. Afirma que, en términos de “cosas, los afectos, los sentimientos”⁷² el *parecer equivale a ser*, garantía de su veracidad.

En nuestra opinión, y desarrollando la idea expuesta antes respecto de la confusión de los lectores, entendemos que la pretendida aspiración a la verosimilitud de la literatura ha sido malinterpretada pensando que definía un intento de hacer de la literatura y su narración un testimonio fidedigno de la realidad. El testimonio de Jaume Cabré puede ayudarnos a comprender la verdadera dimensión significativa de la expresión. Lo verosímil en la literatura interesa como estrategia creativa por cuanto consigue despertar la empatía del lector, sea cual sea el contexto en el que la trama se

⁷² Cabré, J., *Las incertidumbres*, p. 105.

desarrolle.

La coherencia literaria no lo es con respecto a la realidad más allá del libro. Más bien es un constructo equivalente al sistema científico. Cuando estudiamos una teoría científica, física, por ejemplo, entendemos que se trata de una teoría que da respuesta o conocimiento de un fenómeno de la naturaleza. Esto significa que la teoría física concreta es, en un sentido extenso, mimética con respecto a la realidad de la que habla, pues trata de representarla. La sistematicidad que le es propia pertenece también, en cierto modo, al objeto que estudia. ¿Ocurre igual con un texto de ficción? Quizá haya algunas diferencias. El mundo de ficción que se construye en un texto literario debe ser coherente. Así es como se hace *veraz*, como afirma Cabré. Sin embargo, la escritura del texto construye la coherencia del mundo ficticio (recordemos la distinción de Auster entre el creador que hay detrás del texto literario y la ausencia en el caso de la naturaleza). Ese mundo ficticio existe porque es escrito, porque se le da forma en un texto. La gravedad, por ejemplo, como fenómeno físico no necesita del texto científico para existir y establecer una relación de sistematicidad con sus partes. El texto científico, por ello, desvela leyes que están en el objeto. El texto literario crea esas leyes que rigen el mundo ficticio. Desvela, en su caso, la relación entre el mundo fenoménico y empírico y la creación del mundo de ficción. O, dicho de otro modo, la relación del sujeto con su entorno, mientras que en el caso de la ciencia no es más que mera descripción o constatación de un fenómeno que para nada depende del sujeto (otra cosa distinta es que le afecte y en qué grado).

Mario Vargas Llosa ofrece una perspectiva diferente que nos conviene tener en cuenta. En *La verdad de las mentiras* (1990) se pronuncia abiertamente a favor de la calificación como *mentira* de la literatura. Según su opinión, la literatura es un mecanismo por medio del cual satisfacemos nuestro inconformismo vital. Es en este

sentido en el que la literatura es esa *mentira* que construimos para vivir “lo que no vivimos”⁷³. Así, la literatura en general y la novela en particular son la expresión de una crisis. En *El viaje a la ficción* (2008) defiende a la literatura como un medio de “insubordinarse contra la realidad real”⁷⁴. La literatura sería un entretenimiento para nada inocente, pues constituiría un modo de atizar la imaginación despertando la insatisfacción connatural. Sin embargo, la consideración inicial de la literatura como mentira sufrirá a lo largo del ensayo algunas modificaciones que van dejando vislumbrar una posición nueva.

Hay que tener en cuenta que el lenguaje sufre una transformación en la literatura fantástica (entiéndase de ficción). Esta transformación se refiere a la plasmación textual concreta de la obra literaria. El escritor elige una opción de entre las múltiples posibilidades lingüísticas para expresar literariamente una idea. Esta elección textual (también de contenido), esta construcción concreta, pasa de ser *lo que se describe* a *lo descrito*, del proceso al término: ahora *es* en un sentido positivo en tanto que obra literaria. Podemos percibirla, leerla, sentirla, etc., como lectores. La elección inicial del novelista adquiere la condición de terminada, y es entonces cuando se constituye la condición de verdad del texto de ficción.

