

LITERATURA Y EXISTENCIA

Sixto J. Castro, Universidad de Valladolid.

Resumen: En el presente artículo se examina el concepto de ficción aplicado a la literatura y al arte en general, dado que la división entre realidad real y realidad ficticia no puede explicar las emociones evocadas por las narrativas y no concluye en una ontología satisfactoria de los personajes literarios. Para elaborar una propuesta más explicativa, recurro a la concepción kantiana de la existencia y a las tesis de Meinong y la fenomenología.

Abstract: This paper examines the concept of fiction applied to literature and art in general, since the division between real reality and fictional reality cannot explain the emotions raised by narratives and does not conclude in a satisfactory ontology of literary characters. To develop a more explanatory proposal, I turn to Kant's conception of existence as well as to the views of Meinong and phenomenology.

I. La estructura estética del discurso filosófico

Desde antiguo ha existido una querrela entre filosofía y literatura, o al menos ese es el modelo que ha canonizado Nietzsche en su lectura de Platón, una vieja lucha entre filosofía y arte, entre sabiduría y sentidos, entre la razón y lo irracional. Bajo esa idea de enfrentamiento late una cierta consideración del parangón entre ambas realidades. Platón mismo, famoso por desterrar a los poetas en su *República*, es uno de los mayores poetas. Ciertamente, Platón tiene infinidad de razones para llevar a cabo esa expulsión, tanto ontológicas, como epistemológicas, éticas o políticas, que tienen que ver con su comprensión de la mimesis, que da a las artes (dicho en términos generales) “vacaciones ontológicas”, como ha dicho algún autor, en la medida en que considera que la obra de arte está dos grados alejada de la realidad, porque es copia de copia. En el fondo hay una lucha por la supremacía de un tipo de razón, que resulta en que el arte sea tratado como enemigo, construido por fuerzas oscuras y confusas, sombras, ilusiones y sueños.

Casi en el mismo momento fundacional de esta supuesta querrela, Aristóteles emparenta la universalidad de la filosofía con la universalidad de la poesía, que contrasta con la particularidad y concreción de la historia. Esta universalidad, que supone una apertura a todos los mundos posibles en tanto que posibles, contrasta con el interés que la ciencia o la historia tienen en *este* mundo posible particular. Y así, Aristóteles abre la senda para la consideración de la poesía, en cuanto modelo de todas las artes, como sabiduría, universal, despojada de la dependencia de la particularidad de los hechos. Esa lectura quedará consagrada por Kant y sus intérpretes, donde lo bello (en Kant) o el arte (en ciertas lecturas postkantinas de la *Crítica del Juicio*) apelan a un sujeto trascendental despojado de su carácter de individuo.

La modernidad “descubre” una nueva región de juicios sintéticos a priori (en célebre expresión de Kant en una de sus cartas, donde da cuenta de la redacción de la *Crítica del Juicio*). Este territorio específicamente estético, en el que los sujetos dejan de ser cognoscentes puros y se convierten en juzgantes, se ha convertido en una especie de *koiné* para los autores contemporáneos, que plantean las cuestiones más diversas en parámetros estrictamente estéticos, al menos tal como los entiende Kant. Tal es el caso, por ejemplo, de la teoría habermasiana de la acción comunicativa¹. Kant propone una clase de consenso espontáneo profundo construido sobre nuestras facultades, cuyo máximo ejemplo es el juicio estético de gusto. Y así como el gusto está por entero al margen de restricciones, la comunidad discursiva de Habermas, orientada naturalmente al acuerdo, ha de quedar libre, en la medida de lo posible, de todos los poderes e intereses manipuladores, para depender únicamente de la fuerza del mejor argumento. La comunidad habermasiana es fundamentalmente estética en su estructura y, si esto es así, parece claro que el mejor argumento no tiene por qué ser un argumento metódico o analítico, sino que puede ser un argumento estético, literario que, por supuesto, también es un argumento racional.

Rompemos así, desde la misma modernidad kantiana, con un paradigma también moderno, que ya mostraba sus insuficiencias en su época. Vico es quien se opone a la reducción cartesiana de la razón, puesto que hay diversos tipos de razón. Está el poder de distinguir lo verdadero de lo falso, al que Descartes llama buen sentido, y está el discernimiento en situaciones de incertidumbre, que depende del sentido común. El olvido de esta diferencia por parte del método triunfador conduce a formar doctos imprudentes que, pretendiendo ir directamente de lo verdadero en general a las verdades particulares, fuerzan su paso a través de las tortuosidades de la vida. El cartesianismo es, desde su misma fundación referente a ideas claras y distintas, el ámbito antiartístico por excelencia. La claridad y distinción cartesianas excluyen la modelización y la elección que es propia de la prudencia, que es, a su vez, territorio del arte. Como afirma Finkielkraut, “se puede estar dotado de *sophía* y desprovisto de *phrónesis*”².

1 Aún podemos retrotraernos más. La comunidad ideal habermasiana es una comunidad angélica. Para el Aquinate, el ángel es *speculum voluntarium* (*In II Sent.*, d. 11, q.2 a.2 ad 4) que se comunica por simples intuiciones. Tomás habla de la sociedad de los ángeles como la “sociedad inteligible” (*Summa Theologiae* I, q.51, a.2, ad 1), como el reino de la libertad en la que la comunicación mutua es el primer acto de libertad. La transparencia que rige en este reino de los espíritus no viene dada por naturaleza, sino que se liga a las condiciones de la subjetividad.

