



# Realidad y ficción: literatura y sociedad

Brahiman Saganogo

## RESUMEN

El trabajo se centra sobre lo que ha constituido una cuestión capital en el desarrollo de la teoría literaria: la relación entre literatura y realidad. Se trata la obra literaria como representación de la realidad por una parte, y por la otra, como ficción. Se manifiesta consecuentemente la consideración de que los mundos ficcionales comprenden una variedad de categorías ordenadas que, por mecanismos referenciales, crean mundos posibles que guardan solamente una relación de correspondencia parcial con el mundo real.

*Palabras clave:* realidad, ficción, literatura, mundos ficcionales, mundos posibles.

## ABSTRACT

This work deals with what has been a principal question in the development of literary theory: the relation between literature and reality. It treats literature as a representation of reality on one hand, and on the other, as fiction. It then proposes that fictional worlds comprise a variety of orderly categories that by referential mechanisms, create possible worlds that only have a partial relationship with the real worlds.

*Key words:* Reality, fiction, literature, fictional worlds, possible worlds.

Este trabajo es un ensayo sobre la relación *Realidad-Ficción* por considerarla de gran importancia para la crítica literaria. El tema oculta a la vez una disyunción y conjunción a través de los dos términos que lo conforman. Así, esta formulación temática nos lleva a dar a cada término una aproximación definicional.

\* Departamento de Lenguas Modernas, CUCSH-UdeG.



El término “Realidad” recubre las acepciones: real, hecho de existir, el mundo real, lo que existe, lo efectivo y práctico; pone de manifiesto la idea de verdad. Tocante a la “Ficción”, encierra dos términos muy variados: mimesis, verosimilitud e imaginación. De esta manera, definir la ficción es una forma de definir también la literatura, o sea, contestar a la pregunta: ¿qué es la literatura? La literatura es ficción. Esta respuesta es la definición estructural de la literatura dado que el texto literario no se somete a la prueba de verdad, es decir, ni verdadero ni falso, sino ficcional. A este respecto Tzvetan Todorov escribe: “El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se imitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido” (Todorov, 1967: 354).

La noción de ficción ligada a la de la literatura significa que las frases literarias no aluden obligatoriamente a acciones reales. René Wellek en la misma perspectiva opina sobre la “naturaleza de la literatura” y deduce que “en las obras más literarias, uno se refiere a un mundo de ficción, de imaginación. Las aserciones de una novela, de un poema o de una obra de teatro no son literalmente verdaderas; no son proposiciones lógicas. Y ahí está el rasgo distintivo de la literatura; esto es, la ficcionalidad” (Wellek en Todorov, 1967: 359).

Pero cabe notar que todo lo que es literario no es absolutamente ficcional y viceversa, o sea, toda ficción no es literaria. John Searle analizará la cuestión proponiendo dos distinciones:

[Distinción entre ficción y literatura]:

al darse el hecho de que la mayor parte de las obras literarias son textos de ficción, se llega fácilmente a confundir una definición de la ficción con una definición de la literatura; pero la existencia de ejemplos de ficción no literarios [los “cómic”, el filme] y de ejemplos de obras literarias que no son ficticias [testimonios, cartas, memorias, etc.] es suficiente para demostrar que esto es un error.

[Distinción entre los discursos de ficción y los discursos figurativos (de sentido figurado)]:

una metáfora puede intervenir tanto en una obra extraña a la ficción como en una obra de ficción. Digamos, para disponer de algunos términos de trabajo, que el empleo metafórico de una expresión es “no literal” y que las enunciaciones de ficción son “no serias”. [...] Si, por ejemplo, el autor de una novela nos dice que



llueve afuera, él no asume seriamente la idea que llueve fuera, en el momento que escribe. (Searle, 1982: 111)

El propio Searle reclama el término “no serio” atribuyéndolo “coherente”, o sea, que el autor de una novela no asume sus afirmaciones. En suma, Searle examina, a través de estas dos ideas, la diferencia entre enunciaciones ficticias y enunciaciones serias (aserciones verdícas).

En otros términos, la literatura es el arte por el cual uno expresa, por medio de la palabra escrita o hablada, su pensamiento y su imaginación en un estilo artístico. Es también un discurso sensible; como tal, sería por una parte, una ficción, o sea, las proposiciones literarias no estructuran solamente acciones particulares susceptibles de ser reales; y, por otra, se resumiría a lo bello.

De la relación Realidad-Ficción se desprenden las observaciones siguientes: *Literatura-Realidad*, la *Literatura: ¿una representación de la realidad?* y *Los mundos ficcionales*, que constituirán las tres grandes ideas directrices a desarrollar.

