

♦ LUIZ COSTA LIMA

PENSAMIENTO E IMAGINACIÓN:
EL CONCEPTO DE *FICCIÓN* ♦

Traducción

ANA AMADOR CASTILLO,
DIEGO VALLEJO,
JOHANNE ESTÍBALIZ
SÁNCHEZ, NIDIA ISABEL
MAYA Y CLAUDIA
DIAS SAMPAIO

Coordinación

NAIR ANAYA
CLAUDIA DIAS SAMPAIO
ALINE MAGALHÃES PINTO

FFyL UNAM
Cátedras

LUIZ COSTA LIMA

PENSAMIENTO E
IMAGINACIÓN:
EL CONCEPTO
DE *FICCIÓN*

LUIZ COSTA LIMA

PENSAMIENTO E
IMAGINACIÓN:
EL CONCEPTO
DE *FICCIÓN*

Coordinación

DRA. NAIR ANAYA (FFYL-UNAM)

DRA. CLAUDIA DIAS SAMPAIO (FFYL-UNAM)

DRA. ALINE MAGALHÃES PINTO (UFMG-BRASIL)

Traducción

ANA AMADOR CASTILLO, DIEGO VALLEJO,

JOHANNE ESTÍBALIZ SÁNCHEZ,

NIDIA ISABEL MAYA Y CLAUDIA DIAS SAMPAIO

Revisión

ALINE PARTIDA CRUZ Y DERIK BECERRIL

Revisión técnica de la traducción

MELISSA ROSALES

SEMINARIO DE TRADUCCIÓN LITERARIA
DE LA EMBAJADA DE BRASIL EN MÉXICO (2021)
SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN LENGUAJE POÉTICO
Y PENSAMIENTO CRÍTICO SOBRE LO CONTEMPORÁNEO
EN IBEROAMÉRICA (FFYL-UNAM)



La presente edición de *Pensamiento e imaginación: el concepto de ficción* fue realizada en el marco del Seminario de Investigación Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica (Coordinación de Investigación de la FFYL) y del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México, dirigidos por la Dra. Claudia Dias Sampaio.

Primera edición digital: septiembre 2022

DR © 2022. Universidad Nacional
Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, CDMX.

ISBN: 978-607-30-7115-4

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.
Hecho en México

◆ Sumario ◆

Nota preliminar
Agradecimientos

La teoría es una praxis
Ficción, ese subalterno
Presentación de la traducción al español

El concepto de *ficción*, por Luiz Costa Lima

I. Bajo el signo de la mimesis y de la *fictio*

1. Desde el mundo homérico
2. La tragedia y la sofística
3. Tragedia e historia en la *Poética*: consecuencias de una reevaluación
4. La insuficiencia del legado de la antigüedad
5. La épica imperial: Virgilio
 - 5.1 Profecías y hado
 - 5.2 Las pinturas que derogan el tiempo
6. Ovidio: fábula y ficción
 - 6.1 Configuración general de las *Metamorfosis*
 - 6.2 ¿Qué son las metamorfosis?
 - 6.3 La ficción entre dos modelos
7. La importancia de un *topos*

II. Finalmente, la teoría de lo ficcional

1. Jeremy Bentham: una inoportuna epistemología
2. Hans Vaihinger: la filosofía del *como si*
 - 2.1 El mundo real en Vaihinger

3. Un instante con Wolfgang Iser
 - 3.1 Los actos de fingir
 - 3.2 La operación de los actos de fingir
 - 3.3 Ficción y mimesis

Bibliografía

◆ Nota preliminar ◆

Este texto originalmente integra parte del libro *História. Ficção. Literatura* de Luiz Costa Lima, publicado en Brasil por la Companhia das Letras (2006). La traducción del portugués al español fue realizada en el ámbito del seminario de investigación “Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica”, vinculado a la Coordinación de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre las y los estudiantes que participaron en este trabajo se encuentran Ana Amador Castillo, Diego Vallejo, Johanne Estíbaliz Sánchez y Nidia Isabel Maya.

En el proceso de edición colaboraron Aline Partida Cruz y Derik Becerril, estudiantes del Colegio de Letras Hispánicas de la UNAM. La revisión técnica de la traducción estuvo a cargo de Melissa Rosales, egresada de Letras Portuguesas e integrante del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México.

◆ Agradecimientos ◆

A Luiz Costa Lima por el valioso legado que aporta a los estudios literarios de nuestro tiempo.

A la editorial Companhia das Letras por la autorización para la traducción de una parte del libro *História. Ficção. Literatura*, publicado en 2006.

A las y los estudiantes de los colegios de Letras Hispánicas y de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM, que participaron en el proceso de realización de este libro, especialmente a quienes estuvieron en el seminario de investigación “Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica”, desde el cual nos ha sido posible doblar y desdoblar las reflexiones sobre el concepto de *ficción*.

A la Dra. Nair Anaya por su incansable disposición para colaborar con los proyectos conjuntos entre Brasil y México en la UNAM.

A la Dra. Noemí Novell, quien estuvo al frente de la Coordinación de Investigación durante el desarrollo de este trabajo, principalmente por su apoyo para llevar a cabo las actividades de nuestro seminario de investigación.

Al Mtro. Juan Carlos Cruz Elorza, de la Coordinación de Publicaciones de la FFyL, por la disposición con la que recibió esta publicación.

Y a las profesoras Adriana Oviedo Pacheco, María Elena Isibasi, a Francisco Kochen y Mariana Ozuna, Kundalini Muñoz Cervera, Ieda Magri y Carlinda Fragale Nuñez Pates, quienes de diferentes maneras incentivaron la realización de esta publicación.

◆ La teoría es una praxis ◆

O que em mim sente, está pensando
Fernando Pessoa, *Ela canta pobre ceifeira*

La idea de este libro surgió a partir de una demanda pedagógica, del deseo de compartir con los estudiantes de Letras en México lo que no hemos dejado de aprender con el pensamiento de Luiz Costa Lima, teórico y crítico brasileño, que ha construido una obra de las más importantes para el pensamiento brasileño con respecto a la teorización de la problematización de la literatura. La discusión alrededor de la presencia de un control del imaginario en Occidente; así como la propuesta de repensar el clásico concepto de *mímesis* a partir de sus diálogos entrañables con los autores de la teoría de la recepción, como Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle y Wolfgang Iser, cuyos textos se difundieron en Brasil por medio de las traducciones que hizo Costa Lima del alemán, y que están entre sus contribuciones más significativas en el sentido de crear un ambiente intelectual y educativo en Latinoamérica, donde la teoría no sea más vista como algo opuesto a una praxis.

Al leer su extensa obra, y las constelaciones que van surgiendo con ella, en la que conecta teóricos, críticos y poetas de muchas partes del mundo, siempre señalando la importancia del pensamiento crítico y llevando la teorización acerca de lo poético a

su máxima potencia. Como veremos aquí, desde la antigüedad grecorromana se puede dar cuenta de que la teoría no está hecha para encajar en una obra literaria, o en cualquier otro ámbito, es decir, no es el instrumento con el cual se podría comprobar algo. La teoría puede ser vista como el gimnasio del intelecto, lugar para doblar y desdoblar nuestras reflexiones acerca de las obras literarias y de la vida misma. Porque la vida no está en un otro lado, está aquí, en el lenguaje, en un pensamiento que se construye porque está hecho de razón y emoción.

Lo que presentamos en este libro son las reflexiones de Luiz Costa Lima acerca del concepto de *ficción* que, frente a la constatación de la precariedad del estatuto teórico de la poesía, se impone la tarea de pensar su especificidad desde el legado de la antigüedad grecorromana, a propósito del entendimiento de lo poético.

Presentamos la sección “Ficção” de *Historia. Ficção. Literatura*, obra publicada en Brasil en 2006, cuyo enfoque nos lleva a pensar la escritura de la historia y en las especificidades de los discursos con relación al estatuto de la verdad. Decidimos suprimir el ensayo “El soberano y el poeta”, que en el original es la parte final de esta sección, por considerar que, ya con lo expuesto, teníamos lo que nos interesaba en ese momento. Sin embargo, futuras traducciones, no sólo del ensayo mencionado, sino de toda la obra de Luiz Costa Lima al español, son algo urgente y quedan pendientes para las nuevas vueltas de la vida.

Este libro es una realización colectiva que busca atender una demanda pedagógica, por lo mismo, siempre tuvimos presente la importancia de la participación de nuestros estudiantes en todas las

etapas del proceso editorial. Esperamos que eso haya contribuido, de algún modo, en su formación y que la lectura de este libro despierte la curiosidad del público en México por el pensamiento producido en Brasil.

Luiz Costa Lima nos ofrece la ficción como posibilidad discursiva para pensar críticamente el tiempo en que nos tocó vivir. En un tiempo desértico y caótico, como el nuestro, tan solo eso ya sería motivo para conocer y difundir la obra de este gran maestro de los estudios literarios en Brasil.

Dra. Nair Anaya (FFYL-UNAM)

Dra. Claudia Dias Sampaio (FFYL-UNAM)

Dra. Aline Magalhães Pinto (UFMG-Brasil)

Coordinadoras

◆ Ficción, ese subalterno ◆

Aline Magalhães Pinto

El concepto de *ficción* es central en la obra de Luiz Costa Lima. En los últimos cuarenta años, este autor brasileño se ha dedicado, como crítico y como teórico, a pensar la *ficcionalidad*: como crítico, estuvo atento tanto a la literatura brasileña como a las literaturas de lengua extranjera, yendo del comentario crítico a los clásicos hasta los análisis vigorosos de la producción literaria moderna y contemporánea. Una y otra vez, Costa Lima evoca su condición de no-especialista. El motivo está en el hecho de que, para él, el área de los estudios literarios no está constituida sólo por la crítica especializada y por una historiografía de los productos literarios. El campo de los estudios literarios, por el modo de circulación y de producción de sus objetos, implica el estudio de los procesos comunicativos y criterios de reflexividad de la sociedad occidental. La interrelación entre los estudios de la literatura y la teoría resulta en un entendimiento más sofisticado de las condiciones de posibilidad del discurso ficcional que huye de la superficialidad de los juicios que insisten en la dilución de su estatus –aunque con la intención de glorificarlo. En sus trabajos, la crítica y la teoría de la literatura van hacia el encuentro de la antropología, del pensamiento histórico-sociológico, de la teoría psicoanalítica y de la reflexión

filosófica. Dicho movimiento se justifica porque la ficción se constituye como un tipo de fenómeno que desdibuja no sólo los campos discursivos sobre los cuales se levanta; sino que ésta actúa como agente de perspectivización de las verdades ofrecidas por esos discursos. Y ésta es la potencia que eleva y arruina el *ficcional*: como lugar privilegiado desde el cual podemos mirar la fragilidad de las verdades ofrecidas por las formaciones discursivas; sino que en ésta la ficción se vuelve experimento radical de la contingencia. El discurso ficcional profiere su contenido como si fuera verdad, pero no se orienta por la verdad y tampoco se somete a ella. Dicha potencia que desafía al verdadero sin volverse, por eso, una falsedad hace de la ficción un concepto difícil, huidizo, provocador, irresistible. Tan fascinante que la mayoría de los que a él se dedican, lo hacen de modo que se enredan en la fascinación que la ficción despierta por el aspecto negativo de su experiencia. Por eso, se inclinan a zozobrar sobre sí mismos. En esa caída, el *ficcional* pasa a revelar-velando un silencio inefable o una realidad oculta.

Es por alejarse de ese tipo de tratamiento respecto al ficcional, que el trabajo de Luiz Costa Lima se destaca: en su escritura empedernida busca tratar teóricamente un concepto difícil que desgarrar la verdad desde la apariencia sin sucumbir al inaudito de las existencias no-existentes. La ficcionalidad, ese fenómeno que surge de las profundidades de algo que es demasiado humano –la capacidad de fingir–, seguramente no puede huir de la negatividad que la constituye. Sin embargo, insiste Costa Lima, el tratamiento teórico-analítico del ficcional necesita saber no limitarse al negativo camino homogéneo, en matices distintos, dentro del campo de la teoría literaria. Al mismo tiempo, Costa Lima entiende que la

problemática teórica sobre el ficcional no encuentra su solución en el horizonte de la historia de la literatura. Sin duda, el tratamiento teórico-analítico debe partir de la renovación de su recorrido histórico. No obstante, el suelo histórico debe ser expuesto para en él reconocer no sólo la insuficiencia del legado de la Antigüedad, como el hecho de que ese déficit no haya sido suprimido por la modernidad.

El duro diagnóstico de Costa Lima nos hace creer que esa situación persiste a pesar de su mismo trabajo y de su colaboración para el campo investigado. El motivo tiene que ver con la constante resistencia a la teorización en el campo literario, siendo esa oposición traducida como abstención en las discusiones teóricas y/o su sustitución por las historiografías literarias. Seguramente, la severidad de este diagnóstico es, por lo menos en parte, disuelta cuando consideramos que Costa Lima construyó una obra en donde tematizó la mimesis de un modo original y que, en contra de los que la piensan apartada de la ficción, buscó plantear acerca de esta relación –alivianando la precariedad del estatus teórico del ficcional. Ese alivio todavía no es lo suficientemente intenso como para desmentir el diagnóstico del autor respecto a la situación de la teoría. Podemos afirmar que las dificultades que el autor señala para que la hipótesis de Wolfgang Iser pudiera ser, finalmente, discutida y fecundada, se extienden a su propio proyecto. Dichas dificultades han sido sintetizadas así:

- 1) Permanencia de la concepción de disciplinas, o aun de las áreas dentro de las disciplinas sin interrelación.

- 2) Rechazo sistemático de la teorización, como si la teoría y la literatura fueran antagónicas.
- 3) La expansión de los *cultural studies*: aunque los estudios culturales hayan asumido la función de un aguarrás en contra de la clausura de la literatura en el ámbito histórico-nacional, dicha vertiente acaba por reforzar un abordaje impresionista y aficionado de la ficción literaria, hasta por expandirla, lo que se puede observar en las diferentes formulaciones del “todo es ficción”.

El diagnóstico es duro y riguroso, y es proporcional a la seriedad con la cual el autor lo enfrenta. En efecto, en el siglo XXI, la atención y sensibilidad intelectual de Costa Lima están dirigidas a la expansión del campo de incidencia de la mimesis; así como al cuestionamiento acerca de los límites de la representación-efecto, justo porque su investigación alinea la mimesis a la problematización de los sistemas de referencias que regulan las nociones de la verdad y de la ficción. En ese sentido, la obra de Costa Lima no ofrece sólo una mirada teórica. Ella nos capacita para lidiar con la seguridad de estar terriblemente mal preparados para enfrentar a la ficción. Y nos convoca a la tarea de defender aquello que se nutre de lo que nos hace pensar e imaginar.

◆ Presentación de la traducción al español ◆

Luiz Costa Lima

A pesar de haber impartido dos o tres cursos en la Ciudad de México, sería impreciso decir que mi presencia ha sido regular en el ambiente intelectual mexicano. Ésta es, ciertamente, una posibilidad de romper ese vacío. Y nada mejor que sea por medio de un texto que piensa la cuestión de la ficción. Apenas recientemente, la idea de ficción venció su sinonimia con lo falso o mentiroso. Aunque ya los griegos tuvieran su memorable teatro, para no hablar de Homero –si bien el *epos* homérico hubiera sido acusado justo por su ficcionalidad–, el discurso ficcional tenía en su contra el privilegio que la filosofía reservaba a la verdad. La verdad antagonizaba con la ficción, no porque ella le tuviera que ser opuesta, sino porque implica una relación oblicua o, más exactamente, postergada con ella. Así ocurre porque la ficción tiene por principio contrariar lo que la sociedad reconoce como real. En la medida que se entiende que lo real es la apropiación cultural de la realidad natural, se dan condiciones para que la oblicuidad de la ficción deje de ser tomada como lo que se manifiesta en contra de la verdad. Lo que de hecho cuesta al pensamiento occidental reconocer. Apenas empieza con la Tercera Crítica Kantiana y se afirma con el neokantiano Hans Vaihinger, en su *Die Philosophie der Als Ob* (La Filosofía del *como si*,

1911), aun así, con graves restricciones, que sólo serán rebasadas con Wolfgang Iser, en los años de 1960. Agradezco, pues, la posibilidad que se me ofrece de sobrepasar la puerta estrecha de mi país.

◆ El concepto de *ficción*, por Luiz Costa Lima^[1]



I. Bajo el signo de la mimesis y de la *fictio*

1. Desde el mundo homérico

No nos concentramos en el mundo homérico, sino como el más remoto apoyo de lo que, siglos más tarde, se dirá acerca de lo poético. Es válido, en este principio, recordar que haya sido, o no, Homero el mismo rapsoda y el autor tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*,^[2] con la llegada al siglo v a.C. se reconoce la expresión épica desde tres rasgos:

a) La deslegitimación del poeta como “funcionario de la realeza”, que en el periodo micénico lo convertía, según la expresión acuñada por Marcel Detienne, en un “maestro de la verdad”. En efecto, esta pérdida del prestigio institucional ya se mostraba a finales del siglo VIII o a principios del VII a.C., cuando la *Ilíada* fue compuesta. (Más tarde tendremos ocasión de subrayar que la desinstitucionalización del poeta es básica para el carácter asumido por su obra). Como señalaba el helenista francés, al prestigio de la asamblea de los guerreros pasaba a corresponder la exclusividad de la palabra salvadora del olvido (*lethe*):

Uno de los privilegios del guerrero (*l'homme de guerre*) es su derecho a la palabra. Aquí la palabra ya no es el privilegio de un hombre excepcional, dotado de poderes religiosos. [...] Esa solidaridad entre la función guerrera y el derecho a la palabra (es) atestiguada por la Epopeya (DÉTIENNE, 1967, p. 92).

b) Dicho descenso social no significaba que la obra del aedo se confundiera con un simple ejercicio destinado a la diversión de sus asistentes:

La poesía [...] seguía relacionándose con una realidad alternativa y los poetas preservaban su relación especial con el público. Se concedían premios a los poetas, sin embargo, la poesía nunca se convirtió solamente en un medio para ganar premios [...] –La autoridad del poeta, no obstante, se había secularizado. Perdió el carácter de profeta y ganó el de profesor (REDFIELD, 1975, p. 42).

Aunque asumir el carácter de profesor fuera, ya, el eco diluido de un *status* antes privilegiado, el aedo aún corría el riesgo de ser confundido con alguno de los oficiantes de la función pragmática de la retórica. Sin embargo, Robert Redfield garantiza que no sucedía así, a pesar de la influencia de la sofística, propagada en el siglo v. El aedo se encontraba en una posición inestable: por un lado, su palabra ya no es una “palabra eficaz” que instituyera “por su propia virtud un mundo simbólico-religioso que es (era) el verdadero real” (DÉTIENNE, 1967, p. 15), por otro lado, tampoco se confunde con la palabra instrumental, que sirviera a una causa por la cual obtendría pago.

c) Por mayores que sean las diferencias entre los universos de la *Iliada* y de la *Odisea*, en ambas es evidente la ausencia de vida interior de los héroes;^[3] paralelamente, la ausencia de sombras y segundos planos que, en el primer capítulo de *Mímesis* (1946), Erich Auerbach contrastaría con el ejemplo del Viejo Testamento.

Incluso sin suponerlos completos, éstos serán los rasgos decisivos para el encaminamiento que será dado aquí a la cuestión del estatuto de la poesía en el mundo greco-romano. La cuestión pronto se concreta cuando cotejamos el trabajo del poeta con el nacimiento del género historiográfico. A partir de Heródoto (484-425 a.C.), la historia acentuaba su diferencia en cuanto a la manera como el rapsoda componía su canto, aun cuando se refiriera a Homero o hasta, eventualmente, lo usara y aunque no se reconociera “la dimensión de la realidad histórica” (LIGOTA, 1982, p. 4). Tampoco la historia pretendía explorar la intimidad de sus agentes; es la propia experiencia de vida interior que temporalmente no existía. Aunque Tucídides viniera a atribuirle piezas oratorias creadas por él mismo, la pretensión del historiador era objetivar la razón de los agentes históricos; es decir, la razón de sus hechos, y relacionarla con aspectos de su carácter. Como se sabe desde hace tiempo, la explotación de la subjetividad es un acontecimiento bastante tardío, posterior al empeño de los estoicos y a los primeros siglos de propagación del cristianismo. Ahora bien, si el frente psicológico estaba restringido al poeta y al historiador, ¿por qué sus producciones *tenían* que distinguirse? Implícitamente, entraba en la discusión el papel de fijar lo que no habría de ser olvidado, la *alétheia*. Ambos, el aedo y el *historé*, competían por el derecho de declarar lo que había sido y es la verdad. La descalificación que sufriera el aedo con la disolución del orden micénico no lo favorecía. La legitimidad que, previamente, le aseguraba el soberano micénico, hacía mucho había desaparecido. No obstante, seguir recibiendo la atención del público, que se reunía para escucharlo, parecería inclinarlo a ser incluido y confundirse con los agentes de la palabra

elocuente. Si, conforme ya señalamos, la diferenciación con la retórica no se cumplía, era para garantizar al aedo una vía alternativa: ni la del *historés* ni la del retórico. Pero, así, ¿qué tercera vía podría ser? *Antes de Aristóteles*, la cuestión permanecía indefinida. La indagación pertinente de Redfield remarca las dudas que surgían en quienes habían reflexionado sobre los discursos conflictivos:

[...] Como el vehículo del *klea andron* (canción que crea/confiere gloria al hombre), la canción heroica es una especie de historia; por la épica, el pasado se preserva. [...] Pero la *Iliada* había sido compuesta siglos después de la caída de Troya, y muchas descripciones en el poema tienen la marca de la experiencia del poeta. ¿Damos por sentado que el poema describe el mundo personal del poeta? Pero es evidente que el poeta lo arcaíza. Pondremos entonces el mundo homérico no en el tiempo de Homero, ni tan distante como los tiempos micénicos, sino, digamos, ¿en los siglos IX y X antes de Cristo? [...] Muchos detalles, sin embargo, son de antes o después. [...] Somos, por fin, forzados a aquella “especie de cosa que los hombres dicen o piensan”; *hablamos de los trazos no familiares del mundo homérico como una mezcla de elementos retirados de la propia cultura de Homero, de memorias históricas y de convenciones poéticas* (REDFIELD, 1975, pp. 35 y 75; el subrayado es mío).

El aedo no cuenta la verdad de los hechos, la suya no es la memoria de lo sucedido en algún tiempo preciso, sino aquella que la memoria cultural sostiene. Eso, sin embargo, observaba Fränkel, no impedía que el autor del canto épico dejara de estar convencido de la veracidad de lo que decía: “[...] Los rapsodas estaban convencidos de que, en lo esencial (*im wesentlichen*), sus relatos se relacionaban con la verdad histórica” (FRÄNKEL, 1951, p. 23). El reconocido filólogo infería así, a partir de las investigaciones hechas ya en el siglo XX, sobre la tradición épico-oral que perduraba en Bosnia.^[4] Bastante plausible, su hipótesis ofrece una explicación indirecta para la inexistencia del material teórico sobre el estatuto de la épica antes del advenimiento de la sofística, del discurso historiográfico y de la

creación del diálogo platónico. A propósito del diálogo platónico, es aún imprescindible tomar en cuenta una formulación más reciente:

Antes del tiempo de Platón, no había distinción entre la discusión ‘filosófica’ y la literaria de los problemas prácticos humanos. Sería extraña a esa cultura toda la idea de distinguir entre los textos que persiguen seriamente la verdad y otro grupo de textos que fundamentalmente existe[iera] para entretener (NUSSBAUM, 1986, p. 123; el subrayado es mío).

Busquemos pensar en conjunto la reflexión de Martha Nussbaum con la inferencia de Fränkel, pues es evidente que se relacionan. Ambas son muy plausibles; pero eso no suprime una cuestión que las permea: con la caída de la estructura política micénica, desde el punto de vista de su relación con la verdad, el canto del aedo había dejado de estar legitimado de antemano. Es bastante probable que, para el rapsoda y la gran mayoría de su público, como lo confirma la investigación hecha en poblaciones bosnias, su veracidad hubiera sido considerada indiscutible. ¿Pero la cuestión no se presentaría a una mente más inquieta? Es lo que da a entender un probable contemporáneo de Homero, Hesíodo, a quien, en la *Teogonía*, las Musas le habrían confiado:

Sabemos que muchas mentiras (*pseudea*) se dicen símiles a los hechos.

Y sabemos, si queremos, dar a escuchar revelaciones (HESÍODO, 2003, pp. 27 y 28).

Aunque no sería indispensable recurrir a la fuente que no pertenece al mundo homérico para encontrarse el canto épico relacionado con la mentira (*pseudos*). En la misma *Odisea* se decía que su máximo héroe contaba con la habilidad de convertir “muchas mentiras” en apariencia de verdad (Cfr. *Od.* XIX, 203 s):

El poeta inventa o preserva a su modo el mundo épico, y estamos completamente a su voluntad. De hecho, lo que es transmitido no es el relato del pasado, sino relatos provenientes del pasado. [...] Mientras el mentiroso nos cuenta falsedades acerca del mundo real, el bardo nos cuenta la verdad (una especie de verdad) acerca de un mundo que resulta irreal. [...] Dentro de la cultura arcaica, los poetas eran figuras centrales, integradoras; mantuvieron esa posición entre los griegos hasta los inicios del siglo IV a.C., cuando fueron forzados a ceder su lugar a los filósofos (REDFIELD, 1975, pp. 37-39).

Como reconstrucción hipotética, sin que filólogos (Fränkel, Redfield) y pensadores (Nussbaum) puedan contar con comprobaciones materiales suficientes, la formulación es satisfactoria. Se podría considerar la cuestión bien planteada: antes de los diálogos platónicos, antes de la aparición de la escritura de la historia, la veracidad épica no era propiamente cuestionada. Independientemente de lo que sería la convicción del rapsoda y su probable acatamiento por su público, el *scholar* contemporáneo es capaz de presumir por qué el canto no se confundía con la persuasión estimulada por la retórica, ni con un mero entretenimiento.

Sin embargo, con excepción de la comunidad de los clasicistas, a la cual no pertenezco, permanece viva la cuestión: ¿cómo se justifica la poesía? Pues lo no-clasicista no está protegido por las paredes de un departamento universitario, ni está exento de escuchar las quejas de historiadores y filósofos, sedientos por mantener a la preciosa presa: “Es en mi texto, y no en las invenciones de los poetas, que se preserva la verdad”.

La reflexión desarrollada arriba pretende dejar patente que la raíz de la contienda está en la formulación de la verdad. Apenas como confirmación parcial del debate con los historiadores –pues no entramos en el debate más conocido con los filósofos^[5] (Cfr. ROSEN,

1998)–, recuérdese la agresiva contraposición hecha por Polibio (205/200-120 a.C.):

La historia y la tragedia tienden, en efecto, a fines diferentes e incluso opuestos. El poeta trágico debe cautivar a su auditorio y encantarle al mismo tiempo con palabras que le den lo más posible la ilusión de la realidad, mientras el historiador debe atenerse a la única verdad (afirmada) de los hechos y de las palabras, y así ofrecer documentos propios para satisfacer, en toda la secuencia de los tiempos, la curiosidad de las personas deseosas de instruirse. En el arte de lo primero, es la verosimilitud lo que más importa, aunque el fondo sea falso, y eso porque se trata de seducir a los espectadores. En el arte de lo segundo, es la verdad quien comanda, pues se trata de ser útil a los espíritus estudiosos (POLIBIO, II, III, 11-2).

Conociera o no el historiador griego –exiliado en la Roma imperial, que desde 168 a.C. con la victoria en Pidna convirtiera a Grecia en colonia– la *Poética* aristotélica, lo cierto es que su reflexión contesta el realce de la poesía por el filósofo, no siendo improbable que pretendiera defender la escritura de la historia en contra del privilegio que la *Poética* reservaba a la tragedia.^[6] Prescíndase del conocido ataque platónico a las artes de la mimesis, porque él no ayudaría a Polibio en la justificación de la escritura de la historia. A diferencia de sus grandes predecesores, Heródoto y Tucídides, el adversario *par excellence* de Polibio ya no es Homero, sino los trágicos. Aunque él mismo no mencione la *Poética* y no se base en las mismas categorías que Aristóteles, es probable que retomara, para invertirlo, el juicio del filósofo respecto a la tragedia y a la historia. Sin tratar la mayor proximidad que, para Aristóteles, el hacer poético tendría con el del filósofo (*Cfr. Poét. 51 b 6*), Polibio, automáticamente, la impugna debido a la cercanía que prefiere acentuar entre el poeta trágico y la retórica: uno y otro no buscan sino seducir al auditorio, dándole la máxima ilusión posible de la

realidad. En consecuencia, omitiendo la alternativa aristotélica a lo “necesario” – “[...] El papel del poeta es decir no lo que realmente pasó, sino lo que podría haber pasado según el orden de lo verosímil o de lo necesario” [*tò eikon e tò anagkaion*] (*Poét.*, 36 a 51)– y, restringiéndose a lo verosímil, éste asume una acepción despectiva porque remite a un fondo falso. ¿Cómo el poeta trágico podría, conforme afirma la *Poética*, tratar lo “general” (*katholou*), en oposición a lo “particular” (*kath’hekaston*), reservado al historiador, si el “general es el tipo de cosa que un cierto tipo de hombre hace o dice verosímil o necesariamente”? (*Poét.* 51 b 8-9). Polibio contraargumenta: sólo la historia da acceso a la verdad, pues sólo ahí la palabra está libre de embustes. En su “Prefacio” a la más reciente edición de la traducción francesa de Polibio, François Hartog va más allá: la historia se universaliza “en el sentido espacial –que obviamente no era el del filósofo–, ¡pues lo que se trata de contar es cómo los romanos conquistaron la casi-totalidad del mundo habitado!” (HARTOG, 2003). De un sólo golpe, Polibio alababa su oficio y justificaba que el *imperio* fuera su objeto, propio, griego de la diáspora, juzgando su palabra libre de embustes e intereses.

Al iniciar el comentario al único pasaje de Polibio, que aquí será comentado, se alude, con Hartog, la posibilidad de que tuviera como contramodelo el pasaje de la *Poética*. Con independencia de que eso no puede ser taxativamente probado, la lección más importante a extraer de Polibio es otra: si el historiador juzga que debería justificar su historia de la dominación romana, es porque el discurso que hostilizaba, el de los trágicos, mantenía su prestigio. Por consiguiente, cabe seguir, si bien de manera breve, lo que sucede con

el quehacer poético desde finales del siglo VII a.C. hasta mediados del IV –se supone que la *Poética* fue escrita cerca del 344 a.C.

Partamos de la afirmación de que la *Ilíada* había representado el ápice de la tradición épica y que la *Odisea* pertenece ya al inicio de su decadencia. Para Fränkel, la decadencia ya se muestra por la diferencia de la relevancia histórica de lo que relataban:

Incluso si todo lo que narra la *Odisea* fuera verdadero, los acontecimientos eran insignificantes para la historia. Para la historia, poco importa que Ulises hubiera o no regresado a casa, etc. (FRÄNKEL, 1951, p. 52).

Por eso, mientras en la épica suprema, en la cual sus héroes son como absorbidos por la materia que será narrada, “la distancia entre el narrador y su objeto es estrictamente mantenida, en la *Odisea* ella es sensiblemente disminuida y la vehemencia de la estilización suavizada” (FRÄNKEL, 1951, p. 95). En ella, además, “el hombre empieza a establecer una distancia entre sí mismo y el mundo” (FRÄNKEL, 1951, p. 96). Estos cambios suponen la pérdida de la dignidad “histórica” de los hechos de los héroes y el consecuente énfasis de la escena privada –los infortunios que retrasan el regreso de Ulises, el hostigamiento sufrido por Penélope, la amargura de Telémaco por, muy joven, no poder defender su casa y su patrimonio de la voracidad de los pretendientes, apenas resaltaban desde el punto de vista privado.

En cambio, Redfield, partiendo de la misma afirmación de la *Ilíada* como la cumbre de la épica, interpretará su diferencia a partir de otro criterio:

La *Odisea* es parcialmente un poema de lo que va más allá de los límites de la *Ilíada*, y parcialmente un poema de lo que la *Ilíada* considera implícito. [...] La *Odisea* es una

nueva especie de poema, una respuesta creadora a la nueva situación creada para la poesía desde la composición de la *Ilíada* (REDFIELD, 1967, p. 145).

Hay una aparente paradoja en las afirmaciones de ambos helenistas: para Fränkel, después de la *Ilíada*, es la decadencia. Para Redfield, porque la *Ilíada* había ocupado el lugar máximo la *Odisea* necesita descubrir otro espacio para sí misma. ¿Paradoja? No, las dos explicaciones no son contradictorias; apenas la segunda siente la obligación de tematizar la obra “decadente”. El consenso mismo, al inicio del plan argumentativo de Fränkel y Redfield, permite evidenciar mejor la precariedad del lugar del poeta: en el auge de la tradición de su género, la *Ilíada* aún mantenía algo de la remota legitimación micénica, la acción de los agentes es retirada del mar sombrío del olvido en la medida que contribuya para la memoria de los helenos. Aquiles, el victorioso, Héctor, el derrotado, la prepotencia de Agamenón y las astucias de Ulises son meros accidentes para lo único decisivo: la memoria del triunfo en la guerra contra Troya. A la exclusividad de Ulises, en la epopeya del declive, corresponde que sus acciones ya no actualicen el mismo parámetro “cívico”. La decadencia del género es medida por su grado de interés para la Historia. (Considérese que la conclusión está de acuerdo tanto con la inferencia inicial de Hermann Fränkel como con la indistinción discursiva, anterior a los diálogos platónicos, que subrayamos con Martha Nussbaum).

Con esa conclusión se abre otro camino. La búsqueda del regreso a Ítaca de Ulises, el héroe extraviado, cuando Agamenón ya había conocido la venganza de Clitemnestra, y Menelao ya había retomado su gobierno al lado de Helena, como si ella hubiera sido una inocente rehén de los dioses, sus cautiverios por Calipso y Circe, su victoria

sobre el cíclope Polifemo, su descenso al Hades, etc., etc., no sólo no pretenden tener algún realce con lo que se llamará Historia, sino son ocasiones para que él se ejercite como un maestro de astucias. Entre ellas, está su inmensa habilidad, que el relato no deja de nombrar como mentira (*pseudos*); además de las cuales, recuérdense dos más. En el Canto XI, después de haber sido solicitado para narrar su descenso a los infiernos, de contar entonces su encuentro con el adivino Tiresias, con su propia madre, con la madre de Edipo, con mujeres que procrearon de los dioses, su anfitrión, el rey Alcínoo, quien declara que, aunque Ulises se parezca a un artesano de mentiras, bajo la “gracia de las palabras”, hay un “corazón de sabiduría” (XI, 362 ss). En el Canto XIII, Atenea, su protectora, cuando el héroe, en efecto, ya va de regreso a Ítaca, le observa, con aire amistoso: “Sería bien astuto y tramposo aquel que te rebasara en todos los tipos de malicia, incluso si te encontraras con un dios” (XIII, 291-2). Si bien no sean engaños dañinos que sean “insaciable(s)”, hace que a Atenea le parezca aconsejable que, de regreso a su tierra, ponga término a tal tipo de narrativa (XIII, 293-4).

Con todas las reservas que cercan sus astucias, ¿por qué dichas mentiras no se acentuaban en la *Ilíada*? Es incontestable que la *Odisea* ya está bien distante de la casi hierática seriedad de la *Ilíada*. La afirmación del helenista simplifica la cuestión. Fue necesario que se instaurara la decadencia de un género, cuyos inicios se confundían con el ejercicio de una función político-religiosa, es decir, que el rapsoda se desacralizara para que su arte reconociera estar próximo del puro engaño y de la mentira. En ese momento se vuelve posible que el protagonista se presente a sí mismo como un aedo, mientras

que en la *Iliada*, apenas coyunturalmente esa *tekhné* es reconocida como la habilidad de Aquiles.

Apenas en la decadencia del género épico, la poesía está en condiciones de tematizarse a sí misma. Pues al estar a un paso de la mentira pura y simple, como en breve acusarán Heródoto, Tucídides, Polibio, es decir, el inaugurador y figuras prominentes de un discurso rival, no impide que la poesía ocupe “el centro moral de la *Odisea*” (REDFIELD, 1967, p. 154). Sin embargo, conviene ir despacio. ¿Cómo podría justificarse ese “centro moral” si el género al que la *Odisea* pertenece, al alcanzar su auge, según sus intérpretes contemporáneos, se había tomado como *historia*, y la Historia, al constituirse, había reservado para sí misma la propiedad del relato verdadero? Aquel *moral center* tiene la extraña propiedad de alimentarse del engaño, del embuste y de la mentira, expresados en una forma graciosa. Es esa propia extrañeza, sin embargo, la que posibilita aprehender el estatuto específico de la poesía.

Todo lo que se escribió hasta aquí, sólo se justifica a partir de la última formulación. Articulándola de manera más amplia: si la historia es un discurso relativamente tardío, que, desde su inicio, tuvo como aporía destacar las fuentes confiables de captación de lo que pasó,^[7] la poesía no comienza a entenderse a sí misma, es decir, a ponerse como cuestión, sino tardíamente, a través de las palabras con las que dioses y hombres dicen cómo ven las acciones del héroe-poeta, Ulises. La “decadencia” que la configuración de la obra supone y el reconocimiento de que su lenguaje implica una capa de “gracia” bajo un fondo de pensamiento, explicitan la precariedad del estatuto teórico de la poesía. ¿Deberíamos, entonces, pasar, sin más demora, al pequeño tratado que la sacaré, al menos en parte, de esa situación

incómoda? Sí, deberíamos pensar en una manera de introducir pronto la *Poética*, si ella misma no tomara como su objeto principal no la épica, sino la tragedia. Cabe, por eso, verificar cómo los trágicos griegos interfirieron en el legado que recibieron de los épicos, combinándolo con el mundo de los mitos. Pero la referencia será breve, pues mi propósito no es ni la épica en sí ni la tragedia, como tampoco será la *Poética*, sino verificar la contribución de cada parte en la problemática de lo poético. Cada una de esas partes importa como alimento a la pregunta: ¿qué nos legó la Antigüedad grecorromana a propósito del entendimiento de lo poético? (El encaminamiento de esa cuestión explicará por qué hablamos de lo poético, y no, como sería esperable por el título de este ensayo, de *fictio*).

2. La tragedia y la sofística

La tragedia y la sofística suponen la actuación de la ruptura de la orientación de la vida por el mito, la presencia de una nueva organización política y el otro papel confiado a la palabra. De la tragedia, que surge a final del siglo VI a.C. y encuentra su auge en el siglo V, ya se dijo que surge “cuando el lenguaje del mito deja de estar en contacto directo con la política real de la ciudad” (VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 7) y “se empieza a encarar el mito con la mirada del ciudadano” (NESTLÉ, *apud* VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 25). Género de corta duración, ella implicaba “una justicia (*diké*) en una lucha contra otra *diké*, un derecho que no está fijado, que se desplaza y se transforma en su contrario” (VERNANT y VIDAL-NAQUET,

1972, p. 15). Pues la tragedia es, socialmente, el indicativo de una forma de transición entre el pensamiento jurídico y político naciente y las tradiciones mítico-heroicas (VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 16).^[8] Es tan rápido el cambio que, al componer la *Poética*, a mediados del siglo IV a.C., los conflictos que habían servido como materia vertiente para las obras trágicas, ya no eran vivenciados por Aristóteles. Si a propósito Max Kommerell aún podía hablar en su “relativa proximidad” del mito (KOMMERELL, 1940, p. 36), más recientemente, Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet dirán que el filósofo “no sabe más lo que es la buena conciencia trágica ni tampoco el hombre trágico: pertenecen a una época ya concluida para él” (VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 80). Intérpretes menos empáticos al enfoque de la *Poética*, llegarán a insinuar que el filósofo no tenía la sensibilidad para absorber el legado de los trágicos (Cfr. JONES, 1962) –lo que no es del todo arbitrario, pues son evidentes los cambios entre finales del siglo VI y 168 a.C., cuando las ciudades griegas, que ya habían estado bajo el dominio, desde finales del siglo IV, de Felipe de Macedonia, son definitivamente incorporadas al Imperio romano.

Si la *Odisea* problematiza la dimensión pública de los hechos heroicos, convirtiéndose Ulises en un doble de héroe, con una demanda personal, y de aedo; la tragedia, por su parte, cuestiona la articulación de los mundos humano y divino. En la épica, los dioses se dividían en la preferencia por este o aquel lado. En la *Ilíada*, Atenea, Hera y Poseidón favorecían a los aqueos; Apolo, Ares y Afrodita, a los troyanos; mientras que Zeus, no beneficiando menos a los primeros, y siendo el factor decisivo en la conclusión de la guerra, se divertía con la lucha de los hombres. Los dioses griegos no

escondían su crueldad.^[9] Del mismo modo, Ulises no hubiera vencido el propósito de venganza de Poseidón sin la ayuda explícita de Atenea.

En la tragedia, los dioses permiten ser dejados fuera. En Esquilo y Sófocles, su relación con los hombres aún es problemática. Pero del mundo de Eurípides, ya se dijo que en él pueden pasar los dioses bajo el silencio (Cfr. ROMILLY, 1986, p. 22). No es que el último gran trágico griego tuviera que ser un ateo, sino que su grado de racionalidad implicaba “el abandono de una fe en los dioses como los guardianes incuestionables de un orden justo en el mundo” (ROMILLY, 1986, p. 25).

