

FELIX MARTÍNEZ BONATI

La ficción narrativa

Su lógica y ontología

COLECCIÓN TEXTO SOBRE TEXTO



12. El objeto ficticio

Un distraído filósofo que conozco se ha extraviado en uno de los grandes almacenes de la urbe contemporánea y, a poco de haber empezado a pedir ayuda a un uniformado de amable aspecto, descubre que está hablándole a un maniquí. Se pone sus anteojos y se cerciora de la naturaleza del objeto tocando la fría superficie, que parece ser de cartón piedra o de duro plástico. Pero entonces llaman su atención las formas del muñeco, ciertas líneas como arrugas en torno a la boca, entreabierta en sonrisa, los brazos algo separados del cuerpo, adelantado un pie. Mi amigo retrocede unos pasos para ver bien de qué se trata. El muñeco representa a una suerte de caminante de gesto alegre, y sirve, obviamente, para la exhibición de trajes.

Son tantas las cuestiones epistemológicas, estéticas e ideológicas envueltas en esta ocurrencia (vulgar, aunque, sin duda, infrecuente) que no puedo intentar su análisis exhaustivo. Examinemos algunos puntos de interés para una teoría del objeto ficticio.

En primer lugar, nos parece necesario distinguir tres objetos consecutivos en la experiencia de nuestro filósofo. El uniformado dependiente de la tienda, el maniquí de plástico y el alegre caminante. Podemos decir, siguiendo usos lingüísticos comunes, que el primero es objeto de un (auto)engaño, el segundo, de una percepción (en un sentido fuerte de la palabra), y el tercero, de un acto de imaginación interpretativa.

Pero estos actos cognoscitivos no son simples. Por de pronto, en los tres hay un sub-acto fundamental de impresión visual, y se trata, en los tres casos, parcialmente, de la misma impresión (de la recepción, en diversa medida, de los mismos datos). No entraremos ahora en el análisis del acto elemental de impresión, que, claro está, puede ser descompuesto a su vez y contiene en sí momentos de imaginación e interpretación o hipótesis, además de los datos primarios sensoriales. Lo tomaremos como fundamento simple de los otros.

La experiencia engañada, errónea, ilusoria, está determinada por una elaboración poco atenta, mediante una imaginación precipitada, de datos

visuales insuficientes: se ve de reojo una figura que parece vestir un uniforme, y se interpreta automáticamente su presencia como la de un dependiente de la tienda. Predispone a la ilusión el que imaginación e interpretación operen aquí dentro de un marco de supuestos generales «realista» (suele haber dependientes uniformados en tales tiendas), y, a la vez, sin suficiente determinación «textual», con datos incompletos y vagos. La hipótesis perceptual (que se está ante un dependiente del almacén) en este caso es errónea y su presunto objeto no existe. Pero éste no es propiamente un objeto «ficticio», como veremos, sino ilusión de un tipo particular.

La percepción-comprensión adecuada del objeto (la de que se trata de un maniquí) se constituye mediante una atenta colección de datos sensoriales, elaborados según hipótesis realistas: puede decirse que la tesis de que el objeto es un maniquí responde a la pregunta de qué cosa es posible y probable encontrar en ese recinto comercial que sea un objeto de figura semejante a la humana y hecho de un material sintético.

Por su parte, la imaginación interpretativa adecuada y completa del objeto (la de que se trata de un maniquí que representa a un uniformado que camina alegremente) presupone su cabal percepción-comprensión. La imaginación interpretativa responde a la pregunta: *¿qué representa el (objeto comprendido como) maniquí?*

Tanto el dependiente en cuestión como el alegre caminante pueden ser definidos como entes inexistentes. El maniquí, como real. Todas las determinaciones que hemos hecho hasta aquí corresponden al sistema conceptual heredado y común con que vivimos –a las implicaciones analíticas de nociones como percepción, ilusión, engaño, realidad, existencia, ficción, etc.