De entrada, la relación *Literatura-Realidad* apela a una unión de la Literatura con la Realidad de manera incluyente, incluso complementaria, en la cual la Literatura es parte de la Realidad que se llama *mundo*. La segunda observación: *la literatura: una representación de la Realidad*, nos proyectará en la contienda entre los “pro-miméticos” y los “teóricos” de la literatura. Si para los primeros la Literatura es el reflejo de la Realidad, para los segundos, la Literatura habla de la literatura sin ninguna idea de “referencia”. En último lugar, la observación sobre los *Mundos ficcionales*, revelará que aquéllos son mundos paralelos al mundo real y contruidos dentro de los textos literarios. El mundo ficcional es la categoría superior, la más globalizadora que reúne todas las entidades ficcionales, o sea, los personajes, los acontecimientos y los objetos.

## LITERATURA Y REALIDAD

De la necesidad de expresar los contenidos del hombre hacia los demás, nacen las disciplinas expresivas y en cuanto esta expresión admita y adopte forma lingüística, estaremos en literatura. La literatura es, pues, una disciplina expresiva, una técnica lingüística que consiste en la representación escrita aun hablada

de contenidos psíquicos valiosos, con la intención y capacidad de transmitirlos a receptores. A este respecto, César Fernández Moreno descubre en la literatura tres condiciones básicas que la definen: “la condición lingüística, la condición psicológica, la condición axiológica”(Fernández Moreno, 1971: 96-98). La primera deja la literatura por lenguaje matizando a la vez que todo lenguaje no es literatura. Para él, una entidad literaria, es nada más y nada menos que una cadena de palabras. A este respecto escribe Paul Valéry: “En todo caso, y antes de todo examen sobre el fondo, miro al lenguaje” (Valéry, 1957: 1316).

Según Valéry, el arte se materializa en palabras. Ahora bien, el lenguaje es instrumento del hombre para comunicarse. Por el carácter representativo del lenguaje asimilado con la literatura, esta última comporta indudablemente una referencia estricta a la realidad (existente o imaginada). Entonces, por ser un fenómeno lingüístico, la literatura es un hecho social. La segunda condición alude tanto a la dimensión comunicativa como la de la conciencia del que crea. La tercera sugiere una adecuación entre el contenido y la forma (con valor técnico, o sea, intención estética).

Sin embargo, si la literatura es ficción ¿cuáles son las calidades distintas de la literatura? Al plantear la problemática así, equivale a evocar implícitamente la cuestión de la *literariedad*. Interrogarse sobre la *literariedad*, es plantear de cierto modo el problema de la identificación de los criterios que permiten la construcción de una definición de la literatura. En realidad, eso resulta tarea difícil debido al hecho de que no tenemos criterios válidos para distinguir una estructura literaria de otra que no lo es.

Las definiciones de la *literariedad* resultan importantes no como criterios para identificar lo que pertenece a la literatura, sino como instrumentos de orientación teórica y metodológica, la cual pone de relieve los aspectos fundamentales de la literatura y destinados a guiar los estudios literarios. En efecto, la *literariedad* puede entenderse como relación del texto con una realidad supuesta o como discurso ficticio, lo que equivale a la imitación de actos y lugares continuos. Se identifica también a través de algunas propiedades y ciertas formas de organización del lenguaje.

El problema de la *literariedad* sirve para llamar la atención sobre las estructuras que podrían ser esenciales en las obras literarias y en otros textos literarios de modo que para estudiar un texto literario, como tal, sería necesario analizarlo a partir del empleo de ciertas estrategias verbales tales como el proce-



dimiento del lenguaje (su uso particular y su dimensión estética); la dependencia del texto para con las convenciones y su vínculo con otros textos de la tradición literaria y, por fin, la perspectiva de la integración al nivel de la composición de elementos materiales utilizados en un texto. Estos tres elementos son los que fundamentan la *literariedad*.

Bajo otro ángulo, la *literariedad* pone de manifiesto una relación particular del discurso literario con la realidad, es decir, se refiere a las personas, acontecimientos imaginarios más que históricos; pues la *literariedad* implica la noción de ficcionalidad.

En la literatura, la realidad va más allá de lo real palpable, es, en la mayoría de los casos, la imaginación y la especulación, por eso, el escritor más realista es el que supera y minimiza todo empirismo y toda percepción de los sentidos en provecho de una ficción. Si es cierto que el arte narrativo brota de la realidad, para nosotros, la segunda primicia sería ver ¿cómo pasa la realidad a la obra artística?

La literatura, en la mayoría de las veces, ha sido una investigación de la realidad. El lenguaje del libro, si es diferente del nuestro por una parte, por otra, se refiere ineluctablemente a la realidad y lo bello de cada obra que penetra de una manera o de otra en la realidad, en la vida, de modo que la literatura, como especie social o práctica socio-cultural, es parte de la realidad, o sea, del mundo. Así pues, la obra literaria como realidad social, se comprende en tanto que reflejo de la sociedad a través del lenguaje en el sentido de *verosimilitud* y también de procedimientos tales como: *estilización* y *ficcionalización*.