2 Alain Finkielkraut, *Nosotros los modernos*, Madrid, Encuentro, 2006, p. 190. Los modernos, como sabemos, son constantemente ridiculizados por Swift en *Los viajes de Gulliver*, en este caso bajo la forma de los habitantes de Laputa. “Sus ideas giran constantemente sobre líneas y figuras. Si se ponen a alabar, por ejemplo, la hermosura de una mujer u otro animal cualquiera, la describen con rombos, círculos, paralelogramos, elipses y otros términos geométricos, o si no, con palabras técnicas sacadas de la música (...) Las casas están muy mal construidas, las paredes están trazadas de modo que no hay ni un ángulo recto en ninguna habitación, defecto que tiene su origen en el desprecio que sienten

Claro que esto es borroso. Pero la literatura no tiene nada que ver con el lenguaje claro y distinto de la conceptografía. En un momento en que todo conocimiento válido parecía reducirse a lo claro y distinto, la literatura o, mejor dicho, un literato, planteó una querrela (ahora sí) entre el cartesianismo, que evita la sutileza en pro de la geometría (y así deja de lado lo no mensurable) y el espíritu “literario” del Renacimiento. Jonathan Swift, en su *Relato completo y verídico de la batalla librada el viernes último entre los libros antiguos y los libros modernos en la biblioteca de Saint-James*, plantea una batalla entre renacentistas y cartesianos, y se inclina por aquéllos, representados por la abeja, mientras éstos toman la figura de la araña. La abeja pregunta “quién es el ser más noble de los dos, el que, perezoso, contempla lo que abarcan cuatro pulgadas a la redonda, pero que con altanera vanidad, alimentándose y engendrando en sí mismo, lo convierte todo en excremento y veneno, no sirviendo para otra cosa como no sea para matar moscas y producir una tela de araña, o bien el que, en un dominio inmenso, tras una larga búsqueda, mucho estudio, buen juicio y sabiendo distinguir las cosas, lleva a la colmena cera y miel”³. Swift replica al discurso del método (la filosofía analítica) elogiando la meditación (¿poesía?, ¿literatura?). Se opone a la imagen rectilínea del progreso, de la conquista racional de toda la realidad, prevista de antemano en las propias presuposiciones del método (lo que significa que lo que no encaje en las mismas o no es cognoscible o no existe, o mejor, dado que no es cognoscible, no existe) y sostiene el placer del rodeo y del libado en la tierra de nadie cartesiana, la que se encuentra entre la certeza y el error, la *terra incognita* (al menos según el método) en la que habita el matiz.

Pues bien, este territorio *incognito*, siempre por hacer, es el territorio en el que, según Habermas pueden cristalizar los recursos de la moral y de la vida afectiva. En la discusión crítica de un arte de este tipo es donde se puede restablecer algo así como una esfera pública indefinida, investigando las implicaciones de esas experiencias en la vida política y, por tanto, mediando entre las esferas de lo cognitivo, lo moral y lo estético separadas por Kant. De este modo, la contemporaneidad, inspirada en Kant, pero yendo más allá de Kant, ha reivindicado el territorio del arte como un ámbito no sólo fructivo (“estético” en un sentido reducido), sino como un espacio en el que nos narramos a nosotros mismos cómo es ser humano, y en el que encontramos modelos de vida, mundos

por la geometría aplicada, que desdeñan por vulgar y mecánica, y además las instrucciones que dan son demasiado sutiles para los intelectos de sus obreros, lo que causa constantes equivocaciones. Y aunque son bastante diestros sobre el papel en el manejo de la regla, el lápiz y el compás, en las actividades cotidianas y en su conducta de vida no he visto gente más torpe, sosa y desgarbada, ni tan lerda y ofuscada en sus ideas sobre cualquier otro tema que no sean las matemáticas y la música. Se les da muy mal razonar y les apasiona llevar la contraria, excepto cuando tienen razón, que raramente sucede. La imaginación, la fantasía y la inventiva les son completamente extrañas, y ni tienen en su lengua palabras con que expresar tales ideas, limitándose el alcance total de sus pensamientos e inteligencia a las dos ciencias antedichas”. (Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, III, c. 2).

3 Jonathan Swift, *El cuento en el tonel. La batalla de los libros*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2001, p. 186.

en los que habitar, dado que, en términos heideggerianos, la obras de arte lo que “hacen” es fundamentalmente eso: abrir, inaugurar mundos.

Desde esta comprensión, lo que literatura puede hacer, a diferencia del discurso metódico, es mostrarnos cómo es habitar un *Lebenswelt* constituido por un conjunto de prácticas que no son las cotidianas o, si lo aparentan, dejan de serlo al ser revisadas por el lector, que se convierte en un habitante (en lo que es sin duda un sentido vagamente heideggeriano de “habitante”) de ese *Lebenswelt*. Esto implica un conocimiento, obviamente, pero seguramente no proposicional. La literatura amplía el espacio lógico y ontológico en el que nos movemos, al expandir nuestra propia esfera de experiencia y al permitirnos inhabitar la fenomenología de otros, y ello lo hace desarrollando y potenciando los rasgos específicamente literarios. Todo ello contribuye a resaltar lo estético de la literatura, lo más específico de la misma, en la que lo que cuenta, recordemos, es tanto la referencia como el modo de darse ésta⁴.

