

Martínez B., Félix. La ficción narrativa: su lógica y ontología. LOM, 2001.

6. Representación y ficción

Observemos, para empezar, algunos hechos del hablar ordinario acerca de literatura. En una obra narrativa, la acción es contada, normalmente, en pretérito¹. Cuando el lector culto hace un resumen de la historia que ha leído, sin embargo, usa invariablemente el presente del indicativo. A un estudiante inexperto se le corregirá el uso del pretérito, en su resumen de una novela o cuento, como si se tratara de una falta gramatical. La falta, empero, no es de gramática, obviamente. ¿Qué clase de infracción es ésta, la cometida por el lector que, al resumir el cuento, incurre en el desliz de asumir la perspectiva temporal del narrador? Precisamente ésa: la de confundir su acto lingüístico con el acto narrativo y darle así, a su acto, una forma verbal incongruente. Lo que el lector hace, al resumir la obra, no es relatar hechos pretéritos, sino describir una configuración presente: un aspecto (el esquema argumental) de la obra literaria que ha actualizado con su lectura. En una primera aproximación podríamos decir que el narrador, mediante el pretérito, trae al presente hechos pasados, los cuales pueden entonces ser descritos por el lector, en tiempo presente, como algo actual.

La oposición de pretérito y presente señala, pues, aquí, una dualidad digna de atención. Las oraciones, por ejemplo, «Un día de septiembre, Pedro se alejó para siempre de su aldea natal» (como parte del texto de una narración) y «Un día de septiembre, Pedro se aleja para siempre de su aldea natal» (como parte de un resumen crítico de esa narración) afirman, aparentemente, un mismo hecho desde dos puntos de vista diferentes. Pero ¿cómo se podría

¹ Entendemos que este pretérito significa que los hechos narrados son, con respecto al tiempo en que se narra, parte del pasado. En la tradición narratológica que tiene jalones teóricos importantes en Schiller, Thomas Mann y Wolfgang Kayser, y a la cual me atengo aquí, se considera que el carácter de pasado de los hechos narrados es esencial para la distancia «épica» (por oposición a la inmediatez «dramática») de la epopeya como de la novela. Difieren de este punto de vista, por ejemplo, Käte Hamburger y Harald Weinrich, que ven en el pretérito narrativo un mero signo de ficcionalidad sin valor temporal.

explicar que la afirmación cronológicamente posterior (la del lector que resume la narración) establezca el hecho como presente, y la afirmación originaria (la del narrador) lo dé como pasado? Planteada la cuestión de otra manera, ¿cómo puede decirse estricta y propiamente el que la narración traiga los hechos pasados al presente?

Representación

Si queremos mantener el sentido de nuestras nociones del orden temporal real y verbal, y disolver las paradojas que surgen de estos giros corrientes del hablar, es preciso, a mi entender, distinguir entre el hecho propiamente tal, pasado e ido, y la imagen de él que vive en la memoria, o en la imaginación, y revive en la narración. En otros términos, debemos distinguir el objeto del discurso narrativo, del objeto del discurso crítico; el hecho narrado, de su imagen narrativa; lo representado en la obra, de la obra como representación. Si no hacemos esta distinción, tendremos que aceptar, o bien que un hecho irremisiblemente pasado puede ser a la vez presente, o bien que la oposición verbal de pretérito y presente carece de toda significación temporal. Aunque por lo menos la segunda de estas tesis ha sido formalmente sostenida, me parecen ambas inaceptables. La distinción (difícil de mantener, por razones que veremos, pero no imposible) del objeto y su imagen, de lo representado y su representación, es una solución mucho más consistente con el sistema conceptual de nuestra cotidianeidad que otras explicaciones que pueden darse de este hecho normativo del lenguaje culto ordinario.

(Por cierto, puede objetarse que en la narración literaria se usa a veces el tiempo verbal de presente, así como suele usarse el «presente histórico» en la narración historiográfica. Pero, evidentemente, ambas formas conllevan un aura de amaneramiento que declara su carácter de formas derivadas de las formas fundamentales. Aunque se usa desde la Antigüedad, el «*praesens historicum*» es un «recurso de estilo». El presente verbal de la historiografía señala la elevación imaginaria de un pasado memorable y glorioso al status de lo imperecedero, su transfiguración retórica en presente eterno. El presente verbal de algunos cuentos y novelas indica, o bien el abandono de la forma propiamente narrativa, en favor de modos descriptivos de la percepción inmediata, o bien un refinamiento técnico que metamorfosea fantásticamente la óptica del narrador.)

Que no se trata, en este paso del pretérito de la narración al presente del resumen, de dos maneras de referirse al mismo hecho (por ejemplo, un

narrar ficcionalizante y un comentar conceptualizante, como sostiene Weinrich), sino de dos afirmaciones interdependientes, pero diversas, relativas a dos objetos, también interdependientes y diversos, puede probarse indicando otras diferencias entre ambas oraciones. Así, el carácter lógico y las condiciones de verificación de las proposiciones «Un día de septiembre, Pedro se alejó para siempre de su aldea natal» (dicha por el narrador de la novela) y «Un día de septiembre, Pedro se aleja para siempre de su aldea natal» (dicha por el lector que da cuenta del contenido de la obra), son radicalmente diferentes. Mientras las afirmaciones de esta clase del lector serán verdaderas (con un grado mayor o menor de exactitud) o falsas, según sea su correspondencia con el texto de la novela pertinente, afirmaciones de esta clase del narrador de la novela no pueden razonablemente ser puestas en duda. En este ejemplo, la afirmación del lector sería exacta y banalmente verdadera por corresponder del todo, salvo el tiempo verbal, a la determinación pertinente de la obra. La afirmación del narrador sería, de sí, absolutamente verdadera.

Claro está que el juego entre estos dos universos de discurso ha sido, desde el comienzo, interiorizado en el discurso novelístico. La reflexión del lector sobre la imagen ficcional penetra en el texto de la ficción literaria como reflexión del narrador sobre la imagen, pretendidamente verídica, que evoca. Se trata de momentos de autorreferencialidad de la ficción o, mejor dicho, de dobles planos ficticios (sobre los cuales volveremos más tarde). Así, por ejemplo, Dickens inicia *David Copperfield* con el título de capítulo «I am born» -«Nazco». La narración que sigue, por cierto, está escrita en pretérito. Tradicionales, por lo demás, son giros del narrador como «Dejemos ahora a nuestro héroe, que se encamina a la batalla, y volvamos la mirada hacia su protector, que, lejos del mundo, medita sobre su destino». Me parecen obvios la marginalidad y el carácter formalmente secundario de tales pasajes en el cuerpo de la obra novelística.

Un segundo hecho de lenguaje debe ser considerado aquí. Se trata de la distinción que hacemos en el habla culta ordinaria entre *persona* y *personaje* (*Person* vs. *Figur*, en alemán; *person* vs. *character*, en inglés).

Un personaje de novela no es simplemente una persona a cuyas acciones se hace referencia en una novela. Más bien, es la persona en tanto forma parte de la novela. Es la imagen de persona que constituye parte del mundo novelístico. Encontramos aquí, pues, bajo la aparente identidad de, digamos, Emma Bovary, ciudadana de la Francia decimonónica, casada con un médico

de provincia (y mujer única y singular que no existió realmente), y Emma Bovary, personaje de la novela de Flaubert (que existe, nos conmueve, irrita e interesa), una dualidad análoga a la antes considerada del hecho pasado que se narra y la presencia del mismo hecho en la experiencia actual del lector.

Que se trata aquí de una dualidad, puede demostrarse, como en el primer caso, por las paradojas que surgen de la aparente identidad. De un sujeto de novela, aparentemente idéntico, puede decirse válidamente que es una persona fuerte y, al mismo tiempo, un personaje débil; que es una persona singularísima y, a la vez, un personaje convencional y típico (por ejemplo, el pícaro, el gracioso o el héroe romancesco); o que es una persona vulgar y un personaje extraordinario y notable (como Sancho Panza o Monsieur Homais). El que sea posible sostener válidamente y al mismo tiempo juicios de predicados contrarios y contradictorios, pone en evidencia que se trata de sujetos no idénticos, sino diversos.