Observemos ahora una diferencia radical entre los dos tipos de inexistencias que aquí se ejemplifican. El dependiente tiene presencia, para el errabundo y miope cliente, en el modo de la percepción llana. Por eso, precisamente, su ser es un (auto)engaño. Sólo posteriormente, desde fuera de ella, puede ser descalificada la experiencia de presunta percepción, y reducida a error, confusión, ofuscación. Cuando se percibe bien el objeto, se sale de la ilusión, reconocida entonces como tal, y desaparece el ente ilusorio. El objeto dado a la mirada inatenta y luego aniquilado, es *irrecuperable*; pues no existe un artefacto, una cosa apropiada y durable, que pueda servir de base perceptual permanente para una reiterable imaginación interpretativa del dependiente. Por eso, éste no es propiamente un ente de ficción o fingido. No ha sido «hecho» ni se lo puede rehacer deliberadamente.

El caminante, en cambio, sólo aparece cuando se ha visto bien el objeto y reconocido acertadamente su carácter de maniquí, es decir, cuando se ha

comprendido que ese objeto real es la representación de algo, y se lo mira entonces para imaginar lo representado. La presencia del caminante es también una ilusión, pero, a diferencia de la presencia del dependiente, no es un engaño y no se da en el modo de la percepción llana; por el contrario, presupone un conocimiento exacto de la naturaleza y función de la representación, y una voluntad consciente de aceptar el juego e imaginar la ficción. Esta presencia ficticia es recuperable a voluntad, pues hay un aparato durable instalado para ello y una tradición viva de hábitos interpretativos del tipo correspondiente. El maniquí y todos los simulacros e íconos comparten esta estructura representacional con las creaciones artísticas. En la interpretación-recepción de las obras de arte, ejecutamos igualmente una voluntaria entrega, basada en la atenta percepción de un artefacto real, a una ilusión sabida y construida como tal, o sea, irónica. (La reflexión teórica de este hecho es ya tradicional cuando Coleridge le asigna su afortunada fórmula de la «willing suspension of disbelief», fórmula que abarca, en su texto, la *Biographia Literaria*, Cap. 14, más que lo que aquí tenemos en vista). El acto imaginante de ficciones es dúplice: se proyecta un ser en el mundo (el mundo nuestro, real) y a la vez se lo suspende en la irreabilidad.

Consideremos que, para poder interpretar bien al maniquí, nuestro filósofo ha retrocedido algunos pasos. La proximidad al objeto, que ordinariamente favorece a su conocimiento, es en este caso un obstáculo, tanto como lo sería una gran distancia. En efecto, hay una distancia y una perspectiva privilegiadas y normativas para la contemplación de representaciones. El microscopio no nos ayuda a ver mejor el paisaje en la tela, ni, por cierto, podemos verlo en el reverso de ella o mirándola lateralmente. Como apunta Croce en su *Breviario de Estética*, el peso de una estatua, su composición química, etc. son determinaciones irrelevantes para su ser de representación. La representación no es, pues, el objeto físico in toto. Es sólo uno de sus aspectos. Pero los objetos físicos no tienen de por sí aspectos (a lo sumo, propiedades que los posibilitan), ni menos aspectos privilegiados. Sólo un sujeto contemplador, que, entre otras habilidades, posee el conocimiento de las normas visuales de la tradición estética, extrae del objeto físico la apariencia relevante. Por eso, el artefacto-representación no es un mero objeto material, sino uno que corresponde a normas de interpretación, y cuyo funcionamiento como representación se realiza en un percibir abstractivo del contemplador, que elige, de acuerdo a la norma, el aspecto relevante. En otras palabras:

la representación nunca es una cosa, en el sentido de un objeto material; es una imagen perceptual, un contenido experiencial en cuanto tal. Esto subjetiviza la realidad del maniquí en tanto se lo toma como representación. Esta imagen de una cierta apariencia del objeto real (y no simplemente cualquiera percepción del bulto material del artefacto) es lo que el espectador transfiere a la ilusión del objeto imaginario. La representación se asienta, pues, en el lado subjetivo de nuestra experiencia. Supone una elaboración secundaria de la percepción corriente. Por eso, ya la percepción del artefacto real en tanto representación es un hecho posibilitado por el sistema de signos de la cultura. (El lector advertirá que el fenómeno que estamos examinando es, estructuralmente, el mismo que mueve a F. de Saussure (*Curso de Lingüística General*) a definir como propiamente psíquica la naturaleza del significante lingüístico). Por eso, todo arte está, desde su base real, más cerca de lo psíquico que de lo material, de lo imaginado que de lo sensorial estricto.