Por más breve que se quiera este apartado, hay un aspecto del cual no se puede prescindir. En un ensayo que amplía enormemente el campo, al cual llamé el “control de lo imaginario”, el antropólogo Jack Goody observa la ausencia, casi absoluta, de la narrativa de invención en las culturas orales: “tal como se mantuvieron las sociedades africanas primitivas, en que la ficción era reservada a los relatos infantiles” (GOODY, 2001, p. 30). La difusión de la escritura sólo aminora, relativamente, la sospecha que se levanta a continuación:

La difusión de la literatura escrita no suprime la desconfianza respecto a la *fiction*. La narración siempre fue una actividad ambigua que comportaba el ‘contar historias’ en el sentido de cosas no verdaderas, cuando no de verdaderas mentiras. No se trataba de una cosa seria (GOODY, 2001, p. 34).

Me pregunto cómo conciliar esa confianza transcultural con la afirmación del legado épico-trágico griego; me pregunto si la conciliación no ha sido favorecida por la introducción, ya alrededor del siglo x a.C., de la escritura fenicia; no se trata de minimizar que la

incorporación de la escritura fue lenta, ni mucho menos que el contacto del aedo con la audiencia era predominantemente oral. Llama, sí, la atención de que

no es difícil comprender por qué la narración es animada por la escritura. La escritura establece automáticamente una distancia entre lo que narra y su público, y eso hace una gran diferencia. Sea quien cuenta, o sea quien lee, tiene tiempo para reflexionar sobre lo que está haciendo (GOODY, 2001, p. 31).

A pesar de que la intervención del antropólogo deba ser explorada por los helenistas, en el caso de la épica la vía de acceso ya se muestra en términos viables, tradicionalmente definiéndose como “un género de poesía narrativa que celebra las empresas de personajes históricos o pertenecientes a la tradición (y que, por lo tanto, puede contener un cierto grado de eventos reales)” (GOODY, 2001, p. 22). Además, la intervención de los dioses ayudaba a la seriedad con la que los relatos homéricos eran escuchados. Desde el mismo raciocinio, se vuelve más evidente tanto la cercanía del comienzo de la escritura de la historia como el porqué sus iniciadores se oponían al enfoque homérico. La sospecha transcultural, en cuanto a la narrativa “ficcional”, ayudaba a su transformación en otra forma discursiva: “Heródoto había construido su propósito a partir de la epopeya, en continuidad y en ruptura con ella. Ser Homero o nada y finalmente volverse Heródoto” (HARTOG, 2003, p. 21). La misma facilidad ya no sucede ante el éxito de la tragedia en las festividades atenienses, teniéndose en cuenta la exploración más libre por los trágicos del filón mítico. Christian Meier ofrece una pista al delinear el perfil del público que participaba en las competencias trágicas: estaba formado por los ciudadanos áticos que, viviendo entre las guerras contra los persas y

la guerra del Peloponeso, eran contemporáneos del nacimiento de la democracia, de un nuevo imperio, mientras que, entre ellos, preponderaban “generaciones aún fuertemente enraizadas o afectadas por los viejos modales” (MEIER, 1968, p. 5). ¿No representaba la puesta en escena teatral “la plataforma para una forma absolutamente única de ‘discusión’ institucionalizada de los problemas más profundos de una población”, que, a pesar de toda su racionalidad, aún era perseguida por “nociones de doble causalidad, al mismo tiempo humana y divina”? (MEIER, 1968, p. 42).

La hipótesis es fascinante y, al tener correlato con el breve auge de la democracia ateniense, podrá ayudar a entender la duración también breve del género trágico.

El clima de transición y crisis vivida por Atenas, sobre todo en el siglo IV a.C., era también responsable de la proliferación de los sofistas. Manteniendo aquí el mismo tono de nota al que este apartado se subordina, se destaca el pasaje que Plutarco confiere a Gorgias:

(La tragedia atribuía) a los mitos y a los acontecimientos el poder de engañar, y aquel que engañaba era más justo que aquel que no lo conseguía, y aquel que aceptaba la ilusión era más sabio que aquel que no la aceptaba (GORGIAS, 1988, p. 1048).

El fragmento evidencia que la sofística suponía la completa desestabilización de la palabra; más exactamente, la ruptura de la creencia de que el *lógos* garantizaba la verdad. Si el poeta había sido, en el ya bastante remoto periodo micénico, uno de los “maestros de la verdad”, en el auge de la épica ese poder se perdió; repitiendo la formulación de Marcel Detienne: “La palabra aquí ya no es el privilegio de un hombre excepcional” (DETIENNE, 1967, p. 92). La excepcionalidad, ahora, consiste en convertir la situación, antes

tramada a partir de mitos y leyendas, en la intensidad en la que Edipo será uno de los prototipos: doble como la palabra del oráculo, “rey salvador” y “monstruo de impureza” (Cfr. VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972, p. 93).

El elogio del *lógos* por Gorgias es respaldado por otro lastre. No más de declarar lo que no debe ser olvidado, *alétheia*, sino lo que sintetiza la problematización de las creencias. Los sofistas tuvieron el mérito de romper con la sinonimia entre el no-olvidado y el objeto de la creencia. Por eso, como dirá Bárbara Cassin –y su calificación no valdrá sólo para la época a la cual se refiere–, la poesía está “constituida por una tensión entre filosofía y sofística” (CASSIN, 1996, p. 20).

Con Gorgias, la poesía encontraba la situación propicia para reencontrar una nueva y bien opuesta legitimación: en lugar de vehículo institucionalizado de la *alétheia*, ella es, en términos gorgianos, el medio del engaño (*apáte*). No se trataba simplemente de contrastar la confianza ciega en el mito, por la no creencia cínica en lo que el hombre afirmara, sino de poner en cuestión una racionalidad que naturalmente integraría hombre y mundo:

Para poder advertir la irracionalidad de las cosas que el concepto del *apáte* implica, le es necesario al pensamiento poseer una actitud que deshaga el nudo oscuro de la realidad, para descubrir su incurable contraste (UNTERSTEINER, 1967, vol. I, p. 185).

Ahora bien, afirmar “la irracionalidad de las cosas” significaba no sólo contraponerse a la suficiencia de la razón, encarecida en el proceso que se afirmaba contra la visión mítico-religiosa, sino provocar una situación de absoluta inseguridad para los ciudadanos. Para que no se diera así, sin que se supusiera que dichos debates se restringían a medios especializados, era necesario que *apáte* no se

confundiera con lo falso (el *pseudos* objetivo). En otras palabras, se impone la distinción entre el estatuto de la poesía respecto al papel que el *lógos* asume en otros contextos discursivos. Ya vimos que la proximidad del oficio de las Musas o la actividad del aedo con *pseudos* se afirmaba desde la *Teogonía* y la *Odisea*. Transferirla a la escena trágica no era, por consiguiente, una novedad absoluta. Pero, para que la distinción entre poesía y *lógos* fuese hecha, se necesitaba que Gorgias la fundara en alguna nueva concepción de *alétheia*.

Fuera por una limitación intelectual, o por un motivo pragmático, la defensa de la poesía por Gorgias volvía indistintos los campos de la poética y de la retórica. No es que la verdad se identificase con una cosa u otra, sino que se confundía, como tanto se repetirá a partir de Nietzsche, con las sacras hipocresías, a las cuales es preferible acatar. De esta manera, facilitaba su derrota ante el filósofo:

Sí, sabemos, en nombre de la verdad, que la sofística fue de inicio y siempre condenada: la acusación principal lanzada por Platón así como por Aristóteles se deja consignar en el término *pseudos*. *Pseudos* objetivo, lo “falso”: el sofista dice lo que no es, el no-ser, y lo que no es verdaderamente, entre los fenómenos, las apariencias. *Pseudos* subjetivo, la “mentira”: él dice lo falso con la intención de engañar, utilizando, para obtener un éxito rentable, todos los recursos del *lógos* –al mismo tiempo lingüístico (homonimia de los términos), lógico (raciocinio falso, sofisma) y racional propiamente dicho (ineptitud para el cálculo y para la estrategia, tontería del otro). Desde el principio, entonces, en *El sofista* como en la *Metafísica* (Libro Gama 2), la sofística es una pseudofilosofía: filosofía de las apariencias y apariencia de la filosofía (CASSIN, 1996, p. 6).

Con la derrota de la sofística, la sospecha contra la palabra inventiva irrumpe en el primer plano. La épica aún se nutrió de una palabra que apenas empezaba a darse cuenta de su complicado estatuto. La tragedia había problematizado mucho más que la *Odisea* el significado del mito y del *lógos*, su conductor. Gorgias promovió su

reconocimiento intelectual, exaltándolo, si bien, como el paradigma de lo que puede la palabra. Así, abrió el camino para la negación platónica de toda la manifestación de la misma especie. El poeta miente, Homero describe batallas cuando nunca se supo de su pericia como estratega. Con Platón, la sospecha de la palabra inventiva, cuya extensión transcultural fue señalada por Jack Goody, también hiere al legado griego. Como vimos con Nussbaum, es a partir de los *Diálogos* que se rompe con la unidad valorativa de los usos de *lógos* y se abre el abanico competitivo de los discursos. Para la palabra de la sabiduría, reservada al filósofo, está apenas la palabra de encanto y embuste: la que se realiza por la mimesis. Así, la contienda contra la poesía, que se había abierto un poco antes con la escritura de la historia, alcanza un escalón más elevado.

Para la suerte del pensamiento occidental, Platón tuvo entre sus discípulos uno llamado Aristóteles. Con él, ni se restablece la situación del *lógos* vigente antes del advenimiento de la tragedia, ni la solución holística propuesta por Gorgias, mucho menos el moralismo geométrico quintaesenciado en las Ideas platónicas. La existencia de Aristóteles, como la existencia de toda criatura, fue aleatoria. Extraordinaria, fue algo aleatorio que hizo la diferencia.

Como Aristóteles será el autor del único tratado de fuerza excepcional que la Antigüedad nos legó acerca del estatuto de la palabra poética,^[10] será admisible atenuar la camisa de fuerza en la que este apartado se mantiene y, sin olvidar que no tendría sentido una presentación general de la *Poética*, realzar cierto punto decisivo. Porque buscamos pensar la relación entre las escrituras de la historia y de la “literatura”,^[11] la oportunidad de no desperdiciar parte de la manera en que la *Poética* la expone.

3. Tragedia e historia en la Poética: consecuencias de una reevaluación

El moralismo geométrico de Platón, no recomendaba la actividad del poeta y del artista plástico. Y, como desde Heródoto (484-425 a.C.) y, sobre todo, Tucídides (460(?) - 400(?) a.C.), se había establecido el debate con la tarea del historiador, era de esperarse que, en el pequeño tratado dedicado a la poética –o lo que de él quedó–, Aristóteles tratara sobre la relación entre el poeta y el historiador, que, de modo tajante, ocupa la apertura del capítulo 9:

De lo que dijimos, queda claro que el papel del poeta es decir no lo que de hecho pasó, sino lo que podría haber pasado, según el origen de lo verosímil o de lo necesario. Ya que la diferencia entre el historiador y el poeta no resulta de que uno se exprese en verso y el otro en prosa (se podría versificar la obra de Heródoto, no sería menos historia en verso de lo que es en prosa); pero la diferencia está en que uno dice lo que sucedió, y el otro lo que podría suceder; por esa razón la poesía es más filosófica y más noble que la historia: la poesía trata de lo general, la historia de lo particular. Lo general es el tipo de cosa que un cierto tipo de hombre hace o dice verosímil o necesariamente. Es la finalidad que la poesía persigue, atribuyendo nombres a los personajes (51 a 36 - b 10).

Un sinnúmero de veces discutida, me limitaré a reflexionar acerca de dos de sus comentaristas contemporáneos: el clasicista Arnold Wycombe Gomme y el historiador G. E. M. Ste. Croix. La propia diversidad de sus lecturas, de inicio, llama la atención. Para Gomme, Aristóteles era considerado apenas un cronista de segundo orden y, por eso, había compuesto una afirmación improcedente. Por ella, la escritura de la historia había perdido el trazo de comunión que, de hecho, mantendría con la poesía:

La narrativa no es el enunciado de un evento en particular, sino algo en general, *katólou pepoieménon*, tan general como *Los persas*, de Esquilo; y los eventos relatados están *lógicamente conectados*, cada uno siguiendo al otro *katà tò eikòs e tò anagkaion*, de acuerdo con la secuencia probable o necesaria, no *os ekastón ti égéneto*, como cada cosa sucedió; o sea, en lo que Aristóteles dijo estaba la manera de la poesía y no la manera de la historia (GOMME, 1954, p. 87).

La corrección es simplemente tosca. Ella supone que el pasaje de la *Poética* disminuye la propia composición del texto historiográfico, tomándolo como algo desarticulado. Deja así de percibir que lo necesario, o probable, en la escritura de la historia está subordinado al relato de un hecho particular, porque ha de tratarse de un evento ocurrido. Por cierto, el criterio de unidad del texto que enfatiza Gomme, no es exclusivo de la poesía. El historiador no tendrá que trabajar su texto menos que el poeta, sólo lo hace teniendo en cuenta lo particular, y no lo general. (El error de la apreciación debió haber sido influenciado por la determinación, en la primera mitad del siglo xx, de que el historiador no tendría que preocuparse por la calidad verbal de su composición).

Dos décadas después, el entendimiento del pasaje aristotélico se modifica radicalmente en *The Ancient Historian and His Materials* (1975), del historiador inglés Ste. Croix. Se impone su examen más cuidadoso porque, según él, el pasaje de la *Poética* no haría justicia a las investigaciones historiográficas del propio Aristóteles –por ejemplo, en *La Constitución de Atenas*–, tampoco adecuándose a su teoría del conocimiento. El primer argumento es engañoso –¿por qué haber realizado investigaciones historiográficas habría de caracterizar de otro modo la escritura de la historia? Es el segundo argumento el que ha de ser indagado.

Por el estudio detallado del corpus aristotélico, Ste. Croix observa que la epistemología aristotélica no operaba sólo con dos términos, el general, *ta katholou*, y el particular, *ta kath'kaston*, sino con tres: el general, el particular y el usual (literalmente: “el como regla general”), *to hos epi to polu*. De esa manera, lo general –conteniendo lo probable (o verosímil) y lo necesario– y lo particular pasan a disponer de un término de pasaje. Por ejemplo, en el libro sexto de la *Metafísica*: “Toda ciencia se refiere a lo que es siempre o en la mayoría de las veces” (*Met. E*, 1027 20).

De posesión de la tríada, dirá el autor que la separación drástica desaparece:

Según Aristóteles, el poeta habla de lo que “es posible de acuerdo con la probabilidad o la necesidad” [mantengo la traducción del autor]. Pero lo que el poeta dice concierne a una acción particular. Si de ahí inferimos conocimiento (*episteme*), en el sentido de Aristóteles, habremos de dar el siguiente paso de reconocer lo general (lo universal o necesario) en lo particular. ¿Hay alguna diferencia esencial en cuanto a lo que hacemos con la *Historia* de Tucídides? (STE. CROIX, 1975, p. 28).

Como argumento suplementario, añadía: se entiende, en general, que la frase inmediatamente siguiente al célebre pasaje –“Lo particular es lo que le hicieron a Alcibíades o lo que le sucedió” (*Poét.* 51 b 10-1)– se refiere a Tucídides –argumento que Gomme no había considerado–; además, conocido por dos trazos contrastantes: ser él el historiador dispuesto a reconocer que los acontecimientos humanos están siempre sujetos al puro azar (*tyche*) y, al mismo tiempo, que el estudio del pasado permite inferir cómo es probable que, ante semejante situación, los hombres habrán de comportarse. La investigación histórica estaría, pues, abierta para dos caminos diversos: el aleatorio y el susceptible de suceder habitualmente. “Éste

es el origen y la justificación para la reivindicación de Tucídides (1. 22. 4) de que su propia *Historia* será ‘útil’ y ‘una posesión para siempre’” (STE. CROIX, 1975, p. 28). La referencia indirecta de Tucídides por Aristóteles mostraría, por lo tanto, que, aunque con la formulación esquemática de la *Poética*, el filósofo tomaba en cuenta sus tres criterios epistémicos: tanto en la poesía como en la historia, lo “general” se insinúa en lo particular. La referencia contenida en la *Poét.* 51 b 10-1 a, Tucídides refuerza la conclusión a la que llegaba el profesor de Oxford: en lugar de acatar la oposición entre lo poético y lo historiográfico, aunque invirtiendo las identificaciones, conforme habían hecho Polibio y Castelvetro –“*historia è narratione secondo la uerità d’attione humane memorovoli avenute & la poesia è narratione secondo la verisimilitudine [...]*” (CASTELVETRO, 1570, p. 3)–, Ste. Croix opta por una solución que juzga ecuaníme –a pesar de ser distintas, las dos formas discursivas, desde el punto de vista del conocimiento que propician, se disponen en el mismo nivel.

Si bien es valiosa la reconstitución de los criterios de la epistemología aristotélica, la conclusión del historiador sólo se hubiera sustentado en caso de que se considerara secundaria la elaboración de la estructura de la tragedia, que, en la *Poética*, funciona como prueba de la generalidad de la poesía. Como es imaginable que el escrupuloso historiador la hubiera releído, la conclusión plausible es que, para Ste. Croix, la configuración del lenguaje es dispensable, lo decisivo estando en el examen de las condiciones en que se procesa el conocimiento. Se sabe que ésta es una vieja tradición que acompaña la formación de los historiadores (y había motivado la solución contraria de A. W. Gomme). Pero ¿qué implica poner entre paréntesis la elaboración verbal? En caso de que

así se proceda y no se indague la consecuencia en la que el historiador deba lidiar con el azar y, al mismo tiempo, aspirar a la aprehensión de una constancia en la conducta humana, ¿por qué la definición ciceroniana de la historia como *maestra de la vida* había dejado de ser invocada?

La concepción ciceroniana era posible en un mundo homogéneo, donde se podía contar con la recurrencia de la ejemplaridad. El abandono de la fórmula por la historiografía moderna, no significa que la inminencia del evento inesperado convierta la imprevisibilidad en regla. Sin embargo, Ste. Croix no entra en esas reflexiones. La misma historiografía moderna que había abandonado el principio ciceroniano enfatizó, desde el inicio del siglo XIX, su vínculo con la aporía de la verdad; *en ella, no penetraba la preocupación con la construcción material del texto*. Incorporado a esa tradición, el autor inglés muestra su consecuencia: le basta el estudio epistemológico, el conocido pasaje de la *Poética* sería infeliz en cuanto a los propios presupuestos del pensamiento aristotélico. ¡No sería necesario extender su examen a la diferenciación del lenguaje trágico! Para que no se incurra en el mismo fallo extremadamente banal entre los historiadores contemporáneos, hay que fijarse en la estructura que la *Poética* concede a lo trágico.

En el poeta trágico lo verosímil, o lo necesario, se entrelaza al particular por el error involuntario (*hamartia*) del héroe. Ste. Croix estuvo en lo correcto, así como ya lo había estado Gomme, al llamar la atención para el cruzamiento, en la poesía, entre lo general y lo particular. En términos aristotélicos, sin embargo, el entrecruzamiento opera en el interior de la actividad de la mimesis, de la cual el filósofo excluía a la historia. De ahí la afirmación

frecuente: la tragedia es una mimesis de situaciones que provocan compasión y asombro (*Poét.* 52 a 38-b 1), por medio de un giro radical (*peripateia*) provocado por la *hamartia*. Se pueden cuestionar los límites del modelo interpretativo: él hace justicia a un Edipo o a una Antígona, pero provoca dudas a propósito de Hécuba. A pesar de que la cuestión aún deba ser discutida, no afecta el carácter distintivo de lo trágico. Debido al “error involuntario”, no hay como separar, en la poesía de lo trágico, lo particular de las dos especies con que lo general se manifiesta, es decir, lo verosímil y lo necesario. Al contrario de lo que sucede en la escritura de la historia, cuya aporía es la verdad, en la tragedia el azar no ataca desde fuera, no es absolutamente aleatorio: *tyche* integra la estructura del *mythos*. De ahí resulta que de la aprehensión aristotélica de lo trágico no se pueda apartar una teoría de los efectos de la obra. En los términos de la *Poética*, la tragedia provoca *eleos* y *phobos*, de los cuales deriva el efecto conclusivo, la *katharsis*.

Obviamente, nada de eso había interesado al historiador, como no le interesará a quien antes no reconozca la importancia del papel del lenguaje y su distinción en el discurso poético. Aunque espinoso, sin el estudio de los efectos de lo trágico, no será posible avanzar.

Al hablar de una indagación espinosa, estoy mentalmente remitiendo a dificultades que parten de la propia traducción. El par *eleos-phobos* es normalmente traducido por equivalentes a “piedad y temor”. Si “piedad” parece cristianizar el vocablo pagano, el segundo hiere su intensidad. Con respaldo en Manfred Fuhrmann, busco mantenerme en las proximidades de su sentido original: “La palabra *eleos* describía, en general, un afecto intenso que se manifestaba físicamente; estaba muchas veces ligado a expresiones para quejas,

clamar a los cielos, gemidos” (FUHRMANN, 1973, p. 93). En lugar de “piedad”, opto por “compasión”, acentuando la carga emocional de su raíz: *cum + pati*, del latín vulgar *cumpati*, “sufrir con” (REY, 1995, vol. I, p. 458). Entiendo así el pasaje de la *Poét.* 53 a 5: la compasión “se dirige al hombre que no mereció su infelicidad”. Como bien dirá una autora, cuya reflexión siempre he subrayado:

[...] En la tragedia, generalmente la compasión es la provincia de los humanos, raramente de los dioses. La expresión impía de Dionisio, en las *Bacantes*, siempre sonriendo, recuerda a los personajes y a la audiencia que, faltando a los dioses la comprensión del sufrimiento como una posibilidad abierta para ellos, necesariamente tampoco tiene compasión (NUSSBAUM, 1992, p. 267).

Caracterizar *eleos* (compasión) como *province of humans* será decisivo en la diferenciación entre Aristóteles y Platón, pues, como lo percibe aun Nussbaum, el rechazo de los trágicos por el Sócrates platónico, para quien los trágicos “sólo crean fantasmas, no el verdadero Ser” (*Rep.* X, 599 a), además de ser un motivo extra para el rechazo de la mimesis en general, motivo fundado en el infortunio de ser irrelevante para el buen hombre –condenado a la muerte–, Sócrates insulta a Xantipa y juega con los amigos, antes dispuestos a llorar por él. Muy por el contrario, la *Ética de Nicómaco*, más sensible al mero sentido común, parte de la afirmación de que ser bueno no basta para la *eudaimonia* (“actividad cumplida de acuerdo con la escala de la excelencia” y no, como con frecuencia se traduce, “felicidad”) (*Cfr.* NUSSBAUM, 1992, p. 270): “Aquellos que dicen que las víctimas de tortura o un hombre sometido a grandes infortunios es feliz si es bueno, tengan o no intención de eso, dicen un absurdo” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, VII, 1153 b 19-20).

Regreso, entonces, con Fuhrmann en busca de aclaraciones para lo correspondiente a *phobos*. “[...] Es él, en general, un afecto real que, hasta cierto punto, se presenta con vehemencia y provoca alteraciones físicas” (FUHRMANN, 1973, p. 94). En lugar de “temor” o “terror”, que, en común, destacan el aspecto físico, potencialmente paralizante, opto por “asombro”, porque aún supone una dimensión psíquica. *Phobos*, “asombro”, resulta de “la infelicidad de un semejante” (*Poét.* 53 a 5), y no se confunde con el efecto del monstruoso (*teradodes*) (53 b 9). Me limito a añadir que, a pesar de que la *Poética* refiera situaciones en las que *phobos* no provoca *eleos* – que sucede cuando el error cometido merece ser castigado–, el asombro está estrechamente asociado a la compasión. Es el “sentido por aquellos que creen que es probable que les suceda algo a manos de determinadas personas, en una forma y en un tiempo particulares” (*Ret.* II 1382 b 34-6). Aunque íntimamente correlacionados, los dos efectos se pueden separar:

[...] El asombro es diferente de lo digno de compasión: él tiende a expulsar la compasión y, con frecuencia, ayuda a producir su opuesto. Ya dejamos de sentir compasión cuando el peligro está cerca de nosotros mismos (*Rét.*, 1386 a 23-5).

Antes de pasar a la cuestión sensiblemente más complicada de la conversión de *eleos* y *phobos* en catarsis, es aconsejable acompañar el análisis hecho por Nussbaum y, con la autora, verificar cómo la argumentación aristotélica muestra su clara predilección por el modelo sofocliano. Para hacerlo, ella divide la materia que había servido al género trágico ateniense en cuatro tipos: a) la tragedia de la acción obstaculizada, que ejemplifica con *Las troyanas*, de Eurípides; b) la tragedia de la acción involuntaria –el *Edipo rey*, de Sófocles; c) la tragedia del dilema ético –el ciclo de Agamenón, d) la

tragedia del carácter destrozado –la *Hécuba*, de Eurípides (Cfr. NUSSBAUM, 1992, pp. 283 y 284). La *Poética* no encuentra problema en los tres primeros. El segundo es, obviamente, su caso paradigmático, pero el primero y el tercero no entran en fricción con el esquema interpretativo. El primero porque el troyano Príamo es el ejemplo por excelencia para la afirmación de que, en el giro de la acción escénica, la acción obstaculizada es el foco a partir del cual Aristóteles demostraba la insuficiencia del carácter del personaje para la *eudaimonia*. El tercero tampoco presenta mayor dificultad porque deriva directamente del antiguo politeísmo griego, según el cual todos los dioses debían ser venerados, aunque los dioses frecuentemente confrontaran a los hombres con exigencias conflictivas (NUSSBAUM, 1992, pp. 283 y 284). En cambio, los parámetros que presiden la interpretación aristotélica no se amoldan delante de la acción de la mujer de Príamo.

Polidoro, el hijo de los reyes troyanos que no había sido sacrificado por los argivos, ni esclavizado, tras la derrota, como Casandra y la propia Hécuba, había sido enviado, junto con mucho oro, para las tierras del tracio Poliméstor como última esperanza de que Tebas resurgiera un día. Pero el anfitrión es más codicioso que el amigo de la realeza troyana; para apoderarse de la fortuna del príncipe, lo mata. Enloquecida de dolor, Hécuba, en compañía de las demás ya entonces esclavas, ciega al tracio traidor y mata a sus dos hijos. Ella se había transformado en “la perra de los ojos en llamas” (EURÍPIDES, 1978, p. 1265), pero sólo para su propia víctima parecía un animal. Delante del vencedor, Agamenón, que tendría que funcionar como juez del caso y ante quien Poliméstor busca justificar su acto como manera de evitar la repoblación de Tebas (Cfr. EURÍPIDES, 1978,

pp. 1138 y 1139), Hécuba mantiene el control de la palabra y, a pesar de no perder la condición de esclava, sale mejor que el tracio. Sin embargo, a pesar de haberlo llamado “el más trágico de los poetas” (*Poét.* 53 a 30), tal vez por considerar que Eurípides, aun en Hécuba, ha recurrido “sin ninguna necesidad a lo irracional” (*Poét.* 61 b 20), Aristóteles excluye lo que Nussbaum nombra el cuarto tipo de acción trágica:

El cuarto caso claramente no es enfrentado en la *Poética*, que estipula que el héroe debe ser bueno e indigno del infortunio, y que su caída debe ser objeto de compasión. Hécuba, en efecto, de inicio, es naturalmente buena y, en la misma proporción, digna de compasión –pero por su cambio de carácter genera más bien horror que compasión. La *Poética*, en general, supone la constancia del personaje y, por lo tanto, del juicio y de la emoción del público. Debemos entonces admitir que Aristóteles es usualmente más optimista que Eurípides y más en consonancia, pienso, con los ideales sofoclianos del héroe – en su atribución de lo que puede y no puede volverse una “buena persona” (NUSSBAUM, 1992, pp. 284 y 285).

La distinción, sensible, inteligente y, por eso, rara, podría servir de guía para acompañar la rigidez ética que, a lo largo de los siglos, se va apoderando del tratado aristotélico. La verdad, allí, Eurípides ya era víctima de alguna rigidez. Pero eso no tendría funcionalidad aquí. Prefiero explorar ese filón, a modo de poner en primer plano la propia concepción de mimesis del gran filósofo.

Ya en 1869, Gustav Teichmüller señalaba que “también la poesía tiene un Ser en sí misma, que debe ser concebido por analogía con un ser orgánico” (TEICHMÜLLER, *apud* KOMMERELL, 1940, p. 53). Detenernos en la concepción orgánica de la mimesis nos ayudará a precisar que la idea de mimesis que hemos explorado, en obras anteriores, no se confunde con la de la *Poética*.

Si se parte de que la mimesis establece una correspondencia entre un estado de mundo y una configuración textual, ha de añadirse que, con relación al estado de mundo, la configuración interna de la obra es concebida como un organismo-mundo, es decir, el mundo es pensado como un cuerpo cósmico, cuyas partes funcionan como órganos. Se puede insistir también en el otro extremo: el mimema es entendido como un mundo reducido, un ser que guarda su relación proporcional con una cadena de seres.^[12] En ambos casos, tendríamos explicitada la concepción orgánica. Ahora bien, la conversión de Hécuba, en furia animal, provoca una transgresión del equilibrio orgánico, un quiebre de fronteras, provocadora antes por asco u horror, que por asombro, que no contribuiría a la revigorización ética de la audiencia. La compasión que los espectadores sentían, por el paso de la condición de reina a la de mísera esclava, se perdería al confundir a Hécuba con las bestias vengativas.

Una segunda deducción puede ser extraída todavía. La mimesis orgánica, por menos adecuada que fuera al principio de la *imitatio* (Cfr. nota 12) con la que los renacentistas la entendieron, privilegiaba, aunque de manera oblicua, la *semejanza*, desde luego física-material, entre la configuración del *mythos* y el estado correspondiente del mundo. Privilegiar la *semejanza* y no acentuar la *diferencia* entre la actualización de la mimesis y la materia del mundo, ayudaba a que no se viera la distinción entre los espacios en que se cumple la expresión (Cfr. *Poét.*, cap. 4) que Aristóteles genialmente había intuido, sin desarrollarla; a cambio, allanaba el camino para la distorsión del verismo realista que muchos siglos después hostigará a la novela.

En suma, la mimesis orgánica no sólo explica que, a pesar del reconocimiento aristotélico de la importancia de Eurípides, antes, había privilegiado la visión más equilibrada de Sófocles como ayuda para entender las deformaciones a las cuales será sometido el concepto-clave de la *Poética*. El error de los postreros no venía de la nada.

Los tipos de acción trágica que discrimina Martha Nussbaum, refuerzan la reflexión sobre concepciones distintas de la mimesis. Pero ahora, lo que más interesa es acentuar, para el análisis de la catarsis, la cuestión de los efectos.

Para fines de orden expositivo, divido la cuestión en dos partes: a) cómo se ha de entender la función de los afectos que provocan la catarsis, y b) cómo se ha de comprender el territorio en que ella actúa. En cuanto a la primera, tomaré en cuenta la discusión emprendida por dos intérpretes: Max Kommerell, en el libro de 1940, y Jonathan Lear, en un artículo de 1988.

Antes de que entremos en sus visiones muy diversas, recordemos que, tradicionalmente, se considera que la catarsis –fenómeno conocido anteriormente a la referencia hecha por Aristóteles– era comprendida dentro de los contextos médico o religiosoritual. En el contexto médico era entendida como una forma de purga; en lo religioso-ritual, no únicamente como un medio de purificación, sino también de iniciación, y no sólo de personas, sino de cosas inanimadas –por ejemplo, un lugar dedicado a una función sagrada. (En este contexto, nos parecieron prescindibles la catarsis pitagórica y su uso metafórico en Platón, relacionadas por Stephen Halliwell, 1986).

De la rica exposición de Kommerell, no debemos descartar dos observaciones preliminares: “[...] Es ciertamente difícil fundamentar qué es la catarsis y cómo es un placer –sin embargo, no por cuenta de una tradición dañina, *sino porque entendemos muy poco a Aristóteles*” (KOMMERELL, 1940, p. 265; el subrayado es mío). A la ausencia de información adecuada sobre el filósofo se añade una consecuencia poco animadora: “Nuestro concepto de mito antiguo comprueba que, como observadores de la cultura helénica (*Griechentum*), estamos condenados al romanticismo” (KOMMERELL, 1940, p. 83). Leídos en conjunto, los dos pasajes declaran que el desconocimiento del pasado remoto, combinado con el impacto del fenómeno relativamente reciente del romanticismo, nos impide precisar, con relativa seguridad, siquiera lo que Aristóteles entendía por el fenómeno. El estrecho margen del saber con el que Kommerell contaba se contraponía, aunque no lo diga explícitamente, al entendimiento de Goethe, quien en un mínimo texto declaraba:

[...] Después de que la tragedia recorrió los medios excitantes de un curso de compasión y temor (*Mitleid und Furcht*), debía, por fin, concluir su trabajo en el teatro con el equilibrio, la reconciliación (*Versöhnung*) de aquellas pasiones (GOETHE, 1827, vol. 12, p. 343).

De acuerdo con Goethe, por lo tanto, la catarsis emprendía la conclusión reconciliadora, exigida de toda obra poética. Al hacerlo así, se contrapuso a la sobrecarga moral que el teatro francés había asumido en el siglo xvii, como bien enunciaba en un juicio empírico: “[...] Las tragedias y novelas trágicas de ningún modo tranquilizan el espíritu, pero sí aumentan la inquietud y llevan lo que llamamos corazón a un estado vago e incierto” (GOETHE, 1827, vol. 12, p. 345). Por eso, a pesar de que la resolución de la pieza trágica reconcilie al

espectador consigo mismo, “él no regresa mejor a casa” (GOETHE, 1827, vol. 12, p. 345). Sería como si Goethe se contrapusiera de antemano a Rousseau: dejemos de ser rígidos (o cínicos) moralistas, el teatro no es un medio adecuado para la educación de las costumbres.

¿Qué se podría replicar? Kommerell responde: toda la concepción goethiana diverge del entendimiento griego porque en él la obra es estática, mientras que en Aristóteles era dinámica:

Aristóteles no tiene, por un lado, una obra, y por el otro un efecto, ni tampoco sólo ese efecto, sino que la obra del efecto, del proceso vital de la conmoción (*Erschütterung*) trágica que se realiza en la tragedia, que es, evidentemente, la conmoción del espectador (KOMMERELL, 1940, p. 62).

La reconciliación goethiana presuponía que la tragedia ya no tenía el impacto que había tenido en el corto tiempo de su florecimiento en Atenas. No es ocasional que Kommerell asocie “la presentación estática del tema en Goethe” con el hecho de que viera a la tragedia “como una obra de arte” (KOMMERELL, 1940, p. 62). Autonomizar la obra de arte del efecto ético –que ya no se confundiría con el entendimiento que de él habían extraído los renacentistas y el neoclasicismo francés– tenía como consecuencia mantener la incomprensión de la *Poética*. La preocupación del notable germanista era, por lo tanto, liberar la catarsis aristotélica del espíritu moderno, en las vísperas de ser románticamente moldeado. Es probable que su lucha estuviera previamente perdida. En eso, al menos, Kommerell estaba en sintonía con el espíritu trágico.

Este paréntesis ha sido necesario para entender el esfuerzo del estudioso al abrir un acceso a una vía menos equívoca. Sin esa advertencia, tomaríamos, tal vez, su conclusión como demasiado

insatisfactoria. Veamos, entonces, como Kommerell se movía. Él contraponía su abordaje a dos importantes especialistas de la década de 1920, Alfred Gudeman (*Aristóteles über die Dichtkunst*, 1921) y Alberto Rostagni (*La Poetica di Aristotele*, 1928), sobre todo al segundo, cuyo argumento sintetizaba:

Temor y misericordia (*Furcht und Mitleid*) (son) afectos dignos de elogio. La misericordia trágica no necesita ser explicada, el temor trágico sería entonces el sentimiento de los límites del hombre, además de los cuales se expuso al héroe trágico. El efecto de la tragedia entonces sería una actitud compasiva (*eine fromme Stimmung*), en el sentido arcaico-mítico. Contra eso, hablan antes de todo el uso y el sentido de la lengua. Tal genitivo no sería imposible, sino raro desde el punto de vista de la lengua, y su significación habría de ser explicada y dada a conocer por algún complemento. En el fondo, esa objeción coincide con una de contenido. Debería ser obvio, o en el contexto de la filosofía aristotélica o en el pensamiento de los contemporáneos, hasta qué punto temor y misericordia son, en el sentido propio, afectos purificadores. Pero el temor debería estar finalmente determinado como una especie de temor religioso. No hay, sin embargo, nada de eso –no hay, en Aristóteles, ningún ejemplo de que el temor trágico sea empleado en aquel sentido mítico-religioso. Es antes propio del pensamiento cristiano encontrar afectos valiosos en la misericordia, como un sentimiento de la criatura, y en el temor, como o existencialmente autorreferencial o relacionado a Dios; ésta es la razón por la que este malentendido de contenido, cualquiera que pueda ser la explicación terminológica, siempre se evidencia en épocas cristianas. Tampoco hay que olvidar el estoicismo, que trajo la revalorización del temor (KOMMERELL, 1940, pp. 265 y 266).

Demasiado largo, pero el pasaje es indispensable para que el lector perciba que Kommerell procuraba evitar la contaminación estoica, y sobre todo cristiana, de los efectos que Aristóteles había destacado. Su tarea hubiera sido, entonces, más fácil si pudiera acatar literalmente la interpretación ya defendida por su admirado Lessing: la catarsis como intensificación de las emociones que la provocan. Aunque esta línea fuera opuesta a la que después ensayó Goethe:

una paradójica ‘disminución por medio del aumento’ sería de ese modo exigida por el contenido, sin que fuera respaldada por una expresión verbal; así volvía a ser inevitable una decoloración (*Verfärbung*) moral del concepto de catarsis (KOMMERELL, 1940, p. 267).

Aunque, como veremos en breve, esa línea le parezca menos arbitraria que la desenterrada a partir de Rostagni, tampoco la considera fundamentada. Haciendo más breve el comentario: Kommerell lucha decididamente contra el énfasis en la interpretación de fondo ético que se remite tanto a la extensa tradición cristiana como al ejemplo neoclásico, sin dejarse convencer por los argumentos diversos de Lessing y Goethe. A partir de este rechazo (justificado), y apoyándose en pasajes del Libro VIII de la *Política*, dirá: "La tragedia es la forma poética inquietante (*aufregend*) por excelencia, la forma poética que produce las más fuertes descargas de afecto, la forma de arte que es determinada para producirlas" (KOMMERELL, 1940, p. 99):

Por medio de esta excitación trágica especial, [...] el espectador trágico se libera por un corto periodo tanto del temor y de la conmiseración como de una dependencia y un mal. Esta excitación tiene dos trazos: es fuerte (*delirante*) y provocada por un evento ficticio. Ambos, aunque no dichos explícitamente, resultan de la consecuencia conceptual –la única que permite interpretar plenamente la catarsis: si el alma es curada de una alta excitabilidad por un afecto semejante, artificialmente producido, lo “artificialmente” se encuentra en el concepto del procedimiento intencionalmente hecho y la intensidad en el concepto de descarga (KOMMERELL, 1940, pp. 101 y 102).

Al fijar “un corto periodo” (*eine Weile*) para la liberación emocional del espectador, de los miasmas que en él provocan compasión y asombro, Kommerell claramente optaba por el contexto médico de purgación, viendo en él un antídoto para la concepción que dominaba desde el Renacimiento. En resumen, para Kommerell

el sentido “noble” prestado a la tragedia era una herencia de los estoicos y del cristianismo. (Sin embargo, en línea confluyente, Albin Lesky, a partir de los simples datos empíricos, observará que “el efecto de la tragedia clásica sobre Occidente en la época de su eclosión espiritual no derivó de modo alguno de los grandes áticos: fue Séneca, en grado decisivo, el portador de esa influencia” (LESKY, 1957, p. 34).) La purgación que provoca la tragedia es simplemente la de las emociones turbias o mórbidas del espectador. Su contexto médico no tiene nada de ético-religioso o de estético. Curiosamente, en Kommerell los contextos estético, religioso, moral y político son aproximados y echados en la zanja del desprecio. Es lo que explicita su formulación:

Es [...] completamente ajena a Aristóteles una fundamentación del arte a partir del arte y, así, con base en un concepto de valor estético. Y aún le es más ajena una interpretación moral o utópica de esa teoría del arte, como si él preguntara: ¿qué efectos del arte son deseables en el sentido religioso, moral, político? Que haya sometido su *Poética* a tales formulaciones provocó la contradicción típica que, en el ámbito de la poética, el aristotelismo mantendrá con Aristóteles (KOMMERELL, 1940, pp. 55 y 56).