II. La emoción y la verdad ficcionales

No tiene sentido presentar la literatura como el territorio de la deducción, ni siquiera de la inducción, quizá sí de la abducción, pero de una manera *sui generis*. Cuando García Márquez, en *El amor en los tiempos de cólera*, describe a un peluquero que eleva las tijeras sobre la cabeza del cliente y, con un movimiento rápido de dedos, las hace chasquear para liberar un exceso de virtuosismo, no está diciendo nada empírico, ni siquiera teórico (en el sentido de que forme parte del cuerpo de una teoría que pueda acabar por ser, de algún modo, verificado), pero está diciendo una verdad inverificable incluso por recurso a la intención del peluquero. Es verdad que existe un mundo en el que los peluqueros liberan su exceso de arte, y todos lo hemos visto, aunque pensásemos que era para desentumecer los dedos o para librarse de los pelillos que se han quedado entre las hojas. ¿Puede desvelar eso la filosofía, la historia? Imposible. Sólo la “tierra

⁴ La “falacia referencial” es aquella tesis que niega que la literatura se refiera a la realidad. La literatura se referiría, en el mejor de los casos, a otra literatura, de tal manera que la comprensión posibilitada por una obra sólo puede ser intertextual: comprendemos por referencia a otros textos, lo que supone que quien no tenga en su haber el bagaje cultural o la cultura literaria del escritor de una cierta obra literaria no puede afirmar que ha comprendido la obra. Cf. Arthur C. Danto, “Philosophy and/as/of literature”, en Garry L. Hagber and Walter Host (eds.), *A companion to the philosophy of literature*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 52-68. La falacia referencial, de este modo, parece ir de la mano de una tesis intencionalista, es decir, la afirmación de que el significado de una obra es aquel pretendido por el autor de la misma. Si no fuese así, no cabría afirmar que alguien no ha comprendido la obra si no dispone del bagaje del autor. Pero lo importante de esta posición, a mi entender, es la deflación de la referencia, que sólo tiene que ver con la realidad textual y no con la extratextual, lo que supone una cierta caída en un dualismo de mundos.

media” de la literatura crea ese mundo en el que podemos habitar y que ofrece una propuesta de sentido.

Hay diversas teorías sobre el conocimiento o la “verdad” que nos proporciona el arte, a las que me he referido en otro lugar⁵. Cuanto más restrictiva sea la noción de verdad o de conocimiento “auténtico” (no trivial), menos se aplicará al arte en general y a la literatura en particular. Pero eso sólo tiene que ver con los criterios epistemológicos que reducen el saber auténtico al método científico, lo cual, según lo que acabamos de ver, es una tesis para la que hay innumerables contraejemplos. A un positivista, la tesis heideggeriana de que el arte permite a los colores lucir y a las piedras brillar, le sonará roma, obtusa, ingeniosa, pero en ningún caso científica (o, lo que es lo mismo, portadora de verdad). No importa, diría el alemán. El arte abre mundos, los desvela, posibilita la verdad. Y en esos mundos hay emociones, creencias, saberes y actitudes proposicionales, que nos recuerdan a las que se dan en el mundo cotidiano. Esos mundos no son totalmente como el mundo extraliterario. Si el mundo que se crea no establece lo contrario, suponemos que las leyes que se aplican en ellos son las mismas que se aplican en el mundo no ficcional: si un personaje se corta, sangra; si come sacia su hambre, necesita respirar, llora cuando se siente triste, y si soltamos una piedra, cae al suelo. Pero podemos establecer otras normas constitutivas de este mundo: un personaje puede alimentarse de kriptonita o puede cambiar de tamaño al meterse en la madriguera del conejo. Los grados de coherencia interna los establece la misma obra, que es, en esto, modelo de racionalidad epistémica (en referencia a lo que se considera “garantizado” en los diferentes paradigmas, formas de vida o epistemes: hace 400 años ningún pensador sensato, culto e instruido, pensaba que el mundo tuviese más de 6.000 años, porque tal dato era el autorizado por la episteme correspondiente).

Por otra parte, la obra genera emociones. Y este es un tema muy debatido en la moderna teoría estética. ¿De dónde salen las emociones, las actitudes que provoca una obra de arte en general y una obra literaria en particular? ¿Por qué una novela triste o una tragedia, que sé que es ficción por el mismo hecho de coger el libro y sentarme a leerlo, o por pagar una entrada para asistir a la representación de *Antígona*, me provoca emociones tan violentas? Parece contradictorio que llore por el final de Don Quijote sabiendo que Don Quijote no es un personaje real. Nadie llora por los selenitas o por los dinosaurios. Creemos que no son reales (al menos en el momento presente). Pero si lloramos por Don Quijote, ¿es acaso el hidalgo más real que el selenita?