El mundo que procura el escrito literario puede venir a ser real cuando el grado de verosimilitud corresponde de modo estricto a la realidad concreta o histórica. Aquella realidad aparece en un conjunto de signos que forman el texto o el discurso que nos permite situar tal o cual elemento dentro de su contexto. Así, podemos parafrasear a Gustave Flaubert para decir que el éxito del arte depende de su capacidad de representar una realidad anterior al arte. Es, pues, la realidad la que determina los cambios dentro de una narrativa. El arte actúa sobre la realidad modificando la visión de los lectores y tal fenómeno aparece como una influencia mutua entre arte y realidad. La relación Literatura-Realidad se refiere siempre a un proceso de estilización de la realidad; por eso, comenta Jaime Valdivieso: “la obra no habla nuestro lenguaje, habla el suyo, pero siempre referido a la realidad” (Valdivieso, 1975: 22-23). Para él, toda obra nace

de consideraciones extraliterarias que se hacen ficción y vuelven a conectarse con la realidad. La literatura en tanto que práctica social se apoya sobre la lengua tomándola como material, así, el discurso literario está hecho de enunciados de la lengua; de este modo, conforma la realidad al ser una práctica que genera sentidos. Cuando un discurso literario relata un suceso, aquél goza de verosimilitud sólo por su relación con un suceso exterior real a él. Entre el suceso narrado y el suceso exterior puede existir una correspondencia más o menos directa, esta correspondencia es la que entablará el grado de verosimilitud o de “ficcionalidad”. Tal fenómeno es lo mismo entre persona y personaje; espacio real y ficticio; tiempo real y tiempo ficticio.

De esta forma, el discurso literario se vuelve una representación de la realidad cotidiana. Arthur Danto escribe: “Al menos en sus más grandes obras, la literatura parece mantener una relación importante con nuestra vida, a tal punto que su estudio constituye una parte esencial de nuestro programa educativo” (Danto, 1993: 183).

En otros términos, Danto invita a examinar la manera en que el discurso literario representa la “realidad cotidiana” y la supuesta correspondencia entre aquel discurso y la realidad exterior al discurso. François Rastier, por su parte, añade lo siguiente: “[...] lo que determina el valor realista de un texto no depende de su relación “con estados de cosas” en un mundo real o posible, sino de su relación con la esfera de las representaciones mentales” (Rastier, 1995: 30). Para Rastier, el discurso literario, al distorsionar la significación de la lengua común, llega a ser polisémico o sea, se carga de “imágenes mentales”, es decir, simbólicas susceptibles de provocar una isotopía.

El mundo que propone el discurso literario es significativo en su totalidad y el grado de verosimilitud es la correspondencia entre aquel discurso y la realidad cotidiana, de esta manera, la realidad deviene efecto de realidad. El derivado efecto de real es realidad, no sería más que un efecto de discurso literario en estrecha correspondencia con la verosimilitud, un discurso que presenta un mundo posible. El efecto de real es la realidad que instaura un discurso literario codificado.

En definitiva, el relato literario se inserta en el mundo real gracias al procedimiento de “ficcionalización”; toda obra surge de preocupaciones que están siempre más allá o más acá de la literatura, pues, como señala Mario Vargas Llosa:



los “demonios” que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de la sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante, porque de la proporción en que los “demonios” personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende la naturaleza de la realidad ficticia (Vargas Llosa, 1971: 102-103).

### ¿LA LITERATURA REPRESENTA LA REALIDAD?

Aquí, trataremos las relaciones de la literatura con el mundo, esto es, el problema de la relación del texto con la realidad o del texto con el mundo; relación que Aristóteles llama *mimèsis* que designa “imitación” o “representación”, “verosimilitud”, “ficción”, “ilusión” aun “mentira”, “realismo”, “referente”, “referencia”, o “descripción” a lo largo de las historias de la literatura y de la teoría literaria.

En efecto, si el término *mimèsis* desde la *Poética* de Aristóteles ha servido para denominar las relaciones de la literatura con la realidad; cabe notar que con la evolución de la teoría literaria esta noción ha dejado de ser unánime cuando los teóricos de la literatura empezaron a hablar de la autonomía de la literatura con respecto a la realidad, al referente, al mundo; de la primacía de la *forma* sobre el *fondo*, de la *expresión* sobre el *contenido*, el *significante* sobre el *significado*, de la *significación* sobre la *representación*, aun más de la *semiosis* sobre la *mimèsis*. Según aquellos teóricos, la referencia no es más que una ilusión susceptible de borrar la comprensión de la literatura como tal. Philippe Sollers, uno de ellos, a este respecto, escribe:

El pretendido *realismo* [...] este prejuicio que consiste en creer que una escritura debe *expresar* algo que no sería dado dentro de aquella escritura, algo sobre el cual la unanimidad podría ser realizada inmediatamente. Pero hace falta ver que aquel acuerdo no puede más que llevar sobre convenciones previas, siendo la propia noción de *realidad* una convención y un conformismo, un tipo de contrato tácito ocurrido entre el individuo y su grupo social (Sollers, 1968: 236).