La persona, pues, es lo representado, y el personaje, su representación. «Personaje» es un calificativo que el crítico o el lector, en un discurso diferente del discurso de la novela, puede aplicar a los sujetos que el narrador calificará de «personas».

Por cierto, el uso metafórico de «personaje», como el de «tipo», para calificar a una personalidad señalada, es frecuente, y, como toda metáfora, atraviesa los órdenes conceptuales del lenguaje. Lejos de confundirlos, empero, los confirma.

La distinción, que estamos elaborando, entre lo representado y su representación, o entre el objeto y su imagen, se manifiesta en muchos otros usos del lenguaje culto ordinario. En el discurso interno de la obra literaria (el del narrador o los personajes), se hablará normalmente de «situaciones» para designar hechos cuya imagen o representación el lector calificará de «escenas». (Y aquí también es frecuente la transgresión metafórica que hace de «escena» un calificativo de situaciones particularmente intensas.) Lo que, para el hablante lírico, es un objeto singular cargado de significaciones personales, es un «motivo», frecuentemente tradicional, para el crítico. La diferencia de lo representado y la representación es también la base óptica de oposiciones como las de «fábula» y «sujet», de los formalistas rusos, o las de «temporalidad» y «espacialidad» de la literatura en los escritos de Joseph Frank, sin que estos teóricos necesiten indagar el fundamento del fenómeno que los ocupa.

Para decirlo en su más radical dimensión ontológica: lo que es un individuo como objeto representado, es una clase ilimitada de imágenes semejantes como representación; lo que es un ente concreto como objeto representado, es un universal (muy complejo) como representación. Lo que es un mundo novelístico singular y una historia única como objeto representado, es, como representación, una clase abierta de experiencias repetibles de lector.

Estoy evitando cuidadosamente el término «metalenguaje» para designar estas expresiones («personaje», «escena», «motivo», etc.) y los correspondientes discursos críticos o comentarios del lector en referencia a la obra. «Personaje» no es un término metalingüístico para hablar de la palabra «persona», por ejemplo. «Personaje» se refiere a la imagen literaria del objeto designado como «persona», no a ésta su designación. Los términos que distinguen a la representación, frente a lo representado, son designaciones de objetos de un género diferente, imágenes, no tipos de palabras o de discursos. Discurso metalingüístico, claro, es éste mío acerca de los discursos narrativos y críticos; y lo son también todos los discursos críticos acerca del discurso narrativo en tanto discurso. Esta distinción no se hace comúnmente ni es siempre necesaria. Pero en el presente contexto es imprescindible.

Podemos ilustrar y desarrollar la distinción que nos ocupa con un paralelo pictórico. Un cuadro del arte representativo permite también oponer al objeto representado (una persona, un territorio, un rincón doméstico) con su representación (el retrato, el paisaje, la «naturaleza muerta»). El retrato, por ejemplo, puede ser «de frente» o «de perfil», la persona, por cierto, ni lo uno ni lo otro. (La persona puede *estar* de perfil, para la mirada de alguien, pero esta determinación le es externa y casual, además de transitoria. No así el ser de perfil del retrato).

Como se advierte, esta distinción puede extenderse del campo de la representación artística al campo de la percepción común, al de la memoria y al de la imaginación en general. El principio universal de la distinción puede formularse como la diferencia entre el objeto, considerado en todos sus posibles aspectos, o en sí mismo, y el particular aspecto o grupo de aspectos bajo el cual se lo actualiza en un determinado acto de conocimiento o representación. En la percepción cotidiana, así como en la memoria y la imaginación

corrientes, los objetos aparecen bajo aspectos varios, casuales e imprecisos por su movilidad. En la representación artística, un aspecto o un grupo consistente de ellos se absolutiza como presencia única y definitiva del objeto, que excluye, también definitivamente, todos los otros aspectos posibles del mismo. Por eso, toda fotografía evoca el carácter del arte.

La elaboración conceptual de la diferencia entre lo representado y la representación encuentra obstáculos mayores en la enorme tradición gnoseológica que pesa sobre la cuestión del objeto y su imagen, inclusive la del empirismo y sus extremamientos idealistas. Desde luego, hay que descartar el posible equívoco de confundir nuestra distinción con la distinción kantiana de cosa en sí y fenómeno. Lo representado pertenece al orden de los fenómenos y de la experiencia humana, tanto como su representación. Lo representado está en el tiempo y en el espacio, y está determinado por las categorías del entendimiento. Si lo designamos aquí como el objeto en sí, por oposición a cada uno de sus múltiples posibles aspectos o imágenes, no tiene esta expresión («en sí») el sentido metafísico que le da Kant, sino el sentido ordinario de la voz común.

La tradición fenomenológica, en especial por los estudios de Husserl sobre la percepción y los de Sartre sobre la imaginación, y, antes de ellos, los de Brentano sobre la intencionalidad de lo psíquico, crea un obstáculo que, eso sí, pertenece a la esencia del tema y debe ser encarado aquí, pese a los límites de esta exposición. Me refiero a la negación brentaniana y husserliana de la existencia de imágenes subjetivas de los objetos de la percepción —negación que Sartre extiende a las imágenes subjetivas de los objetos de la imaginación. En las teorías que distinguen al objeto del conocimiento de su imagen (subjetiva), habría, según Husserl como según Brentano, una duplicación, mal fundada, del objeto intencional del conocimiento. Cuando veo un árbol, nos dicen estos pensadores, veo el árbol, y no una imagen de él. Cuando pienso en Napoleón, pienso en Napoleón, y no en una imagen de él.

Sin embargo, podría mostrarse que Husserl (e igualmente Sartre) reintroduce, bajo otra conceptualización, el fenómeno de la imagen subjetiva, por ejemplo, en su teoría de las «Abschattungen» o aspectos, perfilamientos, del objeto de la percepción, aspectos en que el objeto, según las palabras de Husserl, «adviene a su representación» («zur Darstellung gelangt»); o bien en su

teoría de la materia subjetiva que es «proyectada hacia afuera por el acto intencional» («intentional hinausversetzt»)².

Lo que las teorías de Husserl y de Sartre, indirectamente, hacen ver, en mi opinión, es que la diferencia de lo representado y su representación, del objeto y su imagen, tiende naturalmente a desaparecer en el acto de conocimiento, es decir, es necesariamente obliterada en la práctica cognoscitiva. Lo representado y su representación tienden naturalmente a confundirse el uno con el otro. Más exactamente, la representación, o la imagen, sólo funciona propia y eficazmente cuando es confundida con su objeto. Representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso: ésta es la tesis básica que trataremos de demostrar descriptivamente en estas páginas.

Volvamos a la consideración de la imagen pictórica. La diversidad de representación y objeto representado se manifiesta claramente en predicados que califican posibles modos de la representación y, en cambio, no dan buen sentido como predicados del objeto. La imagen puede ser «borrosa», «vaga», «esquemática», «recortada», «estilizada», «realista», «puntillista», «impresionista», etc., todo lo cual, descartadas las posibles homonimias, puede ser predicado del objeto mismo sólo por modo y figura de catacreción, o sea: no propiamente o no en el mismo sentido.

Hay otra diversidad que, aunque análoga a la que hemos señalado, pertenece a otro plano, dentro del mismo complejo ser de la representación. Me refiero a la de la superficie pintada del cuadro y el espacio tridimensional que representa. En la superficie real del cuadro, pueden estar en contigüidad inmediata una mancha negruzca y la de un círculo blanco, que, si representan la cabellera de un hombre y la luna en el horizonte, respectivamente, están a gran distancia una de la otra en el espacio imaginario de lo representado. Si el círculo blanco y la luna del cuadro, así como la mancha negra y la cabellera, fuesen una y la misma cosa, no podríamos resolver la contradicción de las afirmaciones, válidas ambas, que las declaran a la vez inmediatamente contiguas y enormemente distantes, en el espacio.