Se han ensayado infinidad de respuestas a este asunto –la paradoja de la ficción–, y en casi todas se trata de separar lo literario de lo real, la *ficción* de lo que *de hecho es*. Es célebre la tesis de la suspensión de la incredulidad, enunciada ya por Coleridge –sabemos que lo que vemos o leemos es ficción, pero suspendemos, por así decir, la conciencia de que lo es, por eso nos afecta *como si*

⁵ Sixto J. Castro, “En defensa del cognitivismo en el arte”, en *Revista de Filosofía* 30 (2005) 147-164; Cf. Peter Lamarque, *The philosophy of literature*, Malden-Oxford, Blackwell, 2009, pp. 220-254.

fuese real—. Kendall Walton, con su teoría del “make-believe”, sostiene que las emociones que generan la literatura en particular y el arte en general son cuasi-emociones, como las que experimenta un niño que finge ser algo o alguien en un juego⁶. El miedo que sentimos, por ejemplo, ante una novela de terror no es miedo real, sino cuasi-miedo (porque, si es el mismo, entonces tenemos un problema ontológico aparente, en el que se identificamos dos tipos de entes que pertenecen a realidades muy diversas, una ficcional y otra extra-ficcional). Para aclarar esto y solventar ese problema, Noel Carroll distingue entre pensamientos y creencias⁷. Los pensamientos no se comprometen con la realidad de algo (el solo pensamiento de que muerdo un jersey de lana me provoca dentera), mientras que la creencia añade al pensamiento la convicción de que eso es el caso. Pienso que muerdo el jersey, pero creo que ahora es de noche (aunque piense que es de día). Las emociones artísticas serían provocadas por pensamientos, mientras que las reales las provocarían las creencias (creo que me persigue un psicópata), y en este sentido, las emociones serían las mismas, pero de distinto origen.

Esta tesis de Carroll se encuentra incoada en lo que, a mi entender, es el argumento más convincente para explicar el origen de las emociones suscitadas por el arte y, especialmente, por la literatura y demás artes narrativas. Lo encontramos en un lugar bien alejado de la filosofía de la literatura: la *Crítica de la razón pura* kantiana, concretamente en los párrafos que Kant dedica a acabar de una vez por todas con el argumento ontológico para la existencia de Dios. Esta interesante sugerencia la presenta Ted Cohen⁸, quien toma nota de la crítica kantiana de que el argumento ontológico, como Kant lo denomina, se basa en la defensa de que la existencia es una propiedad⁹ definitoria del concepto de Dios. Kant sostiene que no hay contradicción ni imposibilidad en rechazar un concepto y todos los predicados que lo definen. Puedo aceptar que ser medio mujer y medio pez es un predicado que define a una sirena, y no habría contradicción en afirmar que no creo en sirenas. Sería un sinsentido y una contradicción decir que creo que las sirenas existen, pero que, al mismo tiempo rechazo que existan criaturas que son medio mujer y medio pez o a la inversa. Puedo decir que si los triángulos existen tienen tres ángulos, pero sólo si existen. Podría, del mismo modo, decir que acepto que si Dios existiese, existiría de modo necesario, pero que no creo en él o en su existencia necesaria. Aquí no habría contradicción. Es decir, en un concepto pueden incluirse las propiedades que sean, pero afirmar la existencia extramental de esa realidad conceptual siempre será, en términos kantianos, una proposición sintética y nunca analítica.

6 Cf. Kendall Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of representational arts*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

7 Cf. Noel Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 176ss.

8 Ted Cohen, *Pensar en los otros. Sobre el talento para la metáfora*, Barcelona, Alpha Decay, 2011, p. 54.

9 La crítica kantiana estaba en cierto modo presente en Aristóteles: “no hay nada cuya esencia sea que exista tal cosa, porque no hay tal clase de cosas como las cosas que son” (*An. Post.* 92b 13-14).

Kant señala que “ser’ no es un predicado real, es decir, el concepto de algo que pueda añadirse al concepto de una cosa (...) Por consiguiente, cuando concibo una cosa mediante predicados, cualesquiera que sean su clase y su número (incluso en la completa determinación), nada se añade a ella por el hecho de decir que *es*. Si se añadiera algo, lo que existiría no sería lo mismo, sino algo más de lo que había pensado en el concepto, así como tampoco podría decir que fuese precisamente el objeto de mi concepto el que existiría entonces”¹⁰. La existencia, pues, no es un predicado real. Si describo los 20 euros que tengo en mi cartera (“cien táleros reales no poseen en absoluto mayor contenido que cien táleros posibles”, dice Kant), puedo dar muchos atributos o propiedades del billete: que está hecho de tal papel, que es de color azul, que pesa tanto, que tiene esta forma, con estos dibujos, y cada una de estas descripciones se añade al conocimiento de lo que es. Pero cuando digo que este billete de 20 euros no sólo tiene estas propiedades, sino que también existe, no añado nada nuevo al concepto. Simplemente digo que las diversas propiedades del billete se ejemplifican en este billete, es decir, que en el mundo real hay un objeto que corresponde al concepto de billete de 20 euros. La existencia, así pues, no es una propiedad o un predicado que añada algo al concepto del billete. En lógica moderna, la existencia se muestra como un cuantificador existencial, no como un predicado. Así pues, si aceptamos la crítica que Kant hace al argumento ontológico (que, en sus diversas variantes ha desarrollado nuevas propuestas que no parecen quedar anuladas por la crítica kantiana) llegamos a la tesis de que el concepto de algo (el pensamiento de ese algo, en los términos de Noël Carroll) no difiere en nada si ese algo existe en la realidad o no.