Debido a que el (heterogéneo) material constitutivo de la obra literaria es principalmente conceptual, singulariza Hegel, en sus lecciones de Estética, a la poesía como único arte de elementos puramente espirituales, y la opone a la materialidad o sensorialidad del medium de las otras artes. Pero, por lo que vemos, hay que hacer restricciones a este aserto, pues en las artes plásticas interviene la materia sólo en su apariencialidad, vale decir, en una actualización aspectual absolutizada, que se traspone a lo imaginario. (Nadie quiere averiguar la composición química de una estatua para poder apreciar mejor sus cualidades estéticas). Por otra parte, no falta este elemento material en la poesía, pues no sólo la sensorialidad del fonema (*abstracta e «ideal»*, según lo señala Husserl en la primera de sus *Investigaciones Lógicas*) sino todos los aspectos de la expresividad fónica son parte de su ser.

Para concluir esta consideración, observemos que ella agrega un nuevo objeto a la serie de los experimentados por nuestro amigo. El maniquí en su totalidad física ha de ser distinguido de ese único de sus aspectos (o sistema de aspectos) que tiene validez normativa dentro del sistema de la representación. También ese aspecto es un objeto real, pero no llanamente material. No puede decirse de él, por ejemplo, que sea «de plástico o de cartón piedra». No tiene otra substancia que la pura visualidad. Es esta pura visualidad real el existente que presta su ser al objeto ficticio.

Indicada así la distinción entre el ente ficticio y el meramente ilusorio, distinción que se funda, pues, en los criterios de estabilidad, iterabilidad y

fabricación, veamos hasta qué punto puede comprenderse lo ficticio como objeto *inauténtico*.

Que algo sea *inauténtico*, falso, fingido, puede entenderse de dos maneras: que es algo que no existe, o bien, que existe, pero no es lo que parece ser. Tomemos el ejemplo de un trozo de plata falsa, que no es sino estaño. Podemos decir que ese trozo de *plata* no existe. También, que ese trozo de metal existe, pero que no es lo que parece ser. Es claro que el objeto mismo no «intenta» parecer ser plata, ni nada. Tiene su apariencia propia y ninguna otra. En rigor, no hay apariencias engañosas, sino sólo observadores imperfectos y engañados. «*Inautenticidad*» (como «*belleza*», en la concepción de Kant) es un predicado que erróneamente se atribuye al objeto, siendo cifra de una reacción o modalidad del sujeto. Las cosas son indiferentes a la oposición de verdadero y falso.

Esto transfiere nuestro problema a la modalidad subjetiva de la experiencia. Tanto en el caso del juego deliberado, consciente, de la ficción, como en las experiencias engañadas, «falsas», de lo *inauténtico*, hay un objeto real de por medio, y, aprehendiéndolo bien o mal, una percepción básica. Podemos decir que es común a la ilusión errónea y a la artística una doble objetividad: intervienen en ellas el ente real bien o mal percibido y el ente ilusorio en que nuestra imaginación (precipitada o sabia e irónica) transforma a aquél. Pero sólo en el caso de la ilusión artística se tiene conciencia de ambos objetos. Hay siempre en toda ilusión un objeto real «enajenado», una realidad (más exactamente: una apariencia real) tomada (errónea o sabidamente) por otra, que no es una realidad. Como dice Santo Tomás, la plata falsa es estaño verdadero, o, como dice San Agustín, un Héctor falso es un actor de verdad. En la aprehensión del contemplador reside la posibilidad de lo ilusorio y de lo falso.

Vemos al maniquí como dependiente o como caminante. «Vemos» al dependiente o al caminante en el maniquí. De esta evidencia de la ilusoria dislocación del objeto real a un espacio imaginario, y del modo parasitario en que el ente ilusorio usurpa la presencia del real, deriva la idea (a mi ver, sugerida) de definir lo ilusorio, en general, como aquello que existe sólo en una materia impropia: el hombre, no de carne y hueso, sino de plástico, la plata de estaño, el valle y las montañas en la tela, el personaje en la novela. La imaginación deposita en esa materia real ajena a un ente individual imposible.