Tenemos, pues, tratándose de una pintura representativa, tres entidades diferentes: (a) la superficie pintada en su materialidad real (el ícono o signo pictórico); (b) la imagen pictórica del objeto (el aspecto actualizado del

² Véase, de Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (La Haya, 1950), en especial las secciones 41, 85 y 98.

objeto, el modo en que se lo presenta); (c) el objeto mismo en su integridad mayormente oculta.

Ahora bien, este trío tiene un aire familiar. En efecto, corresponde con bastante exactitud a la conocida distinción hecha por Gottlob Frege entre (a) signo, (b) sentido y (c) significado. (Respectivamente, «Zeichen», «Sinn», «Bedeutung»³); e igualmente a la similar distinción husserliana entre (a) expresión, (b) intención significativa/sentido impletivo y (c) objeto. (Respectivamente, «Ausdruck», «Bedeutungsintention»/«erfüllender Sinn», «Gegenstand»⁴). Similar es también la tripartición de Charles S. Peirce entre (a) «sign», (b) «interpretant» y (c) «meaning». Curiosamente, no otra parece haber sido la concepción semiológica de los lógicos y gramáticos megáricos y estoicos, si la reconstrucción de sus ideas que nos ofrecen autores como Bröcker, Lohmann y Bochenski no es errónea⁵. Cabría también aquí considerar las distinciones que hace Wittgenstein en su *Tractatus* (3.1, 3.11, 3.12, 3.13). Finalmente, no es ajena a las consideradas la distinción aristotélica (*Poética*) entre el *medio*, la *manera* y el *objeto* de la imitación artística. Para nuestra discusión, hablaremos de (a) representación material o ícono de la representación, (b) imagen representativa o representación imaginaria y (c) objeto o individuo representado.

Dije al comienzo que esta distinción, la de la representación (dentro de la cual podemos distinguir signo material e imagen significada, esto es, representación material y representación imaginaria) y lo representado, es difícil de mantener, por razones que derivan de la naturaleza del fenómeno. Afirmé luego que la representación, la imagen, es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece, que su actualidad eficiente, paradójicamente, coincide con su colapso. Aclaremos esto con un ejemplo. Si miro la fotografía de un amigo de modo tal que la fotografía cumpla con su función natural, «veré» al amigo, y no la fotografía como objeto material ni la imagen misma en su limitación aspectual y sus características propias. Para convertir la imagen misma en objeto, tengo que tomar otra actitud, un tanto menos natural y directa, y considerar, por ejemplo, si esta imagen corresponde del todo a la

³ Gottlob Frege, «Über Sinn und Bedeutung», en *Funktion, Begriff, Bedeutung*, edición de Günther Patzig (Gotinga, 1962).

⁴ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Primera Investigación (Halle, 1900).

⁵ Bröcker y Lohmann, «De la nature du signe», *Acta linguística*, vol. 3, no. 1 (1942-43); Bochenski, *Formale Logik* (Munich, 1956).

que tengo de él en mi memoria, si es una imagen clara y precisa, si muestra huellas de haber sido transformada por el fotógrafo mediante retoques del signo material, etc. Si quiero convertir la materialidad misma de la foto en objeto, debo nuevamente cambiar la óptica intencional y percibir la textura y color del papel, el tipo y calidad de la impresión, etc. En estas dos últimas operaciones, no hago funcionar a la representación como representación, sino que la observo simplemente como objeto, ya imaginario, ya material. Suspendo así la presencia (imaginaria, claro) del ausente amigo, presencia cuya producción es la función propia y natural de la representación. Sólo, pues, desnaturalizando la representación, suspendiendo su función propia, logro percibir a ésta como objeto. Y sólo así puedo hacerme evidente la diferencia entre la representación y lo por ella representado. Si miro, en cambio, la fotografía de modo natural, desaparecen de mi campo de conciencia tanto la materialidad del signo como la imagen representativa; se confunden las diversas entidades en la presencia única del objeto representado. El colapso de la representación como objeto es uno y el mismo fenómeno que su actualización eficiente como representación.

Por esta razón, no me parecen fuertes los argumentos antes aludidos de Brentano, Husserl y Sartre (ni los análogos de Gilbert Ryle en su *The Concept of Mind*), que niegan la mediación de imágenes y representaciones en la relación intencional de la conciencia con su objeto. Por cierto que el inventario fenomenológico primario del acto normal de percibir, recordar o imaginar un objeto, no encontrará, entre el objeto y el sujeto, ninguna imagen distinguible, ninguna representación, cosa alguna diferente del objeto puro y simple. Y es que la imagen, la representación, cuando funciona como tal, no se muestra sino como su objeto, no aparece sino como el objeto ausente/presente. Si, no obstante, creemos poder afirmar que la imagen está allí, en el fenómeno de lo representado, ello sólo es posible en el sentido de que está allí como presencia inobjetiva, transparente. Y, si no fuera así, si no hubiese allí la transparente cosa imagen, ¿cómo podría el objeto representado aparecer y asumir presencia, estando, como está en realidad, ausente, o habiendo dejado ya de existir, o habiendo sido en todo momento no más que una ficción? Es la representación, real y presente, la que presta su presencia al objeto ausente, y se esconde y desaparece en la ilusoria presencia de éste. Por eso puede afirmarse, paradójicamente, pero no sin fundamento, que, cuando miramos hacia la representación, tomándola como representación, no la vemos como representación, sino como aquello que representa. Para verla como representación, debemos torcer la mirada usual, sacar a la representación de su articulación significativa natural y considerarla como un objeto no significativo.

La descripción del fenómeno de la representación nos lleva, al parecer con cierta forzosidad, a formulaciones autocontradictorias: la representación, cuando se da eficientemente como representación, se da como lo que no es, como lo representado. Es decir, cuando se da eficientemente como representación, *no* se da como representación. Sin duda, se puede evitar esta autocontradicción definiendo más precisamente el «darse» de la representación. Hemos dicho ya, por ejemplo, que la representación, cuando *funciona* como tal, desaparece como el objeto que es y se muestra como el objeto que representa. Y, por cierto, pueden idearse varias otras descripciones aparentemente no autocontradictorias de este objeto. Pero tengo la impresión de que la autocontradicción persistirá en ellas mientras se intente una descripción fiel del fenómeno. Por ejemplo: ¿desaparece *como objeto* la representación al funcionar como tal? No exactamente. Desaparece como el objeto que es realmente y aparece como el objeto que no es. Pero ¿no es autocontradictorio decir que algo es objeto, pero no el objeto que es, sino otro? Creo que este hecho lingüístico y lógico refleja la naturaleza de este ente, su ambigua presencia, el colapso de su presencia propia que coincide con su presencia ilusionante y enajenada.

Este tipo de formulaciones, ciertamente, no es insólito en el lenguaje filosófico. Aunque se trata de otra materia y la analogía es imperfecta, recordaré aquí la fórmula de Sartre, «La conciencia es lo que no es, y no es lo que es» (*El ser y la nada*). También las descripciones heideggerianas de la existencia son a veces autocontradictorias, como aquello de que el ser humano (el «estar ahí») es el ser que tiene que ser su ser. Tal afirmación implica que el ser del hombre no es el ser del hombre, pues si lo fuera, no lo tendría por delante como tarea. Ortega, tal vez mejor que nadie, ha expresado esta ontología de la vida en múltiples fórmulas de similares implicaciones. Pero también el discurso ordinario nos brinda fórmulas semejantes, por ejemplo, cuando se dice que alguien «está fuera de sí», o que «ha vuelto en sí», o que «quiero llegar a ser el que soy de veras». Formalmente, no es ésta otra figura que la de la doctrina hegeliana, según la cual, a través de sus enajenaciones en la naturaleza y la historia, el espíritu universal adviene finalmente a sí mismo. Sería de interés examinar si estas paradojas han asumido una nueva conceptualización en los escritos de Jacques Derrida.