Esta aproximación nos permite explicar la paradoja de la ficción, a saber, el hecho innegable de que la ficción suscita en nosotros determinadas emociones, sentimientos, estados de ánimo, que son reales, tan reales como los que suscitaría la narración de lo que le ha acontecido a un amigo. Pero la ficción es ficción, y lo sensato sería que suscitase emociones ficticias (como postula Kendall Walton) – que no se sabe muy bien qué son y que se definen por analogía con las emociones reales–, mas no es así. Los sentimientos, las emociones que suscita la ficción son reales, del mismo modo que, como señala Cohen, las emociones que experimenta un hinchado de un equipo de fútbol también lo son, aunque “objetivamente” no haya motivos por los que preocuparse realmente. Si pierde o gana su equipo, nada va a cambiar. ¿O sí? Todo dependerá de qué se entienda por el mundo de la vida y, efectivamente, de modo análogo a la pertenencia a un club, la inclusión de uno mismo en un texto literario, que genera un mundo, da lugar sentimientos reales, existentes, precisamente porque el mundo generado por el texto es real. Al leer creamos un mundo “ficcional” en el que generamos sentimientos reales... luego ese mundo ficcional es real: no hay ninguna diferencia en el pensamiento de ese mundo (en el concepto, en la trabazón conceptual), exista o no exista, le apliquemos un cuantificador existencial (que nos señala que hay una instancia de

10 I. Kant, *Crítica de la razón pura* A600, B628.

ese concepto en el mundo “real”) o lo neguemos. Luego lo ficcional es real, al menos en esta medida.

No hay, pues, problema filosófico alguno en afirmar que el miedo, la alegría, la piedad, la compasión o la risa que provoca un obra literaria es real. Hay muchos tipos dentro de cada emoción (quizá no podamos ir más allá de un “aire de familia” en su descripción). No es fácil reducir a identidad el miedo a una posible guerra nuclear, el miedo a las arañas, el miedo por la suerte de un amigo que está luchando en la guerra o el miedo a que una terapia no haga efecto. En esta lista se puede añadir, sin cometer error alguno, el miedo que sentimos al leer *Otra vuelta de tuerca*, como un miedo real provocado por la existencia real de los caracteres creados por Henry James.

III. La realidad de la ficción

Platón se refiere a la imagen en tres pasajes de *Sofista*: en 235c9-236d3 la aborda de acuerdo con sus dos manifestaciones: el icono y el fantasma; en 239c9-240c5 la determina en relación con el no-ser; y en 266a8-267a8 la considera en el contexto de la producción divina y humana¹¹.

La caracterización platónica es fundamental para comprender la problemática de las copias y los originales. Cuando se habla de copia y original, la copia, en el sentido moderno y habitual del término, no es más que una imagen en el sentido platónico. La técnica icónica es un tipo de mimesis que produce un icono de la cosa que es su modelo (235d7), sujetándose por completo a ese modelo. Pero la técnica de producir imágenes que utiliza el sofista es otra, y Platón le combate, precisamente porque le considera un falsificador, un imitador de los entes, es decir, de lo que tiene una existencia más verdadera que la imagen que genera. El sofista, al igual que el poeta imitador, es un productor de fantasmas alejados de la realidad (*República* II, 382a2; *Sofista*, 234e1). Su lógos produce una impresión que se hace pasar por verdadera, es decir, por las cosas mismas, por eso la producción mimética de la imagen está sujeta a la falsedad y al engaño.

Para Platón, el icono no es verdadero porque es otro que el paradigma u original, que es lo único verdadero, dado su carácter eidético. El sofista es un fabricante de imágenes engañosas, de *phantásmata*, simulacros en los que el no ser parece ser. Es decir, en términos platónicos, en la imagen se da una *symploké* de ser y no ser. Pensar dialécticamente el *eidolon* exige pensar el *eidos* como la imagen originaria. En el fantasma, ser y no-ser son al mismo tiempo, y esto nos sitúa en un umbral de desazón, porque el fantasma no tiene “entidad”. La entidad es tangible, atacable, abordable y nos podemos defender de ella, pero contra el fantasma estamos desarmados. Ésta es la cuestión de la autenticidad u originalidad ontológica, la reducción de ser.

11 Cf. Carlos Másmela, *Dialéctica de la imagen. Una interpretación del Sofista de Platón*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 47ss.

En la ontología platónica está claro qué es lo real. Pero, ¿cuál es lo real/original hoy? Es un problema ontológico que hay que abordar de alguna manera.

Icono (*eikon*) remite al participio *eikós*, que significa verosímil. El icono no puede ser verdadero, sino sólo verosímil. A diferencia de lo que defiende Platón, en una perspectiva aristotélica es preferible lo verosímil imposible a lo posible inverosímil. En la *Poética* de Aristóteles, la dimensión icónica del arte adquiere carta de ciudadanía. Sin embargo, esta relación que se establece entre iconicidad y verosimilitud no renuncia a la verdad. Lo verosímil puede ser verdadero o no serlo. Lo icónico puede ser verdadero o no, aristotélicamente hablando.