¿La aproximación a contextos tan diversos –religioso, moral, político– no se explicaría por la época en que *Lessing und Aristóteles* había sido escrito y publicado, es decir, por su aversión a la exploración del arte por el nazismo? Aunque parezca plausible, eso no justifica la indistinción de los campos de la ética y de la moral –entendiéndose el segundo como conformado por normas explícitas, mientras que el primero determina un modo de orientación de lo que se juzga correcto–, ni mucho menos que el autor no llame la atención de que Aristóteles, sin proponer un campo estético autónomo, no dejaba de vislumbrar un territorio que le sería propio.

Abandonemos las elucubraciones. Ellas son insignificantes ante lo que propicia el Libro VIII de la *Política*. Se lee en el pasaje principal:

Algunas personas son dominadas por una agitación religiosa y las vemos restablecidas, como consecuencia de las melodías sagradas, al haber usado las melodías que excitan el alma hasta el delirio místico, como si encontrarán, por así decirlo, cura médica y catarsis. Aquellos que son influenciados por la compasión o por el asombro, y por toda naturaleza emotiva, deben tener una experiencia semejante, y otros a la medida en que cada uno es susceptible a esas emociones, y todos son de cierta manera purgados y sus almas aliviadas y deleitadas. Las melodías que purgan las pasiones dan igualmente un placer inocente a la humanidad. Éstos son los modos y las melodías en que debían ser invitados a competir aquellos que ejecutan música en el teatro. Pero, puesto que los espectadores son de dos especies – los libres y educados y la multitud vulgar compuesta de artesanos, trabajadores y semejantes– debe haber competencias y exhibiciones instituidas para el relajamiento también de la segunda especie (*Pol. VIII, 1342 a 5 ss*).

Kommerell había tomado el pasaje citado como sustento para su interpretación. Una primera refutación suya se encuentra en el libro que Manfred Fuhrmann consagró a la teoría poética de la Antigüedad. De manera esquemática, pero no menos acertada, escribía el clasicista de Konstanz:

Si excluimos su efecto emocional común, la música orgiástica y la tragedia están abismalmente separadas. La designación aristotélica del “placer inocente” se justifica tan sólo ante las melodías desconcertantes, que deben proporcionar alivio a las almas conturbadas, y no abarca la música ética, que aspira al decurso de una vida planificada por el odio, sin valer de forma correcta para la tragedia (FUHRMANN, 1992, p. 109).

La respuesta minuciosa y más adecuada perteneció al helenista inglés Stephen Halliwell. Al tratar el papel de la música en el Libro VIII de la *Política*, Aristóteles advertía que “para el momento usamos la palabra ‘catarsis’ sin explicación, pero trataremos el asunto con

más precisión cuando, después, hablemos de la poesía” (*Pol.* VIII, 1341 b 38 - 9). La advertencia, hecha entre paréntesis, era tanto más pertinente porque desde el párrafo siete venía considerando la adecuación de ritmos y modos apropiados para la educación. (Recuérdese que el pensamiento griego distinguía entre el modo dorio, propio para la melodía moral, en oposición al modo frigio, propio para la melodía exaltada, siendo, en ese contexto, menos importante el modo hipofrigio, adecuado para la melodía activa). Halliwell, a pesar de todo, en lugar de enredarse en preámbulos, se prende a la letra del texto. Y declara: al posponer el tratamiento de la catarsis para la *Poética* –lo que es apenas una lectura plausible del pasaje–, el fragmento anterior “vuelve incuestionable que hay un eslabón significativo, si bien no necesariamente una simple identidad entre la katharsis de la *Pol.* VIII y la *katharsis* trágica” (HALLIWELL, 1986, pp. 190 y 191). Discreta, pero no por eso menos eficaz, la afirmación de la analogía, y no de la identidad, entre las dos ocurrencias del término dará el tono del comentario. Así, enfatizando el inicio de *Pol.* 1342 a 5 ss, dirá el autor:

[...] Es intolerable suponer que la catarsis trágica pueda ser totalmente asimilada a la catarsis de aquellos que sufren de inclinaciones emotivas anormales [...]: un efecto de esa especie, que podía influir apenas en una parte excepcional de la audiencia de la tragedia, nunca habría recibido un lugar en la definición del género por Aristóteles, en el enunciado de su esencia (HALLIWELL, 1986, p. 191).

Por lo tanto, en lugar de ofrecer una explicación plena del fenómeno, el referido pasaje se contenta con un acercamiento: la experiencia orgiástica de las melodías sagradas –la llamada catarsis coribántica– actúa sobre los emocionalmente susceptibles “como si encontrarán, por así decirlo, una cura médica y catarsis” (*Pol.* 1342 a

10). La formulación “garantiza la suposición de que Aristóteles no cree que el proceso o el efecto sean propiamente médicos, sino que apenas tienen un resultado *comparable* al de la terapia médica” (HALLIWELL, 1986, p. 193). De ahí el autor puede concluir:

[...] La *Política* VIII presupone la existencia de la catarsis tanto ritual como médica y espera la familiaridad de ambas como partes del ambiente cultural que da fuerza a la aplicación hecha por Aristóteles del término a un rayo de experiencias emocionales proporcionadas por la música y por la poesía; pero presupone, de igual forma, que ni el extremo de la catarsis orgiástica ni, *a fortiori*, las otras formas de catarsis psicológica que Aristóteles toma por hipótesis pueden ser contadas, en su concepción, como propiamente religiosas o médicas (HALLIWELL, 1986, p. 193).

El pasaje discutido había tomado “su ilustración primaria de catarsis ritual, que Aristóteles interpreta en términos psicológicos y, por su parte, la compara por sus efectos terapéuticos, con la medicina” (HALLIWELL, 1986, p. 193). Dicho de manera más general:

Es el ritual de los coribantes que, una vez apartado de su escenario religioso, genera un ejemplo notable de *homeopatía psicológica* (el despertar de las emociones para cambiar emociones), al paso que la referencia a la medicina, sobre todo, aclara el fenómeno objetivo de un tratamiento aparente de una condición patológica (HALLIWELL, 1986, p. 194; el subrayado es mío).

A partir de su elucidación, por supuesto que dentro de los márgenes de probabilidad en que opera, Halliwell es convincente al enfatizar que Aristóteles toma en cuenta los contextos ritual-religioso y médico para, desde ellos, situar la catarsis trágica en un espacio distinto. Para entender mejor la manera en que el autor inglés interpretará al filósofo, obsérvese que, muy a pesar de que este espacio ya estuviera culturalmente configurado –pues la experiencia de las puestas en escena trágicas era ya bastante conocida–, habría sido con el análisis aristotélico que ella habría tenido reconocida su

peculiaridad. Esto se daría de acuerdo a los siguientes pasos: el delirio, la posesión, los estados de anormalidad psíquica, estimulados por la música orgiástica, ya no remiten al contexto religioso, ni tampoco se limitan a repetir el planteamiento de Jakob Bernays, que había abierto el camino innovador del realce del contexto médico (Cfr. BERNAYS, 1857); que dan lugar a una “homeopatía psicológica”; es decir, se ataca el fenómeno considerado, los efectos de compasión y el asombro (*eleos, phobos*) extremos, con un “remedio” de la misma naturaleza, o sea, con otra emoción despertada por aquellos efectos a los cuales ella internamente transforma. Segundo paso: esta química psíquica no sólo se aparta del contexto religioso, sino que también afecta el tratamiento médico. Esto, porque la solución homeopática no actúa como “otra droga” (alopatía), como el propósito no es la cura física de un mal, pero sí el rebase de un estado de confusión y extremo desasosiego, que encontraba su analogía en el delirio:

Es la catarsis ritual, *psicológicamente reinterpretada*, que debe darnos la mejor clave para la catarsis poética a la que Aristóteles alude en la *Política* y que encontramos, sin mayores explicaciones, en su variedad trágica, en la *Poética*” (BERNAYS, 1857, p. 194).

Lo que había parecido paradójico en Kommerell, se convierte en el instrumento básico para el entendimiento de la enigmática catarsis. La homeopatía, a la cual recurre Halliwell, no podía ser vista como un tipo de medicina porque su efecto es psicológico, mientras que, en el espacio cultural griego, el efecto psicológico remitía en primer lugar al contexto religioso. *La catarsis poética atraviesa los dos espacios y crea un tercero*. En lugar de purgación –efecto médico– o de purificación –efecto religioso–, la tragedia ofrecía a sus espectadores, en un periodo de total trastorno de instituciones y de su modo de pensar, “la manutención y el desarrollo de su

infraestructura mental” (MEIER, 1988, p. 4); en los términos de Halliwell, la tragedia ofrecía una “cognición [que] no es fríamente cerebral, sino que constituye la base para [una] fuerte respuesta afectiva [...]” (MEIER, 1988, p. 4).

Tal vez porque no quería atreverse más de lo que ya se había atrevido, la cautela del autor no hace ninguna referencia a la intuición aristotélica de un espacio estético. En un plano general, su cuidado es correcto. Ya vimos al talentoso Kommerell confundir religión, moral y política como acepciones viciosamente cercanas al tratado griego, así como antes separarse de la interpretación goethiana de la catarsis por presuponer una percepción (*Aisthesis*) estática. Hay, a pesar de todo, pequeños pasajes que no deben ser pasados por alto. Ejemplificando el placer que los hombres encuentran delante de las representaciones, Aristóteles añadía:

De esto tenemos una prueba en la experiencia práctica: nos da placer mirar las imágenes más cuidadas de las cosas cuya vista nos es dolorosa en realidad, por ejemplo, las formas de animales perfectamente innobles o de cadáveres (*Poét.* 48 b 9-12).

Por más que se relea el pasaje iniciado en el 48 b 6, no dejo de preguntarme si no habría ahí un *tertium non datur*. ¿Estaría el filósofo diciendo que el desagrado ante los animales más bajos y los cadáveres se convierte en deleite cognitivo porque la obra de la mimesis “es una transposición que capta una forma (*morphas*) [...], disociándola de la materia a la que está asociada en la naturaleza”? (DUPONT-ROC. y LALLOT, 1980, p. 164). Para los citados comentaristas, “la perspectiva de Aristóteles no es estética (en el sentido moderno de la palabra), sino intelectual y cognitiva” (DUPONT-ROC. y LALLOT, 1980, p. 164). Aunque la distinción sea relevante, no me convence

que la explicación cognitiva tenga la última palabra. Es así que Max Pohlenz se contrapuso a Wolfgang Schadewaldt, que interpretaba “la producción unificada de los tres conceptos de *phobos*, *eleos*, *katharsis*” como realizadora de “una curva de excitación unificada” (SCHADEWALDT, *apud* POHLENZ, 1956, p. 64), al paso que, para Pohlenz, “la tarea propia de la tragedia y que determina su efecto es la *nueva configuración poética del mito*” (SCHADEWALDT, *apud* POHLENZ, 1956, p. 64; el subrayado es mío). Hay que respetar el cuidado de los helenistas escrupulosos y no hablar de un espacio estético que se anticiparía en un pequeño pasaje de la *Poética*; pero ¿que él percibiera que la forma del mimema elaboraba *die dichterische Neugestaltung des Mythos*, no basta para que ya no sea satisfactorio hablar sólo de perspectiva cognitiva? ¿Ésta no muestra una coloración diferenciada? Ya que, a medida en que la cuestión de los efectos de la obra trágica alcanzó un tratamiento más adecuado, la cuestión que la antecedió –¿cómo se ha de entender el territorio afectado por la catarsis?– se disponía a un nuevo horizonte. Éste ahora se abre a la discusión entre Jonathan Lear, Martha Nussbaum y Stephen Halliwell.

El texto de Lear parece contrariar lo que expusimos. Algo de éste, sin embargo, rebasará el plano de la polémica y será fecundo para lo que buscamos. La discordancia fundamental concierne a la propia letra de la cuestión: ¿cómo se ha de entender el territorio impactado por los afectos que culminan en la catarsis?

Aunque no estén totalmente de acuerdo, son homogéneas las respuestas de Nussbaum y Halliwell. De la primera, se destacan los siguientes pasajes:

Podemos [...], sin duda, decir que los significados de “limpieza” y de “clarificación” son siempre apropiados y centrales para *katharsis*, incluso en los contextos médico y ritual. En el contexto de la retórica y de la poesía, especialmente en una obra escrita en reacción a las críticas platónicas del valor cognitivo de la retórica y de la poesía, tendríamos no sólo una fuerte razón en traducir la palabra de esta manera, sino también en pensar en la “limpieza” en cuestiones de orden psicológico, epistemológico y cognitivo, en lugar de un sentido literalmente físico (NUSSBAUM, 1986, p. 390).

Podemos decir que la experiencia de la poesía trágica satisface el deseo de entendimiento de las posibilidades humanas. Este juicio parece ser desarrollado también en la *Poética* IV, en la que se considera que el placer de la mimesis es un placer cognitivo, un placer que involucra reconocimiento y aprendizaje. Esa función cognitiva se basa en un lazo de semejanza entre la audiencia y el héroe, que engendra un cierto tipo de identificación: vemos lo que le sucede al héroe como, también, sus posibilidades humanas en general, posibilidades para nosotros (NUSSBAUM, 1992, p. 277).

En cuanto a Halliwell, nos basta, por ahora, recordar sus pasajes ya transcritos, dejando para más adelante su respuesta a Lear.

La oposición de Jonathan Lear se centra en un punto: ¿cuál es la consecuencia de la teoría de los efectos con la que se actualiza la concepción de la mimesis aristotélica? A diferencia de sus colegas, Lear insiste en que el placer catártico no se confunde con una única función cognitiva, para lo cual recuerda el pasaje menos citado de *Parte de los animales*:

Pues si algunos (animales) no agradan a la vista, la naturaleza, sin embargo, que los modeló, ofrece un placer extraordinario en su estudio a todos los que puedan establecer eslabones de causación y tienen inclinación hacia la filosofía. De hecho, sería raro que sus representaciones mímicas fueran atractivas, porque ellas exhiben la habilidad mimética del pintor o del escultor, y las propias realidades originales no eran más interesantes, por lo menos en aquellos que tienen ojos para discernir las causas (*Parte de los animales*., II, 8-15. Barnes, 1985).

Debido a que es más extenso que el del Libro IV de la *Poética*, el pasaje da más elementos al estudioso: los animales desagradables a la vista ofrecen dos placeres distintos: “un placer cognitivo’ para entender sus causas, y un ‘placer mimético’ para apreciar la habilidad del artista de retratar con exactitud aquellas feas criaturas” (LEAR, 1988, p. 322). En resumen, sin poder negar que haya ahí un componente cognitivo, el placer mimético no se encierra en él. Sin cerrarse a la cognición, la mimesis tampoco es sólo entretenimiento. El placer mimético supone un territorio preciso: *es el espacio de la representación, que no se confunde con el de la experiencia pragmático-cotidiana*. De ahí, el autor siente la obligación de añadir:

A pesar de que una mimesis de eventos causales de compasión y asombro deba, en cierta medida, ser como los eventos de la vida real que representa, la mimesis, para Aristóteles, debe ser también, por un aspecto importante, distinta (*unlike*) de aquellos mismos eventos” (LEAR, 1988, p. 320).

El placer mimético está relacionado con lo que Pohlenz había llamado “nueva configuración poética”, que consiste en despertar la inteligencia para lo que, desde el punto de vista de la cognición pura, causaría tan sólo desagrado. Así, aunque Aristóteles no hubiera diferenciado un espacio como estético, su *texto* ya apuntaba hacia la diferenciación.

Esa es la discrepancia decisiva entre los autores. La instauración de la dignidad de la mimesis por Aristóteles, apenas rompería la drástica separación platónica entre la secundariedad de los afectos y la exaltación del trabajo intelectual o, estableciendo la confluencia entre los humores –la presencia activa del cuerpo– y el pensar, ¿diferenciaría la *cognitio* de la *delectatio mentis*? Optando por la segunda afirmación, Lear acentúa que el territorio de la mimesis

tendría una dinámica propia, que lo distinguiría de la indagación de la ciencia y de la filosofía: “[...] El anticognitivista no niega que el entendimiento cognitivo del enredo es esencial para la apreciación propia de la tragedia, apenas niega que el placer trágico pueda ser *identificado* con el placer que asiste al entendimiento” (LEAR, 1988, p. 325).

Frente a la respuesta que Halliwell tuvo la oportunidad de dar a su colega de Yale, puede el lector decidirse mejor ante la divergencia. Para Halliwell, el énfasis de Lear supone que “el placer cognitivo de la tragedia” –“un paso que ocurre en *route* para la producción del placer propio de la tragedia”– y el placer a ella específico, originado de la compasión y del asombro, se mantienen separados, cuando, de acuerdo con la concepción cognitivista de Aristóteles, “esperaríamos encontrar(los) fundidos” (HALLIWELL, 1992, p. 254). Su propia posición, al contrario, implica que “placer, entendimiento y emoción son conceptos interdependientes en el pensamiento de la *Poética*” (HALLIWELL, 1992, p. 254); interdependencia, y no absoluta identidad, entre casos comunes de semejanza y los mimemas:

Cuando observamos casos comunes de semejanza, observamos propiedades comunes o cualidades. Cuando apreciamos obras de la mimesis, reconocemos y comprendemos las maneras como trazos posibles de la realidad, que son indicados intencionalmente en ellas (*signified*) (HALLIWELL, 1992, p. 247).

Además de esto, ese tratamiento diferencial de la semejanza tiene consecuencias fundamentales para la distinción entre la obra de la mimesis y la escritura de la historia:

La poesía está más próxima a la filosofía que a la historia, como el capítulo nueve afirma; sin embargo, al mismo tiempo, lo que ella ofrece es la ficción de particulares imaginados y aquello que se debe evitar es el enunciado didáctico (y, en realidad, el

enunciado –la voz autoral– *tout court*, incompatible, según Aristóteles, con la mimesis: 24. 1460 5-11) (HALLIWELL, 1992, p. 251).

Las consecuencias de la divergencia son bastante pequeñas. Para un cognitivista, como Halliwell, acentuar un placer específico al mimema sería establecer una distinción arbitraria, ya que “placer, conocimiento y emoción” estarían fundidos en él. Aunque, al mismo tiempo es correcto y no. Correcto porque, en Aristóteles, no se distingue un espacio estético; incorrecto porque, desde que se empezó a hacer la distinción entre lo estético y lo no estético, afirmar la unanimidad equivale a no distinguir lo que se da en una obra de conocimiento y un mimema. Conceptualmente, pues, es mínima la razón de divergencia. Pero, aunque Jonathan Lear se apoye en un argumento mínimo, éste tiene consecuencias serias. Como ni él ni su adversario estarían de acuerdo en volver simplemente equivalentes las obras del conocimiento y las obras de la mimesis, Halliwell va más allá del punto de discordia y busca mostrar cómo su cognitivism no impide confluir con las conclusiones de la posición contraria. El lector, en resumen, podría congratularse en haber acompañado la discusión: aunque no perdieran su punto de discordia, es relativamente fácil percibir qué hacer para que las posiciones converjan.

Por nuestra parte, aprovechemos el instante de refugio y profundicemos el último desdoblamiento señalado en la respuesta de Halliwell: la diferencia entre la historia y *the fiction of imagined particulars*. Si el uso de la imaginación no es exclusivo del poeta (!), aun así, su empleo por el historiador la pone al servicio del entendimiento. Además, si *the authorial voice* es una guía que el historiador ha de considerar decisivamente –de lo contrario, él

encararía en sí mismo a un mero registrador de lo que sucedió en el mundo—, en el territorio de la mimesis la voz autoral es una intrusa, fácilmente convertida en *deus ex machina*. Tales distinciones *califican* la concepción cognitivista, desde luego, califican positivamente el cognitivismo de Halliwell:

[...] La tragedia, de hecho, no nos confirma una comprensión preexistente del mundo, nos ofrece oportunidades imaginativas de probar, refinar, extender y tal vez, incluso, cuestionar las ideas y valores en los que se sustenta tal comprensión (HALLIWELL, 1992, p. 253).

Esta consecuencia tampoco sería negada por Lear. ¿Cuál sería el interés de insistir en posturas cuyas fricciones son fácilmente disueltas? Sucede que, desde el punto de vista de la apreciación contemporánea de la mimesis, considerada como un cuerpo teórico cerrado, cada una de las posiciones presenta dificultades. Toda la discusión anterior, por lo tanto, se justifica para traernos hasta aquí. La posición de Jonathan Lear es, por cierto, mucho menos abarcadora, pero tiene la cualidad de especificar la experiencia de la mimesis. Incluso porque ella, a partir de un horizonte de semejanzas, no opera apenas con semejanzas, sino con lo que *is unlike* al objeto de referencia, ella exige una postura específica. En ese sentido, no basta con tomarla como una fusión de “placer, entendimiento y emoción”. Será más bien necesario reconocer que se trata de una experiencia *sui generis*, imposible de ser reapropiada por medio de cualquier otro artefacto. Aristóteles la pensaba como una *tekhné* específica que, jamás gratuita, no tenía la verdad por su aporía. Muchos siglos después, Philip Sidney lo diría con insuperable precisión: “[...] For the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth” (SIDNEY, 1595, p. 57). Pero la ventaja reconocida en la posición

de Lear tiene una contraparte. Afirmar la singularidad de la experiencia de la mimesis frente a lo cotidiano corre el riesgo de establecer la impermeabilidad de la propia experiencia. En este caso, el riesgo ya no es confundirla con la escritura de la historia, sino, por el contrario, extraviarla del horizonte del mundo. Es el peligro que vino a correr el arte autónomo, riesgo aún mayor porque, en reacción al descuartizamiento de la *Poética* en fórmulas rígidas de conducción de la obra teatral y por curso de un moralismo castrador, el propio concepto de la mimesis, traducido por *imitatio*, ya había sido lanzado al cuarto de trastos.

En resumen, podemos enfatizar, en el debate, dos diversas angulaciones: o la extrema delicadeza conceptual que el tratamiento de la mimesis exige, o la precariedad de la teorización que la Antigüedad nos legó. Pero ¿por qué escoger entre una de las dos y no considerarlas en conjunto? La exigencia de delicadeza se vuelve más grande porque más grande fue la grosería de lo que heredamos. Pero ¿ha sido culpa de la Antigüedad no haber reconocido la genialidad de Aristóteles? ¿O tuvo culpa en no haber tenido genios a su altura? La extrema rareza de las mentes excepcionales no es compensada por la experiencia de la culpa.

4. La insuficiencia del legado de la antigüedad

A tal punto nos acostumbramos a exaltar a los antiguos como gigantes que resulta extraño no repetir el cliché. La insuficiencia de ellos para la comprensión del arte poético derivaba de tres factores: a) la excepcionalidad de la *Poética* de Aristóteles, b) la manera como

nos llegó el texto de la *Poética*, y c) su constitución interna. El primer factor será abordado a lo largo de esta sección. Comencemos directamente por el segundo.

Durante 250 años, en todo el periodo llamado helenístico, la obra de Aristóteles estuvo envuelta de “una neblina general de oscuridad” (HALLIWELL, 1986, p. 287), y no habría motivo para que alguna excepción fuese aplicada a la *Poética*. Probablemente compuesta en su primer periodo ateniense, entre 367 y 347 a.C., en que el autor estuvo en contacto directo con el “moralismo apasionado de Platón” (Halliwell), y siendo todavía probable que volviese a ella en su periodo del Liceo (335-323/2 a.C.), se presume que representaba la primera parte de un tratado que sería utilizado, en el Liceo, como objeto de estudio e investigación. Lo cierto es que el segundo Libro, que trataría sobre la comedia, no sobrevivió. Ya fuera lo que Aristóteles no llegó a escribir o se perdió, el desinterés por lo que había compuesto alcanzó el punto de que

los neoplatónicos encontraban razones para clasificar tanto la *Poética* como la *Retórica* como apéndices al sistema aristotélico de la lógica; punto de vista perpetuado por los filósofos árabes que encontraron la obra a partir del siglo x en una traducción (o, posiblemente, más de una) hecha de una versión siríaca de, quizá, un siglo antes (HALLIWELL, 1986, p. 290).

Como es frecuente en las desgracias, ésta no se había dado por casualidad. La actividad intelectual de Aristóteles se cumplió en un momento breve y poco común de la historia ateniense. Su ocultamiento, cuyas consecuencias ni siquiera son imaginables, acompañaron la debacle de la experiencia griega. Sin embargo, los ecos de la *Poética* que Halliwell encuentra en el romano Horacio (65-8 a.C.) no parecen menos desastrosos que su desconocimiento.

Bastante reconocido después por René Rapin (1620-1687) como el “primer intérprete” de Aristóteles (HALLIWELL, 1986, p. 288), el calificativo sólo es válido como hecho histórico; mejor dicho, en caso de que se considere la recepción de lo poético de acuerdo a la atmósfera radicalmente diversa que tiene en Roma, bajo fuerte influencia alejandrina. Como bien señala el autor, el cambio es fundamentalmente resultado del “dominio que la retórica estableció sobre la crítica literaria, durante el periodo helenístico” (HALLIWELL, 1986, p. 289). Pues la retórica no provocó daños apenas en la concepción de la historiografía.^[13] Consideremos unos cuantos indicadores.

Aun sin subrayar la descomposición del *mythos* trágico, del cual, a partir del Renacimiento, derivarán las unidades de tiempo, acción y lugar, se debe señalar que la verosimilitud (probabilidad) aristotélica se convierte en la *proxima ueris* de “Las cosas inventadas en busca del placer están próximas de la verdad, / que la fábula no exija que se crea en todo lo que ella quiera” [*Fictia voluptatis causa sint proxima ueris, / ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi*] (HORÁCIO, 1994, pp. 338 y 339); “una noción que, quiere que se diga acerca de ella, no tiene relación esencial con la *estructura* artística como tal, y es, por eso, radicalmente diferente de la probabilidad, en la *Poética*” (HALLIWELL, 1986, p. 298).

La deformación apenas comenzaba. No menos arbitraria es la conversión del *mythos* en fábula:

Descartada de su fundamento en el concepto de una estructura unificada de la acción humana, la estructura del enredo de la teoría de Aristóteles fue fácilmente convertida y reducida a la *fabula* de la *Ars poetica* [...] como el consecuente aflojamiento de la textura y del rigor de la idea (HALLIWELL, 1986, p. 299).

Abierta la puerta de la retórica por la *fabula*, no es sorprendente que el placer relacionado a la teoría de los efectos y el pensamiento ético, primordial en todo el pensamiento griego, se convirtieran en el *aut prodesse [...] aut delectare* (*Ars Poet*, 33) del *topos* que sustentará la mediocridad cómplice (“Los poetas o pretenden ser útiles o deleitar o, al mismo tiempo, decir cosas bellas y provechosas para la vida”). No satisfecho, Horacio reitera la lección: “Tiene todos los votos quien mezcló lo útil con lo agradable, deleitando y, al mismo tiempo, instruyendo al lector” [*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*, 343-4]. ¿Qué diferencia hay, sino de escala, entre las frases cortas, retóricamente incisivas del romano, y las glosas prolijas que se expandirán entre el Renacimiento y el siglo xvii francés? En lugar de la complejidad que la materia ética asumía en la *Poética*, sus “intérpretes, en los siglos xvi y xvii, se aproximaban a ella desde la dicotomía horaciana (ser útil o deleitar) firmemente fijada en sus mentes, y buscaban responder la cuestión de a cuál de los lados favorecía Aristóteles” (HALLIWELL, 1986, p. 300). Las consecuencias de esa estrechez acompañarán a Occidente; se vuelve, entonces, explicable que incluso una figura del calibre de Goethe viera la catarsis como reconciliación, dudando que ésta pudiera ser algo más profundo o que los románticos creyeran deshacerse de una basura al desdeñar la *imitatio*, pese a todo mantenida por su correspondiente vernáculo en las lenguas modernas, etcétera, etcétera.

Cuando hablamos de la precariedad de la reflexión antigua sobre el arte poético y destacamos la excepcionalidad de la *Poética*, necesitamos dejar claro que no suponemos que la reflexión aristotélica tuviese el carácter de una legislación atemporal. Aunque

Aristóteles considerara la mimesis como una tendencia natural al hombre, en la que encontraría placer (*Poét.* 48 b 6-9), su tratado la muestra como una *tekhné* en que, aunque se vislumbren señales de lo que se llamará arte, el concepto de arte no existe. Además de eso, aunque se reconozca que parte del tratado se perdió, la teorización de la *Poética* supone géneros determinados, con la superioridad reservada a la tragedia. Además, el relieve que pronto alcanzará la lírica entre los romanos y que será transmitida a los provenzales, a Dante y a los renacentistas, contrasta con el silencio del *corpus* que sobrevivió de la *Poética* (Cfr. HALLIWELL, 1986, pp. 68 y 69). Paralelamente, el realce del aspecto de la puesta en escena en el teatro interfiere en la propia caracterización de la *tekhné*, en que la mimesis es producida –ésta supone hombres en acción (*Poét.* 48 a)–; así es por sus movimientos, sin la ayuda de la melodía, que los bailarines expresan “carácteres, emociones, acciones” (47 a 27-8). Es justamente porque la tragedia dispone de la “figuración corporal” y mantiene su vivacidad tanto en la lectura como al ser puesta en escena, que Aristóteles la juzga superior a la epopeya (Cfr. *Poét.* 61 b 26 - 62 b 19). En efecto, ¿cómo concebir la mimesis sin desarrollar una acción de algo semejante a un mito? ¿Se podría vencer el silencio que la *Poética* reserva a la lírica entendiéndola como un mito sin fábulas? Aunque la hipótesis parezca interesante, su proponente no podría considerarla conforme a las reglas aristotélicas, a tal punto que el filósofo sujetó la mimesis al escenario.

Es verdad que esa desventaja de la *Poética* es sensiblemente reducida porque la tragedia (y la comedia) puede definirse como forma transcultural; es decir, en que el moldeo histórico-temporal diferencia su actualización sin impedir su reconocimiento y, además,

el género dominante desde el siglo XVIII, la novela, ya había sido llamada “epopeya burguesa” –algo, por tanto, cuyas raíces se encontraban en la Grecia arcaica. Pero nadie pensará en encontrar en la descripción aristotélica de la tragedia sino la anatomía de una cierta modalidad de tragedia; ni considerará construir una teoría de la novela sino por contraste con el modelo de la épica griega.

Nada de eso impide la importancia de repensar el concepto de *mímesis*, y retirarlo del ostracismo estipulado por aquellos que, durante siglos, lo convirtieron en un dogma deshilachado. Eso desde que sepamos distinguirla de la subordinación moderna a un cierto estado de la sociedad, cuando entonces su presencia, en lo más alto, será testigo de tal momento histórico. Si supiéramos evitar ese juicio mecánico, será por la *mímesis* que seamos capaces de establecer la correspondencia entre mundo socio-histórico y texto. ¿Cómo hacerlo, mientras tanto, sin recaer en el causalismo cercano a lo reflexológico, sustituto posthegeliano de las teorías de la imitación?

Comencemos a señalar el camino por la recurrencia a Halliwell. Él acepta el riesgo al subrayar que “la fuerza del lenguaje de lo ‘semejante’ [*homoios*] y de la ‘semejanza’ [*homoiotés*], en el vocabulario de Aristóteles, es esencialmente lógico y no pictórico” (HALLIWELL, 1990, p. 492). Eso significa que la correspondencia no se establece en términos visuales, pero sí por homología de función. (Los funcionarios de *El Castillo*, de Kafka, encarnan el poder –que podría ser tanto del Estado como de lo divino, no porque habiten en lo alto, sino por ser arbitrarias, misteriosas y aleatorias las relaciones que establecen con el agrimensor). No basta señalar la “iconicidad” del mimema (HALLIWELL, 1990, p. 489), sino, además, señalar que “no todas las semejanzas son miméticas, puesto que no toda semejanza

tiene un fundamento intencional, que es una condición necesaria de la mimesis artística” (HALLIWELL, 1990, p. 489). Aunque el *intentional grounding* sea una restricción necesaria, crea la evidente dificultad de relacionar el mimema a la intencionalidad autoral. Para evitar esa constante entrada en nuevas dificultades, es indispensable relacionar la apertura ofrecida por el estudioso inglés con otro camino.

Por ser básicamente lógica y no pictórica la semejanza, operando en la base de la mimesis, se desborda en diferencia, es decir, los medios expresivos con los cuales se manifiestan un estado de mundo y un objeto de la mimesis pueden ser bastante discrepantes y, sin embargo, la homología de las funciones ejercidas por uno y otro establecer su convergencia. Tal superación de la semejanza de origen, por una diferencia formalmente pensada en la configuración final de la obra, distingue las especies no artística y artística de la mimesis. Ambas, por cierto, suponen el funcionamiento de las instituciones sociales. Por ambas, como decía aquel que teorizó mejor sobre la mimesis no artística, “se expresa una cierta dosis de *creencia* y de *deseo*” (TARDE, 1890, p. 157), aunque la definición que ofrece sea perfecta apenas fuera del arte: “L’imitation est une *génération à distance*” (TARDE, 1890, p. 37). Por su parte, la mimesis artística contiene “una generación a distancia”, sólo en el sentido de que el artista recibe la influencia de un tiempo común, de ser, entonces, sensible a otros artistas cuya obra desconoce y a presiones sociales que se actualizan en formas cercanas.

En este momento de la exposición, nos interesa más prestar atención a la solidaridad de las dos formas de mimesis. Ambas tienen por correspondencia la sociedad a la que su agente pertenece. Por medio de la mimesis el texto acoge, selecciona y transforma las

configuraciones sociales. La sociedad es su compañera, porque es en la sociedad donde circulan los valores, usos y costumbres, constituyendo una lógica social que, como decía Gabriel Tarde, es anterior a la lógica del individuo. La mimesis ancla la obra en el mundo. En la obra de la mimesis de arte, valores, usos y costumbres no sólo circulan, sino que, implícita o explícitamente, son puestos en cuestión. Sus límites, por lo tanto, no se confunden con los de la mimesis aristotélica: los límites del mundo y el cambio posible de suceder a la suerte de los hombres, en el curso de sus acciones. Ellos son presentados por otra modalidad de organización discursiva. *Cuanto más un discurso se encamina hacia la formulación de conceptos o tiene sus puntos capitales ocupados por conceptos, tanto menos la obra pertenecerá al campo de la mimesis.* Por definición, el concepto es un enunciado que subsume ilimitadas situaciones particulares, a las cuales define, sin necesariamente volverlas operacionales. Pues el concepto antes incumbe a la filosofía que a las ciencias (Deleuze-Guattari). (Un operador, al contrario, interviene en una situación, actúa sobre ella, sin pretender conocerla). El concepto es tanto más probable cuanto más legítimo sea esperar que se baste de manera monológica; es decir, que sea la pura intervención de un agente humano sobre un tipo de fenómeno, que, a partir de él, se calla, es decir, permanece conocido hasta que un concepto más complejo haga ver lo que el anterior no permitía. En caso de permanecer por largo tiempo, el concepto se convierte o muestra las condiciones para convertirse en Ley.

De hecho, incluso ciertas leyes naturales, cuando son científicas, son susceptibles a cambios o a provocar sorpresas. Igualmente, lo que durante siglos se tomó como una ley natural puede sufrir una

revolución literalmente copernicana. Sin embargo, nada de esto interfiere en la oposición entre mimesis y concepto. Si la vocación del concepto es la uniformización de lo particular, la mimesis actúa en sentido contrario. Por ella, lo particular se pluraliza por dentro. La mimesis busca el subsuelo. El placer que ésta puede provocar no cancela el asombro. Y el horror de lo sublime kantiano no deroga la fascinación del abismo –un placer *sui generis*. Es verdad que ya la teoría de los efectos de Aristóteles impedía que se confundiera el placer de lo que trataba –*hedone*– con la sensación de agrado y bienestar. Pues la sorpresa e inclusive el horror, reservados por esa exploración del subsuelo, implican una carga emocional que se agrega a la comprensión que se alcance. No es en ese sentido que su concepción de la mimesis se distingue de la que proponemos –como ya dijimos, éstas son diferenciadas por la concepción del mundo-organismo.

Si aceptamos que la frontera de la mimesis es el concepto –no necesito hablar de los operadores– o todo enunciado que, de cara a las particularidades, actúa como si fuera un concepto, o sea, una formulación abstracta de la cual se cree su validez independiente de la consideración de coyunturas, deberemos añadir que, a pesar de ser una forma discursiva inconfundible, ya que está apoyada en la aporía específica de la verdad de una situación pasada, *la escritura de la historia guarda consigo una reserva de mimesis*. Si no hay propiamente un objeto historiográfico, si, como afirmó recientemente Carl Schorske, el historiador “es singularmente infértil en tejer conceptos” (SCHORSKE, 1998, p. 220), si pretende mostrar cómo se configuraba cierta acción, comportamiento o institución en cierto tiempo, estando él mismo anclado en otro tiempo, su capacidad de

engendrar conceptos fácilmente lo vuelve portador de los valores que transporta para su objeto. La mimesis que entonces opera en él es independiente de su voluntad, y llega a actuar en contra de ella. Volverla indistinta de la mimesis activa, intencional, engendradora de una “nueva configuración poética”, no haría bien al poeta ni al historiador.^[14]

Considérese esta conclusión y volvamos al rumbo antes previsto. Éste consistía en, después de una vuelta razonablemente larga sobre la cuestión de la mimesis, preguntarnos sobre su relación con la ficción.

Es bien conocido que el término *ficción*, correspondiente al griego *plasma*, no aparece en la *Poética*. De origen latino, donde *fictio* tenía tanto la acepción negativa de embuste, fraude, cuanto la positiva de acto de creación, aunque el griego *mimesis* recibiera, comparando a Platón con Aristóteles, el mismo grado de ambigüedad, ésta no sería la razón para acercarlos, ya que, incluso en sus acepciones positivas, *mimesis* y *fictio* no se equivalían:

Lo que, en griego, se separa como *poiesis* y *mimesis*, se reúne en el concepto latino de *ingere* y *fictio*. Pero *fictio* no es tanto una síntesis de *poiesis* y *mimesis*, sino antes una designación que puede corresponder tanto, en sentido amplio, a *poiesis* como, en sentido estricto, a la *mimesis*, siendo, al final, una superposición de ambos sentidos, de modo que, a cada momento, uno de ellos se puede actualizar en el horizonte del otro (STIERLE, 2001, p. 381).

Si los campos semánticos de los términos no se superponen por completo, su relación no es automática. Eso sería de hecho problemático si aceptáramos de Stierle que “Aristóteles restringe el espacio de maniobra de la *poiesis* por el principio de la *mimesis*”

(STIERLE, 2001, p. 386). En busca de un mejor resultado, recordemos que la mimesis:

Es el descubrimiento de la forma en las cosas. Sin embargo, debemos recordar que la forma que se nos revela así, mientras es realmente (porque reconocidamente) una forma del objeto, no es de modo alguno una forma definitiva o absoluta (REDFIELD, 1975, p. 54).

Esto no presenta mayor novedad, como tampoco el paso siguiente:

Ficción es un término nuevo –o mejor, todavía no es un término. No hay una palabra en Aristóteles que pueda ser traducida de ese modo. En los tiempos de Aristóteles, la ficción era un género nuevo, emergente. La épica homérica [...] se ubicaba entre la historia y la ficción (REDFIELD, 1975, p. 56).

La inexistencia del término *plasma* en Aristóteles tenía una simple razón histórica, y no conceptual. Saberlo está lejos de resolver cualquier dilema, pero evita equívocos. La cuestión que se presenta es si el acto de la mimesis implica la negación de lo ficcional o si de algún modo lo restringe. Considérese el caso de la lírica. Literalmente, no se discute que ésta no cabe en la *Poética*. Pero un cierto Samuel Johnson (1709-1784), sin preocuparse por escrúpulos filológicos, ya había respondido: “El deleite de la tragedia procede de nuestra conciencia de la ficción” (JOHNSON, *apud* HALLIWELL, 1992, p. 242). Entonces, si la tragedia supone la ficción, ¿por qué no se diría lo mismo sobre lo lírico? Para todos los géneros poéticos es válido el mismo principio: es el papel desempeñado en ellos, por la facultad de la imaginación, lo que articula mimesis y ficción.

Considérese un breve ejemplo: la escena inicial del *Agamenón*, de Esquilo, analizado por Martha Nussbaum. En discusión, está el

conflicto que agita al jefe de los argivos. Para que el viento infle las velas y las tropas, cuyo jefe es Agamenón, puedan atacar Troya, su comandante necesita sacrificar a su hija, Ifigenia. Agamenón se ve en el dilema de cumplir sus obligaciones de jefe militar o sus deberes de padre. El trance es inamovible por ser originado de la discordia entre los dioses Zeus y Ártemis. Si así lo es, y el jefe de los argivos se encuentra en un dilema para el cual en nada había contribuido, entonces ¿por qué el coro, en lugar de reconocer su afligida inocencia y lamentar su destino, lo acusa? Para Nussbaum, el reproche del Coro se encuentra en la repetición del verso “Tristezas, canta tristezas, pero que pueda el bien triunfar” [*Alinon, alinon eipé to d’eu nikáto*] (ESQUILO, *Agam.*, 139, 159).

Lo que el Coro atribuye al propio Agamenón es el cambio de pensamiento y pasión que acompañan el asesinato, por lo cual lo considera responsable. Agamenón “osó convertirse en el sacrificador de su hija” (v. 225) –no sólo se *convirtió*, sino que accedió a hacerlo. Lo soportó; no luchó contra ello. La descripción de su comportamiento por el Coro en el cumplimiento del sacrificio corrobora la acusación. Las súplicas de Ifigenia, su juventud, sus clamores por el padre, “contaron como nada” (v. 230), tratando, a partir de entonces, a su hija como un animal para ser sacrificado (NUSSBAUM, 1986, p. 36).