¿Son, entonces, no ya tan sólo la imaginación, sino también la memoria y la percepción formas de conocimiento que tienen su fundamento en un

mecanismo de ilusión, en un trastrueque disimulado de entidades, en un autoengaño de la conciencia? No creo que sea éste un pensamiento inaudito, en vista de su afinidad con motivos gnoseológicos del atomismo antiguo, del solipsismo, de la monadología leibniziana y del empirismo. Pero la tarea de trazar una historia de esta idea sobrepasa no sólo el marco de esta exposición sino también mi competencia. Quiero limitarme en lo que sigue a la consideración de la representación artística (pictórica y, sobre todo, literaria), y dejar a un lado el problema general de representación y conocimiento. Precisaremos la naturaleza de la representación artística contrastándola con el fenómeno del engaño de los sentidos propiamente tal.

Puede ocurrir que inadvertidamente tomemos a un maniquí de tienda por uno de sus dependientes, o que queramos abrir una puerta que sólo es una pintura en la pared, como el clásico pájaro quiere picotear la uvas pintadas del artista antiguo. El «trompe l'oeil» es, con todo, un caso marginal del arte. Parecería ser la consumación del esfuerzo representativo y, sin embargo, es un fenómeno esencialmente diverso del fenómeno de la representación artística. El engaño, o la ilusión involuntaria, en que caemos en casos como los recién mencionados, tiene por condición necesaria que *no* advirtamos que el objeto que percibimos en nuestra cercanía es una representación o un simulacro. Nos engañamos mientras lo tomamos por la cosa misma, dada en su presencia real. Cuando advertimos que se trata de una representación, dejamos de percibir al dependiente, la puerta o (lúcida ave) las uvas, y percibimos el objeto representativo, el maniquí, la pintura, como tales. Hemos salido del engaño.

Lo contrario ocurre en el caso normal de la representación artística. Si no tomamos a una pintura como representación, sino como objeto real presente, no veremos el objeto representado, sino sólo la superficie pintada. Si percibimos la presencia real de manchas de color en una superficie, y nada más, es que no las estamos considerando representación, sino manchas casuales o decorativas. Sólo después de advertir configuraciones semejantes a las de objetos corrientes, seres humanos o vistas típicas y, con ello, comprender que se trata de una representación y mirarla como tal, logramos *ver* el objeto representado, dejando de ver al mismo tiempo el objeto representativo. (Un mundo tridimensional, y aun dotado de temporalidad propia, se abre como un abismo donde colgaba la plana e inerte tela.) Hemos entrado así en la ilusión conscientemente, a sabiendas. (Como se ve, tenemos aquí el

análogo pictórico de la «willing suspension of disbelief», la voluntaria suspensión del descreer, con que Coleridge caracteriza la actitud del lector de literatura, la «fe poética»). En la recta aprehensión de la representación artística, creemos sólo *de una manera modificada* que estamos ante la presencia real del objeto representado. Sabemos, inexplicitamente, que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mimesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado; y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales. Se sabe abierta a la posibilidad del *estilo*.

Pero, al dar la espalda a un esfuerzo simplemente *reproductivo* de presencias reales, y rechazar con ello un imperativo de verdad singular total, o de ilusión absoluta, la representación artística se define declaradamente como *ficción*⁶.

Ficción

De un modo, como veremos, insuficiente, equívoco, pero parcialmente válido, se puede definir *ficción* como la representación de individuos que no existen. La representación, por ser presentación vicaria de un otro, ausente, abre la posibilidad de la ficción, así como abre la posibilidad del error. Ante la presencia inmediata del objeto mismo, no hay error posible, pues no hay un segundo término (la imagen) que dé lugar a la discrepancia de pensamiento, o conciencia, y realidad. (Este clásico motivo gnoseológico, hasta hoy viviente, como podemos ver en la teoría husserliana de la evidencia fenomenológica y en *An Inquiry into Meaning and Truth*, de Bertrand Russell, supone, claro está, que hay tal presencia inmediata de objetos). Siendo la representación imagen de lo ausente, presencia imaginaria de lo ausente, puede ser imagen no sólo de lo que ha existido y ya no existe, sino también de lo que nunca existió. Pero la ficción del arte no es exactamente la representación de lo que nunca existió (una imagen *errónea* puede corresponder mejor a esta definición). Si algo, un individuo, ha existido o no, es un asunto empírico e incierto, y en todo caso una determinación externa a la obra de arte. Cuando leemos una novela, no

⁶ Diré de paso que echo de menos esta distinción de ilusión engañada e ilusión artísticamente irónica en el (muy justificadamente) célebre estudio de E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton, 1969).

iniciamos indagaciones para cerciorarnos de la inexistencia real de las personas y hechos novelados. Ni se altera nuestra actitud lectiva cuando sabemos que algunos de los personajes tienen modelos reales, pues, en tanto estamos en la actitud del lector de novela, no nos inquieta la cuestión de si su representación singular es veraz. La ficción, pues, es la representación de individuos en quienes –en orden a entrar en el mundo de la novela o del arte en general– pensamos como si fueran inexistentes. Los damos por inexistentes en la realidad. La inexistencia real de su objeto es una determinación intrínseca de la imagen ficcional.

Pero, si el individuo representado en la ficción literaria, para la recta inteligencia de ésta, ha de ser pensado como *no* existente, ¿cómo puede establecerse, en el caso de la ficción, la diferencia entre la representación y lo representado, de que hablamos al iniciar esta exposición? ¿No sería la ficción simplemente el caso de una imagen sin objeto, de una representación sin objeto representado, o (como dicen algunos críticos de procedencia estructuralista, por ejemplo Roman Jakobson y Michael Riffaterre) un discurso sin referente? Para una primera reflexión, tal parece ser un resultado conclusivo. Si el objeto individual tematizado en una obra es una ficción, es decir: no existe realmente, entonces sólo su imagen existe, sólo su representación. Como dice el sentido común, las ficciones «sólo existen en la imaginación».

Aunque esto me parece ser, dentro de cierto marco conceptual, una verdad, es decir, una descripción apropiada del fenómeno, y una verdad viejísima por añadidura, no debe de ser toda la verdad del caso, pues, si lo fuera, sería incomprensible la insistente tradición filosófica (ya desarrollada en el *Sofista* de Platón contra la tesis de Parménides de un solo *ser*) que confiere al individuo ficticio una categoría óntica especial –tradición que, más allá de la teoría de los objetos de Meinong, alcanza hasta la ontología de Ingarden y su concepto del ser heterónimo de la obra literaria. Igualmente insistente, por cierto, es el rechazo de estas ontologías de plurales modos del ser, articulado en nuestro siglo por autores como Russell, Ryle, Quine y otros que, en la tradición de Occam, suelen considerar a tales ontologías como una multiplicación innecesaria e insana de los entes en nuestra concepción del mundo. ¿Qué hay en este fenómeno de la ficción, que causa la persistencia de este debate y la resistencia a aceptar la solución «realista» de que la ficción es simplemente una representación sin objeto?

Es fácil mostrar, creo, que la tesis de la representación sin objeto, o del discurso sin referente, por más plausible que sea en ciertos términos, tropieza con dificultades de consideración, manifiestas en las paradojas formales que

ya Platón señala vigorosamente en el *Teeteto* y, sobre todo, en el *Sofista*. La aseveración, por ejemplo, «Este determinado individuo (digamos, Emma Bovary) no existe» es autocontradictoria, un contrasentido, pues, si no existe, si es nada, ¿de quién o de qué decimos, entonces, que no existe? ¿De nada?

Nótese que el sujeto de esta negación (Emma Bovary) es un determinado individuo (del género humano), y no su concepto o descripción, pues éstos existen obviamente. No es de la descripción que predicamos la no existencia, sino del individuo descrito. Pero ¿no supone eso que estamos pensando en un individuo determinado y, por lo tanto, no en nada, cuando negamos su existencia? Luego: existe, al menos, en nuestro pensamiento. ¿En qué consiste, pues, su ser ficción? En que sólo existe en nuestro pensamiento (o en que lo suponemos como existente sólo en nuestro pensamiento), vale decir, existe sólo en un modo *impropio* o *dependiente* de existencia, sólo como momento o parte abstracta de otro ente (sólo como pensamiento de cada uno de nosotros). Ahora bien, éste no es un modo irreal, sino real, pero imaginario e ilusorio, de existencia: es el existir en y mediante la existencia real y propia de otro ente (el pertinente pensamiento, la imagen, la representación, como hechos de nuestra vida psíquica). Pero, por otra parte, no puede tratarse simplemente de la existencia real y propia de otro ente (de la representación como realidad psíquica) pues, en tal caso, nada habría de ficción y sólo habría un ser real. Es la existencia *enajenada* u oculta de otro ente lo que da (mejor: presta) existencia a la ficción.