Para Sollers, ya no hay contenido, tampoco fondo. Leer o escribir para la realidad es equivocarse sobre la literatura porque *la literatura habla de la literatura*. Roland Barthes señala el carácter *represivo* de la *mimèsis* puesto que ésta refuerza el vínculo social por estar ligado a la ideología (la *doxa*) a la que sirve como instrumento.

Tomas Pavel en su reacción contra la *mimèsis*, afirma que “la poética del relato, ha tomado como objeto el discurso literario en su formalidad retórica en detrimento de su fuerza referencial” (Pavel, 1988: 7). Así como muchos teóricos de la literatura, Pavel da prioridad a la *forma* rechazando la idea de *fondo*. Los lingüistas, por su parte, se oponen a la *mimèsis* basándose en la teoría de la arbitrariedad del signo y según la cual la lengua conserva una plena autonomía con respecto a la realidad en nombre de la cual la significación es diferencial y no referencial.<sup>1</sup>

Roman Jakobson, tras distinguir las seis funciones de la comunicación, refuta la noción de *referencia* o sea cualquier relación con la realidad (Jakobson, 1973); mientras que Barthes concibe la referencia como algo explícitamente accesorio y contingente en la literatura: “la función del relato no “es representar”, es constituir un espectáculo que no queda todavía enigmático, pero que sabría ser de orden mimético [...] “Lo que pasa” en el relato no es, del punto de vista referencial (real), a la letra: nada; “lo que sucede”, es el lenguaje a solas, la aventura del lenguaje, cuya llegada no cesa jamás de ser festejada” (Barthes, 1985: 206). De esta manera, Barthes excluye la *referencia* por la primacía del lenguaje que se convierte en el protagonista de aquella fiesta sustituyéndose a lo real. El lenguaje sólo imita el lenguaje. En este caso, en vez de *referencia*, será cuestión de *autorreferencia*.

Sin embargo, la tesis mimética no excluye del todo la cuestión de la forma porque en la obra *Poética*, el término *mimèsis* define la literatura y el arte como imitación de la naturaleza, o sea, lo verosímil en el sentido natural (*eiko*, lo posible). A *grosso modo*, Aristóteles escribe: “la tragedia no es imitación de

<sup>1</sup> Cfr. Charles S. Peirce *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, y Ferdinand de Saussure. *Curso de Lingüística General*, trad. Mauro Armiño, 12a. ed., México, Fontamara, 1998. Según estos lingüistas, el referente no existe fuera del lenguaje, pero es producido por la significación, depende de la interpretación y el mundo ya es interpretado, por consiguiente, para ambos no hay ninguna representación entre la palabra y la cosa, tampoco entre el texto y el mundo; por eso, en las representaciones, la referencia desaparece.

seres humanos, sino de las acciones” (Aristóteles, 2001: 79). Para él, aquella imitación o representación de la historia no es imitación de la realidad, pero es producto de un artefacto poético. Dicho de otra forma, según Aristóteles, lo que cuenta es la técnica de la representación, de la estructuración del *muthos* (la intriga). De hecho, la *mimèsis* sería la representación de acciones humanas por el lenguaje, y el arreglo narrativo de los hechos en la historia. Entonces la *mimèsis* es: acciones humanas; técnica de la representación y lenguaje.

La teoría literaria, como ya lo mencionamos, considera la *mimèsis* como algo ideológico por estar asociada a la realidad. El realismo se ha identificado muchas veces con lo ideal referencial de la literatura occidental, es decir, en aquel entonces, la literatura era la representación de la realidad; se trataba para la literatura basada sobre la *mimèsis*, de dar un testimonio fiel de la experiencia de los individuos, de los conflictos sociales. No obstante, la teoría literaria, a lo largo de los tiempos, ha considerado el realismo no como un “reflejo” de la realidad, sino como un discurso que tiene sus requisitos y sus convenciones, un discurso que atraviesa toda la historia, sobre la base de la doble polaridad “metafórica y metonímica” que caracteriza el lenguaje. Pavel, oponiéndose a toda concepción referencial de la ficción literaria y de acuerdo con el carácter convencional del realismo, pudo afirmar: “Los textos literarios no hablan jamás de estados de cosas que les son exteriores; todo lo que nos parece dar referencia a un “hors-texte” es regido de hecho por convenciones rigurosas y arbitrarias, y el “hors-texte” es, por consiguiente, el efecto engañoso de un juego de ilusiones” (Pavel, 1988: 145).