Vargas Llosa añade que la verdad, o una primera aproximación, en la ficción depende del descarte efectuado, es decir, que su consideración depende de la selección efectuada con la concreción del texto. Al deshacernos del resto de posibilidades alcanzamos la verdad. Podríamos plantearnos qué pasaría si un escritor decidiera escribir todas las versiones de una misma historia. En ese caso quizá, y en el juicio de cada una de las versiones, tendríamos que decir que se ha alcanzado *una* verdad y no *la* verdad. Los límites se harían harto difusos, pues llegaría un momento en el que

⁷³ Vargas Llosa, M., *El viaje a la ficción*, p. 29.

⁷⁴ *Ib.*, p. 16.

tendríamos que preguntarnos cuándo habríamos dejado de contar esa historia y no otra.

No obstante, y volviendo a la argumentación de Vargas Llosa, en *La verdad de las mentiras* encontramos en el ensayo matices nuevos acerca de la verdad o mentira de las ficciones que debemos añadir. Teniendo en cuenta que la literatura es la expresión de la insatisfacción del hombre, de la crisis vital que le acucia, la ficción es juzgada según la calidad de las novelas o, dicho de otro modo, para entendernos, de la capacidad de persuadir de una verdad al lector. Así, el escritor peruano identifica a las buenas novelas como verdaderas y a las malas novelas como mentirosas. La persuasión se convierte en el criterio que las distinga: la verdad de una novela depende de la capacidad de “hacer vivir al lector una ilusión”⁷⁵. Y parte de ese proceso persuasivo depende en realidad del nivel de concreción lingüístico y textual de la historia, de *lo descrito*, de su plasmación o existencia en el mundo real. Como vemos, Vargas Llosa rescata un argumento desde el que la aplicación de un juicio de valor basado en la condición de verdad o mentira es posible y que no es otro que el que hemos anunciado ya acerca de la experiencia que la lectura de un libro provoca en el lector concreto. Si un texto afecta a quien lo lee se convierte en productor de una experiencia y, en este caso, se hace verdadero.

W. H. Auden en *El arte de leer* expone una teoría parecida, pero rechaza la identificación de la literatura con un juicio acerca de lo falso o lo verdadero. Según él, la poesía constituye para el poeta una colección interesante de posibilidades poéticas derivadas de la adopción de una idea o creencia. Llama la atención esta última afirmación. Parece querer decirnos que el poeta juega a situarse, a posicionarse para empezar a narrar. Adopta, por tanto, un modo narrativo en el que debe involucrar “a

⁷⁵ Vargas Llosa, M., *La verdad de las mentiras*, p. 20. Piglia añade la constante lucha de la literatura contra el periodismo, “la novela lucha hoy contra la ola de falsa realidad que producen los *mass media* (...) Las mentiras crecen en el mundo, pero los lectores son cada vez más incrédulos y piden historias que sean iguales a la vida” (Piglia, R., *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, p. 284).

fondo sus emociones”⁷⁶. Por otro lado, el disfrute de la lectura de la obra no depende de “lo que se dice en un poema”⁷⁷, pues no se trata de valorar las opiniones personales sobre el mundo, sino de *asumir la coherencia creativa de la obra*. En eso consiste la verdad de una obra literaria, a saber: la capacidad de adoptar una perspectiva sobre el mundo sin traicionarla. Esta aceptación ha de convertirse en vivencia por medio de la emoción. En caso contrario, el valor de la obra literaria, su verdad particular, fracasa.

A esta relación entre la realidad y la ficción, y respecto de la cuestión de ese posible ‘demiurgo’ o creador de mundos, añade Auster que, a pesar de no localizar a alguien ‘detrás’, realizamos una interpretación religiosa del mundo⁷⁸. ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué importancia tiene para comprender el sentido novelesco en el hombre? Parece apuntar a la necesidad de explicarnos el mundo de forma lógica. Quizá la razón humana no es capaz de soportar el *vacío o la in-motivación de la existencia*, acostumbrado a leer el mundo según ciertas relaciones lógicas, como es la causación de todo fenómeno. En este sentido, la literatura (y podemos aducir el ejemplo de la mitología) trata de instaurar un orden lógico o humano sobre los fenómenos de la realidad que no es capaz de asumir por incomprensibles.

José María Merino explica la importancia de la narración oral como constituyente de los significados originarios sobre el mundo, como el cauce a través del cual podíamos entender el mundo que nos rodeaba e incluso a nosotros mismos. Así, la ficción, en tanto que explicación mitológica inicial, se convertirá en un “elemento constitutivo de nuestra personalidad en cuanto seres vivos”⁷⁹, pues contribuiría a configurar esa forma intuitiva de la sabiduría. Al mismo tiempo, la ficción sería una

⁷⁶ Auden, W. H., *El arte de leer*, p. 48. Este volumen recoge los trabajos escritos a partir de 1940.