Con todo, en estas determinaciones, no nos hemos librado de fórmulas intrínsecamente inconsistentes o defectuosas. Volvamos a las paradojas del ente ficticio.

Si el individuo ficticio no existe, si es nada, ¿de qué es su representación una representación, y, si lo es de nada, cómo podemos llamarla propiamente una representación? Si Emma Bovary nunca ha existido, ¿de qué hablamos cuando hablamos de ella? ¿Cómo podemos distinguir entre las afirmaciones verdaderas acerca de ella (por ejemplo, que fue o es la mujer de un médico de provincia) y las falsas (por ejemplo, que fue o es la casta madre de una prole numerosa)? ¿Cómo puede haber afirmaciones verdaderas (o falsas) acerca de algo que sencillamente no existe? Y, si sólo existe la imagen de Emma, imagen que es real, en la mente del lector, nada habría que pudiese ser llamado ficción, ni individuo ficticio, ni imaginación (ni memoria, por lo demás). Sólo habría en tales casos percepción interior o autoconciencia. Y, sobre todo, ¿cómo podemos explicar las diferencias señaladas al comienzo de nuestra exposición entre la representación y lo representado en la literatura ficcional? Adviértase que las frases verdaderas, o, al menos, las frases con sentido, que

podemos predicar de un individuo ficticio como Emma Bovary, no tienen sentido siquiera cuando se las aplica a una imagen o representación mental. (¿Qué sentido tiene decir que una imagen mental es casada con un médico de provincia? En cambio, cabría decir, si bien abstrusamente, que una imagen mental es un *personaje* de novela). No cambia el problema si, en vez de imagen o representación, ponemos discurso narrativo, o texto, o descripción: ¿Puede decirse razonablemente de un texto que está casado, que una descripción es mujer provinciana, etc.?

No faltará, claro, quien crea resolver el problema declarando que todas las afirmaciones acerca de individuos de ficción carecen de sentido. Como ellas forman una buena parte de los diálogos en que consiste la profesión de los estudios literarios, no dejará esta tesis de despertar nuestra simpatía auto-crítica y satírica, aunque no necesariamente nuestra gratitud intelectual. En general, este problema de la ficción parece tener un efecto irritante, y promueve con frecuencia gestos airados de descarte radical. Bertrand Russell, en su *Introduction to Mathematical Philosophy*, califica a las concepciones que postulan esferas irreales del ser como «a disservice to thought»; W. O. Quine parece ansioso de librarse de estas cuestiones en su «On What There Is» (en *From a Logical Point of View*); G. Ryle, con un énfasis que contrasta con la tradición del «British understatement», asegura que la «*Gegenstandstheorie* is dead, buried, and not going to be resurrected»⁷. En la tradición neopositivista y wittgensteiniana, se sostendrá que los problemas y las paradojas en cuestión resultan de meras insuficiencias, o de usos inapropiados, de lenguaje, y que el análisis, la sustitución o la limitación terapéutica del uso de palabras como «realidad», «ficción», «existencia», «representación», «imagen», hará desaparecer estos falsos problemas. Acerca de esto, sólo dos observaciones. Primero, no se trata aquí de un vocabulario artificial ni de un uso filosófico de escuela. Salvo «representación», que tiene mucho de término tradicional de la filosofía, y que puede reemplazarse en nuestro caso por «imagen», estas palabras son de uso corriente y reflejan órdenes fundamentales de nuestra experiencia. La eliminación de *nociones* como «realidad», «mera ficción», «existencia», «imagen», haría imposible nuestra vida, no digo ya nuestro pensamiento y nuestra reflexión. Segundo, las perplejidades de que estamos tratando no derivan solamente del lenguaje y sus implicaciones conceptuales. Aunque la costumbre nos priva ordinariamente de esa apercepción, no cabe duda de que al contemplar un cuadro y *ver* en la superficie pintada un espacio profundo e incompatible en sus determinaciones con el espacio en que nos encontramos

⁷ Ver *Jenseits von Sein und Nichtsein. Beiträge zur Meinong-Forschung*, edición de Haller, p. 7.

como espectadores, estamos en una situación de experiencia objetiva que no necesita ser formulada lingüísticamente para producir extrañeza, fascinación y la conciencia de un enigma. De la experiencia del mundo novelístico cabe decir otro tanto. A mi parecer, para iluminar estos fenómenos, las categorías de realidad, existencia, ficción e imagen (representación) pueden y deben ser afinadas y reajustadas en las relaciones recíprocas que sostienen como parte de un campo conceptual, pero no pueden ser desechadas. Lo que hay que hacer es examinar con paciencia estos fenómenos y tratar de describirlos apropiadamente con las categorías ontológicas fundamentales.

El individuo ficticio no existe realmente; mejor dicho: no existe propiamente. El «realmente» es una redundancia del discurso ordinario, no el nombre de una modalidad del existir. No me parece necesario, para comprender el fenómeno de la ficción, introducir categorías ontológicas de modos *no reales* del ser. Creo posible explicar el fenómeno mediante una concepción más próxima a Parménides que a Platón, más próxima al Kant de la crítica de la prueba ontológica de la existencia de Dios, que a Hegel. «Irrealidad» ha de entenderse como una expresión puramente negativa, no como una modalidad o manera de existir. El individuo ficticio sólo *parece* existir. Esto es: es una mera apariencia que resulta de la percepción torcida de otro ente, que sí existe. El individuo ficticio es la apariencia engañadora de la imagen (de la imagen de un individuo que se supone no existe) cuando ella funciona como imagen, cuando ella representa efectivamente aquello de que es imagen. Vale decir, el individuo ficticio es la imagen enajenada, la imagen en tanto se da de modo que resulta irreconocible como el objeto que ella es realmente.

En otras palabras, el individuo ficticio tiene existencia, pero prestada, no la suya propia, sino la existencia y realidad de la imagen. Pues que algo sea y funcione como imagen, significa, como vimos, que no se da como lo que es, sino como si fuera aquello de que es imagen. La ficción es, pues, una ilusión, pero, como tal, un hecho real de nuestra vida psíquica.

Que la existencia del individuo ficticio es impropia, significa que no existe del modo que le es propio por su naturaleza genérica, sino sólo en el modo de la imagen. Pensamos que Emma Bovary, mujer francesa de tales y tales señas individuales, casada con un médico de provincia, etc., es (y ha sido siempre) una ficción, porque pensamos que no es (y no ha sido) perceptible en nuestro mundo físico ni puede (ni ha podido) actuar en él como lo hace una mujer real; sólo puede (y ha podido) existir y «actuar» como

experiencia interior de lectores, es decir, en un modo de realidad totalmente diverso del de carne y hueso que le es genéricamente propio. Ficción, pues, no es ni simple irrealidad, nada, negación pura, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (las imágenes). (Estas varias modalidades genéricas son todas modalidades *reales*, orgánico-psíquicas o puramente psíquicas.) Cuando decimos que Emma Bovary es una mujer de tal o cual condición, el presente verbal indica la realidad actual de la imagen, del personaje, mientras los predicados designan propiedades posibles de un ejemplar del género humano, ejemplar individual que no existe.

Para proseguir nuestro análisis, es útil recordar aquí la distinción husserliana de predicados *determinativos* y predicados *modificativos*⁸. Josef König precisa estos términos en el primer párrafo de su *Sein und Denken*⁹. Determinativos son predicados *objetivos*, como los que denotan cualidades físicas, rasgos de verificación ordinaria y pública, condiciones sociales convencionales, en general: atributos normalmente improblemáticos para el consenso de los observadores. Por ejemplo, «mujer», «casada», «provinciana» (en el sentido de «persona que vive en una localidad que no es una metrópolis», no en el sentido de «persona de horizontes intelectuales estrechos o modestos», pues éste sería ejemplo de predicado modificativo o, con el término más decidor que sugiere König, «caracterizador»). Modificativos o caracterizadores son los predicados que manifiestan una apreciación o impresión subjetiva, que denotan cualidades comparativamente intangibles o indirectas, condiciones de una naturaleza totalizante que se expresan a través de un conjunto de rasgos determinativos. Por ejemplo, dichos de una mujer, «atractiva», «patética», «vital».