El realismo ha sido considerado por los teóricos como un conjunto de convenciones textuales, un efecto formal y no como contenido. Para ellos, la lengua es forma y no substancia, sistema y no nomenclatura, así Barthes escribe:

en la novela más realista, el referente no tiene “realidad”: imagínese el desorden provocado por la más prudente de las narraciones, si sus descripciones fuesen tomadas literalmente, convertidas en programas de operaciones, y simplemente *ejecutadas*. En resumen [...] lo que llaman “real” (en la teoría del texto literario) no es más que nunca un código de representación (de significación): no un código de ejecución: lo real novelesco no es operable (Barthes, 2000: 66).



Barthes rechaza cualquier concepto referencial en la relación literatura-mundo o lengua-mundo porque el *referente* es el producto de la *semiosis* y no de mundo preexistente. No hay ninguna relación entre palabra y cosa, texto y mundo, signo y referente, sino entre signo y signo, texto y texto. La noción de referente sería en consecuencia una “ilusión referencial” y según la expresión del propio Barthes, un “efecto de real”. Así es como trata de separar la literatura de lo real, cuando dice: “el realismo (bien o mal denominado y en cualquier caso a menudo mal interpretado) no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real [...]. Es por eso que el realismo no puede ser tildado de “copiador”, sino más bien de “plagiario” (por obra de una *mimèsis* secundaria), copia de lo que ya es copia” (Barthes, 2000: 45); y como sustituyendo la intertextualidad a la referencia afirma: “el artista realista no considera en modo alguno la “realidad” como origen de su discurso, sino sólo y siempre, por lejos que pueda remontarse, algo real ya escrito, un código prospectivo a lo largo del cual sólo se divisa, hasta perderse de vista, una hilera de copias” (Barthes, 2000: 140).

Pues, la referencia no tiene nada de real, lo que se llama *real* es de verdad un código. La ilusión referencial no es más que una ilusión del discurso sobre el mundo real así el realismo será la ilusión producida por la intertextualidad: “lo que está detrás del papel no es lo real, el referente sino la referencia, “la sutil inmensidad de las escrituras” (Barthes, 2000: 102). Los intertextos reemplazan la noción de realidad entre los teóricos. Para Michael Riffaterre, la ilusión referencial es una “ilusión intencional” que es error porque consiste en substituir la realidad a su representación, o sea, introducir en el texto la “referencialidad”; ahora bien, el texto literario nunca habla de estados de cosas exteriores a él. Sólo la referencialidad es cosa del lector. En literatura, la unidad de sentido no sería la palabra, sino el texto entero; las palabras pierden sus referencias una vez en interacción unas con otras (Riffaterre, 1982: 93).

En la defensa de su tesis antimimética, Barthes desemboca sobre otra noción: lo real. Para él, hace falta que en la novela haya notaciones que no aluden más que a lo real. A este respecto escribe:

semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la colusión *directa* de un referente y un significante; el significado es expulsado del signo, y con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una *forma* del significado [...]. Ahí, es lo

que se podría llamar la *ilusión referencial*. La verdad de esa ilusión es ésta: suprimiendo de la enunciación realista como significado con denotación, lo “real” vuelve a ella como significado con connotación; porque en el momento en que esos detalles son reputados para denotar directamente lo real, no hacen nada más, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet, finalmente no dicen otra cosa más que eso: *somos lo real*; es la categoría de “lo real” (y no sus contenidos contingentes) que está significada; dicho de otra forma, la carencia del significado en provecho del único referente se vuelve el significante del realismo: se produce un *efecto de real* (Barthes, 1982: 88-89).

Sin embargo, la tesis antimimética defendida por los críticos modernos no borra la existencia de una postura mimética cuyos partidarios apoyándose sobre la *Poética* de Aristóteles, afirmaban más o menos que la literatura imitaba al mundo. De hecho, la *mimèsis* nunca ha sido pasiva sino activa por ser un aprendizaje: “En primer lugar, la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia (y esto los diferencia de los otros animales, pues los seres humanos son sumamente imitativos y realizan sus primeros aprendizajes mediante la imitación). En segundo lugar, todos los seres humanos disfrutaban con las imitaciones” (Aristóteles, 2001: 70).