Pero esta tesis tropieza con grandes dificultades. Ya vimos que no es razonable decir que el trozo de estaño se altere o enajene cuando lo tomamos por plata. Y lo mismo vale para los otros ejemplos de objetos reales que dan pie a una ilusión. La estética fenomenológica (pienso especialmente en

L'Imagination y *L'Iminaire*, de Sartre, y en las obras de Ingarden) nos ha enseñado que el existir del objeto artístico depende del acto imaginante del lector o espectador, se funda en éste –y, aunque se funda también en la existencia real del objeto-representación o ícono, no puede decirse que exista en este objeto material.

¿Dónde existe, pues, el objeto ilusorio? Esta cuestión es particularmente penosa para la fenomenología de inspiración husseriana, como ya lo advertía Ingarden (en el prólogo a su *Das literarische Kunstwerk*), sin haber podido remediarlo él tampoco. Pues si el objeto ficticio existe como proyección de nuestra imaginación, la fenomenología clásica se niega a entender esta existencia como intrapsíquica, y postula variadas ontologías de reinos irreales. El objeto imaginario estaría fuera de la mente, pero también, lógicamente, fuera del mundo real, existiendo en una modalidad óntica que participaría del ser y de la nada (como ya proponía Platón) o de la realidad y de la idealidad. Pero esta multiplicación de modalidades del ser repugna al buen sentido, el cual se inclina siempre hacia la posición psicologista, y asume que las meras imaginaciones sólo existen «en nuestra cabeza».

Si aceptamos el supuesto psicologista, podemos retomar la definición del objeto ficticio, o ilusorio en general, como aquel objeto que sólo existe en nuestra imaginación y, por lo tanto, sólo en un material extraño a su naturaleza, es decir, existe impropriamente –mientras el objeto real recordado y ausente, que también tiene impropia y transitoria residencia intrapsíquica, existiría no sólo en la mente sino, además, en su ser propio, fuera de ella.

Dejemos de lado aquí los problemas, clásicos también, que surgen de esta psicologización del ente imaginario (los de dar cuenta bajo tales supuestos de sus innegables objetividad o intersubjetividad, iterabilidad, estabilidad, etc.; he sugerido respuestas a ellos en los capítulos 6, «Representación y ficción» y 8, «Ficción y transposiciones de la presencia»). Otras interrogantes requieren aquí nuestra atención. ¿Cómo distinguir el ente imaginario, definido como existente intrapsíquico, del ente real percibido, recordado, pensado, etc. en cuanto percibido, recordado, pensado, es decir, en cuanto (también) existente intrapsíquico? ¿No tengo en mí también la imagen de Thomas Mann, como tengo en mí la de Hans Castorp? ¿No existen ambos inauténticamente, en una substancia impropia, no en carne y hueso, sino en mi imaginación?

Más grave aún, para esta teoría que aquí esbozo, es el problema de la existencia de las cosas en derredor nuestro, de lo inmediatamente percibido por los sentidos, pues, para un psicologismo de metodología subjetivista, introspectiva, que (al igual que la fenomenología, y como toda la filosofía

moderna) privilegia a la experiencia inmanente como fuente de certezas, la existencia extramental del objeto percibido, su trascendencia al sujeto, no puede ser tema de evidencia, sino conjetura hipotética. Así, lo vivido en la percepción real como presente allí afuera ha de ser pensado como proyección, ilusoria a su manera, de lo que ocurre realmente aquí adentro. (Paradójicamente, la fuerza de esta idea subjetivista de la experiencia proviene de la previa aceptación de un naturalismo de sentido común, en que se presupone un mundo –exterior– donde los sujetos psíquicos habitan en cuerpos, de cuyo interior no pueden escapar, y por cuyo conducto físico-fisiológico estímulos de fuera, de inaccesible origen, determinan representaciones cerebrales. Bertrand Russell ha insistido, en varios lugares, sobre esta autodestrucción del realismo ingenuo.)