Ahora bien, afirmaciones originales (esto es, no basadas en otras afirmaciones) que contengan predicados *determinativos* sobre Emma Bovary en tanto ejemplar del género humano (en tanto *persona* ficticia), sólo son posibles como parte del texto de la obra, y pertenecen preferentemente al discurso del narrador. El crítico o lector que comenta sólo puede legítimamente *repetir* (lo que, como hemos indicado al comienzo, ocurrirá con cambio de tiempo verbal

⁸ *Investigaciones lógicas*, Cuarta Investigación.

⁹ Josef König, *Sein und Denken: Studien im Grenzgebiet von Logik, Ontologie und Sprachphilosophie* (Tübingen, 1937, 1969).

y desplazamiento a la actualidad de la imagen) los predicados determinativos de la obra, resumirlos, parafrasearlos. En cambio, son legítimamente posibles fuera del texto de la obra (como dentro de él, naturalmente) afirmaciones originales, no basadas en afirmaciones específicas de la obra, que contengan predicados modificativos o caracterizadores sobre el individuo ficticio (la persona). Además, son también legítimamente posibles fuera de la obra, tanto predicados determinativos como modificativos referentes al personaje, a la imagen.

El crítico no puede fundadamente asegurar, por ejemplo, que Emma Bovary tenía un lunar bajo el homóplato o, para dar un ejemplo de prosapia más clásica, una cicatriz en una pierna, si tal determinación no aparece en el texto explícita o implícitamente¹⁰. En cambio, el crítico puede en principio asegurar, acertadamente o no, que ella es conmovedora, repugnante, encantadora, etc., sin fundamento necesario en afirmaciones intratextuales de ese tenor. También, por otra parte, puede afirmar sin fundamento textual de ese tenor que Emma Bovary es un personaje magnífico, fuerte, bien delineado, o esquemático, inconvincente, etc. (Afirmaciones intratextuales que tuviesen estos últimos predicados serían anómalas en obras del estilo de *Madame Bovary* y corresponderían a los tipos de ficción autorreferencial o «metaficción»).

La representación es, pues, un objeto *doble*. Se da, en su función normal, como un otro objeto. Y se da ella misma como objeto, cuando la sacamos, reflexivamente, de su función. Pero ambas caras, ambos objetos están dados en la función normal, sólo que, en tal experiencia, el objeto ilusorio (el individuo ficticio, lo representado) es el temático, y la imagen misma es una presencia transparente. En esta dualidad se fundan frases del tipo «Emma Bovary es una mujer francesa, casada, etc.», en que se mezclan los atributos del individuo ficticio (mujer, casada, francesa, etc.) con los atributos ónticos de la imagen (su actualidad presente, manifiesta en el tiempo verbal).

¹⁰ Explícita sería la determinación si Flaubert (incurriendo tal vez en una ruptura menor de estilo) hubiese escrito en cualquier lugar de la obra, puesto en boca del narrador o de un personaje autorizado para tal aserto, que Emma tenía un lunar bajo el homóplato. Implícita sería la determinación, por ejemplo, si afirmara el narrador que, en la familia de Emma, todas las mujeres desde la generación anterior tenían esa marca congénita. Si no hubiese duda sobre la autenticidad de semejantes pasajes del texto, ella habría tenido para siempre ese lunar: tal es la dura y banal ley del juego de la ficción literaria.

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. Cuando tenemos una representación funcionando como tal, siempre hay, fenomenalmente, lo representado, porque la representación lo lleva en sí como su natural enajenación. Lo representado es un aspecto o cara de la representación, una vista de ésta (así como, inversamente, la representación es un aspecto de lo representado).

Pero, si siempre hay en la función representativa objeto representado, aunque a veces lo declaremos ilusorio, ¿en qué consiste la diferencia entre la representación ficcional y la representación de individuos reales, la presencia imaginaria de individuos reales ausentes?

En el caso de la percepción externa de entes reales, el problema puede resolverse diciendo que el individuo representado se da en un modo de presencia que es propio de sus posibilidades genéricas (lo *vemos* y *tocamos*, se muestra en el espacio real ante nosotros). En el caso de la visión imaginaria de la pintura, podemos decir que el individuo representado se da en un modo que es, sí, espacial y externo, pero no consistente con nuestra simultánea percepción del espacio real en que estamos.

Pero ¿y las imágenes de la memoria, de la historiografía, de las informaciones cotidianas acerca de individuos que no están sensorialmente ante nosotros? Aquí tenemos presencias imaginarias análogas a las de la ficción literaria, pues se trata de individuos que se nos presentan en el medium y el modo de la autoconciencia y de la imaginación. La diferencia reside en que, cuando se trata efectivamente de individuos que tenemos por reales, creemos *saber* que ellos pueden o pudieron presentarse en el medio y el modo de la percepción externa, mientras que el individuo ficticio es concebido por el lector, para poder entrar en el mundo de la ficción, como jamás existente en el modo y medio de la percepción externa.

Estas diferencias tienen consecuencias notables en nuestra conducta de lectores. Si leemos apropiadamente un relato que es historiográfico, sabemos que ese relato, teóricamente y en principio, no es la única fuente posible de información acerca del individuo allí representado. Pues si tal individuo puede o pudo darse en el modo de la percepción externa, ha podido originar otras imágenes, memorias, huellas. Y así, es actitud consecuente que, si el individuo nos interesa, busquemos otras fuentes de información acerca de él. Diversos textos, imágenes u obras sobre un y el mismo individuo real son en

principio posibles. El individuo ficticio, en cambio, no tiene más presencia posible que la de la obra única que lo representa; no puede dar origen a otras fuentes de información primaria; no puede haber dos textos diferentes, independientes uno del otro, sobre un y el mismo individuo ficticio.

En efecto, si se escribe, por ejemplo, la continuación de una novela, la decisión acerca de si se trata, en ambos textos, estrictamente de los mismos individuos ficticios, o de los mismos personajes, coincide enteramente con la decisión de si se trata de dos partes de una misma obra o de dos obras diferentes.

Compárese: «Ha aparecido una nueva historia de la vida de George Washington» y «Ha aparecido una nueva historia de la vida de Emma Bovary». No es casual que hechos del primer tipo sean un acontecimiento frecuente, y los del segundo, si ocurriese algo así definible, serían un caso insólito y difícil de comprender, pues mientras lo primero es, en sentido estricto, una posibilidad real, lo segundo no lo es. Se han escrito, claro, obras de ficción que pretenden referirse al mismo individuo imaginado en otras, y ello da lugar a un juego intertextual de interés, pero totalmente diferente del tipo de relación que tienen unas con otras diferentes biografías de un mismo «personaje» histórico. Una contradicción acerca de un aspecto de la vida del individuo tratado pone a dos biografías en un conflicto de verdad o falsedad. Una semejante contradicción entre el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda, por ejemplo, sólo ilustra una diferente decisión artística. (Precisamente por eso, es un juego irónico la imputación de falsedad biográfica que hace don Quijote, el de Cervantes, al otro autor, en la Segunda Parte de la obra egregia).

En cambio, pueden escribirse diversas obras primarias sobre un y el mismo *personaje* de ficción. No serán historias de su vida, sino descripciones y análisis de su ser imaginario. Vemos ahora más claramente el error en que incurre el que recuenta la acción de una novela en tiempo de pretérito: actúa lingüísticamente como si hablara de una persona real y sus acciones.