⁷⁷ *Ib.*, p. 48.

⁷⁸ Auster, P., *La invención de la soledad*, p. 207.

⁷⁹ Merino, J. M., *Ficción perpetua*, p. 72.

“construcción compleja del lenguaje”⁸⁰. Vemos así cómo la expresión del conocimiento sobre el mundo, aunque sea intuitivo, se convierte en sabiduría, y permite dar forma al mundo. Paul Auster advierte al respecto que el lenguaje no es equivalente a la verdad. Esta identificación tan solo evidencia nuestro modo particular de estar en el mundo y que tiene que ver con el juego al que sometemos a la palabra.

Y este juego puede interpretarse en términos dramáticos, nos explica Kenneth Burke. Frente al ideal semántico o denotativo, que abjura de cualquier drama, entendido éste como una sobrecarga de significación, el ideal poético “imagina un vocabulario que sufre el drama”⁸¹. Es decir, un vocabulario reconstruido según la vivencia particular del creador o el lector, en el que su locuacidad emotiva o sentimental dote de sentidos nuevos a las palabras. Por eso, Burke explica que, desde la perspectiva semántica, una frase como ‘New York está en Iowa’ sería rechazable, mientras que, desde el ideal poético, sería posible, podría poseer un significado connotativo o emotivo. Así, concluye que por este motivo “los significados <<poéticos>>, por tanto, no pueden desecharse con el criterio <<verdadero o falso>>”⁸². Como vemos, son hechos emotivos creados *desde y en* el lenguaje y no fundados directamente en la realidad efectiva. El lenguaje impone una mediación entre los hechos del mundo y el sujeto que los configura como experiencia propia. La literatura entonces sería una forma más de esa especial configuración de la experiencia que permite el lenguaje⁸³.

⁸⁰ Ib., p. 72.

⁸¹ Burke, K., *La filosofía de la forma literaria*, p. 164.

⁸² Ib., p. 161.

⁸³ A esto se refiere Jorge Luis Borges que, hablando de anécdotas que pertenecen a sus amigos, nos dice que algunas las ha inventado él, pero que esto no significa que sean falsas, es más, afirma que son esencialmente verdaderas. ¿Por qué dice esto? Según el escritor argentino en “Pensamiento y poesía” (1967-1968), “si se cuenta una historia sobre un hombre, entonces esa historia se parece a él. Esa historia es su símbolo” (Borges, J. L., “Pensamiento y poesía”, en *Arte poética*, p. 115). En cierto modo, en ese cierto modo simbólico que señala Borges, son esencialmente verdaderas, pues desde el conocimiento que posee de sus amigos, en el caso de las anécdotas inventadas, no sería posible que les atribuyera acciones o palabras que no se correspondieran con el carácter de sus amigos. Por esto se convierten en representativas de sus amigos, los definen por medio de esa invención. Lo mismo ocurre con la literatura. En definitiva, son narraciones que inventamos sobre personajes, pero invenciones coherentes con la

Roland Barthes hace referencia a ‘lo simbólico’ de la literatura en su discusión acerca de la verdad de la ficción. Para el escritor francés, no es posible afirmar que la literatura mienta. No podemos afirmar que lo contrario de mentir sea necesariamente no decir la verdad. Hay otras posibilidades. En el caso concreto de la literatura, destaca su *función mediadora del saber*. ¿Qué quiere decir con esta enigmática enunciación? En principio, la mediación, podemos pensar, no constituye un saber en sí mismo. Mediar no es conocer, pero facilita que se produzca ese saber. El problema sería determinar qué tipo de saber es el que facilita la literatura. Barthes parece responder a esa cuestión: “es más útil ver cómo se inviste el saber en la obra, que aprender que Racine ha sido precedido por una teoría de lo natural, de lo verosímil”⁸⁴. Parece que Barthes trata de distinguir el saber que produce la obra literaria, que es un saber literario y que pertenecería a la historia de la literatura como disciplina de conocimiento, y el saber sobre el mundo que proporciona el texto de ficción. Este último sería ese saber que se da *en* la obra literaria. Frente al saber inmanente que surge en el texto literario por el hecho mismo de ser texto literario opone un saber transcendental, que va más allá del texto mismo, es decir, la literatura como *mathesis*. En este sentido, su diagnóstico no es muy positivo, pues afirma que la literatura como *mathesis* es improbable por tres razones, nos anuncia: en primer lugar, por la forma en que se da el conocimiento del mundo, por la inmediatez que define su filtración. Esta circunstancia descarta a la literatura como un conocimiento actualizado del mundo. En nuestra opinión, habría entonces que preguntarse por la relación de la literatura, en tanto que aspiración a *mathesis*, con esa filtración informativa sobre el mundo que, además, y según declara Barthes, es sesgada o parcial.