Lo cual nos deja en manos de un empirismo (o de un idealismo o fenomenalismo) radical, en el que se igualan substancialmente los objetos de todo tipo, como partes del «stream of consciousness». Todo objeto, todo ente pensado, experienciado, vivido, en cuanto tal, existiría impropiamente, parásito de la substancia de la mente, y su trascendencia y mundanidad serían ilusiones, o construcciones más o menos justificables y útiles. El «conocimiento» de un objeto sería una enajenación aceptable, consistente con otras, de la substancia psíquica. Así también nuestro mundo todo y nuestro propio ser. Sólo la dislocación enajenante de porciones de la materia psíquica, su atribución irreflecta a otros presuntos continuos ónticos, daría lugar a un mundo enfrente, y a un sujeto detrás, de la corriente de las representaciones, de los signos. «Il n'y a pas de hors-texte»: así reformula Derrida, me parece, esta concepción de William James, heredera de largas tradiciones tanto empiristas como racionalistas y transcendentales¹.

Con todo, las distinciones básicas que hemos hecho no pierden su validez en este contexto. Ellas pueden ser traducidas de uno a otro código metafísico. Ya vimos que se fundan en las diversas modalidades de las experiencias en que se nos dan los objetos, y también en sus relaciones de contigüidad. Pues el objeto real es vivido derechamente como tal (y su descalificación a ilusorio sólo es posible subsecuentemente, desde otra experiencia), mientras el objeto ficticio es vivido inequívocamente como ficticio, en la irónica, doble intencionalidad que lo proyecta, y, además, está atado, en vínculo de contigüidad esencial, a una percepción previa de tipo especial, en la cual algo se nos aparece como representación, ícono.

¹ *De la Grammatologie* (París, 1967) p. 227.

Para precisar mejor la naturaleza del objeto ficticio, comparémoslo a aquel tipo de objeto real que más se le aproxima: el objeto real ausente (lejano o pretérito) cuya presencia imaginaria es evocada mediante una representación (narración, fotografía, imagen de la memoria, etc.).

Asumiendo, por presentarnos la máxima dificultad para nuestro esfuerzo de distinción, los supuestos de un empirismo radical, podemos decir lo siguiente. Tanto el objeto real representado (descrito, retratado, etc.) como el ficticio son instantes de la corriente de la conciencia. Ambos, en su aparición, van precedidos por la aparición, bajo el modo perceptual, de entes vividos como reales: las palabras descriptivas, la fotografía, la tela pintada, la recitación oral, el texto impreso, etc. En ambos casos, la aparición del objeto representado se atiene a los aspectos relevantes de la representación (adecuadamente) percibida. La presencia del objeto representado ha de concebirse en consecuencia como una dislocación sistemática de los elementos de la representación: diferencias de color y línea en el plano de la tela son transpuestas en relaciones tridimensionales de figura y fondo; el discurso oído al recitador se «escucha» como espontánea expresión de un amante lírico, así como «escuchamos» a Pericles con el texto de Tucídides entre manos, etc. También en ambos casos hay perfecta conciencia de que la presencia del ente representado es ilusoria. Está ahí, frente a nosotros, pero, lo sabemos, no lo está realmente. La duplicidad de representación actual y objeto representado ausente, así como la de entregarse a la ilusión de presencia del objeto al mismo tiempo que se sabe que el objeto está ausente, son comunes a ambas experiencias.

(Si en este punto nos preguntáramos qué es, no ya el objeto representado, real o ficticio, sino *la obra* –pictórica, literaria, histórica, fotográfica–, se impone la necesidad de comprenderla como la unidad de representación real y objeto representado. Y esto da lugar, según lo que hemos visto, a dos conceptos del ser de la obra: unidad de artefacto físico y mundo imaginado, o bien, unidad de dos experiencias íntimamente relacionadas por contigüidad y por semejanza estructural; perceptual la una, imaginativa, la otra. Ahora bien, la obra, pese a llevar dentro de sí, si es ficcional, un ente inexistente, es, ella misma, sencillamente real, sin calificativos. Como ente repetible de la experiencia subjetiva e intersubjetiva, pertenece del todo al contexto de la realidad humana espiritual, y ejerce allí, como todo otro elemento de ese orden, interacciones múltiples e ilimitadas.)