Podemos agregar otra observación para mostrar más claramente que también en la ficción tiene lugar, aunque sobre otro fundamento óntico, la distinción de la representación y lo representado, y que es necesario rechazar por equívoca la tesis incalificada de que la ficción es representación sin objeto o discurso sin referente. Si es verdad que la representación ficcional no tiene un objeto real exterior a ella, también es verdad que, como toda representación, lleva en sí su objeto, como una manifestación funcional de sí misma. El

modo en que lleva en sí su objeto, es la enajenación de su presencia, que constituye, paradójicamente, su actualidad propia y eficiente de representación. Pero más aún, la representación ficcional da su presencia al objeto representado de una manera más completa y radical que una representación no ficcional. Una imagen de la memoria, de la percepción o de la información verbal ordinaria, está siempre limitada en su despliegue por la necesaria posibilidad de otras imágenes del mismo objeto, que pueden estar en conflicto con ella. No podemos absolutizar estas imágenes como *la* presencia verdadera y definitiva de sus objetos. Diremos, por ejemplo, que éste es el George Washington del biógrafo fulano y aquél, el de perengano, que ésta es *una* visión de tal incidente, de tal personalidad, de tal situación. (Y si el retrato o la biografía de un individuo histórico son vistos como obra de arte, la cuestión de su verdad estricta y detallada desaparece, y, en cambio, emerge la «validez» definitiva de la imagen de conjunto –tal es el caso, efectivamente, de muchas obras clásicas de la historiografía, cuya exactitud documental aparece hoy insuficiente, sin que ello las invalide como visiones de la acción humana).

Entramos al mundo de la novela sabiendo que los individuos representados son ficciones y que ésta (la novela) no sólo es su imagen absoluta, única y definitiva, sino toda su realidad.

Pero como la imagen es a la vez (realmente) la imagen e (ilusoriamente) lo imaginado, no es exacto que el aspecto de los individuos ficticios actualizado en la imagen sea todo su ser. La idea de que los individuos ficticios no tienen más propiedades que las explícita o inequívocamente establecidas en el texto de la obra, es obviamente, plausible, pero conlleva la misma mezcla de verdad y error que encontramos en la tesis de que la ficción es representación sin objeto. «How many children had Lady Macbeth?», preguntó irónicamente L. C. Knights, en su ensayo de 1933, para subrayar los límites de la entidad literaria. Sin duda que esta pregunta es insensata si su sentido es tal que, al hacerla, se espera una respuesta *determinativa* (en el sentido terminológico indicado anteriormente). Esto lo hemos mostrado suficientemente: el individuo ficticio no da lugar a otra fuente de información sobre él que la obra única que lo define. Y, sin embargo, es evidente que esta pregunta no pertenece a la misma especie de disparate que, por ejemplo, «¿Cuántos automóviles tenía Lady Macbeth en su garage?» o «¿Cuántas variedades de plumas tenía en su plumaje?» Tener cierto número de hijos está dentro de las determinaciones posibles de este individuo, y, por pertenecer a

ese vasto conjunto de determinaciones posibles, forma parte de la hondura implícita del personaje. Esa hondura implícita, por cierto, es inaccesible, pues es una ilusión, pero asume una vaga presencia en torno y detrás del aspecto actualizado del individuo ficticio. Esta vaga determinación puede ser descrita con predicados *modificativos* o *caracterizadores* (o «impresionistas»). Ya dijimos que el lector puede formular, originalmente, acerca del individuo ficticio, afirmaciones legítimas no fundadas en determinaciones textuales de semejante contenido, sino en las impresiones totalizantes que el individuo surgido del texto le produce. Así, pues, la pregunta adquiere una cierta legitimidad si la entendemos en el sentido de «¿Cuántos hijos *pudo* haber tenido Lady Macbeth?» o, digamos, «¿Qué magnitud de vida maternal podemos atribuirle, en adivinación impresionista, dado el carácter que le observamos en sus conductas actualizadas?». No estoy hablando de especulaciones psicológicas formales, sino de una reflexión inmediata que sólo reflejaría la impresión que el lector recibe de la personalidad del individuo ficticio. Es decir, este tipo de pregunta casual, de reflexión impresionista y de respuesta para siempre incierta e ingravida, pertenece a la esfera estética de la obra. Tampoco quiero sugerir que esta clase de preguntas sean necesarias o importantes. Simplemente, que no son del todo infundadas, pues el individuo ficticio es más que su mero aspecto actualizado, tiene una substancia ilusoria de determinaciones ocultas, de aspectos potenciales, que sólo podemos intuir vagamente, pero que constituyen el necesario trasfondo de la figura. (Este tipo de preguntas, por lo demás, es frecuente en textos escolares de iniciación en la literatura, y están destinadas, precisamente, a movilizar la sensibilidad para las profundidades inexplicadas de las obras literarias).

Al imaginar a Lady Macbeth, o a Emma Bovary, como una mujer, de determinada posición social y más o menos determinado ambiente vital, tenemos que pensarla necesariamente como una persona humana dotada de los atributos propios y necesarios de un ejemplar de tal género; y esto implica suponerle todas las determinaciones pertinentes, como parte de su ser actualizado. No quiero indicar meramente que sería disparate deducir del hecho de que, por ejemplo, el hígado de Lady Macbeth no es objeto de determinación explícita en la obra, que Lady Macbeth no tenía tal órgano, pues esto pertenece a las determinaciones implícitas (de necesidad lógica) propiamente tales. Quiero sugerir, además, que, como necesariamente un hígado tiene que ser de una cierta determinada calidad, la cuestión de qué clase de hígado (en otros términos: qué excelencia de organismo, qué vitalidad fisiológica) pudo haber tenido Lady Macbeth, en vista de su conducta manifiesta, es una pregunta que, aunque sin duda trivial, inconducente, y en extremo inelegante

(nos excusa tal vez el que Shakespeare use en esta obra la mención del hígado con connotaciones de coraje), no carece de algún sentido. (Piénsese que la cuestión de qué manera de andar, por ejemplo, puede haber sido característica de Lady Macbeth, es una cuestión formalmente del mismo tipo, y, para la escenificación de la obra, asume una importancia eminente). Apunta también esta pregunta a ese campo en sombra, pero presente, de vagas implicaciones impresionistas, que es parte esencial de la ilusión de vida que constituye la ficción.

Y es que la paradoja fundamental reside en el hecho de que *entramos* en el mundo de la ficción sabiendo que se trata de ficciones, de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria y está para siempre fijada en una presentación aspectual. Y, sin embargo, una vez *dentro* de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas. Si así no fuera, por lo demás, como ya señalamos, no habría allí ni ilusión ni ficción, sino meramente una configuración actual percibida en un acto de autoconciencia.

Esta productiva y benéfica paradoja, no verbal, sino de la conducta intelectual e imaginativa, que constituye la experiencia de la ficción, se funda, a su vez, como hemos venido sosteniendo, en la naturaleza de la representación y su presencia enajenada, que permite la experiencia imaginaria de entes inexistentes. Por todo ello, y no obstante las distinciones que hemos hecho a través de toda esta exposición, es lícito decir que los personajes de una novela son vividos por el lector como si fueran personas reales que han existido en un rincón, si no lejano, *ajeno*, de nuestro mundo.

Cuando contemplamos la Mona Lisa de Leonardo, no vemos su nuca, pero no pensamos que haya un vacío detrás de sus orejas, sino que, como se evidencia en análogos experimentos psicológicos de la percepción de totalidades, hacemos algo así como la postulación latente y vaga, pero no vacía, del reverso de su cabeza. El arte puede, por cierto, llevarnos, con otros sistemas o estilos de representación, a imaginar entes de especies irreales o fantásticas que presenten una mezcla de propiedades comunes a los seres humanos y propiedades de otros entes, por ejemplo, propiedades de las representaciones (una Mona Lisa, digamos, a lo Magritte, que tuviera bordes de yeso en el óvalo del rostro). Propiedades específicas de la representación pueden ser objeto de la representación artística. El arte autorreferencial, el arte que ironiza a la representación artística llamando la atención sobre su propia naturaleza de mera imagen o ficción, es hoy, desde Pirandello y Unamuno, entre otros, un fenómeno no raro. Pero, en verdad, ha sido, marginalmente, un fenómeno constante de toda ficción –y de toda representación, en cierta medida.