Efectivamente, la creación de un texto literario implica un tiempo de elaboración

verdad intuida.

⁸⁴ Barthes, R., *El grano de la voz*, p. 204.

que impide su rigurosa actualidad, si consideramos que el conocimiento del mundo es un conocimiento meramente informativo. Además, la recepción del texto literario, por su parte, requiere igualmente de un tiempo de asimilación. De esta forma, es evidente que el texto literario pierde por completo el carácter ‘noticioso’. Si admitiéramos la hipótesis de que está fuera una de las funciones de la literatura, a saber, la de informar sobre el mundo, tendríamos que aceptar que el texto literario debe haber desplazado su función desde esa *mathesis* originaria a otra cosa. Pero, ¿qué? La creación en el tiempo de una obra literaria se traduce en una forma literaria. Los elementos se disponen en un orden determinado con una intención concreta. Más arriba señalábamos esa búsqueda necesaria de la coherencia del mundo de ficción representado en el texto literario, coherencia que se construía con el lenguaje literario. ¿Puede esa coherencia formal que nos remite a una coherencia de contenido constituirse en saber de algo? ¿O simplemente es tan solo la forma de un saber?

La segunda razón que añade Barthes es la sorpresa del mundo, que es excesiva e imposibilita la expresión literaria. Para explicarse, cita a Brecht, que “hacía notar muy justamente que ninguna literatura podía asumir lo que había pasado en los campos nazis de Auschwitz y Büchenwald”⁸⁵. Así, la complejidad de la realidad real neutraliza los códigos del saber popular (literario) que se constituían en “clausura de un saber homogéneo”⁸⁶.

Si nos desplazamos a la época medieval podemos reconocer dos fenómenos que afectaban a los textos literarios de la época: el primero es que muchos de los autores concebían la obra de ficción como una actualización del saber del mundo. Su aspiración de conocimiento era totalizadora. Ejemplo de esta circunstancia es el *Roman de Flamenca*. En él, más allá de una trama amorosa, se describían diferentes aspectos de la

⁸⁵ Barthes, R., *El grano de la voz*, p. 204.

⁸⁶ *Ib.*, p. 204.

vida cotidiana que conformaban distintos ámbitos del saber: la medicina, la nutrición, la caballería, el mundo cortesano, la astrología, la historia... En la actualidad, y quizá debido al desarrollo de los campos del saber, esta pretensión totalizadora es ridícula por imposible. La experiencia colectiva y universal del mundo ya no tiene razón de ser en la intención creativa y se ve forzada a aplicar la lupa sobre la experiencia individual y concreta. Sigue mostrando una aspiración de totalidad, pero ahora es inmanente, se inclina sobre la obra misma y la integridad del mundo que se describe, por eso, en la literatura moderna cobra tal importancia la escritura autobiográfica, del *yo*. Muestra clarividente de esta circunstancia es el *Lazarillo de Tormes*, y no es casualidad que la primera palabra del texto sea precisamente ese 'yo'. Frente a ese conocimiento global y abarcable medieval (homogéneo, nos dice Barthes), el Renacimiento instaura el reconocimiento del valor original de cada persona individual. Se impone la diversidad de los sujetos concretos. Ahora ya no es tan importante qué se mira, sino quién mira y cómo mira, es decir, la originalidad de su *ser en el mundo*.