El arte genera imágenes (en sentido amplio) que establecen una relación con la realidad que no es el arte, a la que se refiere bajo diferentes formas: imitando la realidad al hacer ver lo que no ofrece de por sí (por ejemplo, sus formas esenciales, sus ideas, su perfección divina), criticándola (sus insuficiencias, su dominio de clases, su orientación exclusivamente comercial), o afirmándola gracias a la representación que se logra (y que se logra tan bien) y que se vuelve un placer, tanto en la producción de la obra de arte como en su contemplación. La paradoja del arte es, en este sentido, la radicalización de la ficción. Ahora bien, la ficción ¿es nada o es algo? Si es nada, no se entiende que nos afecte, ni siquiera que la pretendamos. Si es algo, lo es desde el punto de vista fenomenológico, en primera persona, para cada quien, no para la mirada desde ninguna parte (*sub specie aeternitatis*), pero es un algo real y al mismo tiempo irreal, que participa de la doble naturaleza de lo metaxológico, lo analógico, lo que está entre dos reinos. El sumo analogado del arte son los iconos, que participan de lo divino que presentan (algunos se creen hechos por manos no humanas: son los *acheiropoietai*) y de lo humano que representan. La ficción que es el arte participa del ser y el no ser. En ese sentido, Platón tenía toda la razón en su análisis de las imágenes (entendidas como ficción y por tanto como una realidad que es, constitutivamente, falsa, al ser copia de una copia), aunque Nietzsche también la tiene al reivindicarlas precisamente por el carácter de ser que tienen, el único y más auténtico. Otra razón de peso para la iconoclastia.

Un ejemplo de ficción que encaja bien en esta aproximación es el mito, que, como toda la realidad simbólica en su naturaleza analógica es y no es, lo que significa no que sea verdadero para unos y falso para otros, sino que no cabe aplicarle una lógica bivalente, porque los mitos no son acerca de nuestro mundo sino que son *en y del* mundo, tanto como los protones o los genes. Y esto es así, porque el arte en general y el mito en particular instauran y plasman “ámbitos de realidad”, llenos de sentido, que no tienen por qué ser una copia exacta de la realidad extra-mítica. “El error de todas las teorías y prácticas estéticas del realismo –afirma Hans Blumenberg– se basa en la premisa de que existen algo así como características de lo real que se podrían transferir a la obra de arte y sus elementos. Como contraste con los esfuerzos de estos realismos, valga la frase de Kafka: ‘la verdadera realidad nunca es realista’”¹².

12 Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004, pp. 59-60.

De hecho, la crítica heideggeriana a la ontoteología tiene también relación con la degradación de lo artístico o lo ficcional, puesto que siempre se va a medir con “la verdadera realidad”, del lado del ser, que tiene más carga ontológica que la apariencia o el fenómeno. La devaluación ontológica y epistémica del arte van de la mano, lo cual constata Gadamer cuando, en *Verdad y Método*, postula la recuperación de la pregunta por la verdad del arte. Si entendemos el arte como mimesis, y reducimos el sentido de mimesis a imitación, no hay duda que la referencia del arte es aquello que es imitado. Y la imitación, en último término, nunca se corresponde con el original. Si lo entendemos como autónomo con respecto a la “realidad”, el arte acaba convirtiéndose en una realidad autorreferente que no tiene el menor contacto con esa “realidad” y que acabará por dejar de interesar a los que habitan tal “realidad”. Por eso Gadamer recuperará el concepto de mimesis para convertirlo en “re-presentación”, en incremento de ser¹³, es decir, ya no considera la mimesis como una categoría “estética”, sino fundamentalmente ontológica. Para una ontología de niveles, por así decir, radicada en una cierta clase de platonismo, el arte es copia de copia, una realidad ontológicamente inferior. Para una ontología hermenéutica, el arte es simplemente realidad, una apertura de un mundo o de mundos, que son muchos, como afirma heideggerianamente el personaje de Witt en *La delgada línea roja*, la espléndida película de Terrence Malick. Y en ellos nos situamos miméticamente, en el triple sentido que Ricoeur da al término mimesis, es decir, prefigurando, configurando y refigurando nuestro ser en el mundo. Así es como obra la ficción en general y el mito en particular, que sólo se considera una historietilla en el modelo ilustrado de saber, y sin embargo es una parte fundamental del mundo que habitamos¹⁴. Los mitos son verdad en el sentido de que caracterizan lo que es la realidad y cómo es la vida, que no se reduce a la facticidad histórica, es decir, a los hechos desnudos y despojados de sentido. Los mitos configuran las comunidades que los consideran significativos y proporcionan un marco que estructura la vida y le da significado.

En su obra *La verdad del mito*, Kurt Hübner considera que el mito no es algo irracional que haya de abandonarse por prehistórico o pre-racional, sino que el mito ofrece un sistema histórico de pensamiento que se constituye de la misma forma que el pensamiento lógico¹⁵, de ahí que proponga la formación de una ontología mítica que complementa a la ontología científica. Para Hübner, el mito es un sistema coherente de experiencias que versa sobre la misma realidad que la ciencia, si bien desde perspectivas diversas, por lo que ambos ofrecen información complementaria sobre objetos comunes. Ahora bien, el mito presenta una cierta ventaja sobre otro tipo de aproximaciones, y es la trama indisoluble que se establece entre el sujeto y el objeto, por así decir: lo que el mito cuenta lo cuenta sobre aquel que cuenta el mito, es decir, el mito habla de cada uno de nosotros y

13 A este respecto véase el excelente desarrollo de María Antonio González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México, Herder, 2010.

14 Cf. Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 107.

15 Cf. Kurt Hübner, *La verdad del mito*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

al mismo tiempo nos habla a cada uno de nosotros que, en una especie de proceso de extrañamiento hegeliano, salimos de nosotros para volver a nosotros mismos pero, ahora sí, distintos, en la medida en que somos sujetos autoconscientes.