Frecuentes giros del narrador novelístico como «Dejemos ahora a nuestro héroe en camino... etc.», (a los que aludimos al comienzo) y hasta el homérico «Canta, oh Diosa, la cólera del pelida Aquiles», hacen aflorar la conciencia de la imagen misma en su particularidad óptica de presente subjetivo.

Me parece evidente que este entrecruce de las esferas de la representación y lo representado subraya su heterogeneidad y no suspende su diferencia fundamental en todo arte representativo. Pues un arte en que el fenómeno de la representación es objeto de representación, sólo duplica o multiplica su estructura esencial. Y esta operación es tan vieja como *Las mil y una noches* o, en general, la narración «enmarcada». Al decir esto, no perdemos de vista que en el arte del siglo XX el movimiento de retracción del acento temático, de lo representado a la representación, asume el carácter de una estructura esencial, y se desplaza aún más acá de la imagen misma hacia la materialidad no representativa del signo desfuncionalizado.

Nuestra distinción no carece, pues, de relevancia para el análisis de las obras literarias. Nos permite, entre otras cosas, darnos más clara cuenta del hecho de que disponemos de un rico vocabulario (caracterológico) para hablar de los personajes como personas, esto es, como individuos representados, pues los individuos representados pertenecen preferentemente a los géneros de seres (los seres humanos y sus acciones y circunstancias) que ocupan el centro de nuestra atención cotidiana y práctica; en cambio, nuestro vocabulario relativo a los personajes como tales, como imágenes ficcionales, que es lo específicamente literario de su doble presencia, es incipiente y no contiene mucho más que las catacresis ingeniosas de algunos críticos generalizadas por la fortuna (como aquello de los personajes «planos» y «redondos» de E. M. Forster), las tipologías tradicionales del teatro, los arquetipos mencionados por Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism*, y algunos otros términos sueltos. La imagen en cuanto tal, por ser un objeto normalmente transparente e imperceptible, y por ser contraria a los intereses vitales la atención puesta en ella, no ha generado sino pocos nombres usuales y propios. Su descripción, en general, ha de hacerse mediante catacresis o «metáforas necesarias» originales. Ello hace de la crítica literaria que se aplica preferentemente a la representación en cuanto tal (una forma reciente y no generalizada de crítica) un tipo de discurso desusado. Algunas dificultades de ciertas obras críticas de los últimos años derivan, a mi entender, de la insuficiente energía de la distinción de los dos planos imaginarios, el ficticio de los individuos representados y el real de sus imágenes.

No obstante, es necesario observar que muchos de los términos tradicionales de la Poética y la Retórica designan conceptos relativos a la obra

literaria en tanto tal, es decir, como imagen. También los conceptos de estilos, escuelas y técnicas del arte se refieren en parte considerable a la representación misma y sus formas. La cuestión de si todo el campo de los estudios literarios propiamente tales corresponde al de la representación, y excluye el estudio de lo representado como objetos de género no literario, es, como se desprende de nuestro análisis, ambigua.

Hay que tener en cuenta, en relación con estos temas metodológicos, que la distinción de la representación y lo representado corresponde sólo en parte a la de forma y contenido. El contenido de una obra es más que los individuos y el mundo concreto representados, pues hay contenidos ideales, afectivos y simbólicos que emergen de la totalidad representada y la sobrepasan. La representación es, por cierto, la forma o aspecto en que se presenta el objeto, pero cabe distinguir, dentro de la representación, forma y contenido (estructura de la imagen e imagen concreta). Por otra parte, el mundo concreto representado puede ser visto como aspecto (ficticio) del mundo real, vale decir, como representación *simbólica* (no imaginaria, en el sentido de esta exposición) de éste. Por diferentes razones, tanto la pareja conceptual de forma y contenido como la de representación y representado son inestables en su aplicación denominativa. La inestabilidad de la aplicación de la oposición de la representación y lo representado tiene una fuente, como vimos, en el hecho de que esta distinción es una distinción *interna* de la representación.

Pero mi propósito en esta exposición no ha sido metodológico, sino puramente teórico. He querido retomar un tema fundamental de la reflexión estética por su propio interés fenomenológico y ontológico. He tratado de dar un ordenamiento conceptual al problema de la ficción sin recurrir a una ontología que incluya modos irreales de existencia o una variedad de esferas ópticas independientes, pues comparto la posición de aquellos que ven en esa multiplicación de «realms of being» (esferas del ser) una decisión categorial que es preferible evitar. No creo, sin embargo, que esta preferencia obedezca a una razón lógica ni ideológica ni, finalmente, de mera economía intelectual. No sé, en verdad, de qué fuente vital brota ese apego a una visión del mundo que no contenga más que realidades y, entre ellas, algunas que son errores o ilusiones, e ilusiones voluntarias e institucionalizadas, como el arte representativo. Por eso, no pretendo darle a esta ordenación de categorías una validez absoluta y dogmática. Es simplemente la premisa, más parmenídea que platónica, como dije, sobre la cual he intentado fundar una explicación del fenómeno de la ficción.

Por otra parte, no creo que la tarea del pensamiento filosófico sea meramente reducir mediante una manipulación lingüística o simbólica más

consistente las perplejidades de la experiencia, y así eliminarlas como enigmas. Lo que he querido sugerir en esta reflexión es que una descripción atenta del fenómeno de la ficción quizás no podrá nunca escapar a la necesidad de aseveraciones autocontradictorias, pero, pese a ello, permitirá conocer con más precisión y con más asombro su sorprendente naturaleza. No reemplazará al fenómeno con una fórmula, sino que nos permitirá movernos más libremente por sus vericuetos, recorrer su laberinto, que es parte del laberinto de la mente.

7. Hacia una ontología formal de los mundos de ficción

Quiero proponer algunos conceptos aplicables a la descripción y la clasificación de «mundos» ficticios. La variedad de los sistemas ficcionales de «realidad» puede ser comprendida, creo, como un aspecto del fenómeno del estilo en la imaginación literaria¹. Pero ocurre que estilos de imaginación y visión, y el estilo de obras literarias, son algo más que simplemente clases de mundos ficticios. Para poner en una perspectiva adecuada mi intento de clasificación de obras literarias de acuerdo a sus sistemas de realidad, empezaré haciendo unas observaciones sobre la noción de estilo.

Es bien sabido que, en el hablar corriente, la palabra «estilo» tiene más de un significado, lo cual dificulta la discusión del campo semántico pertinente. Algunos de estos significados son complejos e importantes, de modo que la reflexión crítica puede enriquecerse si se logra hacer una reconstrucción de ellos con conceptos definidos. Pero me parece difícil cumplir este objetivo con los recursos de las metodologías disponibles. Podemos intuir lo que se quiere decir cuando alguien comenta que cierta persona de nuestro círculo de conocidos «tiene estilo»; ciertamente distinguimos este atributo de otros, relacionados con él, como elegancia, modales urbanos, carácter, buen gusto, originalidad, amaneramientos o idiosincrasias. Así, percibimos de

¹ Puesto que hablo de *mundos* y *sistemas de realidad* ficticios, estimo necesario poner entre comillas la primera aparición en este texto de las palabras «mundo» y «realidad», para indicar la impropiedad o carácter metafórico de su uso en la forma plural. Es decir, no quiero sugerir que haya más que un mundo y una realidad. Sin embargo, la expresión paradójica de una multiplicidad de totalidades omnicomprensivas se hace inevitable cuando se trata de las variedades de la imaginación ficcional. No sin justificación, se ha hecho usual hablar de mundos novelísticos y de una diversidad de órdenes fantásticos de realidad. La ontología del ser imaginario ha de ser construida por analogía con la ontología fundamental, y por eso es preciso modificar los conceptos en una suerte de catacresis. Cuando se usa el concepto de mundo como el de una totalidad omnicomprensiva, es analíticamente necesario negar la posibilidad de que exista más de un mundo. Si hay plurales mundos, tienen ellos que ser parte *del* mundo, parte de la totalidad omnicomprensiva. Así, la palabra «mundo» no puede ser usada en el mismo sentido en plural que en singular con el artículo definido. Mundos son quasi-totalidades.