La ausencia del objeto real lejano o pretérito difiere de la ausencia del ficticio. El objeto real distante es vivido, al imaginárselo, como parte del continuo natural e histórico del mundo. Se lo sitúa en ese contexto. Lo cual significa, en determinaciones concretas, que lo sabemos como ser independiente

de la representación que lo presentifica imaginariamente. Se lo admite así, en el ámbito de la imagen de nuestro mundo, y predetermina nuestras expectativas de lo realmente posible, como posible objeto idéntico para un número ilimitado de representaciones de todo tipo. Muchas obras pueden tener a un individuo real como idéntico referente. Si el género del objeto real representado es el humano, el objeto real es supuesto como agente de los efectos propios de ese género de entes en el orden de la realidad. Damos por supuesto que habrá dejado huellas materiales perceptibles, perdidas tal vez, pero inevitables. Su enlace con otros entes del orden real obedecerá a modalidades propias de los seres psicofísicos. Es razonable, en consecuencia, documentar su existencia como lo hacemos con figuras históricas.

¿Tratamos así al objeto ficticio? Sí y no. He ahí el problema. Pues no podemos imaginar a Hans Castorp de otra manera que como un hombre de carne y hueso, que vive en un determinado lugar y tiempo de nuestro mundo histórico, dotado de ser psicofísico, posible objeto de ilimitado número de representaciones, memorativas tanto como perceptuales, etc. Pero, al mismo tiempo, lo sabemos privado de realidad individual, no buscaremos datos de su existencia civil en los archivos hanseáticos, ni fotografías suyas, ni parientes o conocidos que guarden recuerdos de él. En rigor, hemos puesto a Hans Castorp desde un primer momento en un espacio absoluto, incomunicante con el real, el espacio de *nuestro* mundo, pero *ficcionalizado*. Esta dislocación transitoria y restringida de la imagen del mundo es el acto fundacional de la fantasía artística. Es, para usar el término de Ortega, la creación del espacio de la intrascendencia, de lo que no pasará más allá de su círculo imaginario.

¿Y si hubiese habido un tal sujeto como Hans Castorp, tal vez de nombre diferente, pero de características del todo, o en gran parte, correspondientes a lo que leemos en *La montaña mágica*? Si tal cosa fuese un día determinada, el libro de Thomas Mann sería posible materia (problemática, por cierto) para lecturas no novelísticas (sin dejar, por cierto, de seguir siendo posible objeto improblemático de lecturas novelísticas). Se podría cuestionar su exactitud biográfica, la suficiencia de sus fuentes informativas, la comprensión que ha logrado de esta persona, su discreción, etc. Todo ello se haría sabiendo el lector literariamente educado que no se toca así la esencia y significación de la obra, que ella es indiferente a esas relaciones con individualidades del mundo real, pues despliega su sentido sólo dentro de la cápsula del mundo ficcionalizado, y sólo por su indirecto intermedio alude, en inexplicitos términos universales, y no singulares, al mundo real. El Hans Castorp de la novela seguiría siendo una ficción, una entidad absoluta, sobre la cual no hay más fuente de conocimiento que esta singular obra. En este sentido, no es posible

equivocarse acerca de la naturaleza ficticia de un objeto: el objeto ficticio es tal como se lo concibe y, fuera de ello, nada. Algo tenido por real, en cambio, sí puede muy bien no serlo.

En consecuencia, puede afirmarse que el ente pensado como real es vivido y sabido como uno que existe, en tanto imagen, impropriamente en la substancia psíquica de quien lo piensa y que, además, existe en su ser propio, en el continuo a que pertenecen los entes de su género (seres humanos, por ejemplo, en el continuo de la realidad psicofísica). El objeto ficticio también es vivido como uno que existe, en tanto imagen, en la substancia mental, y, en tanto imagen, como ente real. Pero, contrariamente al objeto real, el ficticio es *vivido* como existente, pero es *sabido* como inexistente, en el continuo propio de los entes de su especie. Suponemos, al imaginarlo, que Hans Castorp no ha existido entre los hombres de carne y hueso, aunque lo imaginamos entre ellos. En ese contexto real, le atribuimos ser nada. Por lo tanto, se lo piensa constitutivamente como ser que existe sólo de modo impropio, sólo en una materia que no es la genéricamente propia –pues su género no es el de imagen mental, sino el de ser humano.