En posesión de la lectura, ¿no nos aventuraríamos a hablar de una “conciencia de la ficción” traída por la mimesis? ¿De dónde extraería Esquilo las reflexiones en principio titubeantes, después decididas, demasiado decididas del jefe argivo; dónde se habría documentado para la argumentación sutil del Corifeo, etc. etc., sino de la fuerza de su imaginación de dramaturgo? ¿Utilizando el neologismo de Gerard Manley Hopkins, en su extraordinario *In-scape?*, la propia construcción del *mythos* depende de la imaginación ficcional. Sin embargo, es no sólo por escrúpulo filológico que preferimos hablar

de mimesis y no de *plasma*. La mimesis, como he dicho, se construye conectada al eje de valores, usos y costumbres de la sociedad en la cual está engendrada. No es casualidad que sea ético el dilema de Agamenón:

Los poetas épicos y trágicos fueron ampliamente reconocidos (*widely assumed*) como los pensadores y maestros éticos centrales de la Grecia; nadie consideraba que sus obras fuesen menos serias, que apuntaran menos a la verdad que los tratados especulativos en prosa de historiadores y filósofos” (NUSSBAUM, 1986, p. 12).

Mientras la mimesis es la viga que acoge y selecciona los valores de la sociedad y los convierte en vías de orientación que circulan en sus obras, la ficción habla de la caracterización discursiva de tales textos. La mimesis es concreta, es decir, opera a partir de la vigencia social de las costumbres y los valores; eso no significa que estos elementos tengan que ser respaldados o refinados, asumiendo, entonces, una disposición que los vuelva visibles, cuando antes parecían detalles insignificantes. La mimesis se alimenta de la materia prima de la sociedad para explorarla.

Podemos lamentar que la hinchazón retórica que involucrará a Roma haya impedido, a pesar de sus grandes poetas, algo siquiera cercano a la *Poética*. Prácticamente, aun así, no debemos abandonar la precaución de no confundir los dos términos, centrales a la reflexión poética de Occidente. La ficción habla del acto discursivo con el que lidiamos. Emplearla, a propósito de un Tucídides o de un Tácito, sería tan arbitrario como hablar de la verdad histórica de la *Iliada*. Como la mimesis, también la ficción contrasta con la demanda propia al concepto –la búsqueda de conocer– y la demanda propia de los operadores –saber lidiar con algo. *A diferencia de la mimesis, en la ficción se tematiza el acto de la imaginación productora y no su*

articulación con una cierta comunidad o sociedad humana. Toda ficción supone una mimesis en acción, aun cuando, de inmediato, sea imposible reconocerla.

En resumen, el legado de la Antigüedad, en cuanto a lo que después será llamado arte –no más como una técnica específica, sino como modalidad discursiva propia– es bastante pobre. Convertir la mimesis aristotélica en un conjunto de preceptos fue un desastre. La cuestión se complicó mucho más con la desconfianza, e incluso, la hostilidad que el pensamiento cristiano desarrollará en cuanto a la *fictio*. Y, sin embargo, es difícil pensar cómo no se habría de dar así, desde que el cristianismo dominó en Occidente. Si, al final, somos criaturas de un Dios bueno y omnipotente, la *poiesis* humana sólo podría repetir lo que ya había sido hecho por el divino. En su acepción clásica, la Retórica, sistematizada por un Quintiliano y siglos después por un Hermógenes, sería aceptable para la mirada del teólogo, pues la *inventio* de que trataba se restringía al plano de la expresión verbal. Sin negar que el tema de la Retórica y su influencia en la poética, que será transmitida a los siglos siguientes a la caída de Roma y a la expansión del cristianismo, deba ser objeto de indagación específica, lo omitiremos por un tema más urgente para nuestros propósitos: el *estatuto de la pre-ficcionalidad*. Éste resulta a) de que la Antigüedad no nos haya transmitido algo semejante a lo que Aristóteles había hecho con la mimesis, b) de que la obra poética cuente con la sospecha de los primeros pensadores de la Iglesia. Sin embargo, antes de hacerlo, c) no se debe pasar por alto lo que muestran, desde el punto de vista del tratamiento de la *ficcionalidad*, las obras mayores de Virgilio y Ovidio. Los tres siguientes tópicos, dedicados a la *Eneida*, a las *Metamorfosis* y a la formación del topos

legitimador de un campo todavía sin concepto propio, el campo de la ficción, forman un subconjunto específico.

5. *La épica imperial: Virgilio*^[15]

Virgilio se acerca tanto como se aleja de Homero. Se acerca en plano macro; se separa al ser detallado. En plano macro, cualquier lector reconocerá que la *Eneida* supone la lectura minuciosa de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Se llegó incluso a dividir la épica del autor latino en partes equitativas, los primeros seis Cantos a manera de la *Odisea*, los seis últimos a manera de la *Ilíada*. El impacto de Homero se dio, en realidad, de otro modo: en la conducción épica de un relato cuyos agentes operan la unidad de un pueblo. Aun así, sus obras se distinguían: la *Ilíada* actuaba en el plano de la colectividad de los helenos, de manera digamos “nacional”, proporcionando a las *poleis* griegas un conjunto de valores, una *paideia*, que les serviría de lastre hasta la pérdida de la autonomía nacional, en cuanto que la *Eneida* suponía otra coyuntura política: contemporánea al imperio de Augusto, la identidad romana que el poema busca fortalecer ya había dejado de ser nacional, y se convirtió en *imperium terris* (*En.*: VI, 752) extendiéndose más allá de las constelaciones [*jacet extra sidera tellus*] (VI, 795) y de las puertas del sol y del año [*extra ani solisque vias*] (VI, 796).

A pesar de la diferencia de coyunturas, el poeta imperial había necesitado tener por guía al viejo aedo de un pueblo ahora colonizado. Virgilio se apropia de versos y versos, de episodios y episodios, como el de Dido, en la búsqueda obsesiva de fijar a Eneas,

claramente basado en la relación de Ulises con Circe, así como realiza la proeza de concebir un Turnus, transformación del victorioso Aquiles hasta el Canto final, cuando Turnus antes se asemeja al designado Héctor. Por cierto, no es tan sólo en la épica homérica que el poeta latino se apoya, sino también en los trágicos, como Eurípides, o aun episodios de origen homérico reciben variaciones sin correspondencia en el frente griego. Así, al relatar en el palacio de Dido la destrucción de Troya, Eneas confiesa que, ante la muerte sin gloria de Príamo, buscaba vengarse de Helena, siendo contenido por Palas Atenea, quien le advierte no haber sido ella ni Paris, sino “la inclemencia de los dioses” (*divum inclementia*) la responsable de la desgracia de los suyos (III, 601-30). Tampoco tiene correspondencia en la *Iliada* la acusación de Helena, hecha por Deífobo, hijo de Príamo, víctima no de las armas de los helenos, sino de la avaricia de un falso amigo, de haber ayudado a los invasores a salir del caballo de Troya e iniciar la destrucción de la ciudad (VI, 511-29).

Los ejemplos se multiplicarían sin provecho. Seamos todavía más escuetos en el aspecto en que la *Eneida* contiene pasajes que no se concilian con creencias y valores presentes en Homero.

Aun en el Canto II, al narrar el encuentro de Eneas con su padre, Anquises, le concede la elección de morir con las armas en la mano, despreocupado de no tener sepultura [*Facilis jactura sepulcri*, 646]. Aunque tal libertad fuese extraña para los griegos, el competente traductor francés nota que, “en el tiempo de Virgilio, el respeto a la sepultura no era tan expandido” (RAT, 1955, vol. I nota 450, p. 343). De la misma manera, cuando la primera fundación de lo que Eneas todavía concebía como una nueva Troya, su compañero Aceste

“indica el foro y da las reglas de derecho a los senadores convocados” (V, 758), como si los troyanos hubieran conocido togas y senadores.

La función de los mínimos ejemplos fue únicamente señalar que la presencia manifiesta del *epos* griego no inhibía a Virgilio de enmascarar que su épica tenía un propósito propio y correspondía a la historia de otro pueblo. No tendría por qué inhibirse, ya que eran los propios romanos quienes habían establecido la proximidad de Grecia con Troya: “[...] Al declararse troyanos, los romanos establecían al mismo tiempo una relación de rivalidad con el mundo intelectual de los griegos” (MOMIGLIANO, 1988, p. 177).^[16] Pero eso, apenas insinúa en dónde nos queremos concentrar. Dos observaciones de Duncan F. Kennedy nos ayudarán. La primera concierne a la predicción funesta de Héctor, en la *Iliada* –“Un día caerá Ilión, la sacrosanta” (*Iliada*, VI, 448)– que se cumple en la *Eneida* –“Llegó el día supremo y el ineluctable término de Dardania [Venit summa dies et ileluctabile tempus/ Dardanie] (*En.*: II, 324-5): “El evento que señala el ‘fin’ en un enredo (*emplotment*) es transformado en ‘comienzo’ en el otro, sirviendo a la repetición para abrir una clausura previa” (KENNEDY, 1997a, p. 151). El segundo pasaje parte del verso de apertura “Oh, musa, recuérdame las causas de estos eventos” [*Musa, mihi causas memora*] (I, 8):

[...] Desde el comienzo, la narrativa de la *Eneida* es figurada como un relato, una noticia, una transcripción. Aunque se llamen a sí mismas “historia” o “ficción”, las narrativas necesariamente se caracterizan por repetidoras de lo que sucedió, una estructura reflejada en el análisis de la narrativa, que opera invocando la distinción entre “relato” (*story*), una secuencia idealizada de acontecimientos, y su “enredo” (*emplotment*) en una narrativa presente, que los embiste con su significación (*significance*) (KENNEDY, 1997a, p. 148).

Recordando a Mikhail Bakhtin, Kennedy considera a la épica como el género del “pasado absoluto”, tematizado por “comienzos y auges”, un mundo de los “primeros” y de los “mejores” (KENNEDY, 1997a, pp. 148 y 149). Al interior de esta atmósfera de permanencia inaugural se cumple el propósito del poeta: “[...] Los hechos de la historia romana, desde la caída de Troya hasta la era de Augusto, constituyen el enredo del ‘relato’ de la *Eneida*” (KENNEDY, 1997a, p. 149).

Nada de esto presenta una dificultad de comprensión. Nada, excepto la afirmación de que la narrativa del poema es continuamente expuesta como *a telling, a report, a transcription*. Para extraer de la caracterización el relieve a ser explorado, recordemos que, como Quintiliano (35-96 d.C.) vendría a codificar, los romanos distinguían tres tipos de narrativa: la *fabula*, “que se encuentra en las tragedias y en los poemas”, que “no tiene ninguna especie de verdad ni de relación con la verdad” [*non a veritate modo, sed etiam a forma veritatis remota*], el *argumentum*, “falso, pero verosímil, que constituye el objeto de la comedia” y la *historia*, “que contiene el relato de una acción” [*in qua est gestae rei expositio*] (QUINTILIANO, 93-6, II, IV, 2). ¿En qué tipo se adaptaría el poema caracterizado por aquellos calificativos? A propósito de la *Odisea*, habíamos dicho que su diferencia en cuanto al hieratismo de la *Ilíada* permitía un inicio de tematización de lo ficcional. ¿Lo mismo valdría para la *Eneida*? Sin que haya tenido dicho propósito, el comentario del clasicista inglés será precioso para la afirmación de la negativa: en Virgilio,

la actuación (*agency*) del narrador es suprimida: se presenta la narrativa como transmitida al poeta, en vez de ser modelada por él [...]. [El *telos* de la narrativa] es el propio tiempo del narrador, y es el narrador quien escoge los elementos del relato y construye la secuencia, sus puntos inicial y terminal y su orden de presentación, así

proporcionando a la *narrativa* su visión “por delante”. La visión “por delante” en cuanto al presente de la *narrativa* es, entonces, la visión “para atrás” en cuanto al “presente” del *narrador* (QUINTILIANO, 46-7).

No sólo el “sentido del relato ya está determinado”, como afirma el autor, sino el propio sentido de la *historia*. Por consiguiente, la *Eneida* se aleja por completo del carácter de *fabula* y no se contenta con acercarse del *vero simile*, asegurado al *argumentum*, y se compone *como si* constituyera un linaje de *historia* (de Historia, uso la mayúscula para evitar equívocos). Se mantenía en las cercanías de la Historia, resistiéndose a desarrollar su reconocimiento como *fictio*. Con la Historia no podría confundirse, porque desde Heródoto y, sobre todo, Tucídides, el *historés* buscaba separarse de la incómoda épica que le mordía los talones. Para desenredarse de ella, el historiador ponía a los dioses entre paréntesis o se refería a ellos con la distancia asumida por un etnógrafo, que apenas registra lo que había escuchado de informantes. En la *Eneida*, al contrario, el “reportaje” transmitido por el protagonista se volvería *llano*, sin accidentes y protuberancias, si no contara con la interferencia de los dioses. Sin sus discordias y la superioridad de Júpiter, no sólo los combates con las poblaciones latinas como el propio éxito del tebano Eneas serían incomprensibles. Además de esto, esa dimensión *pro-cúltica* será decisiva en la divinización de Augusto,^[17] el emperador contemporáneo a Virgilio y su amigo, y en la misión confiada a la Roma imperial. Por lo tanto, la línea narrativa por la cual opta Virgilio, alejándose de la *fabula*, tampoco se confundía con lo que los romanos entendían por *historia* –*gestae rei expositio*.

Conforme tomamos la *fabula* y el *argumentum* como modalidades de lo ficcional, queda clara la distancia que la épica latina por

excelencia mantiene, conscientemente, de las libertades a las que la *Odisea* se entregaba. Tenemos aquí, por lo tanto, establecido nuestro punto de partida: sin dispensar ni la presencia de los dioses ni la dimensión trágica, que no dependen del mero choque de eventos contrapuestos, sino de la manera como ellos se configuran –el episodio de Dido está más cerca del tratamiento de los trágicos que propiamente de lo encarnado por Circe–, la *Eneida*, desde su primera lectura, se caracteriza por esquivarse de cualquier signo de ficcionalidad. Y esto no es difícil de ser comprendido: así había parecido necesario a Virgilio para que estuviera a la altura de la seriedad política que buscaba concederle. Algo, sin embargo, sigue nebuloso. ¿Por qué la estrategia de esquivar la ficcionalidad como modo de resaltar el *imperium* y a su dignatario vendría a tener una repercusión mucho más allá de Roma? La referencia a dos ensayos de T. S. Eliot nos sugiere el camino que empieza a aflorar.

No es por su propia “biografía”, sino por el papel que Roma y el cristianismo tendrán en la modelación de Occidente, que Virgilio asumirá su posición extraordinaria:

Eneas es notablemente un hombre del destino, ya que el futuro de Occidente depende de él. [...] El concepto de destino nos deja con un misterio, pero no es un misterio contrario a la razón, pues implica que el mundo y el curso de la historia humana tienen un significado [...] ¿Qué significa ese destino, que ningún héroe homérico comparte con Eneas? Para la mente consciente de Virgilio y para sus lectores contemporáneos, significa el *imperatum romanum* (ELIOT, 1951, pp. 144 y 145).

A lo que se añade ser él, “humildemente, un hombre con una misión”, lo que lo convertía en “el prototipo del héroe cristiano” (ELIOT, 1951, p. 143). Por la combinación de estos dos factores, Virgilio es el clásico por excelencia, como ninguna lengua moderna

podrá producir. “Virgilio es nuestro clásico, el clásico de toda Europa” (ELIOT, 1945, p. 73).

Ambos ensayos del poeta angloamericano merecen un examen preciso y diverso de lo que ya está hecho. Subrayemos solamente que la no comparabilidad de Virgilio no se apega a razones poéticas, sino decididamente políticas, y su afirmación depende de ser pronunciada por alguien, un poeta de la magnitud (y del conservadurismo) de Eliot, que se enorgullece de pertenecer a esa tradición. Sin embargo, si nos hacemos a un lado y nos alejamos de la identidad con el romano-cristiano, se revela lo que se mantuvo recalado: ¿no hay una relación directa entre la condición de *primus inter pares* asegurada a Virgilio y su evasión de la ficcionalidad? Dicho al revés, ¿en lugar de ser sinónimo de falta de compromiso, de falta de seriedad, de invitación al relajamiento, la ficción no se muestra como forma discursiva perturbadora de la homogeneidad, de la seguridad y de la estabilidad político-cultural? Aunque, por lo tanto, las razones que sustentan el argumento sean bastante conocidas por los clasicistas, sospecho que de ellas todavía no se han sacado las consecuencias que han de ser señaladas. Obviamente, nada de eso se da por casualidad. Es de Eliot el mérito de haber subrayado cómo los juicios literarios – y culturales, en general– se fundamentan en un juicio político-social atractivo. El examen de la evasión de la *fictio* por Virgilio adquiere una importancia más que apenas técnica. Vamos a reiterarla aun cuando nos ocupemos de Ovidio.

En suma, el hecho de defender que la mimesis artística no es *imitatio*, sino una *correspondencia confrontativa* con los valores de la sociedad que la engendró, y que, por lo tanto, es inapropiado tomarla como un “retrato” de algo preexistente, por más sofisticado que sea,

no impide que reconozcamos que su interpretación, en el fondo, es siempre política; es decir, como por ejemplo la escritura de la historia (De Certeau), dependiente del lugar, del espacio y del tiempo ocupado por su creador y su intérprete. Eso incluso si se reconoce –lo que está lejos de ser un lugar común– que en ella el vector “diferencia” prepondera sobre el fondo de la “semejanza”. Por eso, percibir la negación de lo ficcional en aquel que vendría a ser reconocido como “el clásico de toda Europa” parece explicar mejor por qué la ficción, que está detrás de la mimesis, es indigesta para el aparato político. La denegación practicada por Virgilio lo volvía simpático no sólo apenas para los seguidores de un cierto emperador o los ciudadanos de un cierto imperio. No cabe aquí toda la discusión posible.

5.1 Profecías y hado

Apenas se abre el Libro I y, en seguida, Hera, infalible en el odio que, desde la *Iliada*, la hace perseguir a los troyanos, manifiesta su predilección por Cartago: a ella confiaría “el imperio del mundo si los destinos lo permitieran” [*hoc regnum dea gentibus esse,/ Si qua fata sinant*] (I, 17-8). La referencia a la ciudad y el voto de la diosa sólo tienen sentido porque aquélla es la ciudad de Dido, a la que, dentro de poco, traída por la tempestad, llegará la pequeña flota de Eneas. Su voto es nulo porque, desde el Olimpo, la misión de dominio del mundo estaba confiada a la gente que el mar traía: “Escuchó que la raza salida de la sangre troyana, un día destruiría la ciudadela de Tírias” (I, 19-20). Allí llega el héroe que participó de la derrota infringida por los argivos. Eneas estuvo en Troya hasta que

terminó la resistencia de la ciudad sitiada; escapó de ella con un grupo que lo seguirá, sin lograr, sin embargo, salvar a Creusa, su mujer (II, 768-70). Doble manifestación de Hera: declaraba su hostilidad y la sabía inútil, puesto que un dios, todavía más inferior, no cambia un hado. Pero, si al jefe de los sobrevivientes de la desdicha troyana le estaba confiada tan alta misión, ¿por qué el inicio de su travesía coincide con tantos sufrimientos? La cuestión no escapa a su protectora, Venus, que pregunta al todo poderoso Júpiter si había renegado su promesa de llevar a los troyanos a Italia (I, 229-33). Anticipando la historia por venir, el dios supremo responde con el largo pasaje en el cual se encuentran los versos famosos: cualesquiera que sean los obstáculos, Eneas será el fundador de lo que serán los romanos, a los cuales “no doy límites a su poder, ni en el tiempo ni en el espacio: les di un imperio sin fin” [*His ego nec metas rerum nec tempora pono;/ Imperium sine fine dedi*] (I, 278-9).

A los romanos, Júpiter les garantiza que “serán señores del mundo y gente togada” [*rerum dominos, gentemque togata*] (I, 282). Y, para ser más inequívocas sus palabras, profetiza sobre el tiempo cercano al propio presente de Virgilio: “después nacerá Cesar, troyano de bello origen” [*Nascetur pulchra Trojanus origine Caesar*] (I, 286).^[18]

Presentándose a Dido, Eneas demuestra que su propia iniciativa lo hacía correr en línea paralela al cumplimiento del hado: “Soy Eneas, el piadoso [...]. Busco a Italia, tierra de mis padres, que descenden del gran Júpiter” [*Sum pius Aeneas [...]. Italiam quaero patriam et genus ab Jove summo*] (I, 378-80). Las afirmaciones tienen, de hecho, un grado diverso de certeza: olímpico, Júpiter podía garantizar el éxito de aquel a quien protege y la perduración de su

empresa; humano, Eneas, siempre *pius*, se limita al *italiam quaero*. Entre los polos de lo divino y de lo apenas humano, Creusa, recién muerta, anuncia, bajo la forma de una aparición, el futuro cercano del héroe:

Un largo exilio te espera y has de arar la vasta planicie líquida del mar y vendrás a la tierra de Hesperia, donde [...] fluye el tranquilo Tibre. Allí, te están reservadas una fortuna fluorescente, un reino, una esposa real; deja de derramar lágrimas por tu querida Creusa [*Longa tibi exsilia, et vastum maris aequor arandum; / Et terram Hesperiam venies, ubi [...] / fluit agmine Tiberis. / Illic res laetae, regumque, et regia conjux / Parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae*] (II, 780-4).

Parece poco esclarecedor decir que la certeza del futuro es confiada a los dioses y comunicada a los muertos, como Creusa, reservando a los humanos la aspiración de su cumplimiento. Muy poco porque esa discordancia sería compatible con la idea de predestinación, sin que yo sepa decir si ésta puede ser afirmada como presente en Virgilio. Ante mi falta de erudición, es suficiente señalar que, sin la intervención de Venus, la atracción erótica por Dido era capaz de extraviar a Eneas del plano prefigurado; Venus, al encontrar a Eneas participando en las excavaciones de la Cartago que se ampliaba, le advierte que se olvidaba de su reino y su destino [*Tu nunc Carthagini altae / Fundamenta locas, [...] / regni rerumque oblituarum!* (IV, 265-7)]. Alertado, Eneas precipita su fuga. Interrumpido por la reina en sus preparativos de viaje, Eneas revela que escapar de su enredo y salir de Cartago, le había sido ordenado por los oráculos e, indirectamente, se hace responsable por el suicidio de la amante. (Nótese la diferencia con la respuesta de Agamenón ante la exigencia divina de sacrificar a Ifigenia: mientras el argivo la compara, en las palabras de Nussbaum, con un animal

expiatorio, Eneas es siempre el piadoso: sacrifica a Eros para que se cumpla el destino). Si los hombres son crueles entre sí, ¿por qué los dioses lo serían menos en cuanto a las criaturas? Abandonar a Dido no era elección del héroe troyano. Era él, el mero instrumento de un plan trazado en las esferas del más allá. Su amor está en el cumplimiento de lo que le había sido impuesto:

Hic amor, haec patria est (IV, 347).

Sin que yo sepa decidir si eso confirmaba, o no, la predestinación ceñida a Eneas, hay que considerar que, incluso fuera de la acción confiada a los humanos, también los dioses toman iniciativas que provocan efectos imprevistos. Tenemos un ejemplo en el mismo caso de la infeliz Dido. Fue Venus quien la hizo arder de pasión por Eneas, a través del engaño de provocar que Ascanio, su hijo –cuya juventud lo volvía más atractivo–, se hiciera pasar por el padre para que la reina no cambiase su buena voluntad con el forastero (I, 657-8), que había llegado como náufrago. La pasión enloquecida de Dido y los efectos funestos que siguieron, no estaban previstos por la diosa protectora. Del mismo modo, para que perjudicara a los troyanos, Hera induce a sus mujeres a incendiar sus barcos, buscando impedir la continuidad del viaje más allá de Sicilia (XV, 604-99). Su iniciativa fracasa parcialmente y Eneas, escuchando el consejo de Nautés, decide permitir que ahí se queden los ancianos, cuyo ardor había sido consumido por los años, y las mujeres, agotadas por tanto mar y contratiempos. No podría haber sido más acertado, pues a los que llegaron al Lacio les esperaba la resistencia de “una gente dura y de costumbres salvajes” [*gens dura atque aspera cultu*] (V, 730). Sin saber decirlo mejor, tengo la impresión de que a los dioses inferiores

y a las criaturas humanas les son permitidas decisiones menores, que podrán favorecer o retardar el *fatum*; pero no cambiarlo.

Considérese una última profecía. La Sibila presenta a Eneas la condición para que entre a los Infiernos, vuelva a ver a su padre, muerto durante el viaje, e intente reconciliarse con Dido. ¿Aún podría hablarse ahí de predestinación? Pues es en el sentido contrario de lo que sería esperable de la predestinación, que la Sibila considera que el éxito de Eneas –hablar con sus muertos y luego regresar a la luz de la Tierra– depende de que él arranque la rama de oro del árbol en que florece. Sólo si lo lograra sería capaz de cumplir con el destino que lo llamaba (VI, 126-45). El hecho de que el héroe tenga éxito, dando cabida a las bellísimas escenas de su encuentro con Anquises y Dido, quien se rehúsa a escucharlo, no parece significar que el éxito fuera inevitable. De todos modos, es pequeño el margen de lo no previamente determinado. ¿Estaría Virgilio subrayando la diferencia entre las ópticas divina y humana? Para Júpiter era cierto que lo que había proferido se cumpliría. Pero la Sibila habla de seres de la tierra, de un humano que debe enfrentar una prueba terrible y decisiva. El poema no deja claro si la Sibila sabe la respuesta de su desafío. La respuesta más probable es que la predestinación estaría confirmada, pero el mismo hombre permanecería incierto respecto a lo que le espera. Para el hombre, por consiguiente, la incertidumbre de lo que había sido trazado permitiría la composición ficcional, es decir, aquello que no repite algo que ya sucedió. Pero el punto de vista presente en la *Eneida*, aunque su realización dependa de agentes humanos, es lo que había sido fijado por el ojo de la mente jupiterina. Eneas, por sus actos, apenas lo transcribe. Por eso, no podría haber brecha para la

ficcionalidad. De ahí nuestra dificultad frente a la predestinación. Aunque ella no fuera un valor religioso para Virgilio, la construcción de su poema supone su presencia; que, para el poema, implica la denegación de lo ficcional.

5.2 Las pinturas que derogan el tiempo

La conclusión del subapartado anterior permite una mayor rapidez expositiva. En Cartago, bajo la guardia de la diosa protectora, Eneas se dirige al palacio de Dido y, en la ciudad que se construye, contempla las imágenes de las batallas pasadas en Troya. Ahí, episodios de la *Iliada* se fijan en las figuras de Menelao, Agamenón, Príamo y Aquiles (I, 456-94). Para el sobreviviente que las contempla, no hay ninguna sorpresa:

¿Qué lugar, dice él, oh Acate, qué región de la tierra ya no está cubierta por el ruido de nuestros infortunios? ¡Ahí está Príamo! Aquí mismo están las recompensas por su mérito; son lágrimas de las cosas y el corazón es sensible a las miserias de los mortales. Aparta tus temores; este renombre contribuirá para tu salvación [*Quis jam locus, inquit, Achate, /Quae regio in terris nostri non plena laboris?/En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;/ Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt./Salve metus; feret haec aliquan tibi fama salutem*] (I, 459-63).

Aunque el pasaje sea poéticamente precioso, la función de las figuras en la narrativa es congelar el tiempo; sin importar que la derrota de Troya se acercara; sus escenas ya serían conocidas. Como si el tiempo sólo admitiera la forma verbal del presente. Las imágenes están expuestas en Cartago para, en el mejor de los casos, motivar a quien las contemple proyectándose hacia el futuro: “Este

renombre contribuirá a tu salvación”. Así, se garantizaba la denegación de la *fictio*.

Similar a la manera como se desarrolla la escena rememorativa, la memoria de Eneas mantiene el mismo grado de fidelidad. Narrando para Dido y su corte la destrucción de Tebas, Eneas recuerda el auxilio recibido de la diosa protectora. La batalla en la cual, aun mentalmente se empeñaba, ya sabía que no tenía sentido porque los dioses habían decidido la derrota troyana: “Surgen figuras terribles: son las grandes potencias obstinadas en contra de Troya...” [*Apparent dirae facies inimicaque Trojael/ Numina magna deum...*] (II, 622-3).

La *ekphrasis* no se expone como figura del lenguaje, un ornamento que adornaría la fábula, sino como algo real, intacto en la memoria que lo mantiene. Pero tampoco la disminución del tiempo, de la franja del presente, elimina la distancia del pasado. En el descenso hacia los infiernos, la conversación con el padre, Anquises, le da a Eneas las condiciones de materializar el futuro, concretando el hijo que todavía será concebido:

Vea este joven que se apoya en un asta sin hierro: el hado le dio el lugar más cercano a la luz; será el primero al soplo del éter, de la sangre ítalo mezclada a la nuestra; es Silvio, nombre albano, tu último hijo; te será ofrecido por tu mujer, Lavinia, tardíamente, al final de tu larga vida; ella criará en los bosques a este rey, padre de reyes, descendiente de nuestra familia que dominará la Alba Longa. [...] [*Ille, vides, pura juvenis qui nititur hasta,/ Proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras/ Aetherias Italo commixtus sanguine surget/ Silvius, Albanum nomen, tua postuma proles,/ Quem tibi longaevo serum Lavinia conjux/ Educet silvis regem regumque parentem,/ Unde genus Longa nostrum dominabitur Alba*]. [...] (VI, 760-6).

Así como el pasado, para Eneas también el futuro se cristaliza en permanencia. La imagen congelada será uno de los medios más eficaces para romper la incertidumbre del piadoso aventurero, o más

bien: *el medio para cortar desde la raíz la posibilidad de reconocimiento de lo ficcional.*

Como si eso no hubiera sido suficiente, o como una prueba más de que el poeta tenía la consciencia de lo que promovía, surge la más increíble *ekphrasis*. Ya estando Eneas en Italia, estableciendo alianzas y teniendo que enfrentar a su principal enemigo, Turnus, el jefe de los rútilos, Venus, siempre en apoyo a su hijo elegido, le ofrece las armas que le serán decisivas. Habían sido forjadas por Vulcano. Dejemos de lado su espada, contra la cual se destrozará la de Turnus, y pongamos atención a su escudo. La extensión del pasaje impide que se reproduzca más que su comienzo:

Ahí, el Dios potente del hierro, no sin tratar con los adivinos y los que no ignoran los secretos del futuro, graba la historia de Italia y los triunfos de los romanos, así como toda la secuencia de los futuros descendientes de Ascanio y, en su orden, las guerras que mantuvieron [*Illic res Italas Romanorumque triumphos / Haud vatum ignarus venturique inscius aevil / Fecerat Ignipotens; illic genus omned futurae / Stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*] (VIII, 626-9).

Los versos inmediatamente siguientes, VIII, 630-728, cuentan la historia romana hasta Antonio, Cleopatra y Octavio. ¿Qué pasión podría encontrar Eneas para las batallas por venir si comprendiera que el futuro ya estaba narrado en las escenas de su propio escudo? El tiempo congelado suponía el destino prefijado. El congelamiento de la ficción no se llevaría a cabo sin la ficción del tiempo congelado, sin accidentes ni desvíos. Queda claro que el poeta se dio cuenta del problema y así terminaba su Canto:

Tales son las maravillas que admira en el escudo de Vulcano, donde su madre y, *desconocedor de esos eventos*, le da gusto ver sus imágenes, cargando en los hombros la fama y el destino de sus generaciones futuras [*Talia per clipeum Vulcani, dona*

parentis, / Miratur rerumque ignarus imagine gaudet / Attollens umero famamque et fata nepotum] (VIII, 729-31).

Haciendo cargar en los hombros la Historia que su portador ignora, Virgilio creaba una escena pomposa. Pero, si vemos bien su fascinación, verificamos la función del recurso: el *futuro* –aún indispensable para que Eneas se convierta en héroe– es anunciado ya en el primer verso –*arma virumque cano*– y el héroe no lo puede reconocer. En lugar de desdoblarse, el tiempo es una escena fija. Eneas había sido apenas el agente del destino; el elegido por Júpiter, entre aquellos que antes había perseguido, para que se cumpliera el *imperium*, el romano imperio.

Dijimos que la denegación de lo ficcional se evidenciaba y, al mismo tiempo, era necesaria para que se efectuara el propósito político de la épica romana. Con extraordinaria habilidad, Virgilio utiliza a su Homero para someter su iniciativa a la fundación de lo que será el primer imperio a escala mundial. El poeta latino lo hace por inversiones; en la *Iliada*, el troyano Paris, al raptar a Helena, había sido el responsable de la conjuración de los jefes argivos. Aquí, Eneas, es cierto que de modo más compasivo, hace algo semejante, al sustraer de Turnus a su prometida Lavínia, la hija del rey Latino. Pero la diferencia del modo es decisiva: lo logra por alianza con el rey Latino. Troya, en vez de derrotada, se convierte en cuna de otro pueblo, porque su fundador, honesto y cuerdo, adopta otros usos diferentes a los de la seducción y del hurto. Eliot tenía razón al ver en Eneas al primer héroe cristiano. Y la lucha, en vísperas de decidirse, significará el inicio de una nueva era. Eneas, un poco antes de la batalla en la cual, personalmente, acabará con Turnus, declara solemnemente:

Si la Victoria se mostrara a nuestro favor [...] no ordenaré a los de Italia que obedezcan a los teucros; tampoco les pediré el reino; que bajo leyes iguales, los dos pueblos invictos concluyan una alianza eterna. [*Sin nostrum annuerit nobis Victoria Martem/ [...] Non ego nec Teucris Italos parere jubebo/ Nec mihi regna peto; paribus se legibus ambae/ Invictae gentes aeterna in foedera mittant*]^[19] (XII, 187-91).

Decididamente, se subraya con Turnus la inversión de lo que era usual en Homero o en el mundo anterior al cual Virgilio pretendía representar. En el Canto VI, previendo los peligros que acechaban a Eneas, la Sibila, refiriéndose a Turnus, declaraba: “ya nació otro Aquiles para el Lacio” (VI, 89). Y en el Canto IX, en el apogeo de su fuerza bélica, el gran enemigo de Eneas declara a un troyano, a quien está por matar: “Contarás a Príamo que aquí todavía encontraste a Aquiles” [*Hic etiam inventum priamo narrabis Achilen* (IX, 742)]. Su insolencia desaparecerá en el Canto final, cuando se enfrente a la espada forjada por Vulcano. La huida de Eneas, dando vueltas alrededor del muro de la ciudad, parece una parodia del triste destino de Héctor, perseguido por Aquiles. Ahora, la sangre troyana pronto se mezclará con la de los pueblos aliados de Lacio y de ella nacerán aquellos que vencerán a los pueblos helenos, descendientes del mítico Aquiles. El poeta del imperio no lo hará por menos. El saqueo poético de Homero está correlacionado al material de las ciudades griegas.

Ese abordaje habrá mostrado, entonces, que la fama ancestral de Virgilio depende menos de la excepcionalidad poética de los episodios, como los de los Cantos II y IV, que de la astucia política de su texto. ¿Pues qué es sino de función política la denegación practicada de lo ficcional? Al subrayarla se volverá más comprensible la extensión del reconocimiento del poeta con la victoria del cristianismo.

6. Ovidio: fábula y ficción

Bastante distintas fueron las vidas de los dos grandes poetas romanos. Virgilio tenía tan buena acogida en los círculos imperiales que, al enfermarse gravemente en una excursión por Grecia, había sido incorporado a la comitiva de Augusto, que regresaba del Oriente y, convencido por el emperador de volver a Italia, poco después de llegar al puerto de Bríndisi, ahí murió, en el 19 a.C. Sólo la fatalidad le había impedido de rever una vez más el manuscrito de la *Eneida*.

Ovidio no tuvo una fortuna comparable. Nacido en el 43 a.C., un año después del asesinato de César, había pertenecido al círculo inferior de la magistratura romana, había sido contemporáneo de la consolidación del poder de Octaviano –que en el 27 a.C. había recibido el título de Augusto– y aún no había concluido la revisión final de las *Metamorfosis*, cuando, por orden del emperador, fue exiliado, en el año ocho de la era cristiana. Al morir, en el año 17, Augusto, ya fallecido, fue sustituido por Tiberio en el año 14. Nadie llevaría a Ovidio de vuelta a Roma.

Sólo la posteridad los acercaría de algún modo; tienen en común ser parte del legado poético de la Antigüedad, pero, mientras la fama de Virgilio será constante, alargándose más allá de la gloria de Roma, y convirtiéndose en el guía de Dante en su viaje al más allá, Ovidio, aunque muy leído en la Edad Media, habría de ser “purificado”, como señala la circulación del *Ovide moralisé* (1310).

Desde parámetros distintos, dicha divergencia se mantiene hasta hoy. En 1936, con *Der Tod des Vergilis (La muerte de Virgilio)*, Hermann Broch se inspiraba en el autor de la *Eneida* para reflexionar sobre la Europa, bajo la amenaza del nazismo,^[20] y la función del

poeta, y en los años cercanos al fin de la Segunda Guerra Mundial, Eliot lo tomaba como el paradigma de la cultura occidental. Ya la permanencia de Ovidio es menos consagratoria y reservada a motivos exclusivamente poéticos.

El mismo motivo, que aquí los convoca, mantiene la diferencia que los aparta. La épica de Virgilio nos interesó por su denegación de lo ficcional. La de Ovidio se pone al lado contrario, la explicitación de la ficcionalidad.

La oposición respecto al principio de la ficcionalidad hasta hoy parece no haber sido bien explorada. Y no ha sido por casualidad. La afirmación, por ejemplo, con la cual Giampiero Rosati termina el estudio, al cual luego regresaremos: “La poética ovidiana es antirrealista, una poética de la literalidad” (ROSATI, 1981, p. 309), supone un conjunto analítico que prescinde o, al menos, vuelve secundaria la cuestión de la ficcionalidad. Eso ya ocurre por el primer calificativo, pero ahí los conceptos aún podrían acomodarse: aunque el *ficcional* consciente de sí mismo no se pretenda realista, no se duda de que hay una ficción de aspecto realista. Pero el segundo calificativo no admite compromiso. La literalidad supone un receptáculo cerrado, del cual la realidad está excluida; una literatura que desprecia y denuncia la referencialidad como criterio despreciable.

La indicación de Rosati es, así, emblemática: la frecuencia de los dos criterios que usa es significativa por permanecer poco tematizada a la oposición en la cual nos concentramos. Insistimos: el territorio de la ficción ni supone el libre tránsito entre realidad y expresión literaria, en la que se basa la cuestión del realismo, ni tampoco su mutua exclusión. *La ficción involucra la presencia de una*

aporía diversa de aquella que respalda la escritura de la historia: no pretende ser una investigación de lo que ha sido, sin que, por eso, el mundo de afuera deje de tocarla.

Sin que tampoco trate la cuestión de la ficcionalidad, el abordaje del clasicista Michael von Albrecht, sin embargo, es decisiva para el camino que elegimos. Ella nos sugiere que la profundización, de la cuestión propuesta, depende del mejor conocimiento de las funciones del mito y de la religión entre los romanos. Ahora, así como para los griegos el mito era visto como legado de otra cultura (*Fremd-gut*), “también para los romanos el mito no tenía nada de auto evidente (*Selbstverständlich*). Su religión era menos mítica que ritual” (ALBRECHT, 1982, p. 2339). Los mitos surgían como antecedentes que ayudaban a entender los hechos. Es decir, eran medios modeladores de problemas y soluciones. De ahí su cercanía con el teatro –para “[...] el erudito romano Varro, el mundo de la fábula (*theologia fabulosa*) pertenecía al teatro” (ALBRECHT, 1982, p. 2333). Si el teatro era el lugar en que el mito se reincorporaba a la vida –lo que, naturalmente, ya era el caso en Grecia–, afuera del palco, la reincorporación, en Roma, se cumplía o desde el rito o desde la Historia. Así, señalaba von Albrecht, al lado de la aclaración del rito por el mito, “el otro camino partía de lo histórico; Virgilio lo recorrió” (ALBRECHT, 1982, p. 2340). También Ovidio adopta

la orientación temporal rumbo a Augusto, pero no la restringe al espacio histórico de Roma. [...] Con Ovidio, el mito una vez más asume la vía de la interpretación universal, sin embargo, menos sometida a indicios teológicos o antropológicos. Importante para eso son los elementos del tiempo y del movimiento. Ovidio no piensa apenas plástica-concretamente, *tiene la capacidad de imaginarse intensamente movimientos y procesos* (ALBRECHT, 1982, p. 2340; el subrayado es mío).

A través de los pasajes de Von Albrecht, verifico que ningún otro clasicista ha enseñado con tanta claridad la antítesis de las vías recorridas por Virgilio y Ovidio. Ésta resultó de las posiciones asumidas por cada uno de los poetas respecto al mito, y a la relación que éste establecía con la religión romana. El autor, por cierto, no habla de ficción, mucho menos de la denegación virgiliana de lo ficcional, pero no es arbitrario hacer que su indagación se dirija hacia dicha meta.