IV. La realidad de la ficción

¿Cuál es, pues, el modo de realidad de la ficción? La elaboración clásica es la de A. Meinong, en su obra *Sobre la teoría del objeto*¹⁶, donde desarrolla la tesis de Brentano de que todos los actos psíquicos se dirigen a objetos, existan éstos o no. Hay objetos sobre los que puede decirse que no se dan –lo que provocó la acusación de contradicción de algunos analíticos–, cosa que Meinong muestra distinguiendo entre existencia (*Existenz*), subsistencia (*Bestand*), pseudo-existencia (*Pseudo-existenz*) y existencia allende el ser (*Aussersein*). Esta mesa existe, el cinco subsiste, mi amiga X pseudoexiste cuando la imagino, y el hierro de madera está allende el ser. La mesa existe, pero pseudoexiste cuando la imagino; el cinco subsiste, pero pseudoexiste cuando me lo represento. Pero tanto la esencia de la mesa como la esencia del cinco están más allá del ser, pues para referirme a su esencia no tengo que hacer mención en absoluto a si existe o pseudoexiste. Según Meinong, para saber si un objeto existe o no, antes hay que pensarlo sin incluir su existencia, es decir, hay que pensar su esencia, que no queda afectada ni por su ser ni por su no ser. La esencia es el objeto puro que está fuera o más allá del ser y del no ser. Este *Aussersein* lo posee todo objeto de representación, y no tiene que ver con el hecho de que exista o no. La representación se refiere a la esencia del objeto, pero no a su existencia. Será el juicio el que le asigne existencia al objeto.

Frente a las tesis de Meinong están las de B. Russell, que niega que los nombres aparentes de los personajes de ficción –Otelo, Quijote, Hamlet– sean realmente nombres en un sentido estricto¹⁷. Ya que sólo existe el mundo “real”, sólo podemos decir que son reales los pensamientos de la mente del autor y los lectores, y no los personajes o los objetos ficcionales. Los continuadores de esta tesis de Russell, en lo que respecta a la consideración de las entidades ficcionales (Quine, Goodman, Walton), son los “eliminativistas”¹⁸ que parafrasean las afirmaciones ficcionales de tal modo que eliminan todo compromiso con la realidad de las entidades ficcionales. El empeño de los eliminativistas por reducir el ser al ser “real” es mucho menos fructífero en el análisis de la ficción literaria. La senda de Meinong la han tomado otros autores, como por ejemplo Terence Parsons, para quien los seres ficcionales difieren de los humanos ordinarios no

16 Cf. A. Meinong, *Über Gegenstandstheorie*, en *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig, Barth 1904. pp. 1-50. Una clara y precisa introducción a su pensamiento está en Víctor Velarde-Mayol, “El objeto puro en Meinong”, en *Dianoia* LII, n. 58 (2007) 27-48.

17 Cf. Bertrand Russell, *Lógica y conocimiento*, Madrid, Taurus, 1966, especialmente “Sobre la denotación” y “La filosofía del atomismo lógico”.

18 Cf. Peter Lamarque, op. cit., pp. 188-191.

sólo en que carecen de existencia, sino en que están incompletos, es decir, para cada propiedad dada no siempre está determinado si el carácter posee esa propiedad o no¹⁹; no está determinado si Don Quijote sacó buenas notas en sus estudios o si su sobrina fue feliz en su matrimonio. Otros autores se inspiran en Wittgenstein para defender que los objetos ficcionales son “objetos gramaticales” que surgen dentro de una práctica²⁰. Todo esto nos lleva a la cuestión de si las entidades ficcionales son creadas o descubiertas, si son temporales o atemporales. Los problemas ontológicos crecen por momentos.

V. La relación con los entes literarios

Desde esta región de la “existencia” particular de los entes literarios, podemos comprender el paso que la fenomenología da para la tratar de dar explicación al “impacto” que estos entes tienen en el sujeto. Theodor Lipps elaboró una serie de influyentes teorías de la empatía que fueron continuadas por su discípulo Moritz Geiger, quien distinguió entre la empatía hacia los seres humanos y la empatía hacia entidades no humanas. El sujeto que percibe, percibe primeramente un cuerpo que, si es de un ser humano, aparecerá como expresando un alma, es decir, el exterior se vuelve expresivo del interior. Pero lo mismo sucede con el objeto, que también “expresa” una personalidad. Al comparar diversas teorías de la empatía, Geiger señala que algunos autores mantienen el principio de actualidad (cuando empatizo, siento realmente los sentimientos del otro como míos), mientras que otros apoyan el principio de representación (los sentimientos del otro no son realmente vividos, sino solamente representados por el sujeto empático). Geiger se enfrentó a los modelos apoyados tanto por Fischer como por Lipps, que identificaban la empatía (*Einfühlung*) con el cumplimiento o compleción (*Einfüllung, Erfüllung*). Según este modelo subjetivista, el objeto es neutral, un contenedor vacío. Por medio de la proyección y la transposición de sus propios sentimientos y energías vitales, el sujeto lo colma como un vaso vacío, introduciendo en él las sensaciones y los sentimientos que consecuentemente percibirá como si perteneciesen al objeto. El sentimiento (el *pathos*) está del lado del sujeto, y durante el proceso empático se transfiere a un objeto que antes estaba vacío de él. De este modo, el mundo creado por la obra literaria sería una suerte de contenedor “vacío” en el que el lector deposita sus propios sentimientos, emociones, etc. y los percibe *como si* perteneciesen al mundo que inaugura el objeto. Pero ese mundo no tiene realidad “anímica” en absoluto.