La ficción, abusando, en cierto modo, de las posibilidades que yacen en la autoenajenación de lo psíquico (autoenajenación que define la esfera psíquica, pues es su ser mismo, y que es malentendida en la teoría fenomenológica de la intencionalidad de la conciencia), exhibe, al fracturarla, la estructura representacional de toda la experiencia humana. Al mimetizarse como ente trascendente, al que ipso facto declara inexistente, la conciencia de la ficción expone el operar de nuestra imaginación, revela su creatividad fingidora y su potencialidad ilusoria, pero también, por contraste, la sujeción de la experiencia a continuos ónticos que no dependen de ella sola, que tienen determinaciones y ley, y que sugieren un orden trascendente. La experiencia de la ficción supone a la de la realidad, y hace más nítido el carácter de ésta.

Hemos buscado la definición del objeto ficticio en sus determinaciones formales, es decir, en la modalidad de su proyección, de su vivencia imaginante, que lo distingue de otros objetos conscientemente representados (los reales), por una parte, y de otros objetos ilusorios (los involuntarios e inestables, como el dependiente de nuestro ejemplo), por otra. Pero ¿no habría que considerar la posibilidad de que el objeto ficticio se distinga también del objeto real por sus rasgos materiales intrínsecos, por cualidades de irrealismo, fantasía, imposibilidad genérica y constitutiva? No es infundado pensar que

los objetos de ficción, fuera de su diferencia ontológica, tienen características ónticas descriptibles diferentes de las de los reales. No puede dudarse que el ser sabida e intencionadamente ficticio de un objeto abre la posibilidad de juegos metarrealistas de la fantasía, y la historia del arte nos ofrece abundante colección de entes no sólo imaginarios, sino inconciliables con los supuestos de la experiencia ordinaria. Pero, como Hans Castorp, hay también muchas criaturas de ficción que en nada contradicen a los principios del acontecer real. El ser ficticio o imaginario no implica ser fantástico. Así, pues, no parece posible definir al objeto ficticio como fantástico. Es irreal, pero no necesariamente irrealista.

Otra cosa, de mayor complejidad e inabordable en breve espacio, es si, *en su conjunto*, la experiencia del contemplador del objeto ficticio no lleva *siempre* en sí, además de su diferenciación modal, notas materiales intrínsecas de irrealdad. Ellas bien pueden no residir en los objetos imaginados más obvios (los personajes, lugares y sucesos, digamos, de una novela) sino en elementos más próximos a la manera aspectual de la representación: por ejemplo, el narrador o el destinatario implícitos, o el discurso narrativo mismo. La idea de que el discurso literario mismo es, no sólo ficticio, sino en alguna medida fantástico, intrínsecamente irreal, me parece digna de serio estudio. La he presentado ya en varios de los capítulos de este libro. Y creo que en otras artes representativas pueden encontrarse equivalentes de esta instalación de lo sobrenatural en el cuerpo de la obra imaginativa.

Para terminar, permítaseme una derivación algo remota, pero que, no obstante, es un corolario de lo que hemos visto. El objeto ficticio, podemos resumir, es ilusorio e inauténtico, existe sólo en una substancia impropia, parásito de la potencia autoenajenante de la psique. Pero su (re)producción obedece a normas interpretativas mantenidas por la tradición cultural y, en especial, artística, y, además, está fundada en la percepción (también sistemáticamente funcionalizada) de un artefacto real, hecho para posibilitar esa reproducción. Por eso, el objeto ficticio es repetible, intersubjetivo y estable.

Artefacto y ficción son, pues, creaciones de la voluntad humana, artificios de una intención estructurada por hábitos y normas tradicionales. El ente artístico es algo hecho, una fabricación, no meramente un evento natural. (La lengua vincula estrechamente a lo ficticio con lo «hechizo», como en latín «*facticus*» y «*fictum*»). Ello implica que es algo dotado de sentido, finalidad, función determinados. Todo lo hecho es hecho para... Por ende, el acto de

interpretación imaginativa que da, una y otra vez, existencia actual al ente ficticio, es *constitutivamente* un acto de recuperación del sentido original y originante. Es, en rigor, impensable un texto (algo hecho) que no tenga un sentido determinado —aunque esta determinación bien puede ser, y con frecuencia es, plural en sus funciones y ambigua en sus contenidos, y bien puede ser mal interpretada o sólo parcialmente actualizada. Bien pueden también nuevos sentidos agregarse a los originales, en función de nuevos contextos y situaciones. Pero, o serán afines al sentido original y dependientes de él, o la compleja máquina de la representación resultará un impedimento y no una ayuda para las nuevas funciones. La idea (muy corriente hoy) de que la acrecencia de sentidos a través del tiempo, o la variedad de las «lecturas», o la pluralidad de funciones y contenidos simultáneos, de una y la misma obra, sean una evidencia contraria al principio del sentido único original, descansa en una reflexión fugaz.