El segundo fenómeno literario que podemos localizar en la Edad Media es el carácter 'noticioso' de ciertos textos, por ejemplo, los romances, que en ocasiones servían para dar noticia de acontecimientos determinados, como conquistas bélicas. En este caso, podemos afirmar que la literatura servía para 'dar noticia del mundo'. Pensemos que los romances están ligados a la oralidad, pues los romances eran cantados o recitados por los juglares en las diferentes cortes y plazas a las que acudían.

Finalmente, la tercera razón que aduce Barthes en contra de la función de *mathesis* de la literatura es la disgregación del saber en diferentes ciencias, rompiéndose así la ilusión del XIX de unificar el saber en una ciencia, la Ciencia. La evidencia literaria más diáfana al respecto es el rechazo de la perspectiva realista. Mientras que las estructuras sociales siguen siendo las mismas, comenta Barthes, la literatura ha

renunciado a describir ese mundo. Durante el Realismo literario la *mathesis* se daba en correspondencia con la *mimesis*, es decir, el texto literario aspiraba al conocimiento del mundo y creía que la forma de hacerlo era representando la realidad, principalmente social. Con el auge de las vanguardias, esta relación de la *mathesis* con la *mimesis* se rompe. La literatura no es más la vocera de la sociedad, de sus estructuras y relaciones sociales. Pierde el sentido de crónica para desdibujarse en las sinuosidades del mundo interior. El cientificismo decimonónico es desbancado por el subjetivismo, que impregna el sentido de los textos. La relación entre vida social y literatura se transforma. Se pierde el aire de ‘crónica’ de sociedad que poseen muchos textos del XIX. Pensemos, si no, en *La Regenta*, en *Madame Bovary*, *Rojo y negro*, etc., y comparémoslos con el *Ulises* de Joyce o *La metamorfosis* de Kafka.

Para Barthes, el texto literario se ha ido transformando en un acontecimiento simbólico, y ahí reside su *significancia*, es un saber de los signos que ponen de moda los textos de vanguardia y constituyen “el goce de lo simbólico”⁸⁷. El significado de un texto está en el símbolo, es decir, en la lengua, por lo que leer se convierte en un acto semiótico. Pero, ¿y si detrás de los signos no hay nada? Este parece ser el reto lanzado por el teórico francés: “Es probable que la sociedad resista a la *semiosis*, a un mundo que sería aceptado como un mundo de signos, es decir, sin nada atrás”⁸⁸. Si esto es así, cabe preguntarse por la función de la literatura en ese mundo simbólico. ¿No recuperaría, paradójicamente, su condición de *mathesis*?

⁸⁷ Barthes, R., *El grano de la voz*, p. 205.

⁸⁸ *Ib.*, p. 205.

I.3.2. La literatura y la ideación del futuro

Según Piglia, la escritura de ficción apunta hacia el futuro, en él se instala. El futuro aquí no debemos tomarlo como un aspecto exclusivamente temporal, sino más bien existencial. El futuro, por tanto, hace referencia más bien a lo que no ha acontecido. Es una cuestión de ausencia. Pero una ausencia que pide ser expuesta, traída a su presencia, como recordaba Heidegger. Por eso, de nuevo, nos dirigimos a la distinción aristotélica entre poesía e historia. Así, la *noción de futuro pigliana* se asemeja a la idea de *aquello que no es pero podría ser*. El escritor se nos presenta como un visionario. Incluso cuando actualiza una historia del pasado, de lo ya acontecido, en realidad nos presenta la historia según podría haber pasado. Siempre presenta una novedad construida con “los restos del presente”⁸⁹ (téngase en cuenta ahora que ese presente no es solo temporal, sino también existencial. Es la presencia de las cosas) y, en este sentido, queda registrado el “carácter inactual de la ficción”⁹⁰. Enrique Baena explica esta idea como la relación que se establece entre “espiritualidad y su expresión”⁹¹, que desemboca en el discurso estético. Según el profesor Baena, la espiritualidad necesita “probarse y contarse su propio devenir”⁹².

La ficción, por tanto, ofrece posibilidades, alternativas diferentes a las ya dadas por la efectividad consumada de los hechos de la realidad. Esta circunstancia, el hecho de ofrecer novedosas visiones de la realidad nos obliga a tener en cuenta dos planteamientos que se derivan de este juego: por un lado, la mencionada naturaleza intrínseca de la ficción literaria con respecto a la creencia. La literatura es una gran constructora o moldeadora de las creencias que conforman la idea de realidad social;

⁸⁹ Piglia, R., *Crítica y ficción*., p. 14.