Contra esto, Geiger objeta que el objeto siempre debe ser tomado en consideración: no se puede empatizar con todo paisaje de modo melancólico, ni con todo color de un modo feliz o triste. El objeto debe estar estructurado de una manera específica para que podamos empatizar con él, para que reciba mi

19 Cf. Terence Parsons, *Nonexistent objects*, New Haven, CT, Yale University Press, 1980.

20 Cf. C. Crittenden, *Unreality: the metaphysics of fictional objects*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991.

proyección. El mismo Lipps había dudado respecto a este punto, admitiendo que el objeto “exige” una cierta empatía de mi parte. Un objeto tiende a mover en cierta dirección, es decir el objeto está estructurado de un cierto modo. Así, el mundo generado por la obra literaria ya establece condiciones de posibilidad para la empatía, que no se identifica con la pura transferencia. Lipps había señalado algo que tiene una extraordinaria importancia: la base de la valoración estética no consiste en las cualidades sensibles del objeto, sino más bien en la propia vida empatizada con él: el sentimiento que viene de que el objeto “parece” estar conectado con el objeto estético, pero es realmente mi sentimiento. Lipps resumió esta concepción en su famosa definición: *Aller ästhetischer Genuss ist Genuss des objektivierten eigenen Ichs* (todo placer estético es placer del propio yo objetivado). Contra este modelo, sin embargo, Geiger subraya que, por ejemplo, un color sereno no depende de mi estado de ánimo subjetivo, sino que “es” sereno. Sin embargo, debe haber algo en común entre el estado de ánimo y la cualidad objetiva que justifique el uso del mismo nombre: el carácter objetivo del color muestra una afinidad esencial con mi estado de ánimo. Es una afinidad cualitativa instituida entre sujeto y objeto, que produce un intercambio mutuo entre el carácter patémico objetivo y el estado de ánimo subjetivo. Para Geiger, tal correlación sujeto-objeto funda la posibilidad de cualquier transposición y proyección: si caracterizamos a una persona como “de cuero”, transfiriendo a esa persona la naturaleza del cuero, debe haber alguna cualidad común compartida por la apariencia de esa persona y el cuero y, del mismo modo que con la empatía, podemos discutir la justificación de cada analogía, pero no podemos impugnar el hecho de que la analogía es un instrumento inevitable de toda descripción verdadera²¹. La fenomenología nos permite superar el dualismo sujeto-objeto, real-irreal, y establece una región intermedia, que no se puede explicar por la división objetivo-subjetivo, real-ficticio. Así entendida la cuestión, que las ficciones generen emociones no plantea problemas.

VI. Consideraciones finales

La consideración del arte en general y de la literatura en particular como “incremento de ser” muestra que la incidencia política o ética del arte no es un accidente que pueda acontecer o no, en la medida en que el cambio ontológico que supone cada evento artístico implica sin más un cambio “real”. Si abandonamos las mentadas “vacaciones ontológicas”, no cabe decir que el arte tiene efectos (secundarios), sino que el arte es un efectuar la realidad. Tanto Platón, al poner la mimesis a distancia ontológica de la verdadera realidad, como Kant, al enviar al arte al mundo de lo “estético” (no conceptual, desinteresado), Hegel (al hacer que el arte quede superado por la filosofía), o Marx (al colocar el arte entre las

²¹ Moritz Geiger, “Alexander Pfänders methodische Stellung”, in *Neue Münchener Philosophische Abhandlungen* (Pfähnder-Festschrift), ed. E. Heller and F. Löw, Leipzig, Barth, 1933, pp. 10-11.

superestructuras que no tienen ninguna incidencia en la verdadera “realidad”) acaban por inhabilitar el arte en la práctica. Curiosamente, sin embargo, los neos- (platonismo, marxismo, hegelianismo, etc.) reintegran el arte al ámbito de la efectualidad misma, y si nos fiamos del sensato principio escolástico del *operari sequitur esse*, habrá que pensar que su ser no es tan irreal si de hecho opera sobre lo “real”. Tal es, por ejemplo, la tesis neomarxista de Marcuse, para quien “el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo existente se pronuncia contra lo que es”²². Y así puede entenderse que cada aparición artística sea, en términos de Heidegger, un cambio de “mundo”, con lo que el arte acaba por desafiar el monopolio de la “realidad” establecida (las condiciones de producción, en términos marxistas, las tradiciones heredadas, la cotidianidad heideggeriana, el positivismo científico) para determinar qué es lo real, y lo hace creando un mundo “ficcional” que, sin embargo, es real, en la medida en que pone en cuestión el concepto consuetudinario de realidad. No hay, pues, un mundo real por una parte y un mundo ficcional por otra, que adviene a “salvarlo” o a condenarlo. El arte forma parte de ese mundo real, como la lengua, los símbolos, las instituciones sociales, la religión o la ciencia, y no tiene privilegios especiales, no es un modo privilegiado de acceso a la realidad (como pensaron algunos románticos, que le otorgaban la capacidad de captar algo más allá de todo lo captable por otros medios, desde fuera, por así decir), sino que se configura como realidad ella misma.

Sixto J. Castro,
Departamento de filosofía,
Universidad de Valladolid,
Plaza del Campus s/n,
47011, Valladolid.
Sixto@fyl.uva.es

²² Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 88.