El muñeco de la tienda puede ser sacado en farándula por las calles, usado de decoración en una sala, dado como juguete a los niños. Pero ¿por qué no se hace esto sino rara vez o nunca? Habrá que responder que el muñeco no tiene mucha gracia o efectividad en tales funciones, es demasiado grande para juegos infantiles, poco llamativo para un espectáculo callejero, impreciso para una lección de anatomía, etc. «No ha sido hecho para eso». La máquina de una obra literaria, el texto, es mucho más compleja que un maniquí, y su aplicabilidad, muchísimo más restringida.

La obra de ficción, como hemos visto, excluye constitutivamente la posible verdad *singular* de su representación (posibilidad que, en cambio, da sentido al documento, a la historiografía, al retrato, al relato cotidiano de lo acaecido, etc.). No excluye, como Aristóteles señaló, la posibilidad de presentar, a través de los individuos ficticios, verdades universales. Pero, siendo meramente imaginarios los hechos representados en el arte, su tipicidad o ejemplaridad podrán ser reveladoras, pero nunca probatorias. Además, los rasgos fantásticos, metarrealistas, a que se inclina la ficción, y que son esenciales en el arte, como concedía el Estagirita, a la vez que contribuyen a inducir experiencias intensas y deseadas en el espectador, comprometen la posible verdad universal de la poesía. (Ésta es «más filosófica que la Historia», pero, claro, menos que la filosofía misma). Así, desprovista de verdad singular, y aun de consistente verdad ejemplar, carece la obra de ficción de un sentido obvio, y parece carecer de un valor superior. En verdad, sólo puede comprenderse su vasto imperio como consecuencia de valores ínsitos en las enigmáticas experiencias (emocionales y extáticas o serenamente cautivantes, a la vez que parcial y confusamente reveladoras) del contemplador. Hay, por todo esto,

algo problemático en la pregunta por el sentido o los sentidos de la obra de arte en general, así como de cada una singularmente.

Finalmente, junto con considerar a las obras de ficción como productos de una voluntad humana, que, para crearlas, opera dentro de los sistemas significativos tradicionales de la cultura, ¿no es también necesario pensarlas, como sostenían Schelling y los críticos románticos, como eventos de la naturaleza? ¿Podemos limitarnos a concebir el sentido originante de la obra como contenido de la intención más o menos consciente del autor, o debemos también aceptar que se manifiestan en sus figuraciones, transformadas de múltiple modo, fuerzas primarias de otra índole? Las interpretaciones genético-causales (las marxistas en parte; en mayor medida, las freudianas y las biográfico-existenciales) van en esa dirección, como también, más radicalmente, las sugerencias estéticas de Darwin y las filosofías del arte de Schopenhauer y de Nietzsche. La tarea ideal es pensar la obra de ficción a la vez como fabricación y como efecto de la causalidad universal. Para usar los términos de Dilthey, «comprenderla» y «explicarla». Paul Ricoeur ha propuesto, en este sentido, «explicar» la obra según la semántica estructuralista de Lévi-Strauss y de A.J. Greimas². Pero ello, declaradamente, es renunciar al intento de una explicación dentro del marco de la causalidad natural, ya que se trataría solamente de explorar un nivel más elemental, y menos consciente, de significación codificada, cultural. Sólo una antropología naturalista puede darnos las claves para explicar el otro sentido de la ficción, el encubierto y transfigurado por la voluntad de juego y las tradiciones estéticas.

Pero también para esa hermenéutica genético-causal es requisito previo la recuperación exacta del sentido original de lo fabricado en tanto tal. Si ello no ocurre, los fenómenos cuya explicación causal se busca no estarían válidamente dados, y la especulación bio-existencial carecería de fundamento.

²

«What is a text? Explanation and Understanding», en *Hermeneutics and the Human Sciences*, editor J.B. Thompson, Cambridge, U.K., 1981.