⁹⁰ *Ib.*, p. 14.

⁹¹ Baena, E., *El ser y la ficción*, p. 15.

⁹² *Ib.*, p. 15.

por otro, es necesario preguntarse por la posibilidad que tiene la literatura misma de cambiar la realidad. Esta segunda consideración puede entenderse como derivada de la anterior en el sentido de que la literatura ofrece la posibilidad de *hacer creer*. Se caracteriza por su poder de convencimiento, de persuasión.

Pero ¿cómo despliega la literatura su poder de convicción sobre los lectores y cómo esa capacidad satisface la condición fundamental de la *poíesis*: el constituirse en expresión en plenitud del ser? Esta cuestión afecta fundamentalmente a la forma en que la ficción construye la realidad, una realidad que, como hemos advertido, no tiene por qué ser considerada ni verdadera ni falsa, pero que está vinculada con la realidad real por condición de su posibilidad en tanto que poesía (al modo aristotélico). ¿Qué tiene en común la realidad ficticia con la realidad real para que pueda afectar al lector? La respuesta podemos encontrarla en el concepto de verosimilitud. Los clásicos definían este concepto como aquella caracterización de la realidad que tenía apariencia verdadera. Esta similitud se debe esencialmente a la estructuración lógica de la misma, que responde de igual forma que en la realidad real. La realidad ficticia no debe romper el principio de coherencia, como ocurre en la realidad real.

Conviene apuntar la revisión que del concepto de verosimilitud realizaron los humanistas a cuento de los libros de caballería a lo largo del siglo XVI. Es curioso comprobar cómo semejante polémica será objeto de un análisis parecido en el pensamiento de Piglia cuando reflexiona sobre el origen de la novela en Argentina.

Para entender cómo construye la realidad en el mundo de la ficción literaria hay que considerar el valor del lenguaje. La ficción es parte constituyente de nuestra personalidad en tanto que hombres. Tanto es así, confirma Piglia, que la narración, que es una forma de razonamiento con ejemplos, siempre puede ser traducida, “es decir,

volver a narrar, en otro tono, en otro lenguaje”⁹³. Ya antes de que se inventase la escritura, nos explica José María Merino, cuando los relatos se transmitían oralmente, la ficción constituía “el acervo inicial y el seguro depósito de la sabiduría”⁹⁴ y el lenguaje les daba forma. La narración, por tanto, no se reduce a una mera explicación del mundo, sino que es una explicación puesta en una forma determinada, lingüística. De modo que podemos afirmar que el contenido de la ficción no es simplemente imaginativo o conceptual, sino también verbal. Los mundos que levanta la ficción son en tanto que construcciones del lenguaje. Por eso, Jaume Cabré expone que, en el proceso creativo novelesco, todo comienza con los nombres, que son palabras. Estos nombres-palabras ya evocan mundos por sí mismos. Alumbran, como un aura que los envolviera, una red de relaciones y significados asociados⁹⁵. Sin embargo, añade Cabré, para tener historias necesitamos de la sintaxis. Así, acaba describiendo las condiciones necesarias para la creación de un texto, que nada tiene que ver, advierte, con la *mímesis* de la realidad, sino “con los medios propios de ese arte”⁹⁶, a saber: la capacidad de conmover al lector, y esto debe entenderse como la instauración en él del deseo insobornable de leer el texto, por entenderlo necesario; también interviene la fruición narrativa, que tiene que ver con el uso de fórmulas propias que nos sitúan en el universo de ficción tales como ‘Érase una vez...’, ‘todo empezó cuando...’⁹⁷, y que nos predisponen y abren a la recepción de mundos diferentes y, finalmente también, a la creación de esos mundos que poseen un funcionamiento coherente.

⁹³ Piglia, R., “Sobre la interpretación”, en Romero, J. G. (ed.), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*, p. 195.

⁹⁴ Merino, J. M., *Ficción perpetua*, p. 72.

⁹⁵ Cabré, J., *Las incertidumbres*, p. 41.

⁹⁶ *Ib.*, p. 41.

⁹⁷ *Ib.*, p. 42.