La *mimèsis* es, entonces, conocimiento y reconocimiento; ni copia, ni réplica a lo idéntico. Designa un conocimiento propio al ser humano en el mundo. Así es como, Northrop Frye y Paul Ricoeur argumentarán en la misma perspectiva. El primero va de las nociones de *muthos* (la historia o la intriga); *dianoia* (el pensamiento, la intención o el tema) y *anagnôrisis* (el reconocimiento), para luego afirmar que la finalidad de la *mimèsis* no es copiar sino establecer relaciones entre algunos hechos que, sin aquel arreglo, aparecerían como aleatorios, por otro lado, develar una estructura de *inteligibilidad* de los sucesos y, en fin, dar un sentido a las acciones humanas. Así, según Frye, el *anagnôrisis* atribuye al lector una función de reconocimiento, por eso, es la *mimèsis* y por añadidura produce un efecto fuera de la ficción, es decir, en el mundo. Aquel reconocimiento es el que transforma el movimiento lineal y temporal del acto de leer en una significación simultánea. La *dianoia* es la interpretación, por lo que Frye menciona:

Cuando el lector de una novela se pregunta: “¿Qué va a pasar en esta historia?”, su pregunta versa sobre el desarrollo de la intriga, y en particular sobre aquel aspecto

crucial de la intriga que Aristóteles denomina reconocimiento o *anagnôrisis*. Pero puede preguntarse también: “¿Qué significa esta historia?” Esta pregunta toca la *dianoia* e indica que hay elementos de reconocimiento tanto en los temas como en las intrigas (Frye, 1969: 54-57).

En él, el lector es el que se adueña del *anagnôrisis* como reconocimiento de la forma total y de la coherencia temática. En su interpretación de la *Poética*, Frye mueve el reconocimiento de dentro hacia afuera de la ficción.

Paul Ricoeur, por su parte, reconoce el vínculo de la *mimèsis* con el mundo y su carácter temporal; la llama entonces “actividad mimética” que no es nada más que el *muthos* que se traduce por “puesta en intriga” ligada al tiempo. Para Ricoeur, la imitación o la representación de acciones (*mimèsis*) y el arreglo de hechos (*muthos*) son casi sinónimos. La *mimèsis* como puesta en intriga, es un “modelo de concordancia”, un “paradigma de orden”: completitud, totalidad, amplitud. La *mimèsis* apunta, solamente en el *muthos*, su carácter de coherencia porque la intriga, en cuanto a la sucesión de los sucesos, da una inteligibilidad. Así, Ricoeur sostiene: “componer la intriga, ya es dar a surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (Ricoeur, 1983: 60).

Por consiguiente, la imitación o la representación de acciones (la *mimèsis*) es una imitación creadora que abre el espacio de la ficción e instaura la literariedad de la obra literaria. La *mimèsis*, en tanto que actividad creadora, se coloca entre la comprensión del mundo de *mimèsis I* y la recepción de la obra de *mimèsis III*; y la “Actividad mimética” es el movimiento de *mimèsis I* a *mimèsis II* (vínculo de la *mimèsis* con el mundo): “la configuración textual hace la mediación entre la prefiguración textual del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra” (Ricoeur, 1983: 86).

Para terminar, según Ricoeur, la *mimèsis* ya no es como una copia estática, tampoco un cuadro, sino como actividad cognoscitiva y dinámica, puesta en forma de la experiencia del tiempo que en vez de imitar, produce lo que representa, aumenta el sentido común y llega al reconocimiento. La noción de tiempo importa mucho porque “el tiempo se vuelve humano en la medida en que está articulado sobre un modo narrativo, y el relato alcanza su significación plena cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 1983: 85).



## LOS MUNDOS FICCIONALES

El logro de la teoría literaria sobre la *mimèsis* se explica por el nacimiento del concepto de *referencia* lingüística más cercana a la alucinación; mientras que otras teorías de la referencia, reclamándose de la *mimèsis*, creían en las relaciones entre literatura y realidad porque la *mimèsis* explota las propiedades referenciales del lenguaje ordinario ligadas a los indicios y nombres propios.

Pero sin duda alguna, la referencia supone de antemano la existencia, dicho de otra forma, algo ha de existir para que el lenguaje se pueda referir a él. En este caso, para que haya referencia a algo, hace falta que aquél exista. Ahora bien, en literatura, las expresiones referenciales son muy pocas: en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, la palabra “avenida más larga y más ancha del mundo”<sup>2</sup> no es forzosamente referencial puesto que aquélla no existe fuera de la obra.

La pregunta a saber sería que, pese a que la presuposición existencial resulta nula, si el lenguaje ficticio puede ser referencial y cuáles son los referentes en un mundo de ficción. Según la lógica, en una novela, la palabra finge referir, así crea una ilusión de referencia, mima las propiedades referenciales del lenguaje ordinario.

En esta misma visión, John L. Austin separa la literatura de los actos de lenguaje, cuando escribe:

una enunciación performativa será hueca o vacía de una *manera particular* si, por ejemplo, está formulada por un actor en escena, o introducida en un poema [...]. Está claro que en tales circunstancias el lenguaje no está empleado seriamente [...], pero que se trata de un uso parasitario con respecto al uso normal-parasitismo cuyo estudio releva del dominio de los ajamientos del lenguaje (Austin, 1970: 55).