Justo porque somos conscientes de que el abordaje que llevaremos a cabo no está de acuerdo con los procesos habituales, conviene aclarar cuál es el núcleo de este tópico, enfatizándolo desde otro ángulo.

Es costumbre distinguir entre el primer Ovidio, de Amores, de las cartas de *Heroides*, de la *Ars amatoria* y de los *Remedia amores* –un poeta ligero, de las obras cortas y destinadas a un público más amplio que el de los *literati*– y el autor de las *Metamorphoseis*, con más de dos mil versos divididos en quince libros, con frecuencia, considerado un tipo de réplica o contracara de la *Eneida* y, a su vez, distinto de los libros escritos en el exilio, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, *Ibis*, en que Ovidio “asume una nueva *persona* poética” (TARRANT, 2002, p. 29). Aunque trataremos apenas un filón de las *Metamorfosis*, será al menos sugerente notar que la exploración explícita de la ficcionalidad ya está presente en las *Heroides*. Para eso, es suficiente observar las introducciones de las cartas VII y I. Empieza con la carta que Dido escribe a Eneas:

Así canta el cisne de blanco plumaje, oculto en el césped de los márgenes del Meandro, cuando llamado por el destino. –En contra de la voluntad del Dios, empecé a escribir esta carta, no porque tuviera la esperanza de que mi súplica te doblara, sino porque habiendo perdido por un ingrato mi renombre, la pureza del cuerpo y del

alma, ya poco importan las palabras que todavía pierda. –¿Has decidido entonces abandonar a la pobre Dido, y los mismos vientos deben inflar tus velas y llevar tus promesas? ¿Resolviste, Eneas, desatar amarras y nuestro lazo, y buscar un reino de Italia, que ni siquiera sabes dónde está? [*Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis/ ad vada Meandri concinit albus olor./ Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,/ adloquor – adverso movimus ista deo;/ Certus es ire tamen miseramque relinquere Dido,/ atque idem venti vela fidemque ferent? certus es, Aenea, cum foedere solvere naves,/ quaeque ubi sint nescis, Ítala regna sequi?*] (OVIDIO, *Her.*, VII, 1-10).

La carta es parte de uno de los más notables episodios de la *Eneida*, desarrollado en los Libros II y IV, con la excepción evidente de los versos 135-8, en los cuales Dido acusa al amante, con su abandono y la consecuente decisión de matarse, de hacerse también responsable de la muerte del hijo en gestación. Como la *Eneida* había sido difundida en el mismo año de la muerte de Virgilio, ni el autor de la carta podría tomar como suyo el material del cual la sacaba, ni, sobre todo, podría suponer que la ironía hiciera sentido, sino para un lector de la *Eneida*. Su procedimiento, sin embargo, no tiene un aspecto menos irreverente: convirtiendo en carta lo que, si estuviera en Virgilio, tendría el aspecto de elocución, implícitamente subrayaba lo que Virgilio evitaba: el aspecto ficticio de toda la escena.

Como no había ninguna reflexión teórica acerca de la *fictio*, pero la distinción era conocida, después, fijada por Quintiliano, entre *fabula*, *argumentum* y *fictio*, y Ovidio había estudiado la retórica, se supone que la carta, como todas las demás que integran las *Heroides*, había sido recibida como un ejercicio retórico. Pero un retórico en que la función persuasiva, subordinándose a la ironía, pierde su seriedad. Súmese a eso la calidad dramática ya establecida por Virgilio. El resultado es la retórica puesta al servicio de lo ficcional. Aún más: como al final de la carta Dido manifiesta la decisión de

matarse, el pasaje citado fija el instante del trance, en el que ella, aunque sin esperanza de éxito, intenta salvar su vida y la de su hijo, y el amor. La escritura mantiene el paroxismo bastante presente en la *Eneida* y evita, al contrario de lo que había buscado Virgilio, que fuera entendida como una verosimilitud disimuladora de su *status* discursivo. Nadie podría pensar que la “comunicación” de Dido fuera, usando los términos de Duncan F. Kennedy, una “transcripción”.

Lo que dijimos respecto a la carta VII era todavía más evidente en la carta I. Penélope la dirige a Ulises:

Esta carta la envía tu Penélope, oh tardío Ulises: no me ayuda que contestes, ¡ven tú mismo! Troya, la odiada por las mujeres helenas, yace por tierra: Príamo y toda Troya no valieron el esfuerzo. [...] ¿Cuándo no temí riesgos peores que los reales? El amor provoca ansiosas alarmas [*Haec tua Penélope lento tibi mittit, Ulix;/ nil mihi rescribas attinet, ipse venit!/ Troia iacet certe, Danais invisa puellis;/ vix Priamuns tanti totaque Troia fuit [...]/ Quando ego non timui graviora pericula veris?/ res est solliciti plena timoris amor*] (I, 1-5, 11-2).

La extensión hasta el cuadro homérico de una obra escrita vuelve evidente su ficcionalidad. Considerándose que la escritura añade más que figuras del lenguaje –en ese caso, la arbitrariedad respecto a los parámetros de la cultura homérica, en que la carta era inimaginable–, podemos decir que ella se libera de la retórica para que se cumpla el texto. Todavía podemos añadir: la escritura convoca al lector para constatar la metamorfosis que ahí se procesa –el *ficticio* convertido en ficcional. ¿Cómo? ¿Cómo lo falso de lo ficticio se convierte en otra cosa, si esta otra, lo ficcional, tampoco opera con la verdad? La dificultad es apenas aparente. La conversión se realiza porque crea una verosimilitud diferente. Pues hay una verosimilitud que busca mantenerse subordinada a un cuadro real; por lo tanto, es una

“duplicación” de lo susceptible de ser historizado. En su carencia reflexiva, los romanos no previeron un segundo uso para lo verosímil: aquello que se formula cuando entendemos –por mucho que se mantenga el descreimiento en relación al primer uso– *que algo ahí captura lo real*. Buscando aclarar, corro el riesgo de explicar lo que ya se entendió: la primera verosimilitud intenta alcanzar la eficacia de acercarse a una reduplicación de la realidad, el modo como habitualmente las cosas se muestran. La segunda, lejos de ese propósito de fingimiento, trae consigo la inscripción de lo real.

Dos pequeños pasajes de la *Poética* señalan que Aristóteles se había dado cuenta de la diferencia: “[...] Es verosímil que muchas cosas también se produzcan en contra de lo verosímil” (*Poét.* 56a 24-5); “Es, de hecho, menos grave ignorar que la cierva no tiene cuernos que, al pintarla, cometer una falta en contra del arte de la representación” (*Poét.* 60b 31-2). (No tengo la intención de sugerir, por cierto, que la distinción entre la realidad, como apariencia de las cosas, y lo real se encuentren en Aristóteles, sino que su esfuerzo en describir la anatomía, sobre todo de la tragedia, lo llevaba a distinguirla de su mera descripción). Basta, por consiguiente, que el lector no sea apresurado para no concluir que una carta escrita por Penélope es inverosímil. Su cuidado lo llevará a entender que la fidelidad extrema de Penélope al héroe, cuyo regreso había sido retrasado por la hostilidad de los dioses, era bastante para volverla verosímil.

En resumen, se puede decir que la escritura suplementa la retórica, tanto cuanto ella prueba que la retórica no subraya, apenas, los textos dotados de lujo verbal. Ésta era, en verdad, la dirección que la retórica asumiría entre los romanos. Pero no la que Aristóteles

había desarrollado. Aunque con la imposibilidad de tratar la retórica aristotélica, recordemos que ella era presentada como un medio “para proveer argumentos” (*Ret.* 56 a 34), que tenía como entimema la “sustancia de (su) persuasión” (*Ret.* 54 a 15), al paso que el provocar emociones como las de “parcialidad, piedad, rabia y semejantes no tiene nada que ver con los hechos esenciales” (*Ret.* 54 a 16-7). Aunque el entimema sea un silogismo lógicamente insuficiente y, en consecuencia, la retórica no pueda ser retomada “como el estudio científico de cualquier objeto por separado” (56 a 31), eso no impide a Aristóteles verla como una “rama de la dialéctica [¡con lo que no se confunde!] y también de los estudios éticos” (*Ret.* 56 a 25-6). Ella es “una especie de demostración”, alcanzada por la persuasión (*Ret.* 55 a 5). Aunque la prueba que produzca sea lógicamente incompleta porque se basa en el entimema, su insuficiencia no la aleja del campo de los estudios éticos. Por eso, a la persuasión a la que ella aspira no es indiferente al aspecto de su agente: “su carácter puede casi ser llamado el medio de persuasión más efectivo que [su agente] posee” (*Ret.* 58 a 13-4). Los pocos pasajes mencionados son suficientes para que se perciba que Aristóteles no confundía la retórica con artificios verbales, destinados a sorprender, fascinar o ilusionar a su auditorio.

Es poco probable que Ovidio conociera a Aristóteles. Su cualidad de poeta lo había llevado a redescubrir la intuición del pensador: la carta de Penélope, inverosímil en el sentido corriente de la palabra, es una prueba de que el ejercicio retórico es susceptible de una mutación interna: la falsedad consciente aprehende lo que el aprisionamiento, en realidad, no permitía aceptarse: las vías abiertas por lo real de la pasión del personaje homérico.

6.1 Configuración general de las *Metamorfosis*

Dicho de modo bastante esquemático, las *Metamorfosis* abarcan desde el caos originario, pasando por las cuatro edades del mundo, hasta, en retomada sucinta de la Eneida, la destrucción de Tebas, el viaje de Eneas, cuyas vicisitudes casi desaparecen a favor de su resultado, y la gloria romana, con César, tras su asesinato, convertido en cometa (*Cfr. Metam. XV, 848-950*). No sería suficiente añadir que los libros finales, sensiblemente inferiores, parecen confirmar que Ovidio, al tener decretado su exilio, no concluyera la obra, sino que la descripción esquemática es doblemente equivocada. Primero, porque da a entender que las *Metamorfosis* tienen un desarrollo cronológico-lineal. Segundo, porque simplemente elimina su procedimiento nuclear:

un hecho mal acaba de realizarse y ya es asumido, en la misma obra, como relato, deja de ser 'evento', pasa inmediatamente de la condición de realidad para la de relato, como si los mismos hechos, además de los personajes que son sus protagonistas, debieran sufrir su ley de metamorfosis (ROSATI, 1981, p. 306).

La intensidad del moverse contamina el eje temporal y rompe el canal historizante (von Albrecht). Desde ese principio compositivo, que aún será más detallado (*Cfr. adelante lo que se dice con Thomas Habinek*), las *Metamorfosis* podrían ser llamadas una *babushka* verbal. Pero el acercamiento sería pobre. Es necesario añadir que las transformaciones no son apenas temáticas –un relato que genera un relato que genera otro, en un vórtice difícil de acompañar. Tomemos dos ejemplos.

Aún en “el origen del mundo” (*mundi origo*), en el momento del caos, Júpiter, ante las infamias que ve practicadas en la Tierra,

declara que nunca “el cetro del mundo” (*mundi regno*) le hubiera generado tanta indignación. Se dispone, por eso, a asumir la apariencia humana y ser testigo de lo que pasaba [*Et deus humana lustru sub imagine terras* (I, 213)]. Constata que lo que se propagaba era aun menos grave que la infamia misma [*minor fuit ipse infamia vero* (I, 215)]. Así concluye a partir de su encuentro con un humano, Licaón, con decisiones propias de un monstruo (Cfr. I, 222ss). Tomado por la cólera al verlo descuartizar a un rehén indefenso, Júpiter destruye su casa y opera la primera metamorfosis: he ahí el tirano convertido en lobo, volviendo más propia la ferocidad que ya lo poseía [*eadem feritatis imago* (I, 239)]. Se cumplió una verdadera “literaturización de la metáfora” – “el tirano Licaón es ‘lupino’ en su salvajería; Licaón es convertido en un lobo literal” (HARDIE, 2002, p. 44). La transformación no es apenas referida: se cumple al hacerse. En el lenguaje de Saussure, se visualiza el significado en el significante.

La superación de la metamorfosis apenas como tema es susceptible de realizarse desde otras formas. En el Canto V, en la competencia que se establece entre dos tejedoras, la diosa Minerva y Aracne, entonces mujer, la actividad, sobre todo de la humana, es presentada como una *ekphrasis*-que-se-hace: ambas componen telas, en las cuales se desarrollan antiguas historias. Aunque ellas sean antiguas porque hace mucho son conocidas, el texto las presenta en el momento que se hacen:

En lo que tejen, entran la púrpura salida de las tinas de Tírio y tonos más oscuros que separan más tenues matices; como el arcoíris que, al choque de la lluvia y de los rayos de sol, diseña una curva inmensa y matizada en el cielo: mientras mil colores diferentes brillan ahí, y la misma transición entre ellas escapa al que contempla el espectáculo, tanto ellas se confunden en el punto de contacto; sin embargo, entre las

más distantes es grande la diferencia. El oro flexible ahí se mezcla con los hilos y, en la tela, se desarrolla la representación de antiguas historias [*Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum/ Textitur, et tenues parvi discriminis umbrae;/ Qualis ab imbre solet percussis solibus arcus/ Inficere ingenti longum curvamine caelum;/ In quo diversi niteant cum mille colores,/ Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit;/ Usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant./ Illic et lentum filis inmittitur aurum,/ Et vetus in tela deducitur argumentum*] (VI, 61-9).

Al contrario de lo que se notaba en Virgilio, la *ekphrasis* no congela el tiempo en el presente, sino que lo configura en el acto de cumplirse; la narrativa no es sucesiva al que relata, pero sí contemporánea a él. En el plano de la realidad, el enunciado performativo, como había mostrado Austin, tiene ese aspecto. “Yo te bautizo...” –las palabras pronunciadas tienen el efecto de que el bautizado pase a ser nombrado. Nótese, sin embargo, que el efecto va a depender de que exista la convención previa de dichas palabras, pronunciadas por el agente adecuado y en tal circunstancia, tienen esa consecuencia. Pero aquí, no hay previamente la convención de que dichos medios provocarían cierto efecto. ¿Qué significa este desplazamiento sino que la *ekphrasis in fieri* muestra el aspecto ficticio de lo que cuenta? El recurso técnico tiene una implicación respecto al mundo que lo rodea: el mundo deja de ser su circunstancia para convertirse en uno con el texto.

Sigamos con el episodio. De inmediato, se presenta la tésitura de Minerva, en la cual “la Victoria complementa la escena” (VI, 82). Para que su contendiente comprenda qué significa la audacia de rivalizar con una diosa (Cfr. VI, 84-6), Minerva añade, en tamaño reducido, cuatro escenas de competencia. Todas tienen el mismo tema: la punición de humanos que contrarían a los dioses (Cfr. VI, 87-100). Son, como dice el mismo narrador, “ejemplos” de aquello a

lo que se expone Aracne. Pero la humana no desiste. Y la *ekphrasis* mantiene su carácter de mostrarse en la medida en que se realiza. Aracne teje las aventuras amorosas de los dioses, desde Europa engañada por la imagen del toro, que Zeus había asumido. “Todos esos personajes han sido traídos al lienzo con su aspecto propio, así como el aspecto de los lugares” [*Omnibus his faciemque suam faciemque locorum/ Reddidit*] (VI, 120-2).

En lugar de la literaturización de la metáfora del ejemplo de Licaón, la *ekphrasis* se dirige a otro medio para realizar la misma función: la leyenda simplemente no se hunde en otras leyendas, mitos y cuentos de otros autores, sino que se convierte en palabra inaugural, es decir, que se realiza en aquel ahora.

Aunque la cuestión de la *ficcionalización* aquí no se agote, la oportunidad que nos ofrece Ovidio es preciosa como para que la desperdiciemos. En lugar de que la escena remita al pasado inmemorial, usual en la *fabula*, crea su espacio y tiempo propios. ¿Cuál tiempo sino el ahora en que es leída? Un ahora que, por lo tanto, se rehace cada instante en que la lectura vuelve a gestionarlo. ¿Qué espacio sino lo que, no regido por la percepción de los eventos, es un espacio reconstituido en cada lectura, es decir, dependiente del imaginario que lo recrea; un espacio ficcional?

La consecuencia de esa continua autoinvención es evidente: la semántica del término “verdad”, ya no se agota en la dicotomía que la separa del “falso” o “mentiroso”. El *récit en abyme* de las *Metamorfosis* no está de acuerdo con la literalidad, como había afirmado Rosati. Hay un resultado mucho más complejo: *la distinción ya establecida entre realidad y real traza otra paralela: el espacio y tiempo de lo ficcional se introduce entre el verdadero y el falso*. No se

confunde ni con uno ni con el otro. ¿Qué nombre tendría entonces? No importa que no le encontremos un nombre. Es suficiente saber que señala a lo que no cabe en lo que se aprehende por la expectativa de realidad. ¿O pensaremos que lo que no entra en nuestra expectativa deja de ser real?! Es cierto: nuestro antropocentrismo es más hondo de lo que suponemos.

El desvío analítico que hicimos, aspirando a enseñar al que conduce la *ekphrasis* bajo el régimen metamórfico, resulta tanto de la insuficiencia de los instrumentos analíticos usuales como de la misma no-linealidad del cuento metamórfico; de su aspecto de constelación. Por eso, para señalar que las metamorfosis mejor construidas no son sino apenas temáticas, tuvimos que retardar la rectificación expuesta en el inicio de este tópico. Decíamos, entonces, que sería un equívoco entender la materia de las *Metamorfosis* como la descripción del mundo de la “apariencia única” (I,6) del tiempo del Caos hasta el César-cometa. Pero, si hace falta esa conducción, debe haber algún otro hilo, porque, de lo contrario, el lector se perdería en ese laberinto de cuentos que generan otros cuentos. Regresemos, pues, al tiempo del Caos, en que vimos a Júpiter bajar al mundo, para en él establecer algo de orden. En efecto, no le bastará el castigo de Licaón, como si la corrección de un único tirano hubiera sido suficiente para acabar con el desorden. La misma especie humana no le gustaba a la divinidad; por eso, se decide por castigarla y rehacerla. De ahí el Diluvio, que reduce la presencia humana a una pareja, Deucalión y Pirra, honesto y devoto (Cfr. I, 325-9).

A partir de los sobrevivientes se procesará la segunda metamorfosis (I, 400-16). “Hoy”, dice Deucalión a su compañera, “es

apenas en nosotros dos que sobrevive la raza de los mortales” (I, 365). Se aconsejan, entonces, con la diosa Temis, cuyo oráculo le parece raro a Pirra, que inmediatamente se rehúsa a aventar detrás de sí los huesos de sus antepasados [*Ossaque post tergum magnae jactate parentis* (I, 383)]. Deucalión sólo se dispone a cumplir con el oráculo al comprender que no se exige de ellos ningún sacrilegio. Los huesos son entendidos como piedras. El mismo poema no explica por qué los sobrevivientes interpretan así al oráculo; las piedras empiezan a perder su resistencia y a tomar forma, desde la cual surge poco a poco la forma humana,

semejante a las estatuas aún inacabadas y brutas [*Non exacta satis rudibusque simillima signis*] (I, 406) [mientras que] la parte de la piedra, que está como impregnada de humedad y participa de la tierra, se convierte en carne [*Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco/ Et terrena fuit, versa est in corporis usum*] (I, 407-8). Es así que, en un corto espacio de tiempo, según la voluntad de los dioses, las piedras lanzadas por las manos del hombre asumieron la figura de hombres, y de las piedras lanzadas por las mujeres nació de nuevo la mujer [*Inque brevi spatio Superorum numine saxa/ Missa viri manibus faciem traxere virorum./ Et de femineo reparata est femina jactu*] (I, 411-3).

Sin que nos detengamos en el episodio –cuyas raíces mítico-legendarias desconocemos– hay que tan sólo observar: el calor que las calienta, humedecidas por las aguas del diluvio que ya se habían retirado, convierte la tierra en un inmenso útero. La metamorfosis –aquí, simplemente temática– se encuentra al servicio de la recreación de un mundo humano. Y la *fabula* gana la dimensión de lo maravilloso, bastante distinto de lo que ocurrirá con el milagro cristiano:

Por lo tanto, desde que la tierra convertida en lodo por el reciente diluvio fue recalentada por la acción de los rayos celestes y por el calor benéfico, dio nacimiento

a innumerables especies y, por una parte, reprodujo las antiguas formas, por otra, creó nuevas, desconocidas” [*Ergo ubi diluvio tellus lutulenta recenti/ Solibus aetheriis almoque recanduit aestu, / Edidit innumeras species, partimque figuras/ Rettulit antiquas, partim nova monstra creavit*] (I, 434-7).

Según la concepción de Ovidio sobre la creación de la nueva humanidad, la metamorfosis es, por lo tanto, su principio generador. Mientras que la denegación de lo ficcional se ocupaba del origen del *imperium*, su afirmación es coextendida a la creación del mundo.

Para la apreciación de las *Metamorfosis*, no necesitamos seguir al pie de la letra su explicación “cronológica”. Y porque no podemos acompañar la secuencia de sus libros, apuntemos: Cadmo, fundador de Beocia, servirá de punto de partida para el relato posterior al Caos; la felicidad del fundador, cuyos soldados van a nacer de la propia tierra, aunque pocos perduren, será apenas momentánea. Su puesta en escena termina con la advertencia, ya bastante conocida (en Heródoto) y en la tragedia griega:

Pero el hombre debe siempre esperar el último día, y ninguno debe ser llamado feliz antes de la muerte y de los supremos honores fúnebres [*Sed scilicet ultima semper/ Expectanda dies homini, dicique beatus/ Ante obitum nemo supremaque funera debet*] (III, 135-7).

Pronto será establecida la relación ambigua –protectora y punitiva– de los dioses hacia los hombres. Acteón, el nieto de Cadmo, viendo lo que no debería ver –la diosa Diana sin el velo que la cubría–, es convertido en ciervo. Ahora, incapaz de usar la palabra, será despedazado por su misma jauría (*Cfr.* III, 138-252).

La referencia a los episodios de los primeros libros ya muestra que, no siendo la acción regida por los hechos de un héroe o de un pueblo, constituyendo, al contrario, la misma metamorfosis su

principio de orientación, el conjunto de los libros contendrá escenas o cuadros de valor desigual. En el Libro III se destacan las escenas de Tiresias y de Narciso; regresaremos a ambas más adelante. Para efecto de síntesis, adoptamos el recurso al cual Richard Tarrant ya había recurrido:

El poema inicia con un tema hesiódico (la creación y las cuatro edades), pero difiere sus batallas más cercanas a Homero a los Libros XII y XIII, mientras algunos de los episodios más modernos (es decir, neotéricos y elegíacos) en su coloración poética, como las historias de Apolo y Dafne, Júpiter e Io son puestos inmediatamente después de la secuencia cosmológica de apertura (TARRANT, 2002, p. 19).

Sólo a partir del Libro XII, las *Metamorfosis* se acercan a la guerra de Troya y, por intermedio de Eneas, de la historia de Roma. Algunos de los episodios salientes serán, aquí, después abordados, pero para cerrar este subtema preferimos tratar el plan general del libro por medio de otro aspecto.

Una de las ventajas de la diferenciación de las formas discursivas, sin cualquier propósito jerarquizante, consiste en, dejando de lado un abordaje puramente literario, ser capaz de iluminar su objeto desde paralelos, con otras manifestaciones, pertenecientes a otras formas discursivas, de la misma sociedad. La reciente bibliografía ovidiana nos ofrece por lo menos dos:

a) El paralelo con la “estetización de la violencia”.

El espectáculo en el anfiteatro presenta a la mirada escenas de extrema violencia y de fragmentación del cuerpo. El anfiteatro no era una invención del imperio y el interés por la muerte y por el desmembramiento siempre había sido un rasgo definidor de los géneros de la épica y de la tragedia, pero la literatura latina imperial de los inicios es notoria por la fascinación por las formas grotescas de dolor y violencia. [...] Tomando por objeto “formas convertidas en nuevos cuerpos”, las *Metamorfosis*, por definición, lidia con extremas vicisitudes del cuerpo humano y con las emociones que las acompañaban. El tema del cambio incluye no sólo la transformación

sobrenatural, sino las alteraciones producidas en el cuerpo por la violencia (HARDIE, 2002, p. 41).

Era una costumbre que los estudiosos de Ovidio y de la literatura imperial romana se refirieran a las compilaciones de leyendas y de mitos metamórficos, que abundaban en Grecia, a semejanza de la que había hecho Antoninus Liberalis, a finales del siglo II o comienzos del III de la era cristiana. Los autores citados por el compilador, como Hesíodo y Apolonio de Rodes, pueden haber sido fuentes de consulta para Ovidio (CHAMONARD, 1956, pp. VIII-IX). Aunque apenas se pueda suponer su efecto sobre Ovidio, tanto de la violencia institucionalizada como de los repositorios mitográficos, la violencia de los juegos tiene un campo de acción más explícito y directo: no era necesario tener intereses poéticos para que fuera probada. Más adelante, al detenernos específicamente en la anatomía de las metamorfosis, tendremos, entonces, las condiciones para concretarlo;

b) La danza como modelo expresivo. Thomas Habinek hace un sorprendente acercamiento al diálogo de Luciano, “Sobre la danza” (“Peri Orkeseos”), probablemente compuesto en 162-5 d.C. Para que lleguemos a la hipótesis del autor, necesitamos detallar dos momentos: uno primero diacrónico, en el cual Luciano narra, esquemáticamente, la historia de la danza. Para Lycinus, que, en contra de Crato, asume la posición de defensor de la danza, su origen coincide con el del universo y surge juntamente con Eros (LUCIANO, 7). La danza está presente en la *Iliada*, en la cual la habilidad de Meríone para esquivar la lanza enemiga, reconocida por Eneas, que busca en vano alcanzarlo, resulta de su calidad de bailarín. El mismo Eneas lo admite (Cfr. *Iliada*, XVI, 615-6). Se aplica a Delos, donde

“los mismos sacrificios se hacían sin la danza” (LUCIANO, 16), a la India y a Etiopía, y es en particular detallada “en el antiguo mito sobre Proteo, el egipcio” (LUCIANO, 16):

(Proteo), que era tan sólo un bailarín, un hombre de la mimesis (*mimetikon anthropon*), capaz de moldearse y convertirse en cualquier cosa, de modo que podía imitar (*mimeisthai*) la liquidez del agua y la rapidez del fuego desde la agilidad de su movimiento. [...] Pero la mitología, posándose en él, describía su naturaleza en términos más paradójicos, como si él se convirtiera en lo que imitara. Exactamente ésta es la característica de los bailarines de hoy, que, por cierto, pueden ser vistos cambiando rápidamente, frente a cualquier insinuación e imitando al mismo Proteo (LUCIANO, 19).

Toda esa retrospectiva, que empieza con el Caos y se extiende hasta la historia de Cleopatra (LUCIANO, 37), no hubiera alcanzado su apogeo si no fuera “el tiempo de Augusto, aproximadamente” (LUCIANO, 34).

El segundo momento, más corto, al cual podemos llamar funcional, consiste en subrayar que la danza favorece un cuerpo viril, en contra de la afirmación de Crato de que es un medio afeminado. La prueba es ofrecida por los espartanos, cuyos jóvenes “estudian la danza al mismo tiempo en que se ejercitan con las armas” (LUCIANO, 10). El pasaje que Habinek señala, se refiere a un tipo de baile al que el traductor inglés nombra “collar de cuentas”. Así lo describía Luciano:

Este es un baile de chicos y chicas que, juntos, se mueven en fila y de hecho se parecen a un collar de cuentas. El chico tiene la prioridad, haciendo los pasos y posturas del hombre joven y que después usará en la guerra, mientras la chica lo sigue, enseñando cómo hacer con propiedad el baile de las mujeres; por lo tanto, el collar es formado con modestia y masculinidad (LUCIANO, 12).

Desde las dos explicaciones, el autor formula su sugestiva hipótesis:

[...] (La danza, con su potencial mimético) alcanzó su apogeo en el tiempo en que Ovidio estaba componiendo su poema, y su repertorio estaba hecho por historias pantomímicas que transcurrían al momento de la muerte de Cleopatra, después de la batalla de Actium: un evento reiteradamente interpretado como fundamental para el principado de Augusto. [...] La conexión entre la danza y el canto de Ovidio aclara no sólo la disposición formal de la secuencia de metamorfosis de Ovidio como sugiere una cercana conexión entre esa forma y una ideología de la convergencia cósmica sobre el imperio romano, tal como fue constituido por Augusto (HABINEK, 2002, p. 53).

Aunque considerando problemática la conclusión de la “convergencia cósmica”, ahí hay una homología de fecundidad bastante excepcional. Así, en lugar de repetir que las metamorfosis suponen “una transformación incesante”, lo que supondría un movimiento contrario a la glorificación de la estabilidad imperial, el acercamiento, por medio de la reflexión de Luciano, entre las series literaria y política, ofrece un suelo concreto a la propia ficcionalidad exaltada por Ovidio. Hay que tener cuidado –ni siempre presente en el mismo Habinek– de no considerar el principio metamórfico un mero producto ideológico. Hecho eso, podemos creer que se evitan las interpretaciones habituales, que, por un lado, enfatizan una única base, política o económica, a partir de la cual se constituye el archivo cultural de una sociedad y, por el lado opuesto, subrayan la autosuficiencia de la literalidad. La sociedad no es vista ni como una reunión de vasos intercomunicantes, a partir de una fuente que la impulsa, ni su literalidad como un cofre cerrado, sino como un conjunto de travesías, cuyo acceso es facilitado por el establecimiento de homologías.

6.2 ¿Qué son las metamorfosis?

No sería suficiente responder que son las transformaciones sufridas por el cuerpo humano, convertidas en ave, animal, fuente, río, rocas, astro celeste. Eso no alcanzaría la raíz del problema. El ejemplo de Faeton, en el Libro II, pertenece a la especie más ordinaria. Pidiendo al Sol una garantía de que él es su padre, a Faeton le es concedido que maneje por un día el carro del Sol (Cfr. II, 47-8). Pronto, el padre se arrepiente: “No es de un mortal aquello que pides” [*Sors tua mortalis. Non est mortale quod optas*] (II, 56). En busca de convencer a Faeton, el dios-astro narra los riesgos de la travesía diaria que cumple y que el hijo pretende realizar (Cfr. II, 69-73). El cosmos es concebido como el horizonte de una batalla feroz. Una vez más, al contrario de Virgilio, donde la incertidumbre de la vida es neutralizada por una faz casi eterna –lo que sucede es presidido por el destino– en Ovidio, el mismo mundo de los astros es contagiado por la inseguridad humana. En el esfuerzo de hacer que su hijo retroceda en su osadía, la *ficción del cosmos*, presentada por el Sol, contiene el vértigo de lo que, muchos siglos después, se elaborará como el sublime (*Erhabene*) kantiano. La presentación de la escena que abre el surgir del día, la *purpureas Aurora*, con su belleza alucinante, se pone en la misma escala: a lo terrible de lo sublime le corresponde el marco de lo maravilloso.

Finalizamos la digresión y lo que la provocó: la metamorfosis a ser procesada no pretende esconder su aspecto de *fabula*, sino una fabula que no se conforma con ser descrita. El relato del Sol es una *fictio*, en el doble sentido latino del término: es un engaño –una mentira– y, al mismo tiempo, una creación. (Nuestro vocablo

“invención” guarda el doble sentido). Es el presente, renovado a cada vuelta del sol, que se muestra al hacerse; apenas porque desconocemos el riesgo diario enfrentado por el recorrido del Sol, podemos suponer que un orden estable está a nuestro alrededor. El relato del infeliz Faeton asume el aspecto de una narrativa etiológica: incapaz de controlar los caballos alados del carro solar, casi incendia toda la Tierra, convierte en color negro a los etíopes y explica la aridez que persigue el suelo de Lidia (Cfr. II, 235-8).

La conclusión sólo importa para explicitar la función por la cual el episodio ha sido elegido: qué significan las metamorfosis. En el intento de evitar que fuera definitivo el desastre provocado por la impericia del osado viajero y atendiendo la solicitud de la Tierra, Júpiter destruye, con su rayo, al desastrado caballero (Cfr. II, 311-3). La metamorfosis no se completa: Faeton simplemente muere y su cuerpo es recogido por las náyades de la Hesperia. La metamorfosis se encontraba en el mismo acto de arrogarse una conducción, ya arriesgada para el agente divino que la cumple a diario. Con este ejemplo, podemos percibir que la anatomía de la metamorfosis contiene violencia, justa en ese caso, llevada a cabo por un ser del Olimpo en contra de un humano.

Ejemplo más simple y completo es el ofrecido por el episodio de Sémele. La hija de Cadmo queda embarazada de Júpiter y, semejante a Faeton, pide a su seductor lo imposible a una criatura humana: que se entregue a ella con la misma intensidad que se da a Hera [*“Qualem Saturnia” dixit / “te solet amplecti, Veneris cum foedus initis, / Da mihi te talem”*] (III, 293-5). Sémele será literalmente abrasada. La metamorfosis no termina en ella, sino en el hijo que cargaba, cuya gestación será completada en el muslo de Júpiter (Cfr., III, 312). Pero

Sémele no había actuado por gratuidad. Su iniciativa había sido un intento de respuesta, por cierto, funesta, al propósito de venganza de Hera, que, valiéndose de la ignorancia de su rival humana, había despertado en ella la duda de que hubiera sido en efecto un dios quien la había embarazado. La diosa asumió la forma de una vieja que, presentándose ante Sémele, insinúa en ella la sospecha: “Deseo que sea Júpiter”, dice ella, “y, sin embargo, temo todo. Muchos, usurpando el nombre de los dioses, se adentraron en castos tálamos” [*Opto/ Juppiter ut sit/ “ait” metuo tamen omnia. Multi/ Nomine divorum thalamos iniere pudicos*] (III, 280-3), convenciéndola así de pedir la prueba que le será fatal (III, 286). Ahí está consumado el acto de venganza. Llevarlo a cabo era apenas una cuestión de tiempo.

Involucrando siempre una violencia, la metamorfosis es casi siempre un castigo. Dudando en si debería castigar a las ciudades y los campos de Chipre (Ophiusa), acusados de profanar un altar de Júpiter, Venus se cuestiona:

¿Pero qué falta cometieron estos lugares que me complacen, qué falta, mis ciudades?
¿De qué, dice ella, son culpables? Que antes por su exilio pague por sus crímenes esa raza impía o con la muerte o con el castigo entre la muerte y el exilio” [*Sed quid loca grata, quid urbes/ Peccavere meae? Quod crimen” dixit “in illis? Exilio poenam potius gens impia pendat,/ Vel nece, vel siquid médium mortisque fugaeque”*] (X, 230-4).

A pesar de la duda, antes de decidirse respecto al grado de desventura a ser provocado, una cosa es cierta para Venus: “Y este castigo, ¿qué puede ser, sino una metamorfosis?” [*Idque quid esse potest, nisi versae poena figurae*] (X, 234). La metamorfosis tendría, por lo tanto, como uno de sus motivos algún mal, justo o arbitrariamente juzgado, perpetrado en contra de los dioses. Pero el examen todavía es tosco. Cabe aún asociarlo a otro motivo. Es cierto

que la razón erótica ya estaba presente en el caso de Sémele. Ella se vuelve más explícita en el episodio relacionado a Tiresias (Cfr. III, 316-88). Por haber interrumpido el coito de las serpientes, Tiresias había sido convertido en mujer y, repitiendo el golpe en otras serpientes que copulaban, había regresado a su condición masculina. Por conocer, entonces, ambos estados, Júpiter le había preguntado si es del hombre o de la mujer el mayor gozo sexual. Contrariando a Hera, que participaba del encuentro, Tiresias responde que es el de la mujer. Fastidiada, la diosa lo ciega, mientras que Júpiter suaviza su castigo, dándole el poder de la videncia (Cfr. III, 336-8).

El episodio, en sí menor, es seguido por uno de los mejor realizados en las *Metamorfosis*: el episodio de Narciso. La belleza delicada de Narciso lo volvía igualmente querido por hombres y mujeres. Sin embargo, se mantenía inflexible, y no concedía sus favores a nadie (Cfr. III, 353). Celosa de Júpiter y por vengarse de la ninfa que la distraía con largas conversaciones, mientras el marido se divertía con otras ninfas, Hera cortó la elocuencia de la culpable, que ahora sólo podía repetir las palabras que escuchaba: “Eco no puede, cuando acabó de hablar, sino reduplicar los sonidos y repetir las palabras escuchadas” [*tantum haec fine loquendi/ Ingeminat voces auditaque verba reportat*] (III, 368-9). Eco es una más que se enamora de la tierna belleza de Narciso. Y al oírlo preguntar: “¿Hay alguien aquí?”, contestó: “Alguien” [*Dixerat: “Ecquis adest? et: “Adest!” responderat Echo*] (III, 380). El juego de repeticiones hábilmente entretejido por el episodio acaba por frustrarla. Engañado por la ilusión de una voz que responde a la suya, Narciso contesta: “Reunámonos aquí”; al que Eco responde: “Reunámonos” [...] *Alternae deceptus imagine vocis:/ “Huc coeamus!” [...]/ “Coeamus!”*

rettulit Echo] (III, 385-7). Otras ninfas, igualmente rechazadas, son oídas, y se cumple el castigo proferido por Eco: “Que él, por lo tanto, ame igualmente a su vez, e igualmente no pueda poseer al objeto de su amor” [“*Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!*”] (III, 405). Engañado por la ilusión de ser a sí mismo lo que ve reflejado en el agua límpida, Narciso se desespera con la vida y “fugitivo simulacro” (*simulacra fugatia*), dice a sí mismo: “Me agrado y veo; pero lo que veo y me seduce no puedo encontrarlo; tanto es el error que me cautiva en mi amor” [*Et placet et video; sed quod videoque placetque, / Non tamen invenio; tantus tenet error amantem*] (III, 446-7).

Eros se convierte en la razón que provoca la doble violencia: la que sufre la ninfa Eco, la que destruye a Narciso. La pareja fantástica trágicamente se combina, volviendo el accidente una constante:

La última palabra del solitario, con los ojos sumergidos en esa agua vuelta familiar, ha sido: ‘¡Ay! ¡Niño querido, frustrado amor!’ Y el lugar le regresó todas las palabras; y, cuando dijo ‘adiós’, Eco repitió ‘adiós’ [*Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:/ “Heu frustra dilecte puer! Totidemque remisit”/ Verba locus; dictoque “Vale”, “Vale” inquit Echo*] (III, 500-2).

¿Cómo, entonces, considerar los casos analizados según el prisma de lo que Philip Hardie había llamado *aestheticization of violence*? Sin duda, la contemporaneidad del anfiteatro, con las competencias de los gladiadores, la misma existencia de una nación armada, imprescindible para el mantenimiento del imperio, se convertía en el plato de cada día. No es raro que ella hubiera penetrado en la capacidad inventiva del poeta de las *Metamorfosis*. Pero el estudio subraya que Ovidio la había concentrado en un área que le era, desde sus primeros poemas, particularmente sensible: la del enlace amoroso, la de las batallas de Eros. Combinándola con los mitos y

leyendas abundantes que Grecia difundía, había metamorfoseado la violencia amorosa en el principio de su obra maestra. Se confirma, así, que el paralelismo de las homologías no significa la reducción de la construcción poética a un mero eco de la vida social.

6.3 La ficción entre dos modelos

No tendría sentido insistir todavía en el fundamento de la oposición que nos llevó a considerar a Virgilio frente a Ovidio, pero sí a considerar las consecuencias que yo sea capaz de anticipar.

a) La denegación de la ficcionalidad, realizada por medio de recursos que ocultan su estatuto de *fabula* y la aproximan a la *historia*, busca afirmar la existencia y la razón de ser de cierto estado de realidad. Su fama constante y reconocimiento sin interrupciones estuvieron relacionados a dicha estrategia denegatoria, ya que la “identificación del *imperium sine fine* con el cumplimiento de la forma narrativa es dar la impresión de una cancelación de la historia” (KENNEDY, 1997b, p. 53). Tanto así que, con la desaparición del imperio romano, la *Eneida* se convertirá, por ocasión de la coronación de Carlomagno en Sagrado Emperador Romano, en el instrumento de la *translatio imperii*, por la importancia que le será reconocida en el proyecto de la educación carolingia, en la *translatio studii* (KENNEDY, 1997b, p. 53). (Ya el hecho de llamar al imperio franco “sagrado” muestra el papel del cristianismo en el mantenimiento del renombre del poeta latino). ¿Cuántas otras transferencias no ocurrieron después? La más reciente es la de Eliot, cuando, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el Occidente

buscaba relegitimarse como polo dominante, frente a la amenaza del “modo de producción asiático”.

Aunque la confluencia de la fama literaria (e intelectual) con los sistemas políticos sea bastante conocida, sería ridículo explicar el reconocimiento seguido de Virgilio por su decisión de legitimar poéticamente el imperio de Augusto. Dicha identificación con el poder romano llega a ser contestada por Elena Theodorakopoulos. Según ella, la insistencia en la presencia de la sombra (*umbra*) en toda la obra virgiliana acentúa una visión más pesimista que gloriosa:

Como un microcosmo del libro de las *Églogas*, la *Égloga I* es también un microcosmo del libro de Virgilio, que refleja el desarrollo de la luz hacia la oscuridad, la pérdida de la inocencia pastoril y la meta final de la civilización romana. La *Égloga I* es el comienzo del fin, y las sombras que caen sobre su clausura se extienden por todo el corpus de la poesía de Virgilio (THEODORAKOPOULOS, 1997, p. 162).