Austin asimila la literatura, la poesía a la broma por la falta de seriedad, y la lengua literaria es indudablemente un parasitismo y un ajamiento de la lengua ordinaria. En suma, subraya por qué y cómo los enunciados de la ficción se diferencian de los de la vida real. Dicho de otra forma, para él, si una obra

<sup>2</sup> Jorge Zalamea. *El Gran Burundún-Burundá ha muerto y La metamorfosis de su Excelencia*. Bogotá: Arango Editores, 1989, p. 139.



literaria es un discurso, bastaría con reconocer que la fuerza ilocutoria de aquél es mimética. El enunciado ficcional es una aserción fingida (sin capacidad de probar lo que se dice) por consiguiente opuesto a la aserción auténtica (real). Por eso, el lenguaje aparente en la literatura es la *mimèsis* de un acto de lenguaje real. Así, cada proposición de una novela es un acto de lenguaje ficticio que se inscribe en un acto de lenguaje real. En la ficción, los actos de lenguaje son actos ficticios, concebidos y combinados por el autor para componer un solo acto de lenguaje real. La literatura explota las propiedades referenciales del lenguaje, aquellos actos de lenguaje son ficticios y su funcionamiento es similar al de los actos del lenguaje real.

La evolución de una teoría de la ficción o del uso ficcional del lenguaje desemboca en otra: los mundos posibles de los que los mundos ficcionales constituyen una variedad. Un mundo posible, según Umberto Eco, es:

Un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición,  $p$  o  $\sim p$  como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé [...] un mundo posible es una *construcción cultural*... (Eco, 1981: 181-187).

Aquella teoría se interesa particularmente por los mundos que producen los juegos de lenguaje, abriendo de nuevo el debate sobre la referencia literaria en la perspectiva de los mundos posibles o ficcionales. A este respecto, Pavel escribe que los sucesos de una novela tienen: “una especie de realidad que les es propia” (Pavel, 1988: 19).

De hecho, se trata de una realidad intermedia de la realidad de los mundos reales. En los mundos posibles, para que las proposiciones sean válidas, no es necesario que versen sobre los mismos inventarios que en el mundo real, sino que sean compatibles con éste. Así, decía Aristóteles: “No es tarea del poeta el decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad” (Aristóteles, 2001: 85).



La literatura sigue interfiriendo el mundo real y el mundo posible puesto que se interesa por los personajes y sucesos reales. Pavel lo resume así:

Hay muchos contextos históricos y sociales en los que los escritores y su público aceptan el supuesto de que una obra literaria habla de algo que es genuinamente posible respecto al mundo real. Esta actitud corresponde a la literatura realista, en el sentido amplio del término. Visto desde este ángulo, el realismo no es un simple conjunto de convenciones estilísticas y narrativas, sino una actitud fundamental frente a la relación entre el mundo actual y la verdad de los textos literarios. En una perspectiva realista, el criterio de la verdad o falsedad de un texto literario y de sus detalles se basa en la noción de posibilidades (y no sólo de posibilidad lógica) respecto al mundo actual (Pavel, 1991: 63).

Para aludir a mundos posibles, los textos de ficción emplean los mismos mecanismos referenciales que los empleos no ficcionales del lenguaje; así, al leer la obra, uno se encuentra dentro del mundo de la ficción que da por verdadero. Por eso Barthes afirma que el libro es un mundo proyectado desde la literatura al primer grado y luego al segundo grado.<sup>3</sup> De acuerdo con Pavel, los diversos tipos de realismo varían según la descripción del mundo actual y según la definición del vínculo entre varios mundos posibles (relación R) que conecta este mundo con sus alternativas posibles y al respecto, escribe:

El mundo actual como también la relación de accesibilidad son diferentes para los autores de autos medievales y para el autor de una novela moderna de misterio. Un mundo en el que la estatua de la Virgen María habla con un lego pertenece a la gama de posibilidad de un escritor medieval y su público, así como un mundo en el que un escuadrón antidrogas del FBI desmantela una red de narcotraficantes y arresta a todo el mundo es un mundo posible para el escritor de una novela de misterio contemporánea y sus lectores. Pese a las variaciones, estos dos casos comparten la misma actitud lógica frente a la información transmitida por el discurso literario y sus relaciones con el mundo actual (ibídem).

<sup>3</sup> Cfr. Roland Barthes. 1994. *Crítica y verdad*. trad. José Bianco, México: Siglo XXI.

Los mundos posibles son modelos abstractos reales, aun construcciones conceptuales. Las ficciones literarias funcionan como artefactos culturales incorporados en los textos literarios y, por consiguiente, una teoría de la ficción literaria es la consecuencia de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. La semántica de los mundos posibles rebasa la *mimèsis* y, al mismo tiempo, enriquece las ficciones literarias, de donde la presencia de una diversidad de mundos ficcionales a partir de los mundos posibles.