Pero el argumento no convence: el tratamiento congelado de la *ekphrasis* se contrapone a la melancolía de las sombras. Es más prometedor el punto de vista de Duncan F. Kennedy (*Cfr.* KENNEDY, 1997b). La *translatio imperii*, por él recordada, exige que, para mantenerse vivo, el texto sea susceptible de recibir una nueva inversión interpretativa. Por lo tanto, ¿la denegación de lo ficcional tendría consecuencias secundarias? Pienso lo contrario. Aunque la reapropiación interpretativa fuerce el ajuste del texto a un nuevo “horizonte de expectativas”, en cada uno de ellos *clásico* es lo que cabe como guante a la *translatio*. La denegación ayuda a ese resultado porque oculta la naturaleza discursiva del texto; es decir, porque aprovecha en la medida en que esconde la naturaleza camaleónica del texto. Clásico es el texto plástico, capaz de moldearse a diversas “verdades” sin que parezca estar sometido a una de ellas. Pues la

inclinación por lo “verdadero” no es ninguna prueba de la bondad humana –¿aún creemos en eso?–, pero apenas de su ansia por un mundo estable.

Mas las preguntas no se callan, y mi reflexión no rebasa una etapa rudimentaria. ¿Por qué la autofecundación del texto sería exclusiva de lo que se llama literario? La explicación por la *translatio imperii* y la consecuente *translatio studii*, es decir, por la admisión de la discontinuidad del tiempo histórico, justifica prácticamente la no-inversión tradicional en la reflexión teórica sobre la literatura; de lo cual resulta el estatuto precario de lo ficcional, que heredamos de la Antigüedad. No aceptarlo, reflexionar en su contra, significa no acatar la sustitución de la poética por la retórica y, al mismo tiempo, subrayar que el más grande poeta latino ha sido bastante listo al disimular el aspecto ficcional de su obra. Importa menos que sepamos que esa disimulación dependió de un *como si* más elemental: se acepta que Eneas, el piadoso, había sido una invención, que su victoria en contra del jefe nativo, Turnus, había sido concebida para que se afirmara que el poder que fundaba estaba basado en una ley más ecuánime etc., etc. El lector, aun el contemporáneo a Virgilio, podría reconocer que nada de eso estaba en los libros de Historia. La *inventio* denegatoria de la *inventio* ficcional conforta y estabiliza, mejor que las investigaciones que buscan enseñar cómo las cosas han sido en efecto.

b) Ya llamamos la atención de que los términos *mimesis* y *fictio* no se sobreponen. Decíamos que la *fictio* señala a su principio de constitución –un fingir sin el propósito de engañar, una diversión que no se agota en un juego–, sin ofrecer, directamente, el conjunto de valores que lo conecta a una cierta sociedad. Ahora, la

articulación que establecemos, con base en las investigaciones de D. F. Kennedy y P. Hardie, entre las *Metamorfosis* y la violencia romana y el papel transcultural de la danza, que destacó en la época de Augusto, con realce para el llamado “cordón de cuerdas”, nos permite, al menos parcialmente, verificar la inscripción sociocultural de la ficcionalidad ovidiana. De ese modo, la *fictio* pierde su aspecto etéreo y asume las dimensiones de una mimesis precisa. Resáltese que este pasaje, *a posteriori* de la ficción en mimesis, no es aleatoria o apenas resultante de estar trabajando con textos de un tiempo bastante antiguo. Es cierto que la mayor facilidad de descubrir el cuadro de la mimesis, al cual corresponde una obra contemporánea, es, con frecuencia, el resultado de un mero efecto especular.

Así como la denegación de lo ficcional apenas parece congelar el tiempo, dejando que la discontinuidad del mismo, no restringido a los instantes dramáticos de las verdaderas revoluciones, obligue a lectores e intérpretes a reinterpretar el texto estabilizador; la inversión en la ficcionalidad supone, al contrario, que la inestabilidad es su materia-prima:

Oh tiempo voraz de las cosas, y tú, envidiosa vejez, a todo destruye, y todo lo que los años corrompieron poco a poco con su diente, lentamente, consumiste con la muerte [*Tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas,/ Omnia destruitis, vitiataque dentibus aevi/ Paulatim lenta consumitis omnia morte*] (*Met.*, XV, 234-6).

Aunque Ovidio también concluya con el arrebatamiento de Roma, que, según Tiresias, estaba destinada a ser “la capital del inmenso orbe” [*et olim/ Immensi caput orbis erit*] (XV, 434-5), no deja de señalar que “el cielo y todo lo que está abajo de él cambian de forma” [*caelum et quaecumque sub illo est,/ Immutat forma*] (XV,

454-5). Además de eso, si asociamos la mutabilidad terrena a la falta de confianza ovidiana en los dioses:

Ovidio explora la falta de fe de Virgilio en el poder de la explicación racional y entonces también se vuelve contra la solución preferida de Virgilio, enseñando que difícilmente los dioses son los más confiables proveedores de la verdad (SCHIESARO, 1999, p. 73).

Comprenderemos mejor la necesidad del cristianismo en moralizarlo. Así como el dios salvaje, Eros, la ficción necesita control. Al satisfacernos con la reflexión mediocre que la Antigüedad, a excepción de Aristóteles, nos legó, seguimos como practicantes de este control. Todo en nombre de la estabilidad de nuestras vidas. Para combatir la ficción, se necesita una ficción que no sea formulada como ficción. Y la sociedad nos lo agradecerá.

7. *La importancia de un topos*

El encaminamiento anterior, ya permite que comencemos este tópico con una cuestión inmediatamente teórica: ¿cuál es la relación entre mentira y ficción? Para abordarla, señalo dos pasajes de las primeras páginas del *Linguistik der Lüge*:

La Lingüística no puede retirar (*ausschaffen*) la mentira del mundo y tampoco puede impedir que los 'estandartes de la mentira' (Goethe) sean defraudados con tanta frecuencia. De hecho, los hombres mienten sobre todo con la lengua: *dicen* lo falso y *hablan* de manera ambigua. [...] La mentira parece revocar la competencia de los lingüistas (WEINRICH, 1966, pp. 7 y 12).

Aunque se pudiera argumentar que es incorrecta la cercanía entre mentira y ficción, porque la primera supone el propósito de engañar, mientras que la ficción literaria parte de la hipótesis de no dar a leer/oír informaciones verídicas, la formulación de Harald Weinrich permanece intocable: la calificación de la intencionalidad no ocurre en la lengua, pero sí desde ella. Prueba indirecta: la imposibilidad con la cual se encontraron ciertos investigadores para definir lingüísticamente la ficción. En lugar de acusarlos de limitados, por seguir estrictamente la definición de Austin del uso poético del lenguaje como “parasitario” (AUSTIN, 1962, p. 22), es más cortés decir que su posible error se debe a que no se dieron cuenta de que “quienes quieran comprender la lengua, deben de comprender más allá de la lengua” (ISER, 1991, p. 46).^[21]

La determinación del estatuto de lo ficcional exige más que una instrumentación lingüística. Sin embargo, en lugar del desarrollo teórico de la cuestión, este tópico se enfocará en su horizonte histórico. La justificación es bastante sencilla: aunque las afirmaciones de Weinrich e Iser sean convergentes, quedaría sin explicar por qué el estatuto precario de la ficción contribuyó para que ella haya sido tomada como mentira o a un paso de la misma; por consiguiente, como una práctica potencialmente dañina. Aunque, en el Occidente, esa identificación sólo ocurra masivamente a partir del cristianismo, sus raíces remotas son bien anteriores. Ya vimos a las Musas declarar en la *Teogonía* de Hesíodo:

Sabemos decir muchas mentiras similares a los hechos
y sabemos, si queremos, escuchar revelaciones (*Teog.*, 27-8).

No es necesario repetir que pasa algo semejante en la *Odisea*. Tanto en la declaración de las Musas como en el relato de Ulises hay un espacio intermediario entre la mentira o la gracia de las palabras, y la revelación o el “corazón sabedor”. Éstas son las primeras manifestaciones de lo que, siglos más tarde, se cristalizará en un cierto topos. Ya nos referimos también a su formulación en la *Eneida*. Apenas recordemos que la Sibila, profetizando a Eneas las dificultades que todavía encontrará para cumplir su destino, enuncia “sus horribles ambigüedades”, con que, de su antro, “envuelve de tinieblas la verdad” [*obscuris vera involvens*] (*En.*, VI, 100). (No es accidental que la Sibila fuera sacerdotisa de Apolo, llamado Laxias, es decir, el Oblicuo [RAT, 1955, 1, p. 416]). Se puede contestar que el epíteto *obscuris vera involvens* no se refiere a la poesía, sino al decir oracular. Pero ¿no es propio del pensamiento mítico, a cuyo universo pertenecen los dioses y sus intermediarios, no tener fronteras precisas? ¿Y no era una marca de los oráculos el habla oscura, ambigua, propiciadora de lecturas resbaladizas? Por eso, parece legítimo asociar la caracterización del habla de la Sibila con lo que decían las Musas, en Hesíodo, y con lo que Alcínoo dice respecto a Ulises. En los tres casos, el enunciado está formado por dos niveles: revelación y conocimiento, que surgen como sinónimos, se cubren de tinieblas y pueden ocasionar, como se dice en Hesíodo, lo falso o la verdad. Hay así una forma de declarar la verdad, distante de la manera literal.

¿Entonces, no sería más explicable que, desde Heródoto, se concretice otra forma discursiva, que, sin dejar de encontrar apoyo en Homero, ya no quiere confundirse con el habla de los aedos? En lugar de que pensemos (una vez más) en una presunta evolución de

los discursos, será más sensato admitir que la escritura de la historia derivaba de la actualización de otra aporía: ni la de los filósofos, en su búsqueda por afirmar el Ser de las cosas, y las categorías que lo engendrarían; tampoco la de los poetas, en la cual una superficie graciosa acobijaba el núcleo de su saber. La confluencia de los distintos modos de decir, que se cumplía en la cornucopia del mito, da lugar ahora a la dispersión. Que el modo mítico se mantenga más cercano del decir poético significa, apenas, que éste es menos exclusivo que los modos histórico y filosófico, es decir, es aún capaz de incidir, aunque minoritariamente, en las disposiciones histórica y filosófica; lo poético, siendo un modo discursivo propio, es capaz de manifestarse bajo la apariencia de otros. Concentrémonos ahora en la cuestión particular de la formulación de un cierto *topos*. De él, ya sabemos que se caracteriza por su formación en dos capas, en que la superficie radiante cubre el fondo oscuro y, en conjunto, ambas señalarán hacia la enunciación poética.

Es bastante probable que yo desconozca un sinnúmero de otras manifestaciones entre las que mencioné y las que señalaré ahora, pues han de considerarse los muchos siglos que pasaron sin que de ellos encuentre testigos. Pero, a pesar de mi ignorancia, las que menciono son suficientes para señalar lo que quiero.

Para la contextualización de Macrobio, autor del *Somnium Scipionis*, datado después del 430 d.C., me basaré en el comentario introductorio de Mireille Armisen-Marchetti, responsable del establecimiento del texto y su traducción al francés (ARMISEN-MARCHETTI, 2003, vol. I, pp. VII-LXXXVIII). Macrobio es considerado por ella un neoplatónico que se entusiasma antes con Plotino y Porfirio, que con Cristo. Aunque no se trate de un autor cristiano, el

Somnium Scipionis, usualmente referido como *Comentario al sueño de Escipión*, es escrito durante el “renacimiento pagano”, en los medios aristocráticos, fungiendo como “ejercicio espiritual”, resultando así de un tipo de texto que, aunque mantuviera un silencio polémico respecto al cristianismo, participaba de la competencia con los ejercicios espirituales propiamente cristianos. De ahí el interés en observar cómo en él era considerada la cuestión de la *fictio*. A eso se suma su aspecto de “enciclopedia”, en el sentido de aquel entonces, “una obra de cultura general”, constituyéndose como una especie de ejercicio espiritual que favorecía la progresión del lector, pasando por la ética y, por medio de la física, llegando a lo metafísico. Menos que una preparación para el mundo, lo sería para el destino final de la criatura:

La ética garantiza la purificación inicial del alma; la física revela que el mundo tiene una causa transcendente y así invita a la búsqueda de las realidades no-corpóreas; la metafísica o la teología [...] garantiza la contemplación de Dios (HADOT, *apud* ARMISEN-MARCHETTI, 2003, vol. I, pp. XLVII).

Eso para no hablar del apoyo que Scotus Erigena encontrará en él, en el intento de conciliar el cristianismo con la filosofía antigua. De ese modo, sin que fuera un cristiano, el *animus* de Macrobio estaba cerca de él.

Según el autor, han sido los epicuristas los responsables por la censura puesta en contra de los filósofos que, como Platón, habían usado el recurso de las *fabulae*:

Colotés, un discípulo de Epicuro, que se distingue por su facundia, [...] dice que un filósofo no debería haber inventado una ficción (*a philosopho fabulam non oportuisse confingi*) porque ningún tipo de afabulación (*nullum figmenti genus*) conviene a los hombres que profesan lo verdadero (MACROBIO, tomo I, pp. 2, 4).

Delante de la objeción tajante del epicurista, Macrobio adopta una posición intermediaria: hay *fabulae* aceptables y no aceptables:

Las *fabulae*, cuyo propio nombre señala que hacen profesión de falsedad (*falsi professionem*), han sido inventadas tanto para apenas ofrecer placer a los oyentes como también para incitarlos a una vida más moral (MACROBIO, tomo I, pp. 2, 7).

La admisión de la segunda especie es explicada a continuación:

Cuando el argumento tiene un fondo de verdad y la fábula se limita a la narración (*nam cum ueritas argumento subest sola que fit narratio fabulosa*), se encuentran diversas maneras de presentar lo verdadero desde el enfoque de la imagen (*per figmentum uera referendi*) (MACROBIO, tomo I, pp. 2, 10).

Pues, en ese caso:

El conocimiento de lo sagrado es revelado bajo el velo piadoso de los elementos imaginarios, cubierto por hechos honestos y revestido por nombres honestos [*sacrarum rerum notio sub pio figmentorum uelamine honestis et tecta rebus et uestita nominibus enuntiatur*] (MACROBIO, tomo I, pp. 2,11).

Sin embargo, siguiendo más allá de la justificación tímida y honesta, que sería prontamente convertida en la caja-fuerte del moralismo, Macrobio ofrecía aún una justificación más significativa para la especie que respalda y favorece, los filósofos, esforzándose por “tratar realidades que rebasan no sólo el lenguaje, sino también el pensamiento del hombre, remiten a analogías y a ejemplos” [*ad similitudines et exempla confugiunt*] (MACROBIO, tomo I, pp. 2, 14).

En resumen, para que la *fabula* (ficción) fuera aceptable necesitaba cumplir con dos condiciones: a) la espiritualidad progresiva propuesta por el autor latino suponía que el acercamiento a lo divino, grado más alto al que se aspira por el conocimiento, no podría ser realizado sino por lo que superara el lenguaje y el

pensamiento humano; b) aunque su interés fuera claramente ético-religioso y no “estético”, hay una ficción aceptable para él, y ella está de acuerdo con la descripción en dos capas que vimos delineada desde Hesíodo y Homero. El último rasgo señalado, no convierte a Macrobio en alguien apenas alineado al camino mítico-poético; al contrario, la presentación por imágenes, en la cual se comprenden analogías y ejemplos, ha de manifestar la *ueritas*. La diferencia no es insignificante. El *contextio narrationis* o es formado por actos repugnantes e indignos de los dioses, cuando es inequívoca su condenación, o “el conocimiento de lo sagrado es revelado bajo el velo piadoso de los elementos imaginarios [*sub pio figmentorum uelamine*]. Es, entonces, evidente el *topos*, ya ahora plenamente constituido, con lo cual se justifica la ficción aceptable: ella ha de presentarse bajo un velo piadoso de imágenes. Está así constituido lo que llamamos *estatuto preficcional de la ficción*. En ella, el peso de la dimensión ético-religiosa eliminaba cualquier señal de autonomía.

Con el pensamiento cristiano los parámetros legitimadores se volverán más estrictos. Así, en las *Institutiones divinae*, compuestas entre 304 y 311, Lactancio (240-325) resaltarán que los poetas tienen la costumbre de no mentir, pero sí de oscurecer lo que dicen: [*Uerum quia poetas dixeram non omnino mentire solere, sed fuguris inuovere et obscurare quae dicant*] (LACTANCIO, II, X, 12), y lo hacen así para no destruir las creencias populares [*ut veritas ipsa persuasioni publicae nihil derogaret*] (I, XI, 31). El tema es siempre abordado dentro de las premisas expuestas: la poesía no es mentira, sino ocultamiento conveniente:

Los poetas no inventaron todo: transpusieron, quizá, y ocultaron ciertos detalles por figuras desviadas, para envolver y cubrir la verdad con un velo [*Nihil igitur a poetes in*

totum fictum est, aliquid fortasse traductum et obliqua figuratione obscuratum quo veritas inuoluta tegetur] (I, XI, 30).

Las dos capas que se revisten de la poesía tienen, por lo tanto, una explicación sencilla: el velo que oculta la verdad, sin confundirla con la mentira, o resulta del propósito del poeta de no ofender las creencias populares, o es el producto de la deformación de los relatos antiguos. Un ejemplo de esto es la afirmación de que fue Prometeo el creador del hombre. Por lo cual, regresa a su tesis de base: “[...] Así la verdad fue disimulada por la mentira [...]” [*Sic ueritas fucata mendacio est*] (II, 13). De ahí la necesidad de que sean leídos simbólicamente. Desde entonces, la alegoría será, frente a las almas piadosas, la química salvadora de poetas y artistas. Por eso, ha de ser transcrito el pasaje de la *Epítome*, en el que Lactancio formula mejor su postura:

1. [...] Los poetas no inventaron todo, pero anunciaron simbólicamente ciertas cosas: así, aun cuando decían la verdad, añadían una característica divina a lo que decían que era de los dioses, e hicieron lo mismo respecto a sus realezas.
2. En efecto, cuando dicen que Júpiter obtuvo el reino del cielo por echar al azar, se refieren al monte Olimpo, en el que, según las historias antiguas, Saturno y Júpiter un día vivieron, o a la región del Oriente que es, por así decir, superior, ya que es en ella que nace la luz, mientras que la del Occidente es, por así decir, inferior;
3. Los poetas colorean así mucho las cosas. Los que ignoran eso los acusan de mentirosos, por lo menos verbalmente, cuando, en realidad, seguramente confían en ellos [...] (LACTANCIO, 1987, 12, 1).

El término *velo* es la figura generadora de la actividad del poeta. Ya la alegoría es su desarrollo.

El nombre decisivo aún está por venir. Aunque no me disponga a hacerlo, Agustín, por sí mismo, merecería un estudio exhaustivo. Me

limite a acompañar *De mendacio* (395), con una breve referencia a las *Confesiones* (400).

¿Qué es la mentira sino “tener un pensamiento en el espíritu (*in animo*) y, por palabras u otro medio de expresión, enunciar otro? [...] Es por la intención del espíritu y no por la verdad o falsedad de las cosas en sí mismas (*ex animi enim sui sententia, non ex rerum ipsarum veritate vel falsitate*) que es de juzgarse si alguien miente o no” (AGOSTINHO, 1949, Sectio prima, III, 3). La mentira, por lo tanto, es independiente de la letra y supone el propósito de hacerlo. Lo que no dejaría de crear un problema inmediato: ¿cómo dejar de considerar la mentira cuando, en la construcción de la sentencia, todo lleva a la falsedad? ¿Cómo, entonces, no considerar mentirosos pasajes y pasajes del Viejo Testamento? El pensador cristiano es obligado a flexibilizar su primera afirmación, a tener en cuenta la letra del texto y a destacar su sentido figurado: “[...] Nada de lo que se hace o se dice en un sentido figurado es mentira” [*quidquid autem figurate fita aut dicitur non est mendacium*] (Sectio secunda, V, 7). La necesidad de no romper la unidad de los libros bíblicos fuerza a Agustín a la sutileza. Así, dirá que las *mendacia* ahí reconocibles no son censurables

sea porque el aspecto de sus autores, en marcha hacia el progreso moral, y las esperanzas depositadas en ellas, las volvieron excusables, sea porque su significancia simbólica les quita toda la apariencia de mentira” [*ut aut índole proficientium et spe approbentur aut significationis alicujus causa non sint omnino mendacia*] (Sectio secunda, V, 8).

Sin que la explicación deje de ser casuística, aquí importa que el sentido figurativo y la significación simbólica (o alegórica) son los

santos recursos para mantener a la mentira excluida del círculo sagrado. La cuerda se vuelve menos floja con el Nuevo Testamento:

En cuanto a los libros del Nuevo Testamento, si dejan de lado los relatos figurados (*exceptis figuratis significationibus Domini*), y consideran la vida, las costumbres, los actos, las palabras de los santos, ahí no encontrarán ningún ejemplo que les autorice mentir (Sectio secunda, V, 8).

Por cierto, entre las ventajas temporales, la salud y la vida del cuerpo son las más grandes y más preciosas. Pero la verdad las sobrepuja, y aun aquellos que pretenden que alguna vez se debe mentir, no pueden encontrar en su tesis algún argumento que lo contradiga (Sectio tertia, V, 8). (En el transcurso de la reflexión ese enunciado será modificado).

La cuestión, sin embargo, se rebela a ser decidida por algunas pocas frases. Cada caso, al contrario, exige un examen minucioso. Pero no impide que ciertas reglas sean tomadas por inflexibles: “[...] Es necesario alejar radicalmente toda mentira de la enseñanza religiosa y de las exposiciones ligadas a ella, cuando se profesa o se aprende. [...] No se puede tener por ciertas las cosas sino bajo la condición de creerlas verdaderas” (Sectio tertia, X, 17).

La toma de posición en contra de la mentira no es eficaz en caso de que se olvide la defensa del lenguaje figurado. Podemos tomar el Viejo Testamento como el salvoconducto para una cierta libertad asumida por Agustín: “Conviene, además, ejecutar los hechos que cada uno puede someter a una significación alegórica, aunque nadie ponga en duda su realidad, y es el caso de casi todos los hechos incluidos en los libros del Viejo Testamento” (Pars secunda, sectio secunda XV, 26).

La alegoría es menos una figura que un principio de flexibilidad. No obstante, el pensador transmite la advertencia de no automatizar la interpretación del propio lenguaje figurado:

[...] Leemos en el Evangelio: “A aquel que te hiere en la faz derecha ofrécele también la izquierda (*Mat*, 5, 39). En verdad, no encontramos ejemplo de paciencia más potente y más perfecta que la del propio Señor. Y, sin embargo, cuando recibió una bofetada, no dijo: “He aquí la otra faz”, sino: “Si hablé mal, atestigüa sobre el mal; pero, si hablé bien, ¿por qué me pegas?” (*Juan*, 18, 23). Muestra por ahí que es en el corazón (*in corde*) que cabe prepararse para dar la otra faz (*Pars secunda, sectio secunda, XV, 27*).

Y el tratado muestra un sinnúmero de ejemplos en contra de la lectura literal: “Por sus palabras, el Señor dio un derecho, no impuso una obligación” [*Potestatem ergo dedit Dominus, cum ista diceret, non império constrictit*] (*Pars secunda, sectio secunda, XV, 30*).

En síntesis, Agustín no está preocupado por la cuestión en sí de la *fictio*. Si ella es de recurrencia obligatoria en su tratado, es porque le preocupa la ocurrencia verbalmente semejante a la mentira. Ante ella, el criterio estrictamente lingüístico es incapaz de una solución satisfactoria. Véase este ejemplo: El autor toma la frase evangélica “la boca que miente mata el alma”, y se pregunta de qué boca se trata. Su respuesta muestra que él no se había alejado del criterio de la intencionalidad:

La mayor parte del tiempo, en efecto, la Escritura, hablando de boca, designa el fondo mismo del corazón (*ipsum cordis significat*), en que complace y se decide todo lo que, a seguir, se enuncia por la voz. Por lo tanto, miente con el corazón aquel a quien la mentira complace” (*Pars secunda, sectio secunda, XIV, 31*).

Pero tampoco la intencionalidad, como mucho menos su medio auxiliar, el lenguaje figurado, puede ser tratada de modo duro, y la mentira no es *a priori* condenada: “Pues mentir por bondad del alma para salvar la vida, mismo mortal, de alguien, es una etapa para elevarse al amor de la salvación verdadera y eterna” (*Pars secunda, sectio secunda, XV, 34*).

Por la imposibilidad de un juicio según criterios abstractos de lo que es, o no, condenable como mentiroso, tendrá ventaja la ficción que, aunque formada por actos fingidos (*totum fingitur*), tenga en la mira “un relato imaginario, sin embargo, no mentiroso, pero de una significación verdadera” [*ficta quidem narratione, non mendacii tamen, sed veraci significatione veniatur*] (Sectio quarta, XIII, 28). El pretexto, sin embargo, es de poca consistencia, pues ¿cuál interpretación atenderá a esa pre-condición, sino aquella que esté de acuerdo con la fe juzgadora? La rigidez más grande con la cual la ficción se enfrentará bajo el cristianismo resulta de la naturaleza misma del discurso religioso (Cfr. Costa Lima, 2006, sec. 1, cap. II, núm. 4).

En *De mendacio*, Agustín, por cierto, no usa el *topos* de la belleza como velo que cubre la verdad. Pero la necesidad de salvar los textos veterotestamentarios y de mantener una gran flexibilidad en relación al Nuevo Testamento, dirigiéndose a lo figurativo y alegórico, le impedirá la interdicción terminante de lo ficcional. Para su perduración bajo el cristianismo, aunque sujeto a la sospecha constante, habrán sido decisivas la argucia y la importancia asumidas por el pensador. Pero no nos engañemos respecto a los límites de la licencia poética. Tan solo un pasaje de las *Confesiones* muestra el claro rechazo al teatro: su efecto no se concilia con la “significación verdadera” (*veraci significatione*). Al referirse a su antigua pasión por los espectáculos teatrales, se pregunta:

[...] ¿Por qué el hombre quiere condolerse, cuando presencia escenas dolorosas y trágicas, si de algún modo desea soportarlas? No obstante, el espectador añora sentir ese sufrimiento que después de todo para él es un placer. ¿Qué es eso sino una completa locura? En efecto, tanto más cada uno se conmueve con tales escenas cuanto menos *curado* se encuentra de tales efectos dañinos. Pero al propio

sufrimiento le llamamos *desgracia*, y a la coparticipación de los dolores ajenos, *compasión*. ¿Qué compasión es esa en temas ficticios y escénicos, si no induce al espectador a prestar auxilio, pero sólo lo invita a la angustia y a complacer al dramaturgo, en la proporción del dolor que experimenta? (AGOSTINHO, 1977, III, 2).

El dolor por simpatía, la compasión que la escena ficticia despierta son para Agustín locura y desperdicio. Tampoco tiene algún interés en la catarsis, que la genialidad de Aristóteles había transformado por un breve instante. Con Agustín, ella ya era un mero “efecto culinario”, una actividad compensatoria, por cierto, reprochable para el alma preocupada por su salvación.

¿Por qué, entonces, nos causaría espanto que Tertuliano (150(?)-después de 220) confundiera la ficción teatral como una de las obras del demonio?

Sin disponer de la capacidad analítica de Agustín, no es raro que, en *De Spectaculis* (c. 198), el entonces influyente Tertuliano no se atormentara con problemas especiosos. Su juicio es directo: los espectáculos teatrales son de la misma especie que las actividades poco serias, como los juegos sangrientos en que los gladiadores se enfrentaban: “El teatro es propiamente el sagrario de Venus” (19, 3, 36). Y no apenas de Venus, sinónimo de voluptuosidad y lascivia, como, desde su origen en las fiestas a Dionisio, de la combinación de uno y otro: “Venus et Libero convenit” (10, 6). Y en un argumento cercano a las *Confesiones*, a qué lleva el teatro sino a la excitación del espíritu: “No hay espectáculo teatral sin la violenta excitación del espíritu” (15, 3). Tertuliano compara la identificación del espectador con lo que se le representa en el pasaje del *Salmo* 50, 18: “Si ves un ladrón, corres con él”, y concluye que eso está mal: “Si no queremos la compañía del demonio, no necesitamos frecuentar dichos hombres” (15, 8). No por eso es ocasional la ausencia en el tratado,

de cualesquiera consideraciones sobre el lenguaje figurado. Incrementando el lenguaje figurado, Agustín se mantuvo en el horizonte de la poesía como velo encubridor de la verdad. Pero, en las *Confesiones*, el impacto inmediato de la escena teatral lo llevaba a suspender su coartada. ¿Cómo pensar que es raro que no exista en Tertuliano cualquier posibilidad de acuerdo? El teatro es una experiencia del demonio. Mientras se pueda, el cristianismo le cerrará las puertas.

¿A dónde esa tradición, fundada en nítidos preceptos religiosos, conducirá siglos más tarde, cuando se concrete en el Renacimiento? Su máximo ejemplo será ofrecido por Dante, quien, no al azar, en *La divina comedia*, tomará a Virgilio por guía. Tanto en su obra maestra como en *Convivio*, Dante conciliará su vocación de poeta con su fe, gracias al topos cuya historia delineamos. Dos pasajes lo subrayan:

*O voi ch'avete li 'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani*
(Oh Ud. que se inclina al intelecto sano
medita en la doctrina que se oculta
bajo el velo de los versos raros) (Inf., IX, 61-3).

[...] Dicha exposición conviene que sea literal y alegórica. [...] Literal es aquel [sentido] que no se extiende más allá de la letra de las palabras ficticias (*de le parole fittizie*), como son las fábulas de los poetas. [...] Alegórico es aquel que se guarda bajo la cobija de aquellas fábulas, y es una verdad que se oculta bajo la bella mentira [*e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di questo favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna*] (*Convivio*, II, I).

Además de Dante, me restrinjo a Petrarca y Boccaccio –llevar el examen a Tasso sería decisivo para la cuestión vinculada de las

dificultades que rodeaban, y retardaban, el surgimiento del género romanesco.

La imposibilidad de encontrar en Petrarca una posición única, parece un síntoma claro de las dificultades que implicaban el ejercicio del arte para un poeta cristiano. Se presentan tres posiciones. La primera, que se considera en sintonía con la lenta, pero progresiva, legitimación del oficio de poeta, se manifiesta en el discurso que dicta al recibir la corona de laureles, en 1341. En él, citando a Lactancio y Macrobio, declara:

[...] Bajo el velo de la invención, los poetas trataron unas veces de cuestiones de la física, y otras de la moral, o de la historia, si es verdad eso que afirmo: entre la función del poeta y la del historiador y del filósofo (moral o natural) hay una misma diferencia que entre un cielo nublado y uno despejado: la luz que se oculta bajo uno y bajo el otro es la misma, pero se diferencia de acuerdo a la capacidad de percepción de quien lo observa (PETRARCA, 1341, 1271).

Al decirla, en sintonía con la lenta legitimación del poeta, tengo en cuenta la demostración de Ernst H. Kantorowicz de que, a lo largo de la Edad Media, el *topos* “el arte imita la naturaleza” se había alargado, desde los juristas, como legitimadora de los oficios no especializados, contra la exclusividad de los teólogos. Dicho proceso de validación social suponía separar radicalmente la *fictio* de la mentira (*mendacio*):

[...] Por la ficción, el jurista podía crear (por así decir, de la nada) una persona legal, una *persona ficta* –una corporación, por ejemplo– y dotarla de una verdad y de una vida propias, o podía interpretar un cuerpo existente, como el *corpus mysticum* de la Iglesia, en el sentido de una persona ficticia, y alcanzar un elemento heurístico por medio del cual podría llegar a nuevos vislumbres en la administración, derechos de propiedad y otras condiciones. En ese sentido, la ficción era tan poco una mentira en cuanto a la poesía, como afirmaba una suposición corriente y derivada de la Antigüedad clásica [...]. Por eso, Tomás de Aquino pudo decir que la ficción, lejos de

ser una mentira, podía ser, al contrario, una *figura veritatis* [...] (KANTOROWICZ, 1961, p. 355).

La ficción jurídica, ya reconocida en el derecho romano (Cfr. FUHRMANN, 1983, pp. 413-415), rehusaba la sinonimia presente en la Antigüedad clásica y remarcada por los primeros pensadores cristianos, y daba paso al importante pasaje de Tomás de Aquino, citado por Kantorowicz. Así, seguía el precioso estudio, la capacidad de “cambiar la naturaleza de las cosas” dejaba de ser una prerrogativa papal y, por la reflexión de los juristas, señalaba el camino para la autonomía de reyes y soberanos”, (KANTOROWICZ, 1961, p. 358).

La contextualización abierta por el destacado historiador restituye pleno significado al fragmento de Petrarca.^[22] Su coronación *como poeta* lo ubicaba, por cierto, de modo bastante simbólico, al nivel de los soberanos: el trabajo del poeta, *sub velamine figmentorum*, equivalía al de historiadores y filósofos; todos señalan hacia el mismo cielo, pero el cielo del poeta está nublado, exigiendo más perspicacia del receptor.

Sin embargo, el reconocimiento de la dignidad del poeta era lento porque, para el mismo Petrarca y sus contemporáneos, suponía un proceso inseguro y turbulento. De ahí la variación de sus posturas. Por un lado, se encuentra la más osada, expresada en una carta a su hermano, el fraile Gerardum; en ella, Petrarca se atreve a comparar la poesía con la teología: “Poco temo fallar cuando describo la teología como la poesía procedente de Dios” [*Parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo*] (PETRARCA, 301).^[23] Tal vez, el riesgo de la comparación pudiera estar justificado porque se realizaba en carta privada dirigida a un hermano fraile. Ya en una carta a Federico D’Arezzo recurre a formulaciones más aceptables.

Alabando a Virgilio, dirá que “ese poeta no tenía un único verso o casi ninguno que no estuviera cubierto por un velo (*sine tegmine est*)” (PETRARCA, *Rerum senilium*, IV, 5), e interpreta su obra como asumida alegoría: “La floresta representa esta vida, llena de sombras y de trampas, de senderos sinuosos y dudosos, poblada de animales salvajes...”. Por otro lado, la otra posición asumida por el poeta supone el desconcertante retroceso de quien, al final de la vida, desespera por haber luchado a contracorriente del tiempo. En *De vita solitaria* (1366-71) contrapone la “fama de la soledad a la fama de la elocuencia” [*deserti famen, disertum famam*] y lamenta haber preferido ser *orator*, y no *arator* (I, II). Cerca de su muerte, ocurrida en 1374, Petrarca teme haber seguido la vereda falsa: “Donde se busca la verdad, no complace hablar de fantasmas forjados por la fantasía” [*ubi sane veritas queritur, ficta fantasmata loqui piget*] (I, III). A tal punto, él habría sido perseguido por la voz instituida que, encarcelado por la duda, ante el temor de la otra vida, resuena la frase del carcelero. La alabanza de la soledad, tema del Libro I, se convierte, entonces, en el II, en lo panegírico de los eremitas y en el lamento de que la Iglesia no encontrara más fieles en las partes remotas del mundo: “Qué decirte de la Jerusalén traicionada y abandonada” [*tibi quid dicam prodita ac deserta Ierusalem?*] (II, IX).

A juzgar, sin embargo, por el Libro XIV de la *Genealogia deorum gentilium* (1347-60), de Boccaccio, la desesperación de los últimos días de Petrarca no contaminó a su más joven amigo. Es así que en él regresa la reiteración del topos que delineamos:

La fábula es un discurso ejemplificador o demostrativo bajo un enunciado fingido; de que, retirada la cáscara, se manifiesta la intención del fabulador [*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmenta locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis*] (BOCCACCIO, G. *General.*, XIV, IX).^[24]

No sólo el topos como, de modo menos intenso, la oscilación del amigo Petrarca. Por un lado, vuelve pública la identificación de Dante con el teólogo [*theologum insignem fuisse* (XIV, X)]. Por otro, retoma los cuidados con los cuales se preserva: un *cristiano fingenti*, creador de ficciones, nada tiene que temer desde que su obra no sea en contra de la fe (XIV, XVIII); por eso mismo, sigue el pasaje, la lectura de dichas obras no está prohibida por las leyes, por los profetas y decretos sagrados [*non leges prohibent neque prophete, non sacre pontificum sanctiones*].

Al llegar al paroxismo de Petrarca, poeta coronado y no menos arrepentido, la reiteración del topos y la ambigüedad, aunque bastante menor, de sus consecuencias en Boccaccio, podríamos dar por concluida esa excavación de una frase que se volvió emblemática del reconocimiento parcial, siempre problemático, del estatuto de lo ficcional. Sabiéndose que el cristianismo mantuvo una posición político-intelectual de relieve hasta la llegada del siglo XVIII, éstas parecerían razones para terminar aquí la recopilación. Dos datos, sin embargo, nos muestran que sería una decisión precipitada: la entrada que la *Encyclopédie*, de D'Alembert y Diderot, consagraría a la ficción, y el breve pasaje de la obra juvenil de Hegel. Justo por su brevedad, empezaremos por ella: en la *Janenser Realphilosophie* (1805-1807), adelantando el tratamiento que dará al arte en su obra de madurez, Hegel presenta la forma de arte, encarnada en la belleza, como “ilusión de la vitalidad absoluta”. Las modalidades del arte exponen “una representación *prevista*, no una representación *verdadera*”. Con lo que retoma literalmente el topos que venimos acompañando: “La belleza es el velo que recubre la verdad, antes que la exhibición de ésta” (HEGEL, 1805-1806, p. 282).

La entrada de la *Encyclopédie*, firmada por M. Marmontel, define la ficción como “producción de las Artes que no tiene modelo completo en la naturaleza” (D’ALEMBERT, 1967, vol. VI, p. 679). Aparte de la tensión religiosa, presente en Petrarca y Boccaccio, no hay novedad en la definición. Ella mantiene una concepción esencialista de verdad:

Sólo la verdad o lo que se le asemeja es de todos los países y de todos los siglos. La ficción debe ser, por lo tanto, la pintura de la verdad, pero de la verdad adornada, animada por la elección y por la mezcla de colores que ella sacaba de la naturaleza” (D’ALEMBERT, 1967, vol. VI, p. 680)

Está ajustada y se mantiene coherente a la concepción de *imitatio*, desarrollada a partir del Renacimiento. El *topos* del velo guarda la morada en que estuvo por siglos: “el espíritu filosófico” no se confunde con el metafísico –si éste quiere *les idées toujours nues*, aquél sólo exige de la ficción que “las vista decentemente” (D’ALEMBERT, 1967, vol. VI, p. 681)–, y tiene en la *imitatio* su justificación laica. La universalidad de la verdad, el *topos* de velo, el principio de la *imitatio* completan su aparato tradicional con la permanencia de la alegoría:

Considerado como símbolo, ese género de ficción tiene su exactitud y verosimilitud; pero tiene también sus dificultades, y la imaginación no es ahí liberada de las reglas de proporción y del conjunto, siempre tomadas de la naturaleza” (D’ALEMBERT, 1967, vol. VI, p. 681).

¿Qué decir, entonces, de la reiteración manifestada entre finales del siglo XVIII, en la *Encyclopédie*, y principios del XIX, por el joven Hegel? ¿Sencillamente, que el *topos* permanece? Decirlo sería de una indigencia lamentable. Su permanencia implica reafirmar el fondo de

verdad exigido de la ficción, que, aunque ahora se encuentre alejada de la presión religiosa, preserva su estatuto precario e impropio. Desde entonces se abre la siguiente perspectiva: o la negación de la *imitatio* por la expresión romántica –que no se confunde con la reflexión apropiada para lo ficcional– o la permanencia, por otro camino, de lo que llamamos estatuto *pre-ficcional* de lo *ficcional*. Es decir: la belleza siempre es tomada como una propiedad de la superficie, que encubre la verdad. Eso podrá ser realizado por una supuesta evolución del espíritu que, en el Hegel de los *Cursos de estética*, reservará al arte un momento del pasado, o por su determinación por hechos materiales y externos: raza, clima, medio, base económica. En resumen, la recurrencia del *topos*, ya en el inicio de la racionalidad moderna, señala el mantenimiento del estatuto precario que la reflexión occidental sobre la ficción ha conservado. En los tiempos más remotos, con las Musas y la Sibila, se explicaba la propiedad de la belleza –sus dos capas, una graciosa, pero engañosa; la otra, su capacidad de revelación– como indicadora del misterio de las divinidades; en la *Odisea*, dicho respaldo mítico-religioso era sustituido por una propiedad estrictamente humana: el habla del aedo se mantenía cerca del falso y del mentiroso, sin confundirse con uno ni con el otro. Ese camino que, al ser desarrollado, sería lo más adecuado para comprender el modo de operación de lo ficcional, es postergado por el pensamiento cristiano. La verdad, hasta porque traduciría la disposición de un dios omnipotente, es algo extremadamente poderoso. Sin embargo, entre ella y la mentira, hay que entender que existe un espacio intermedio: el lenguaje por figuras, o el texto alegórico (Agustín). La apertura creada por ese espacio intermedio, susceptible de convertirse en aceptable la

obscuritas del poeta, es interrumpida porque el interés del pensamiento cristiano no podía ser otro sino difundir la palabra de la verdad. La pérdida progresiva de influencia del pensamiento cristiano no provoca una ruptura súbita. Al contrario, sea por la filosofía hegeliana, sea por el desarrollo de las ciencias llamadas humanas, la verdad sigue siendo tomada como el polo fuerte para el cual convergen los esfuerzos de los diversos agentes intelectuales. Ante ese cuadro, la belleza sensible –tomada como la parte más visible del discurso del arte– será algo apenas adicional; muchas veces, un enredo a ser desechado. El *topos* de la belleza como velo revela tener una durabilidad mucho más grande de lo que podíamos haber supuesto. ¿Sería, entonces, por azar que, el ejemplo de lo que se había ensayado con los juristas medievales (Kantorowicz), el cuestionamiento del estatuto de la ficción resurgiera fuera de los estrictos círculos filosóficos? ¿En la indagación, hecha al margen de la práctica forense y de laboratorio, de lo que es el acto de conocer?

II. Finalmente, la teoría de lo ficcional

1. *Jeremy Bentham: una inoportuna epistemología*

El capítulo anterior abordó el estatuto precario de la ficción entre la *Odisea*, pasando por el olvido en el cual Aristóteles estuvo sumergido durante siglos, cuya excepcionalidad era vista por un pequeño flanco, la subordinación de la poética a la retórica, y los siglos del cristianismo, con una breve referencia a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Es evidente que la expresión “estatuto precario” no implica que, entre las obras creadas, según ella, se excluyeran algunas obras maestras. Precaria era la teorización que las involucraba, cuya falta, además, era menos sentida puesto que una obra reconocida, como la *Eneida*, había actuado por la denegación sistemática de los procedimientos que la especificarían como épica. Reiteramos: a excepción de la *Poética aristotélica* –olvidada y luego “cooptada”–, la reflexión que la Antigüedad nos legó resbala sobre las propiedades del arte verbal, considerada algo ocioso y/o peligroso, y convirtiéndolas en sinónimo de técnica retórica. El *prodesse aut delectare* era la máxima que sintetizaba la dirección. El pragmatismo romano, respecto a la herencia griega de la cual se nutría, y en relación a la obra de sus propios poetas, es sobre todo fértil en obras elocuentes –Cicerón es su quintaesencia– y en tratados sobre la elocuencia (Cfr. KENNEDY, 1972).

Como se sabe, la propia *Poética* se concentraba en el principio de la mimesis y no trataba la ficción (*plasma*), lo que nos forzó, en contra de aquellos que las ven como contradictorias, a pensar sobre su relación. Aun cuando parecían conocerla, los romanos la convierten en máximas *prêt-à-porter*, válidas para garantizar la subsunción de lo poético en la retórica. Dicha subordinación, seguida de la sospecha, en la cual el cristianismo mantendrá la ficción, tendrá consecuencias desastrosas para el Occidente. La precariedad del estatuto de lo ficcional subrayará con más evidencias a partir del Renacimiento, aquello en lo que la retórica generalizada, en combinación con las objeciones del cristianismo, se mezclaba con la voluntad de los *condottiere* de convertir al Estado en obra de arte (Burckhardt). Se reiteran, entonces, generaciones eminentes de

pintores, escultores, músicos y, en menor escala, de poetas y prosadores. Como no tengo el objetivo de detenerme en el Renacimiento, es suficiente añadir que tan sólo la inmensa cantidad de sus tratados –dentro de la insistencia, desde Leon Batista Alberti (1404-1472) y Ludovico Castelvetro (1505(?) -1571), en acentuar la relación del pintor o del poeta con la historia– y los “Discorsi dell’arte poética e in particolare sopra il poema eroico” (1587), de Torquato Tasso, muestran que los poetólogos y poetas del tiempo, reconocen la tensión entre la práctica del arte y el pensamiento hostil que la rodeaba. Además, como al final del último tópico del capítulo anterior insinuamos que la subalternidad de lo ficcional era mantenida aún en la apertura del siglo XIX, podemos ahora concentrarnos en la excepción que presentará una parte del pensamiento de Bentham.

Jeremy Bentham (1748-1832) será el cometa que romperá, por un momento, la oscuridad que involucraba lo ficcional. Pero, como si el mismo objeto de su ocasional indagación estuviera acostumbrado a las tinieblas, ellas regresarán para cubrirlo. Decimos ocasional indagación porque el objetivo básico de Bentham no se relacionaba con la ficción, sino con poner en orden y dar claridad a la práctica judicial inglesa. Es sintomático que el problema de la ficción surgiera, entonces, por los bordes. De cierto modo, se repetía la situación que Kantorowicz nos hizo conocida: los juristas medievales eran llevados por su propia práctica a plantear una cuestión obstruida por la retórica y por la teología. Es cierto que Bentham no llegará a las consecuencias que ellos sacaban, sino que las limitará a las dimensiones del pensamiento pragmático, que es su matriz. Sin

embargo, la consecuencia de su indagación no es menos sorprendente:

La palabra derecho es el nombre de la entidad ficticia; uno de aquellos objetos cuya existencia es fingida para fines del discurso (*for the purpose of discourse*) por una ficción tan necesaria que, sin ella, el discurso humano no podría ser llevado a cabo (BENTHAM, 1978, p. 118).

Ya la primera citación resalta que la ficción adquiere relieve por fuerza del lenguaje; *without it human discourse could not be carried on*. Aunque la preocupación por la dimensión asumida por el lenguaje, ya se le hubiera mostrado cuando tenía apenas 27 años –“Imaginamos conocer aquello de lo que seguimos hablando, tan sólo porque seguimos hablando de él; [...] cuando tenemos palabras en nuestros oídos, imaginamos tener ideas en nuestras mentes” (BENTHAM, *apud* OGDEN, 1978, p. XX)– el encaminamiento adecuado sólo iba a ocurrir entre 1813 y 1815. Sin embargo, Bentham nunca pondría en un solo libro los fragmentos que, entonces, compuso sobre la teoría de las ficciones. Su tarea era mucho más amplia y sus resultados probablemente no lo satisfacían. Lo cierto es que sus reflexiones fragmentadas fueron editadas como partes de otras obras suyas, sólo mucho tiempo después (1932) habiendo sido reunidas en una publicación autónoma.

De acuerdo con la manera en que sus partes fueron escritas, no es raro que las ideas básicas se repitan y ciertas dificultades no hayan sido resueltas. No tengo el propósito de sintetizar su teoría, tampoco de subrayar la apertura epistemológica que provocaba, sino apenas enfatizar su importancia para la reflexión específica respecto al discurso de la ficción verbal.

Debo, desde luego, declarar que no tengo interés en la vía de los que, aun sin citarlo, desarrollan la raíz de su pensamiento a favor de una ficcionalidad generalizada del pensamiento (por ejemplo, Frank Kermode, en *The Sense of an Ending*). Pero no podría dejar de referirme a Wolfgang Iser, tanto por la razón personal de haber sido por medio de su obra como tuve conocimiento del libro organizado por Ogden, así como por su valor intrínseco.

¿Cuál es la función de pensar las ficciones? Según Bentham, es: mostrar que, al tematizar arbitrariamente la aporía de la verdad –el hombre busca naturalmente conocer, es naturalmente bueno, y semejante – la reflexión filosófica pierde, de inicio, la posibilidad de diferenciar las ficciones que apenas sirven a intereses particulares de lo que él llamará *ficción necesaria*. Dicha distinción se le mostraba tanto más imprescindible porque “las ficciones no pueden ser justificadas por sí mismas” (ISER, 1991, p. 200). Si ellas ocupan un espacio intermedio, entre lo falso y lo verdadero, sólo pueden ser definidas por su distinción respecto a lo falso y por la perspectivización, teóricamente demostrable, de lo verdadero.

Para que Bentham consiguiera dar un aspecto positivo e indispensable a cierta ficción, tenía que enfrentar un obstáculo poderoso: ¿cómo podría hacerlo sino cuestionando la tradición empirista a la cual pertenecía y de la que no se desprenderá? Como bien elabora Iser:

Por eso el foco debe desplazarse de lo que puede ser conocido para como las cosas pueden ser conocidas (*verlagert sich die Gewichtung von der Erkennbarkeit auf den Umgang*), que no puede ser realizado de acuerdo a las leyes empíricas (ISER, 1991, p. 205).

Entonces, ¿cómo Bentham enfrenta el conflicto aparentemente insoluble? De manera nada especulativa, él parte de la definición de *entidad*. Ella es la designación en consecuencia de la cual es comprendido todo lo que la gramática nombra sustantivo (*noun-substantive*). Ya por la página inicial de su ensayo, se observa que Bentham toma al lenguaje como punto de partida; en verdad, más allá de eso, éste será su constante punto de anclaje: el lenguaje es el medio por el cual el mundo es formulado. En lo que se refiere al estricto mundo humano, no hay interés en saber cómo, materialmente, el mundo había sido formado. Importa saber que sin el lenguaje, él es, para nosotros, inaccesible:

De un solo y mismo pensamiento, de mente a mente, ¿por cuál medio –a través de qué canal– se puede realizar la *comunicación*? A ningún otro hombre la *mente* de un hombre le es inmediatamente presente. En la materia, en esta o aquella porción de materia externa a ambos, se puede ver el único canal, el único medio que la naturaleza del azar admite. [...] Por aquella porción de materia, sentimientos de cierto tipo son producidos en la mente del otro; por aquella misma porción de materia, sentimientos de aquella especie, si no exactamente los mismos, por lo menos, con referencia al fin en cuestión, bastante cercanos a los mismos, son producidos, al mismo tiempo, en mi mente. He ahí el canal de comunicación y el único. De aquel canal, el lenguaje toma posesión y lo emplea (BENTHAM, 1978, p. 64).

De ahí parte la distinción entre entidades perceptivas e inferenciales. Perceptivas son aquellas cuya existencia depende del testigo inmediato de los sentidos, sin que ocurra alguna interferencia mental. “Una entidad perceptible real es, en resumen, un cuerpo” (BENTHAM, 1978, p. 7). Las entidades inferenciales, a su vez, son las que derivan de una cadena reflexiva (*of reasoning*) (BENTHAM, 1978, p. 8). Real, por lo tanto, es sólo aquella entidad que se impone independientemente de una actividad mental. “Una entidad real es

aquella a la que, por momentos y para el fin del discurso, la existencia le es realmente imputada” [*is really meant to be ascribed*] (BENTHAM, 1978, p. 10). De ahí se infiere que “Las facultades, poderes de la mente, disposiciones, todas ellas son irreales: todas son entidades ficticias” (BENTHAM, 1978, p. 10). Con eso, también automáticamente, Bentham formula con más precisión lo que se entiende por lenguaje. Ser éste el canal por el cual la materia del mundo llega a la mente humana, no lo convierte en un espejo del mundo: “Bentham creía que el lenguaje debe contener ficciones para que permaneciera lenguaje, i. e., que sería imposible que un lenguaje ‘espejara’ la realidad” (OGDEN, 1978, p. 1). Y eso simplemente porque el lenguaje combina percepción y activación de las facultades mentales. En consecuencia, las entidades ficticias son aquellas a las cuales les es atribuida existencia *por fuerza del discurso* (subrayado del autor), aunque dicha atribución no resulte de la verdad y de la realidad [*in truth and reality*] (OGDEN, 1978, p. 12). El lenguaje, por lo tanto, deja de ser entendido como un simple mediador para volverse engendrador; no de ilusiones, sino, antes de ellas, de... ficciones.

Limitando la osadía que cometía al definir la entidad ficticia en oposición a la real, sin que por eso le prestara la usual connotación negativa, Bentham pronto añade que la entidad ficticia depende de la *relación* (subrayado del autor) que mantiene con alguna entidad real (OGDEN, 1978, p. 12). Por eso, ella puede ser de primer o de segundo grado. De primer grado es la que resulta de la relación inmediata con una entidad real. Así, por ejemplo, cuando decimos que un cuerpo que está en descanso (*at rest*) o en movimiento, calificamos su estado como ficticio de primer grado:

Se dice de un cuerpo que está en movimiento. Considerado literalmente, eso equivale a decir: he aquí un cuerpo más amplio, llamado movimiento; en ese cuerpo más amplio, el otro cuerpo, es decir, el cuerpo realmente existente, está contenido (OGDEN, 1978, p. 13).

Pues “de cada entidad ficticia se debe hablar como si fuera real” (OGDEN, 1978, p. 13). Se concibe el cuerpo ficticio como si fuera “un poste” (*a stake*), “y el cuerpo real (como) un animal al cual estuviera atado” (OGDEN, 1978, p. 13). En otros términos, decir que algo está en movimiento o estático supone estados dependientes de las relaciones mentalmente concebidas. La entidad ficticia ya no es un ornamento de lo que podríamos, o no, tratar; al contrario, sin ella no nos comunicamos, pues *must be spoken of as if it were real*. Lo que aun quiere decir: movimiento e inmovilidad no son *propiedades percibidas*, por lo tanto, dependen de una relación, siempre mentalmente realizada, establecida desde un cuerpo; éste sí es percibido. Ya la entidad ficticia de segundo grado supone la admisión previa de un primer *ficticio*. Así, al referirse a la rapidez o lentitud de algo, ya suponemos un cuerpo en movimiento (OGDEN, 1978, p. 14). La *calidad*, en suma, es un ficticio de segundo grado.

Al llegar hasta ahí, la gravedad de lo que había afirmado parece provocar una duda: ¿todas las cualidades serían ficticios de segundo grado?

Hay cualidades que son cualidades de entidades reales; hay cualidades que son cualidades de las ya mencionadas entidades ficticias de primer grado. Por ejemplo, las de movimiento, retilinealidad, curvilinearidad, lentitud, rapidez, etc. (OGDEN, 1978, p. 14).

Sin embargo, Bentham no lleva adelante la cuestión. ¿No serían ficticios de primer grado las sensaciones resultantes de los órganos

de los sentidos, como las sensaciones de sabor y olfato? Como no pretendo desmenuzar su teoría, descarto la duda. Adelanto, apenas, que la diferenciación de los modos de calidad no afectaría su andamiaje, si se desprecia la consecuencia de ampliarla más allá de lo humano. Es sabido, por ejemplo, acerca de la agudeza del olfato de los perros. Resultarían de ahí dos consecuencias: a partir de la afirmación de que la capacidad del lenguaje –de establecer relaciones– es bastante pequeña entre los otros animales, sería deducible que las dimensiones de la realidad entre ellos son mayores que en el hombre; que hay también entre ellos un cierto grado de ficticio, sólo que bastante reducido. ¿Sería por llevar la cuestión a ese nivel especulativo que Bentham prefiere dejar intacta la duda? ¿O la deja así porque ella llevaría a la deducción a tomar una curva que contrariaría su geometría más elemental?

Las consideraciones anteriores, aunque no hayan pasado de las primeras páginas de la *Theory of Fictions*, son suficientes para entender su formulación principal:

Al lenguaje, por lo tanto –sólo al lenguaje–, es que las entidades ficticias deben su existencia: a su imposible, pero indispensable existencia [*To language, then – to language alone – it is, that fictitious entities owe their existence; their impossible, yet indispensable, existence*] (OGDEN, 1978, p. 15).

Están, por lo tanto, ofrecidas las condiciones para la admisión de lo que Bentham llamaba ficción necesaria. Su introducción implica la reducción radical de las categorías aristotélicas. Con excepción de la categoría de sustancia, todas las nueve restantes –cantidad, calidad, relación, lugar, tiempo, situación, posesión, acción, afección (pasión o sufrimiento)– son entidades ficticias (*Cfr.* OGDEN, 1978, p. 19). El raciocinio es siempre lo mismo. Así, la cantidad es ficticia porque no

puede existir “sin alguna sustancia de la que es la cantidad” (OGDEN, 1978, p. 19). Lo mismo vale para el lugar:

El lugar puede ser considerado como *absoluto* o relativo. Suponiendo la existencia de una única sustancia, dicha sustancia estaría en algún lugar; éste sería un lugar absoluto; el lugar relativo no lo sería de ningún modo. Supongamos dos sustancias – entonces, sumado a su lugar absoluto, cada sustancia tendría un lugar *relativo*, un lugar constituido por la posición ocupada por él en relación con el otro (OGDEN, 1978, p. 20).

En relación a la categoría de lugar, la de tiempo tendría una disposición más complicada, porque es “una Ficción aún más ficticia, no habiendo nada más sustancial en donde apoyarse sino la Ficción de lugar” (OGDEN, 1978, p. 20). Y, refinando la formulación anterior, llega a distinguir “materia” de “sustancia”, tomando la primera también como entidad ficticia:

La palabra *sustancia* es el nombre de una categoría que cualesquiera entidades ficticias corpóreas tienen en sí. –La palabra *materia* no es sino el nombre de una categoría de entidades ficticias, originándose de la especie de entidad real distinguida por la palabra *sustancia* (OGDEN, 1978, p. 24).

O aun, empleando una analogía que le será muy útil, “la sustancia es un receptáculo; la materia, una entidad ficticia referida [...] como si fuera una entidad real contenida en aquel receptáculo” (OGDEN, 1978, pp. 24 y 25). Aquí, ambos circuitos, desde los cuales las deducciones de Bentham operan, parecen entrar en choque. El primero consiste en oponer aquello que es independiente del lenguaje; es decir, la realidad de la relación establecida por medio del lenguaje. El segundo circuito es sintetizado por la imagen del receptáculo: aquello que se pone adentro de un continente es un contenido mental, por lo tanto, una entidad ficticia. La

caracterización de la sustancia como entidad real y de la materia como ficticia es resultante del segundo circuito. Pero, obviamente, la distinción contraría al primer criterio. Es probable que Bentham haya sido llevado al error por cuenta de la presión de los valores religiosos –no mantener la sustancia en la posición de entidad real sería llamar a Dios entidad ficticia– lo que, probablemente, era demasiado para un pensador inglés de aquella época.

A pesar de la resistencia para desarrollar la objeción, ya que mi propósito es sólo presentar la excepción que Bentham había abierto, quizá podamos entenderlo mejor desde una reflexión que él mismo no firma. ¿Cuál era la demanda sino capturar, desde el examen del lenguaje, lo que se impone absolutamente, sin la interferencia de cualquier operación mental? Pongo entre paréntesis la objeción, hace poco formulada, y me digo: para Bentham, la sustancia sería lo que está absolutamente ahí; lo que permanecería presente sin cualquier ayuda del lenguaje. Por lo tanto, aquello que la especie animal, por más elemental que fuera su rudimento del lenguaje, reconocería. Así entendida, la sustancia sería un cuerpo (¡!) al cual *no se añade una materia*. Por el lenguaje, los cuerpos se ven como materia. Bentham busca determinar lo que es real por sí y en sí, para entonces enfocar que la actualización del pensamiento carece de algo más que la naturaleza; lo que quiere decir que él no opera sin ficciones necesarias. Es la ficción, por lo tanto, lo que diferencia al hombre. Aquí surge el problema en el cual me detengo: ¿cómo conciliar la idea de Dios con su teorización? Por principio, llamar a una entidad real o ficticia no supondría ninguna jerarquización, en la que el primer lugar cupiera a la primera. ¿No era esa ausencia de jerarquía la que lo llevaba a contraponerse a siglos de reflexión y a

problematizar la propia tradición empirista? ¿Por qué, entonces, no admitir que Dios es una entidad ficticia e invertir la relación entre sustancia y materia –aquella sería la ficticia y ésta la reconocible por toda criatura dotada de órganos de los sentidos? Sin embargo, Bentham no se atreve a lo que parecería exigido por su propia teorización:

Autor y Creador –sólo éstas, y no la palabra *causa*, pueden, con propiedad, ser empleadas al hablarse de Dios. Aquellos, así como Dios, son nombres de entidades reales y no nombres de entidades ficticias: Autor, un nombre aplicable a los hombres, o, en una palabra, a cualquier ser considerado como susceptible de designio; Creador, un término exclusivamente apropiado para la designación de Dios, considerado en referencia a sus obras (OGDEN, 1978, p. 44).

Por el camino opuesto al que había sido usual, es decir, en el intento de fundar la imprescindibilidad de un núcleo ficcional, lo divino, una vez más, aparece como la piedra en el camino para la determinación del estatuto de la ficcionalidad. El *impasse* en el que Bentham se encuentra es históricamente explicable y no interfiere en el núcleo de su cuestión. Más vale, por lo tanto, detenernos en las líneas y consecuencias centrales de su reflexión:

1. Real es apenas aquello que se impone por sí; lo que, independiente del lenguaje, está ahí para el hombre como para los otros animales. Por lo tanto, no sólo convierte el lenguaje en independiente de la percepción estrictamente física –lo que, por extensión, equivaldría a rehusar cualquier tipo de determinismo en la explicación de cualquier fenómeno– como aun admite, lo que él mismo no explicita, que la misma percepción es “contaminada” por las entidades ficticias. (Como cogitar de una percepción en que no

entre la relación con el peso o la forma, ¿pues también la forma es una entidad ficticia?);

2. No siendo movido por un propósito especulativo, pero, al contrario, permaneciendo ligado al empirismo, la meta primaria de Bentham era distinguir lo ficticio de lo fabuloso. Y aquí, el autor se acerca, aunque de paso, a lo que más nos importa:

Las Ficciones del poeta, sea bajo su naturaleza de fabulista histórico, o bajo la de fabulista dramático, sometiéndolo o no las palabras de su discurso a la forma métrica, son puras de insinceridad (*are pure of insincerity*), y, ni por su objeto, ni por su efecto, no aspiran sino a divertir (*to amuse*), excepto en algunos casos en los cuales aspiran a excitar para la acción –para acción en esta o en aquella dirección particular, con esta o aquella finalidad. En el cura o en el abogado, cualquiera que sea la forma donde la Ficción es empleada, tiene por objetivo o efecto, o ambos, engañar y, desde el engaño, gobernar [...] (OGDEN, 1978, p. 18).

El *ficticio fabuloso* se distingue de la *ficción necesaria*. Aquél abarca dos direcciones: el fabuloso engañador y el *pure on insincerity* del poeta, que no busca sino divertir. Al contrario de Iser, no veo claro si Bentham aun absuelve al poeta cuando su obra privilegia cierta dirección o fin (*Cfr.* ISER, 1991, p. 209). (Todo dependerá de si, el excitar para la acción, va a mantenerlo distante de la acción del cura o del abogado, lo que es plausible, pero no declarado por el autor).

En resumen, el primer rescate epistemológico de la ficción no tiene consecuencia directa para el establecimiento del estatuto de la ficción poética. El divertimento inocente que el poeta propiciaría, aún mantiene a Bentham en la estela de Horacio. Si fuera el caso profundizar el examen, habría de añadirse que la pequeña significación del análisis de Bentham, para lo que aquí es decisivo, resulta de su opción por un análisis puramente lógico-lingüístico. Es

válido regresar a Bentham, la crítica que K. Stierle hace a los intentos contemporáneos por definir el estatuto de los textos ficcionales por criterio semejante (Cfr. STIERLE, 2001, p. 426).^[25] De todos modos, su análisis representó un desvío significativo respecto a la manera como el pensamiento occidental había procedido, desde la Antigüedad. Sin duda, la ficción se afirma como una modalidad del uso del lenguaje; por eso, el hecho de haber sido caracterizada como un modo discursivo. Pero el análisis lingüístico o lógico-lingüístico no es suficiente ni siquiera para la aprehensión del discurso, por lo tanto,

la designación ficcional siempre dice, al mismo tiempo, de la ausencia (*Abwesenheit*) de aquello que presentifica (*gegenwärtig macht*) como calidad, representatividad y finalidad. La *fictitious entity* se mueve, así, entre el pensamiento y la cosa, que, aunque con toda la polaridad, tienen algo en común: suprimir la certeza del conocimiento (*der Gewißheit des Wissens entzogen zu sein*) (ISER, 1991, p. 224).

Dicha supresión de la certeza tiene consecuencias diversas según el discurso al cual se dirige. Aquí vimos su efecto con relación a la historia, de acuerdo con la posición últimamente asumida por Reinhart Koselleck (Cfr. Costa Lima, 2006, sec. 1, cap. II, núm. 2). Podría haberse explorado su consecuencia en cuanto a la otra forma discursiva, que, al lado del arte, lidia con la ilusión: el discurso religioso. En su falta, es suficiente subrayar que, en la modalidad islámico-cristiana, él “resuelve” su dificultad del modo más directo y menos fértil: por la afirmación del dogma. “*Credo quia absurdum*”. En la ficción poética, sin embargo, el tratamiento de la “ausencia de aquello que presentifica” respecto al “velo” que la cubre, exige que se vaya más allá del “canal” que lo expresa. Quedarse en él implica someterlo a una aporía de la verdad. Ahora, el ficticio poético se acerca a la verdad no por mantenerse cercano de la realidad, sino por

abrir caminos para lo que está bajo ella: lo real. Por cierto, nada de eso estaba en las hipótesis de Bentham, preocupado con las chicanas en los tribunales. Es a él, sin embargo, a quien se debe la ruptura hacia la interdicción que impedía al pensamiento acercarse a la ficcionalidad.

2. Hans Vaihinger: la filosofía del como si^[26]

La sección anterior tuvo por objeto los textos de Jeremy Bentham, reunidos por primera vez por Charles Kay Ogden y publicados en 1932, exactamente un siglo después de la muerte de su autor. Habiéndose antes responsabilizado por la traducción del principal libro de Hans Vaihinger, editado en 1925, el mismo Ogden observaba que los fragmentos de Bentham, escritos entre 1813 y 1815, sesenta años después seguían siendo desconocidos por el filósofo alemán (Cfr. OGDEN, 1978, p. XII), cuando Vaihinger compuso su primera versión de *Die Philosophie des Als Ob*, logrando con ella su *Habilitation*, en 1877.

Considerándose que Bentham y Vaihinger pertenecían a tradiciones intelectuales distintas, parecerá apenas ocasional el énfasis común del cuestionamiento epistemológico de lo ficcional. Sin embargo, a medida que profundizamos el examen, verificamos nuestro error. El empirismo, al cual Bentham se mantuvo afiliado, suponía el escepticismo de Hume; así como el utilitarismo, en que Vaihinger integraba su autodesignado “positivismo crítico”, suponía el conocimiento de Kant. El paralelismo, por cierto, no es perfecto: Hume está mucho más distante de Bentham de lo que Kant

lo estuviera de Vaihinger, que considera su énfasis en el *Als Ob* como el paso más allá del cual Kant no había retrocedido. Sin embargo, la cantidad de autores en los cuales se apoya Vaihinger para corroborar su tesis –familiares apenas a los especialistas en la filosofía de la ciencia del siglo XIX– parece señalar que la legitimación de las ciencias era con frecuencia acompañada por la pregunta obsesiva respecto al estatuto de sus afirmaciones. Acuérdense del papel que el mismo Hume había tenido sobre Kant, el escepticismo del pensador escocés sirviendo de estímulo para la respuesta contenida en la Primera Crítica.

Este escaso preámbulo busca remarcar que, entre la Inglaterra y la Alemania de finales del siglo XVIII, el pensamiento de la modernidad luchaba entre la duda sistemática de lo que el Occidente había convertido, mayormente, como verdad (Hume) y la urgencia de operar una “revolución copernicana” (Kant). En contra de la relativa tranquilidad epistémica que los *a priori* transcendentales de Kant ofrecían a la modernidad, se indisponían los autores referidos por Vaihinger y el terremoto nietzscheano, que tampoco le escapa, que pretende perturbar la *voie royale* del maestro de Königsberg.

Sin referirse a dicho argumento, Wolfgang Iser ofrece la clave que alguien algún día deberá desarrollar. Me refiero al pasaje en el cual Iser relaciona, respecto a Bentham, la valorización de las ficciones y el reconocimiento del sujeto psicológicamente concebido:

Si, desde el comienzo del siglo XIX, la ‘voluntad’ es la marca del sujeto, que valdría como su determinación característica, procede que la misma realidad había sido cada vez más concebida a partir del sujeto (ISER, 1991, p. 217).

De ahí resultaban consecuencias, entre las cuales destaco “la abolición del escepticismo epistemológico” y la afirmación de “que la

realidad ahora debe ser comprendida como proceso de realización, cuyos productos serían antes consecuencias de la acción que de discernimientos cognitivos (*Einsichten der Erkenntnis*)” (ISER, 1991, p. 218). El realce del sujeto psicológicamente orientado había conducido al realce de la voluntad, en detrimento de la concepción de verdad como *reconocimiento* de la maravillosa máquina del mundo, de la cual, el hombre ocupaba apenas una ínfima parte. La voluntad, a su vez, remarcaba que su actuación combinaba las *real entities* con el uso de las entidades ficticias. En el producto así compuesto, se efectúa una cierta articulación. “La articulación que se forma en la ‘obra’ no es ningún fantasma, pues se origina de la elaboración (*Verarbeitung*) de lo que es independiente de la voluntad” (ISER, 1991, p. 219). La voluntad es un punto de pasaje, que, al enfrentarse a las “entidades reales” y combinarlas a las ficticias, alcanza un resultado dependiente de “intereses y exigencias”. El realce de lo ficcional, que ni en Bentham ni en Vaihinger tiene que ver con la cuestión del arte, se cumple por un desvío que, subrayando, al contrario de la Primera Crítica, al sujeto empírico, daba condiciones para que la ficción trabajada en el arte saliera de su ostracismo.

Sin que el mismo Iser conecte su reflexión respecto a Bentham con la que hará sobre Vaihinger, dicha consecuencia parece bastante plausible. Lo enseña el desarrollo que opera: en Vaihinger, “pensar y ser” se liberan de la “superstición general” que los tomaba por idénticos (ISER, 1991, p. 246). Hume y Kant habían perturbado el “sueño dogmático” que había embalado esa identidad. Su postulado “empieza a cambiarse en el momento histórico en que su exigencia de explicación es sometida a la crítica” (ISER, 1991, p. 247). Desde ese

instante, en el pasaje al siglo XIX, la ficción ya no puede ser vista como aquel tema dañino y ocioso del cual la filosofía había buscado deshacerse. Y la ficción empieza a librarse de la precariedad a la que el pensamiento pre-kantiano la había relegado; lo que exactamente sucede desde el momento en que se investigan los mecanismos cognitivos humanos, y se verifica que la mente humana no conoce por reconocer. Por eso, Vaihinger afirmaba que la “Filosofía del como si” (*zur Geltung bringt*) “remarca a ese Kant radical”, de lo cual el mismo autor de las tres Críticas se había desviado. De ahí que no se podría decir de Kant lo que Vaihinger dice de sí mismo: “Nuestro objetivo es la actividad ficticia de la función lógica; los productos de esa actividad son las ficciones” (VAIHINGER, 2002, p. 18).

2.1 El mundo real en Vaihinger

Dijimos respecto a Bentham que la plena realidad era, para él, lo que se ponía incuestionablemente frente al hombre; lo que es independiente de su operación mental; los cuerpos. La limitación del ámbito de la realidad facilitaba, sin duda, la identificación de las *fictitious entities*. Algo semejante sucede en Vaihinger: la realidad se empobrece para que resalte el *como si*:

[...] El imaginario (el abstracto, el ideal) se justifica a pesar de su irrealidad. Sin ese imaginario, ni la ciencia ni la vida son posibles, en su forma más elevada. La tragedia misma de la vida está en que los conceptos más preciosos, vistos bajo el prisma de la realidad (*realiter genommen*), carecen de valor [...]. Los ideales no son hipótesis; lo serían en caso de que fueran realizables o si hubieran sido realizados en alguna parte del mundo; al contrario, son ficciones (VAIHINGER, 2002, pp. 61 y 67).

Resulta de ahí su nítida diferencia con la base de la ética kantiana:

En nuestra terminología, el verdadero principio de la ética kantiana consiste en que la misma moral (*Sittlichkeit*) existe apenas cuando se apoya en un fundamento ficticio; pero todos sus fundamentos son hipotéticos: Dios, inmortalidad, recompensa, punición, etc., destruyen su aspecto ético; es decir, debemos actuar como si nuestro deber fuera impuesto por Dios, como si debiéramos ser juzgados por eso, etc. etc. (VAIHINGER, 2002, p. 68).

A excepción de sustituir la transformación de la libertad en deber por un fundamento que reconoce *ficticio*, la ética de Vaihinger es idéntica a la kantiana; de ahí juzgar, como lo hace inmediatamente después, que la conversión de un juicio ético en una explicación causal, le prestará un carácter innoble —“[...] Una vez que el [juicio ético] se convierte en porque, se acaba el aspecto de la pura eticidad [...]” (VAIHINGER, 2002, p. 69). Pero la objeción que le hacemos no es fuerte. ¿La ética kantiana no había sido justamente criticada por el joven Hegel por internalizar el cautiverio, que en aquel entonces había pasado a ser literalmente *impuesto*? (subrayado de autor) Vaihinger la libera de la acusación: la ética exige una base ideal, y el ideal no se integra a la realidad. La facilidad con la que “corrige” a Kant, apenas señala que es un pensador cuya originalidad se limitaría a restituir a Kant, lo que él mismo no se había permitido. Además, Vaihinger había sido favorecido porque vivió en un tiempo mucho menos impregnado de presiones y presupuestos religiosos. De todos modos, esa no sería la objeción más importante al sistematizador del *Als Ob*. Ésta sería de otro orden: ya que Vaihinger insiste en la *utilidad de las ficciones*, entonces nos preguntaríamos ¿por qué una explicación causal afectaría la eticidad de una acción? Hay que suponer que la explicación causal prestaría alguna utilidad al acto cometido. ¿Debemos, por lo tanto, concluir que la utilidad pragmática tendría ahí el aspecto de un utilitarismo banal? Sin

embargo, al hacerlo habríamos de quejarnos del autor que distinguiera entre el utilitarismo aceptable y el despreciable, lo que él no realiza en ningún momento.

Semejante a lo que hicimos respecto a Bentham, nuestro propósito no es someter a *La filosofía del como si* a una indagación minuciosa. Limitémonos a subrayar que su declarada radicalidad se restringe a estrechar el núcleo de la realidad y, en consecuencia, abrir el espacio para que se instalen un sinnúmero de especies de ficción. En cambio, subrayemos lo que Vaihinger considera “realidad” y, entonces, cómo define lo ficcional. El inicio de la cita sirve precisamente para distinguir éste de aquélla; su continuación, para formular lo que el autor llamaba “realidad última” (*das letzte Wirkliche*):

La ficción de la “cosa en sí misma” sería [...] el más genial instrumento de cálculo del mundo. Así como se introducen, en la matemática y en la mecánica, conceptos que facilitan la tarea, así también lo hace Kant con el concepto de la “cosa en sí misma”, tomado como x , al que corresponde la y de nuestra organización; con eso, todo el mundo de la realidad se vuelve calculable; se eliminan después el “yo” y la “cosa en sí misma”, y apenas la sensación queda como real. [...] *Para nuestro punto de vista, la sucesión y la coexistencia de las sensaciones son el real último (das letzte Wirkliche), al que se añaden dos polos, objeto y sujeto* (VAIHINGER, 2002, p. 112; el subrayado es mío).

Para aclarar mejor, tengamos aún en cuenta el pasaje casi inmediato:

El absoluto es una versión metafísica del infinito matemático. [...] La división del mundo en cosas en sí mismas = objetos y cosas en sí mismas = sujetos es la ficción originaria (*Urfiktion*), de la cual dependen todas las otras (VAIHINGER, 2002, p. 114).

En otras palabras, el mundo se reduce a ésta (el movimiento) y a las sensaciones que ésta provoca; “un mundo de complejos físicos y

un mundo de complejos psíquicos” (VAIHINGER, 2002, p. 115). Al contrario de Bentham, para Vaihinger la realidad incluye, por lo tanto, estados psíquicos. Pero éstos se reducen a las sensaciones, el mundo material subjetivo. Toda elaboración mental resulta ya de la *Urfiktion*. Afirmarlo, obviamente ya no significa, como se había hecho por tantos siglos, ofrecer condiciones para que se confundiera la ficción con lo falso. Pues, como Bentham, al estrechamiento de lo que se identifica como realidad, le corresponde la necesidad humana (y científica) de las ficciones. Como instrumentos auxiliares al entendimiento de la realidad (y, añadimos, a su dominio), es decir, las ficciones son herramientas con las cuales nos acercamos a la sucesión y a la coexistencia de las sucesiones. Ellas son útiles y de verdad indispensables. Así, por ejemplo: “es imposible para nosotros expresar la sucesión que observamos sin la interferencia del pensamiento discursivo; considerarlo, sin embargo, como expresión de lo real es un punto de vista anticuado” (VAIHINGER, 2002, p. 97).

Otras ficciones tienen un mecanismo más complejo. Así pasa con la ficción de la libertad y su uso en el derecho. Por un lado, el concepto

no apenas contradice la realidad observada, en la que todo se realiza según las leyes inmutables, como se contradice a sí misma, ya que se trata de una acción absolutamente libre y aleatoria, que resulta así de la nada, es éticamente tan sin valor como una acción absolutamente necesaria (VAIHINGER, 2002, p. 59).

Sin embargo, sin la ficción de la libertad, todo el derecho penal moderno perdería su fundamento, pues,

sin aquella admisión [es decir, de la libertad], la pena por algo que se hizo sería, desde el punto de vista ético, impensable; pues la misma pena no pasaría de una

medida de advertencia, con el fin de prevenir a los otros contra la práctica del crimen (VAIHINGER, 2002, p. 59).

Ambos ejemplos parecen conducir a resultados divergentes. El “pensamiento discursivo” es una ficción indispensable, en sí porque “todas las llamadas pruebas y comprensiones (*sogennante Beweisen und Begreifen*) son apenas tautologías” (VAIHINGER, 2002, p. 51). ¿Sería la libertad una ficción de ese mismo tipo? Pero, pensándolo bien, ¿cuál es la diferencia respecto a la admisión de la libertad si ella también, en su flagrante contradicción, es indispensable en contra del uso tautológico en la aplicación de las leyes, que, sin él, no funcionarían? La cuestión se complica, aún más, considerando el pasaje que funciona como definición de la ficción *stricto sensu*:

En el sentido estricto del término, las ficciones propiamente dichas son construcciones de representación (*Vorstellungsbilde*) que no apenas contradicen la realidad, es decir, de ella se desvían, como se contradicen en sí mismas (por ejemplo, el concepto de átomo, de la cosa en sí misma) (VAIHINGER, 2002, p. 24).

Por lo tanto, la diferencia entre el uso del pensamiento discursivo y la presuposición de que la condenación es admisible porque el individuo en cuestión tenía libertad para actuar, bien o mal, es menor que su concordancia. Y ésta se encierra en la afirmación: son ficciones útiles. Así, el criterio de utilidad, y no el de contradicción, servirá para distinguir las ficciones.

La ficción es siempre una herramienta subjetiva o un “andamiaje del pensamiento” [*Denkgerüst*] (VAIHINGER, 2002, p. 99), habiendo de separarse aquellas que deben ser desmontadas, cuando ya no se muestren necesarias, de las que deben ser mantenidas porque, de su contradicción, dependen instituciones que queremos mantener. Es el caso de la ficción de la libertad, y no apenas en el derecho penal,

como “fundamento necesario de la ética” (VAIHINGER, 2002, p. 64). Pues si su duración depende de que mantengan su utilidad, las ficciones resultan del papel que asume la analogía: “Lo real (*das Wirkliche*) es pensado y debe ser pensado según la analogía con las relaciones humanas y subjetivas. Todo conocimiento, si no apenas comprueba la sucesión y la coexistencia factuales, sólo puede ser analógico” (VAIHINGER, 2002, p. 42). Quiere decir que: la analogía no es tan sólo uno de los medios del aparato lógico humano, sino la base misma con la que opera la función lógica. El pensamiento no dispone de la nobleza a la que estamos acostumbrados a asociarlo. Él es “un mecanismo, una máquina, un instrumento al servicio de la vida” (VAIHINGER, 2002, p. 7), cuyo curso sigue otro camino diferente al del acontecimiento objetivo [*Das subjektive Denken macht ganz andere Wege als das objektive Geschehen*] (VAIHINGER, 2002, p. 11). Por eso, tampoco huyen del circuito de lo ficcional los conceptos que apenas constituyen las “ficciones sumatorias” y son, por eso, “construcciones artificiales”, “que el pensamiento crea para fines mnemotécnicos. Son puras ficciones sumatorias, es decir, expresiones en que una suma de fenómenos es agrupada, según sus principales características” (VAIHINGER, 2002, p. 53).

Por menos preocupados que estemos por realizar una presentación valorativa de *La filosofía del como si*, la manera como hemos conducido ese comentario, apenas ilustrativo del cambio que ocurre entre finales del siglo XIX y comienzos del XX en la consideración de lo ficcional, corre el riesgo de ser injusta con Vaihinger. De hecho, si su búsqueda por responder fuera a la hinchazón metafísica, con la identificación entre ser y pensar, frente a la cual el mismo Kant hubiera cedido, fuera al escepticismo

epistemológico, parecería haberse reducido a la mera distinción entre la realidad –limitado al movimiento de los cuerpos y a la coexistencia de las sensaciones– y a las creaciones ficcionales, sujetas a una clasificación infinita [Cfr. “Aufzählung und Einteilung der wissenschaftlichen Fiktionen” (Enumeración y división de las ficciones científicas) (VAIHINGER, 2002, pp. 25-123)]. La crítica sería injusta si no se tomara en cuenta la distinción entre ficción e hipótesis:

La hipótesis busca, sin excepción, establecer un real; aunque no estemos todavía ciertos y seguros respecto a la existencia factual de lo que hipotéticamente suponemos, esperamos que un día el supuesto sea validado (VAIHINGER, 2002, p. 144).