La serie de mundos ficcionales es ilimitada dado que lo posible es más amplio que lo real, así los mundos ficcionales no se limitan a las representaciones reales. Aquella misma serie de mundos ficcionales es variada. Esta diversidad de los mundos ficcionales es la consecuencia directa de la variedad de las “leyes” de los mundos posibles. De ahí un mundo ficcional es una serie de particulares ficcionales componibles caracterizados por su propio “orden”, una organización macroestructural específica. Los mundos posibles son ontológicamente homogéneos por atribuir a los mundos ficcionales un estatuto ontológico, o sea, el estatuto de los mundos posibles. El Gran Burundún-Burundá no es una persona real (de carne y hueso), sino un individuo posible, un habitante del mundo ficcional de la obra del autor.

Una distinción muy importante nos lleva a entender una vez más el concepto de mundos posibles: si los personajes ficcionales no pueden de ninguna manera comunicarse con el mundo real, en nombre de la teoría de homogeneidad ontológica, pueden comunicarse y entenderse entre ellos por ser habitantes de un mismo mundo posible. Según la teoría de homogeneidad ontológica los individuos ficcionales no dependen para su existencia y propiedades de gente real, y los personajes ficcionales no pueden identificarse con individuos reales ni sobre la base de un nombre propio compartido. De seguro, puede haber una relación de “correspondencia” entre un nombre real (histórico) y sus homónimos posibles de las ficciones. Esta relación alcanza tanto a lo real como a los mundos posibles; es el caso del Gran Burundún-Burundá histórico (real) y el Gran Burundún-Burundá posible de la ficción. Los mundos ficcionales son penetrables desde el mundo real, se penetran aquellos mundos partiendo de lo real hasta las entidades posibles no reales mediante canales semióticos (a través de los signos) e informaciones del mundo real (la cultura). Por eso, se dice que el material real ficcionaliza, o sea, todo lo real se convierte en posibles ficciones produciendo aspectos estilísticos, lógico-simbólicos, ontológicos y semánticos. Los mundos

de ficción o mundos posibles son muy variados y están muy lejos de procurar un modelo a la teoría de la ficción y además son ilimitados e incompletos.

En conclusión, hemos revisado a algunos autores y de acuerdo con sus propuestas, hemos llegado a los resultados siguientes: la obra literaria es un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la verosimilitud y a través de los procesos de metaforización y ficcionalización; la literatura habla de la literatura y nada más y, por último, los mundos de ficción son los principales depósitos de los rasgos estructurados empleados con ámbitos referenciales y que, por su lado, crean mundos posibles susceptibles de relacionarse con el mundo real bajo la escritura y el estilo del autor.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTÉLES (2001) *Poética*. trad. Salvador Mas. México: Colofón.
- AUERBACH, Erich (2000) *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. trads. I. Villanueva y E. Ímaz, 7a. ed. México: FCE.
- AUSTIN, John L. (1970) *Quand dire, c'est faire*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1982) *Littérature et Réalité*. Paris: Seuil (Col. Points).
- (1985) *L'Aventure sémiologique*. Paris: Seuil (Col. Points).
- (1994) *Crítica y verdad*. trad. José Bianco. México: Siglo XXI.
- (2000) *El grado cero de la escritura*. trad. Nicolás Rosa, 17a. ed. México: Siglo XXI.
- (2000) *S/Z*. trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- DANTO, Arthur (1993) *L'assujettissement philosophique de l'art*. Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (1981) *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1971) *Antología de textos sobre lengua y literatura*. México: UNAM.
- FRYE, Norhtrop (1969) *Anatomie de la critique*. Paris: Gallimard.
- JAKOBSON, Roman (1973) *Questions de Poétique*. Paris: Seuil.
- PAVEL, Tomas (1988) *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- (1991) *Mundos de ficción*. trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PEIRCE, Charles S. (1978) *Ecrits sur le signe*. Paris, Seuil.
- RASTIER, François. *Problemáticas semánticas*. Xalapa: Universidad de Xalapa.

- RICŒUR, Paul (1985) *Temps et Récit III- Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1982) *Littérature et Réalité*. Paris: Seuil.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1998) *Curso de Lingüística General*. México: Fontamara, 12a. ed.
- SOLLERS, Philippe (1968) *Logiques*. Paris: Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1967) *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- VALDIVIESO, Jaime (1975) *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México: Joaquín Mortiz.
- VALÉRY, Paul (1957) *Oeuvres, poésie et pensée abstraite*. Paris: Gallimard.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971) *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- ZALAMEA, Jorge (1989) *El Gran Burundún-Burundá ha muerto y La Metamorfosis de su Excelencia*. Bogotá: Arango Editores.