Aunque Vaihinger no la llame así, la hipótesis es la ficción útil por excelencia. Se dirige a ella como un camino que lleva a la realidad. La ficción es necesaria, incesante, y variable porque, como tal, la realidad es incognoscible y nuestro conocimiento siempre es parcial. Por eso, cuando una ficción (científica) es deshecha por otra, se expone como andamiaje a ser deshecho. Así, el Goethe de los ensayos científicos había introducido la noción de animal originario (*Urtier*), constructo por el cual raciocinaba *como si* todos los animales descendieran de él. A partir de Darwin, el constructo goethiano asume el aspecto de una ficción heurística, es decir, prepara el camino para la hipótesis de la evolución (Cfr. VAIHINGER, 2002, cap. XXI, pp. 145 y 146).

El cambio de estatuto entre ficción heurística e hipótesis, se encamina hacia la idea de gradación de las ficciones. Como medio auxiliar para un conocimiento jamás alcanzado, la ficción se ubica *entre* el dogma y la hipótesis. Aunque la distinción haya sido pensada por Vaihinger bajo el prisma de la construcción científica, su

oportunidad trasciende los límites iniciales. El dogma es una ficción falsa, que se rehúsa a dejar la escena. Como dice W. Iser, el dogma crea una situación de estabilidad para los que en él creen, porque “la idea (*Vorstellung*) es tomada como realidad” (ISER, 1991, p. 236). La hipótesis, al contrario, como vimos con el mismo Vaihinger, es una ficción que busca ser confirmada por los datos de la experiencia (Cfr. cita anterior, 144). En *La filosofía del como si*, por lo tanto, la ficción es siempre un medio de pasaje. Como su autor está fundamentalmente interesado en el discurso científico, su teoría no se propone decir nada respecto a la ficción poética. Si la realidad se presentase por sí misma empobrecida es para que, por medio del polo de la ficción positiva, es decir, por la hipótesis, nos acerquemos mejor a ella. Instrumento de uso del conocimiento, ésta es un instrumento de dominio. Es por eso que el “positivismo crítico” exaltaba la función de utilidad del propio pensamiento. *Medio de pasaje, la ficción en Vaihinger, se define, entonces, por lo que no es: ni dogma ni hipótesis, sino camino que puede servir a uno o a otro.*

Como prueba de que su teoría contenía una riqueza que ni el mismo Vaihinger había percibido, su teoría de la gradación entre el dogma –ficción que se confunde con la realidad–, la ficción propiamente dicha como *mezzo del camin*, y la hipótesis –puente para el conocimiento a ser desdoblado en técnica de manipulación de la realidad– permitirá a Wolfgang Iser un salto que será decisivo para su propia teoría de lo ficcional, ahora centrado en la ficción de lo poético:

Una representación (*Vorstellung*), que carece de correspondencia con la realidad, es la negación de aquello que caracteriza el dogma y la hipótesis como representaciones. [...] Por la hipótesis, se traza una línea divisoria entre la representación y la realidad, aunque con la reserva de verificar la hipótesis como una correspondencia correcta;

en la ficción esa separación se instala en la propia representación. Dicha fisura (*Spaltung*) en el acto y en el contenido significa que el acto de constitución de la representación es fundamentalmente vacío, con lo que se muestra un aspecto de la representación que igualmente hace falta en el dogma y en la hipótesis. Por lo tanto, el acto vacío de representación se vuelve aprehensible como un suplemento (*Hinzugedachte*), que no existe por sí y que, por consecuencia, se puede articular a cualquier contenido posible, pues ese suplemento no es determinado por una correspondencia con la realidad (ISER, 1991, pp. 241 y 242).

En resumen, el punto de vista de la ficción poética, el examen de las reflexiones de Bentham y Vaihinger presenta un resultado paradójico: si ellas mismas dicen, poco o nada, de la especie poética, han sido, sin embargo, fundamentales para la gran teoría de la ficción poética que el siglo xx al fin produjo. Cabe todavía mostrar como *Das Fiktive und das Imaginäre* convierte la laguna respecto a lo poético, contenida en el argumento de los dos autores, en el vacío, como categoría constitutiva de la ficcionalidad literaria. (Sólo para que se eviten los malentendidos, observo que el mismo hecho de que Bentham y Vaihinger no consideraron indispensable tratar la ficción poética, provino de su secular incomprensión).

3. Un instante con Wolfgang Iser

Lo que hoy entendemos por estudios literarios, abarcando la consideración de obras específicas, pasando por ciertos autores, hasta géneros, temas y periodos históricos, jamás se ha caracterizado por su aspecto eminentemente reflexivo. Siempre han sido escasas las excepciones. La retórica, sea la de la Antigüedad, o la del Renacimiento y del Barroco, tenía un propósito descriptivo como

máximo clasificatorio. Entendida como la discriminación del *modus dicendi* del orador, entre los latinos, la retórica privilegiaba las formas de controversia por las cuales se ejercía la persuasión. De ahí la catalogación de las figuras del lenguaje y su división en invención, disposición, elocución, memoria, pronunciación o acción (QUINTILIANO, *Instit. Orat.* III, III, 1). Descriptiva, taxonómica, subrayando la ornamentación del decir, el ejemplo que los renacentistas asimilarían, mantenía una distancia cuidadosa de la especulación filosófica, aunque fuera de la filosofía práctica de los estoicos y epicuristas.

La situación no cambiaría drásticamente con el desarrollo, en los tiempos modernos de la filología y, desde el siglo XIX, con su progresiva sustitución por la lingüística. Por el énfasis en el estudio de la lengua y de las literaturas nacionales –que especificaba el trabajo del filólogo y que, por el predominio en la validación de los documentos, volvía su disciplina particularmente importante para el historiador del siglo XIX– la filología mantenía a su especialista distante del modo de indagación del filósofo.

El peso de esa tradición se habría de sentir en la hermenéutica romántica, en que, a partir de Schleiermacher, la preocupación con intencionalidad autoral hubiera podido alivianar su fuerza. En contra de eso, sin embargo, se interponía un nuevo elemento: la legitimidad del trabajo intelectual se realizaba según los parámetros de la ciencia de la naturaleza. La misma filosofía, como vimos con el ejemplo de Vaihinger (1852-1933) y aún mejor sería el de Auguste Comte (1798-1857), se veía cercana de la positividad científica como si, del camino real que había sido hasta hace poco, la filosofía se hubiera convertido en un claro que apenas daría mayor consistencia a los

descubrimientos puntuales de los científicos. De ahí que la incorporación de la hermenéutica a la práctica filológica viniera a dar lugar, en el siglo xx, a su versión ligera (la estilística de Karl Vossler y Leo Spitzer), difundida a italianos y a españoles y, desde éstos, llegando hasta Latinoamérica. Variante ligera de la hermenéutica, la estilística combinaba la tradición retórica de la diferenciación de las figuras de lenguaje con la hermenéutica de la intencionalidad autoral, a la que se añadía, en autores como Dámaso Alonso, la atención a dichas peculiaridades nacionales.^[27] Por eso, la rareza que rodea a los primeros libros en alemán de G. Lukács, *Die Seele und die Formen* (1911) y *Die Theorie des Romans* (1920), centuplicada por los ensayos de toda la vida de Walter Benjamin y por la obra de Max Kommerell.

El recuerdo anterior se impuso para subrayar la singularidad de la obra de Wolfgang Iser. No hay novedad en remarcarla. En anexo a la traducción brasileña de la reseña que había dedicado a *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Hans Ulrich Gumbrecht subrayaba la “complejidad y precisión del pensamiento del autor, poco comunes a los teóricos de la literatura” (GUMBRECHT, 2002, vol. II, p. 1007; el subrayado es mío). Vale remarcarlo no sólo para que se observe el estilo mental de Iser como porque aquí, no se considerará sino una pequeña parte de su *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*.^[28]

El aspecto singularmente reflexivo de toda la obra de Wolfgang Iser se manifiesta desde su primer texto que fue conocido, “Die Appellstruktur der Texte” (“La estructura apelativa del texto”, 1970). Si el libro de 1991 introduce una perspectiva antropológico-filosófica es por ampliar su preocupación con el ficticio más allá del marco de

las obras literarias. Al hacer eso, él busca señalar que la ficcionalidad poética tanto responde a una demanda más amplia como tiene condiciones de especificar mejor su particularidad. Ambas eran apenas esbozadas en “La estructura apelativa”. Siguiendo su desarrollo, sin embargo, veremos que la reflexión del autor se amplía y se remite a un segundo plano, subrayados en los libros inmediatos al ensayo de 1970.

La marca que permitirá el posterior abordaje antropológico, no imponía una discontinuidad absoluta con sus obras anteriores, lo que se puede resumir en una afirmación: *la ficción no es exclusividad de la literatura*. Ella es presentada ya en las primeras páginas. ¿Cómo “se describe el status de un texto literario?”, se pregunta el autor en la apertura del capítulo 1 (ISER, 1970, p. 231). La respuesta dada de inmediato –“[...] Es distinta a todas aquellas clases de texto que representan o comunican un objeto que posee una existencia independiente del texto”– supone que es propio de la literatura un texto que genera su objeto. Ahora, hay textos de los que son paradigmáticos los textos legales, que comparten la misma propiedad: “establecen exigencias, señalan metas, o formulan finalidades”, es decir, “adquieren la determinación de su objetivo sólo en la medida desarrollada por el texto” (ISER, 1970, p. 231). “No sorprende que dichos textos sean descritos como ficciones, pues *la ficción es una forma sin realidad*” (ISER, 1970, p. 231; el subrayado es mío). Si la ficción, por lo tanto, se extiende más allá de la literatura, ésta, sin embargo, se distingue porque no contiene “normas de conducta obligatorias” (ISER, 1970, p. 231).

En una misma página surgen dos elementos con distintas direcciones: la afirmación que extiende la ficción hacia un cierto tipo

de texto jurídico y la que particulariza la ficción poética. La primera afirmación, aunque suponga algo conocido, a *fictio iuris*, estaba (y está) lejos de un saber general.^[29] La segunda, por su parte, suponía el papel de los “lugares vacíos” (*Leerstellen*) que Iser ya había expuesto: lo ficcional poético abriga “relaciones no formuladas entre las varias situaciones textuales, así como posibilidades de conexión distintas a las percibidas” (ISER, 1970, p. 235). Será, por lo tanto, aquella ficción no literaria la que motivará y, al mismo tiempo, posibilitará el abordaje antropológico-filosófico del libro en lo que nos vamos a detener. Al mismo tiempo, el papel de los vacíos como generadores de un efecto específico en el lector, implicando la relación específica que la ficción poética mantiene con la realidad, establecerá el hilo de articulación con sus dos grandes obras anteriores, *Der implizite Leser* (1972) y *Der Akt des Lesens* (1976).

Desde el punto de vista de la presente exposición, interesa menos saber lo que en *Das Fiktive und das Imaginäre* no recibe el realce de antes. Se trata menos de un tema que el autor haya abandonado lo que entonces era ocioso: el aumento de la “indeterminabilidad” (*Unbestimmtheit*) que se observa entre la novela del siglo XVIII y la de la alta modernidad (Joyce y Beckett son los mencionados). Vayamos, entonces, a la parcela del libro de 1991 que nos es decisiva.

Aunque Iser no trabaje sino con una parte de la ficción poética moderna y occidental, privilegiando, como anglicista, la tradición de la prosa en lengua inglesa, *lo ficticio y lo imaginario* supone que las estructuras indagadas no se restringen al ámbito occidental. Podemos, sin embargo, presumir que, en el mejor de los casos, un tiempo considerable aún debe transcurrir para que su hipótesis sea discutida y fecundada. Las fuerzas contrarias son fundamentalmente

tres: a) la permanencia de la concepción de las disciplinas, o de áreas dentro de las disciplinas, sin intercomunicación. Ya el subtítulo del libro de Iser, al referirse a una “antropología literaria”, causará escalofríos –¿cómo confundir, me preguntaban en una universidad de prestigio, antropología con estudios literarios?; b) la persistencia del aspecto “ligero” de los estudios literarios. Entre nosotros, la boga de la teorización literaria se hizo y se deshizo sin desarticular la sospecha, expresamente manifiesta, de tratarse de algo raro, si no dañino, a la delicada flor de la literatura. ¿Qué decir, entonces, de una reflexión que rompe con las fronteras nacionales y culturales?; c) la visible pérdida de prestigio de la ficción literaria, que se profundiza desde las últimas décadas del siglo xx, ha sido acompañada últimamente por la expansión de los llamados *cultural studies*, que, aunque hubieran podido representar un desahogo en contra de la clausura de las literaturas en el ámbito histórico-nacional, en verdad, han cumplido, más bien, el rol de profesionalizar el amateurismo.

Si no estamos equivocados, la reflexión de Iser, que, al ser publicada, ya se indisponía en contra del linaje al que sus colegas se afiliaban, encuentra, en este inicio de un nuevo, una atmósfera aún más hostil.

3.1 Los actos de fingir

Vimos por el abordaje de Bentham y de Vaihinger que, aunque ellos tengan el inmenso mérito de romper el ostracismo que el pensamiento filosófico había reservado a la ficción, mantuvieron la barrera que aparta la realidad de la ficción. En ambos, la ficción perdía su connotación negativa corriente, y alcanzaba una extensión

antes incalculable; en cambio, la realidad se confundía con una pequeña isla, en la que el lenguaje, como operación mental y, por lo tanto, con una inevitable parcela subjetiva, apenas entraba como ingrediente extranjero. Cambiaban los contenidos de una y de otra, pero su oposición se mantenía. En eso, Bentham y Vaihinger siguieron conectados a la tradición que cuestionaban. Y hoy, si bien se habla de un panficcionalismo que consideraría la pequeña isla de la realidad más ficticia que la ínsula de Sancho Panza, la polaridad permanece en autores como Käte Hamburger –al contrario del habla dirigida hacia la realidad, en el texto literario, desaparece el tiempo verbal del pretérito– y Paul de Man, el anclaje de lo ficcional en la realidad por medio de la referencialidad es una excrecencia de fondo platónico.

La posición de Iser difiere de las posiciones de Bentham y Vaihinger, dándoles otra orientación, y de la reciente popularidad de lo panficcional. En contra de los dos pensadores, su punto de partida consiste en cuestionar la oposición entre realidad y ficción. Comienza con la pregunta: “¿Son los textos ficcionales realmente tan ficticios y aquellos que no se pueden describir así son de hecho exentos de ficciones? (ISER, 1991, p. 18 [13]). La interrogación pone en escena la manera dominante de pensar el problema. Contra ella, el autor sustituye la dicotomía “realidad/ficción” por la tríada “real-ficticio-imaginario”:

Si [...] el texto ficcional se relaciona con la realidad sin agotarse en su descripción, entonces la repetición (*Wiederholung*) es un acto de fingir, por lo cual aparecen finalidades que no pertenecen a la realidad repetida. Si el fingir no es deducible de la realidad repetida, entonces, por él se impone un imaginario, que se relaciona con la realidad que regresa con el texto. El acto de fingir gana así su marca propia, consistente en provocar la repetición, en el texto, de la realidad vivida (*lebensweltliche*

Realität), por dicha repetición conquistando el imaginario una configuración, por la cual la realidad repetida se convierte en signo y el imaginario en efecto (*Vorstellbarkeit*) del así designado (ISER, 1991, p. 20 [14]).

Se vacía, en consecuencia, la tan discutida cuestión del realismo. [30] Lo ficcional literario incorpora, aunque de modo velado o esotérico, parcelas de la realidad. No lo define el grado en que lo hace. Al caracterizarlo por ese grado, confundimos la ficción con la fantasía y, por consiguiente, o la despreciamos –actitud del realista– o la valorizamos –actitud del antirrealista–, sea porque destacamos la subjetividad llamada creadora, o, al contrario, porque juzgamos que dicha fantasía se apropia del núcleo duro de la realidad. El realismo se convierte, entonces, en el punto de referencia alrededor del cual giran las opciones ideológicas. Ahora, si todo juicio humano sufre el efecto del lugar físico y social en que es concebido, convertir el peso del lugar en expresión ideológica significa abstraerse de decir cualquier cosa más sobre el objeto del que se está tratando. Y eso, porque la interpretación que se ofrezca sería aceptada o rechazada como resultado del consentimiento o rechazo de la ideología que la preside. En resumen, la calificación de un texto como realista confinará al intérprete y al lector en una posición previamente demarcada.

En lugar del giro que reitera la posición ideológica, la tríada expuesta por Iser propone un inesperado trayecto: a medida en que el acto de fingir repite una parcela de la realidad, sin que su finalidad sea agotarse en su presentación, se apropia de ella para *transgredir* el principio de la realidad:

Si la realidad repetida de no fingir se convierte en signo, entonces a fuerza ocurre una transgresión (*Überschreiten*) de su determinación: el acto de fingir es, así, una

transgresión de límites (*Grenzüberschreitung*) (ISER, 1991, p. 21 [14]).

¿Qué significa, de manera inmediata, esa transgresión sino que lo *ficticio* tiene una dimensión pragmática propia, distinta de la pragmática de los otros discursos? En el día a día, cuando saludo a alguien, lo que transmito se resume en comunicar al otro que él no me es ajeno o, según el tipo de saludo, cual es nuestro grado de familiaridad. En la ficción, el mismo saludo se apropia –repite– y transgrede el ritual de lo cotidiano, dándole otra función; por ejemplo, hacer que el saludado se pregunte qué significa el saludo recibido por dicha persona. La formulación del saludo es exactamente la misma. Sin embargo, hacia ella se abre un horizonte de posibilidades, que desaparece frente al automatismo que cerca la interacción diaria. Sólo el desarrollo de la situación ficcional podrá decir lo que significa que dicho personaje haya saludado al otro; si este desarrollo es/no es una acción parasitaria, es decir, idéntica a lo que podría ocurrir en la realidad. Si el *parasitario* se extiende por todo el texto, he ahí un ficticio que, no cumpliendo su potencialidad, se niega a sí mismo.

Y, sin embargo, la potencialidad de lo ficticio supone una segunda transgresión. En su actuación ordinaria, el imaginario es “difuso, informe, fluido y sin un objeto de referencia” (ISER, 1991, p. 21 [14]). Dicha fluidez no es ahora menos transgredida porque “en el acto de fingir, el imaginario gana una determinación que no le cabe de derecho y, así, adquiere un atributo de realidad; ya que la determinación es una definición mínima de lo real” (ISER, 1991, p. 22 [15]). En resumen, la doble transgresión, realizada por el acto de fingir, implica la simultánea “no-realización de lo real y el convertirse real (*Realwerden*) de lo imaginario” (ISER, 1991, p. 23 [150]). La

primera es fácil de ser comprendida. Usando el ejemplo dado hace poco: no se realiza el cumplimiento al desautomatizarse su función convencional. O el recorte de una escena documentada, ahora integrada a una situación ficticia, no se realiza. Ya la transgresión del imaginario exige un poco más de atención. En su actuación “natural”, el imaginario es el reino de la fantasía; difuso, como hilo conductor le basta a la libre asociación, siendo tan al azar como el aire que sopla y pronto deja de soplar. Al ser transgredido, el imaginario se abre hacia el movimiento contrario de la no-realización de la realidad: la determinación que presta la apariencia de realidad al tema. La síntesis que Iser saca de ahí merece, sin embargo, una atención particular:

Como irrealización de lo real y el volverse real del imaginario, el acto de fingir crea una premisa central que declara en qué medida las transgresiones de límite producidas: 1. ofrecen (*abgeben*) la condición para la reformulación del mundo formulado, 2. posibilitan la comprensión de un mundo reformulado, 3. permiten la experimentación de dicho acontecimiento (ISER, 1991, p. 23 [15 y 16]).

Tomando estas palabras al pie de la letra, la primera consecuencia parece conceder a la ficción un rol que apenas excepcionalmente ella cumple: provocar la reformulación del mundo. Podría contestarse que ningún pensamiento, y no sólo la ficción, tiene por sí mismo la condición de efectuar una reformulación del mundo. No fueron las novelas y ensayos de Rousseau los que provocaron los sucesos de 1789, simplemente fueron estímulos a un estado de revuelta que fermentaba desde hacia años y por diversas razones. Pero la objeción parte de un equívoco: el autor no piensa en una reformulación práctica y efectiva del mundo. No nos olvidemos de que la ficción tiene una pragmática propia. Ella exige de su receptor la capacidad de

romper con los automatismos que presiden las interacciones cotidianas y, simultáneamente, con el flujo difuso de la fantasía. Para que dicha pragmática específica se acerque a la pragmática que gobierna nuestra relación con la realidad, será necesario que la reformulación ficticia deje de parecer una extravagancia, un ruido que perturba los acuerdos automatizados, es decir, se vuelva verosímil.^[31] Suelo, a ese respecto, recordar el fragmento de Friedrich Schlegel:

De acuerdo al uso corrompido del lenguaje, verosímil significa tanto como casi verdadero o un poco verdadero o lo que aún puede convertirse en verdadero. Pero, según su formación, la palabra no puede nombrar todo eso. Lo que parece verdadero no necesita, por eso, y en ningún grado, ser verdadero, sino que debe positivamente parecerlo (SCHLEGEL, 1798, vol. II, p. 175).

La verosimilitud a la que aludimos, no es la que se conforma en el “uso corrompido del lenguaje”, sino la que se establece poco a poco con la progresiva familiaridad con lo que antes nos parecía raro, extraño, sin sentido. Es ese el mecanismo que hace que los patrones geométricos de Piet Mondrian pasen al diseño industrial, y se incorporen al diseño de tejidos usados por consumidores que ni siquiera reconocerán el nombre del pintor. Por exigir una maduración lenta y compleja, la reformulación del mundo por la ficción es mucho menos eficaz que la reformulación introducida por las nuevas técnicas. En cambio, ella es potencialmente más profunda. Pero Iser no estuvo interesado en desarrollar ese tipo de planteamiento. Él sólo se impone cuando pensamos los actos de fingir frente a los juegos del mundo.

3.2 La operación de los actos de fingir

El autor distingue tres modos de operación: la selección, la combinación y la autoindicación (*Selbstanzeige*).^[32] La selección es la operación inmediatamente relacionada a la transgresión de la realidad:

La selección es una transgresión de límites en la medida en que los elementos de la realidad que ahora entran al texto, no están más conectados a la estructura semántica o sistemática de los sistemas de los cuales fueron sacados (ISER, 1991, 24 [16]).

Caracterizada de ese modo, ella afecta los “campos de referencia” (*Bezugsfelder*) del mundo sociocultural, sacando de ellos sus “funciones reguladoras” y, desautomatizándolos, los convierte en “objetos de la percepción” (ISER, 1991, 24 y 25 [17]). La afirmación corre el riesgo de confundir el efecto de la selección con el “extrañamiento” (*ostranenie*), destacado por Viktor Chklovski, ya en 1925. En verdad, las dos cuestiones no se confunden. La selección, por cierto, al descongelar los componentes de los campos de referencia, los vuelve perceptibles por sí mismos. Pero así ocurre al interior de un discurso en que el imaginario, de lo que el crítico ruso no se cuestionaba, tiene un papel central –la desautomatización que provoca el predominio perceptivo es presidida por la coordinación del imaginario, tanto más fuerte porque está sujeto a la transgresión de su modo usual de operar. Consideremos el ejemplo del *Jüdisches Denkmal*, el monumento con que el gobierno de la ciudad de Berlín reverencia a las víctimas del Holocausto. La solución encontrada, para que no se asumiera un aspecto compensatorio, consistió en hacerlo absolutamente no-figurativo. Está conformado por series de bloques grises, dispuestos asimétricamente y de tamaño desigual. La asimetría se intensifica por la inexistencia de caminos precisos que atravesar, lo que facilitaría la posterior constitución de paseos

turísticos entre sus callejones. Ninguna palabra, ninguna figuración, ni siquiera la más discreta, excepto el mismo nombre del monumento. De él se subtrae cualquier señal de horror, pues toda la retórica de la expiación mutilaría lo espeluznante que sucedió. El horror se condensa en los bloques-tumba. Su misma multiplicación señala que la reverencia no es dirigida a alguien, sino a los millones de sacrificados. Cabe al imaginario de los visitantes –fui uno de ellos cuando todavía el monumento no había sido inaugurado– convertir en objeto significativo, lo que guarda muy poco de la vivencia de los campos de concentración. La extrema selección efectuada impide que las lágrimas enternezcan y entorpezcan la percepción ficcional.

Obviamente, el ejemplo no podría estar en un libro publicado en 1991. Por eso mismo, se vuelve más flagrante la fuerza de su formulación:

[...] El elemento elegido se mueve (*rückt*) en una posición *perspectivística*, que posibilita una evaluación de lo que está presente en el texto por lo que de él se ausenta (*eine Einschätzung des im Text Gegenwärtigen durch Abwesendes*)” (ISER, 1991, 25 [17]).

El concepto de *vacío*, del que Iser ya disponía en “Die Appelstruktur der Texte”, muestra con claridad su principal función. Para que el vacío tenga la potencia que le reconocemos, será necesario que el receptor lleve a cabo y actualice la transgresión del aspecto informe del imaginario.

La continuación inmediata del texto de Iser, nos lleva a otra formulación: (El acto de selección) “tiene el aspecto de un acontecimiento (*Ereignischarakter*) que, por lo tanto, no es referenciable y que, de ahí, se manifiesta por la ausencia de reglas [...]” (ISER, 1991, p. 26 [17]). El enunciado coordina tres

afirmaciones. La primera –la selección tiene el aspecto de acontecimiento– y la tercera –la selección no sigue reglas– parecen incontestables. Asumir el aspecto de un acontecimiento significa que la selección rompe una secuencia que era parte de una cadena causa-efecto-causa, etc., es decir, algo inesperado. Sin que sea causal, ni su apareamiento ni su efecto son previsibles. Su imprevisibilidad resulta de no haber reglas para su operación. Sólo *a posteriori*, por la comparación de su perfil con la selección realizada por otros artistas, y con la motivación presente en el ambiente sociocultural, es posible comprender su no-causalidad. A la incontestabilidad de dichas afirmaciones se antepone la segunda: porque es un acontecimiento, la selección no es referenciable. Entiendo por “no referenciable” lo que no sólo no es explicable por la realidad que transgrede como tampoco la que no se refiere a ella. Pues si la selección no se refiriera a la realidad de la cual parcialmente tuvo posesión, ella equivaldría a una “producción de mundo”, como dice Iser, citando a Nelson Goodman. La selección, entonces, participaría de la creación de mundos alternativos. De mi parte, me parece que la consonancia con la posición de Goodman perjudica la riqueza de la interpretación de Iser. Para evitar la disminución de su fecundidad, es fundamental entender que el acto de selección trabaja, al mismo tiempo, contra la referencialidad automática, así como ofrece una referencia... selectiva. La reverencia a las víctimas del Holocausto no referencia el contexto del nazismo, sino, ciertamente, al extremo horror de su decisión. El *Denkmal* berlinés no remite a algún modo alterno, sino a ese momento, que se transgrede para que se exponga *lo real de su realidad*: el estar el hombre en todo instante expuesto a la naturaleza

lupina de la especie a la que pertenece; la mayor miseria humana es su misma crueldad.

Que la selección sea un hecho implica la concretización del efecto de la obra en el(los) receptor(es). Sin que dicha concretización sea determinada, tampoco es arbitraria. La recepción tiene tela de fondo: el “horizonte de expectativas” a su alrededor. Dicho horizonte la orienta, aunque no la determine. Conocerlo ayudará a entender, si no el mismo acontecimiento de la obra, por lo menos la activación necesaria de su efecto. Tomemos un breve ejemplo.

El crítico portugués Abel Barros Baptista señala que la recepción brasileña de *Dom Casmurro*, luego del libro de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), pasó a remarcar, en oposición a la lectura tradicional, que Capitu era víctima del proceso montado en su contra por el narrador. Se impuso, así, la inversión, sin considerarse que “la posibilidad de la inocencia [de Capitu] es inseparable de la posibilidad de culpa” (BAPTISTA, 1998, p. 497). ¿Por qué estaría cerrado ese tercer camino? El crítico portugués nos ofrece dos respuestas:

a) Porque hacerlo sería admitir lo indecible de la novela:

[...] La crítica machadiana siempre sintió [la necesidad] de asegurarse que Machado, aunque apelando al presunto autor, no abandona sus obras al movimiento imprevisible, a los riesgos y sobresaltos de una destinación indeterminada (BAPTISTA, 1998, p. 375).

b) Lo que era inadmisibile porque el nacionalismo literario ponía en segundo plano la reflexión misma sobre la literatura: “[...] Ignoramos en la literatura brasileña lo que es de dominio de la literatura” (BAPTISTA, 1991, p. 39).

Aunque la tesis de indeterminabilidad^[33] de la novela, con su implicación de renuncia de la tesis de la intencionalidad, no pueda

ser aquí discutida, su ausencia en el ambiente crítico nacional es coherente con nuestra abstención en las discusiones teóricas acerca de la literatura, o en la clara hostilidad contra de ellas. El conocimiento del horizonte de expectativas presente en Brasil, nos hace entender mejor el efecto de las obras de su más grande novelista: aun cuando su legado provoque una interpretación sofisticada, ésta se mantiene limitada por parámetros apenas sociológicos o que se refieren a la intención del autor.

El regreso al texto de Iser permite, por su parte, que tomemos de modo más flexible la postura frente a la intencionalidad autoral:

Es probable que la intención no sea descubierta ni en la psique ni en la consciencia, sino que pueda ser abordada apenas por las cualidades de manifestación que se revelan en la selectividad del texto frente a sus sistemas contextuales (ISER, 1991, p. 27 [18]).

La intención autoral no es una pieza dejada afuera del tablero, pero el modo como ella entra en discusión exige que rebasemos los criterios nacionalistas o apenas sociológicos, y aceptemos el reto de cuestionar la literatura como modalidad discursiva. Podríamos, así, hablar, sin exceso metafórico, de un inconsciente textual; es decir, textualmente configurado, sin entenderlo como un prolongamiento del inconsciente autoral. Sin negar que traumas o accidentes, que marcan la vida del autor, interfieran en la selección que opera, lo decisivo ahora es que “lo imaginario exprese la condición de su representabilidad” (ISER, 1991, p. 27 [18]).

Seamos ahora aún más breves. Al lado de la selección, opera la combinación de los elementos textuales, “que abarca desde el significado lexical, pasando por el mundo introducido en el texto, hasta los esquemas desde los cuales se organizan los personajes y sus

acciones” (ISER, 1991, p. 27 [18]). Dicho de modo más sencillo: la transgresión de la realidad no ocurre sólo por la elección de los valores, usos y costumbres presentes en el mundo social en que la obra es creada, pero también por la manipulación lexical y por los esquemas que presiden la elección de los tipos de personaje y de las acciones que cumplen. En resumen, el texto es algo que se origina de un mundo *no-realizado* (subrayado del autor), es decir, no reduplicado, que, sin embargo, desde la transgresión del aspecto difuso del imaginario, asume la apariencia de realidad. De ahí, decir que “su ‘facticidad’ por lo tanto no reside en lo que es, sino en lo que desde el texto se origina” (ISER, 1991, p. 29 [20]) parece incompleto si, como se buscó hacer en líneas anteriores, no se rectifica la cuestión de la referencia. Como, sin embargo, no suponemos que la formulación de Iser pueda ser llamada poco feliz, y, en cambio, la encontramos coherente con lo que había dicho acerca de la referencialidad, debemos concluir que, en ese punto, nuestras comprensiones divergen.

Los actos de selección y combinación aún van a estar incompletos sin que se introduzca un tercero. La ficción literaria se distingue de aquellas que fundan el “establecimiento de las instituciones, sociedades e imágenes del mundo” (ISER, 1991, pp. 25 y 26 [23 y 24]) porque, al contrario de éstas, supone que “desnuda a su ficcionalidad” (ISER, 1991, p. 26 [24]). Entendemos ese desnudamiento como la tendencia que la ficción literaria presenta al exponerse, no como un simulacro de la realidad, sino como una presentación suya, muchas veces desmitificadora. En la *Odisea*, el aedo homérico ya actualizaba dicha tendencia al dejarse definir como alguien que acobijaba su conocimiento con la gracia con la que

componía sus versos. En el mismo sentido, actuaba en el *Quijote* la duda lanzada sobre su mismo texto, tomado como traducción inexacta de un original morisco, o el teatro dentro del teatro, en Shakespeare. Por ese rumbo está la preciosa conexión que Iser hace con lo que Winnicott había llamado “objeto transicional”. A semejanza de éste, la ficción literaria tanto niega que esté bajo control “mágico” como que se imponga como realidad. El objeto transicional es un espacio entre un “tercer margen” que permite relacionar lo externo con lo interno. Pero el objeto transicional se impone a todos los niños, mientras que el adulto necesita estudiar para reconocer las propiedades de lo ficcional.

3.3 Ficción y mimesis

A los conocedores de la obra del teórico alemán no les parecerá raro que el instante que reservamos a una pequeña parte de *O fictício e o imaginário* –la verdad, no expusimos y tampoco discutimos sino su primer capítulo– no presente ninguna referencia a la mimesis. Aunque en su texto más reciente, “Mimesis-Emergenz”,^[34] el autor modere su repudio a la mimesis, en el transcurso de su obra, siempre mantuvo distancia de dicho concepto griego. Como se sabe, esa ha sido la actitud predominante en los estudios literarios contemporáneos. Además, la obra en la que el autor podría dar un paso adelante al relacionar la mimesis con la ficción, *Pourquoi la fiction?* (1999), paradójicamente parece dar razón a la reserva de Iser. La terminología técnica no impedirá al lector, aun cuando la desconozca, comprender mi explicación:

Los hechos miméticos revisados poseen un denominador común: todos se benefician de la relación de semejanza y de un proceso de imitación selectiva, sea para producir una copia (*o una reinstanciación*) de lo que es imitado, sea para crear un semejante suyo, sea por ofrecer una representación suya o para elaborar su simulación modelizadora (SCHAEFFER, 1999, p. 81)

Al parecer, en la tradición europea, la posibilidad de recuperar el problema de la mimesis es nula; han sido tantas las autoridades que, durante siglos, acataron que la mimesis es sinónimo de *imitatio* o que, por la misma razón, negaron la validez del concepto, que ya no parece ser viable que los europeos rehagan el camino. Schaeffer adopta la primera posición, teniendo por base la oposición entre los modelos nomológicos y miméticos; los nomológicos “deben satisfacer una condición de homología generalizadora, o sea, el modelo debe ser aplicable tal cual a un número indefinido de casos concretos” (SCHAEFFER, 1999, pp. 213 y 214), al paso que los miméticos “instauran la relación de homología –que corresponde a su finalidad cognitiva, a través de una relación de semejanza” (SCHAEFFER, 1999, p. 77). Schaeffer subordina la relación de la mimesis con la ficción a la experiencia de “inmersión” a la cual se sometería el receptor.

[...] Si toda ficción existe (por lo menos) como contenido mental, la recíproca no es verdadera: apenas son ficcionales los contenidos mentales (y más ampliamente los estados mentales) delimitados por el cuadro pragmático de una auto-estimulación imaginativa o de disimulación (*feintise*) compartida, y que son vividos (o experimentados) sobre el modo de la inmersión ficcional (SCHAEFFER, 1999, p. 213).

La inmersión ficcional, estimulada por la homología derivada de una relación de semejanza, supondría, así, una especie de hipnosis voluntaria en la que el receptor entraría o saldría según su voluntad.

Frente a ese planteamiento tan rudimentario, Iser está en lo cierto al pensar la ficción de modo autónomo. En cambio, su dificultad en reconducir la ficción a la realidad no resulta de esa autonomía, ¿camino señalado por él mismo desde la transgresión del imaginario? Si ésta consiste en convertir lo difuso de lo imaginario en una apariencia de realidad, y si ésta última ya se había no-realizado, ¿a cuál realidad reconduciría lo ficcional sino a un mundo alternativo?

El camino será diverso si repensamos la mimesis en su misma base y, entonces, la tomamos como producto de la tensión entre semejanza y diferencia, con la predominancia, en la mimesis del arte, del segundo vector. En lugar, sin embargo, de reafirmar el trayecto que intentamos cumplir desde *Mimesis e modernidade* (1980), pasando por *Vida e mimesis* (1995) y *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), me valgo de la relación aquí ya establecida: en lugar de *imitatio*, la mimesis supone, usando el vocabulario de Iser, la selección de aspectos de la realidad, que desorganiza la representación del mundo, sea porque no es su repetición, sea porque no obedece a sus campos de referencia. Su mecanismo constitutivo es, así, semejante al de la ficción. Su diferencia está en que la mimesis se cumple frente a un cierto otro; es decir, una cierta sociedad, mientras que la descripción del mecanismo de la ficción no necesita llamar la atención para la sociedad, de la que tematiza apenas determinadas parcelas, dándole otra configuración.^[35] La mimesis fija el anclaje del acto ficcional en el interior de un cuadro de usos y valores y, por lo tanto, de referencias vigentes en una cierta sociedad. Su estudio, por consiguiente, gana en concreción cuando contrastamos los elementos que selecciona con la función que ellos

tienen en la sociedad de la cual la obra ficcional los tomó. Así, su interrelación con el conocimiento de lo ficcional tiene ventaja para ambas: para la mimesis, su articulación con éste obstaculiza el mantenimiento de la prenoción de lo imitativo; por parte de la ficción, su abordaje impide que se encierre en el propio objeto sobre el cual reflexiona, o que su practicante sea forzado a entender la realidad como pura construcción, a la que lo ficcional ofrecería una (inconsecuente) alternativa.

En síntesis, con Wolfgang Iser la ficción alcanza un lugar que, hasta Bentham y Vaihinger, le había sido negado por el pensamiento occidental. Nuestras divergencias, pequeñas, se centran en la cuestión de su rearticulación con la realidad. De ahí lo importante de su conexión con el fenómeno de la mimesis, que Iser, coherentemente, no hace.

◆ Bibliografía ◆

I. Bajo el signo de la mimesis y de la *fictio*

AGOSTINHO. *Confessiones (400)*. Trad. al portugués de J. O. Santos y A. A. de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1977.

. “De mendacio (395)” (ed. francés-latín). *Oeuvres de Saint Augustin*, vol. 2. Trad. de G. Combes. París: Desclée de Brouwer, 1949.

ALBRECHT, M. von. “Mythos und römische Realität in Ovids Metamorphosen”. W. Haase (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 11, Principat, vol. 31. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1981, pp. 2327-2342.

ARISTÓTELES. “Ética a Nicômaco”. J. Barnes (org.), *The Complete Works of Aristotle*, 2 vols. Princeton, Nueva Jersey: Princeton/Bollingen Series, 1985.

. “Metafísica” (ed. greco-portuguesa) 3 vols. Organizada con comentarios de G. Reale. Trad. al portugués de M. Perine. San Pablo: Ed. Loyola, 2002.

. “Parte de los animales”. J. Barnes (org.), *The Complete Works of Aristotle*, 2 vols. Princeton, Nueva Jersey: Princeton/Bollingen Series, 1985.

. “Poética”, *The Complete Works of Aristotle*, vol. 2. The Revised Oxford Translation, J. Barnes (ed.), Princeton Bollingen Series.

- Princeton, Nueva Jersey, 1984 y (ed. grecofrancesa). Trad. y notas de R. Dupont-Roc y J. Lallot, Seuil, París, 1980.
- . “Retórica”. J. Barnes (org.), *The Complete Works of Aristotle*, vol. 2. Princeton, Nueva Jersey: Princeton/Bollingen Series, 1985.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. “Introduction” al *Commentaire au songe de Scipion*, 2 t. París: Les Belles Lettres, 2003.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words* (1962). J. O. Urmson & M. Sbisà (orgs.). Londres-Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- BOCCACCIO, G. *Genealogía de los dioses paganos*. Trad. esp. completa y ed. de M. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1985.
- . “Genealogia deorum gentilium (1347-1360), Livro XIV”. P. G. Ricci (org.), *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*. Milán-Nápoles: Ricciardi, 1965.
- CASSIN, B. “Du faux ou du mensonge à la fiction (de pseudos a plasma)”. B. Cassin (org.), *Le plaisir de parler*. Minuit. París, 1996.
- CASTELVETRO, L. *Poetica d’Aristotele vulgarizzata, et sposta* (1570). Múnich: (reimp.) W. Fink Verlag, 1968.
- CHAMONARD, J. “Introduction” a su traducción de las *Metamorfosis*, 2 vols. París: Classiques Garnier, 1956, pp. I-XLI.
- COSTA LIMA, L. “A escrita da história e a modernidade”. *História. Ficção. Literatura*. San Pablo: Companhia das Letras, 2006.
- COX, F. “Envoi: the Death of Virgil” (1997). C. Martindale (org.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- D’ALEMBERT; DIDEROT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers* (1751-1772), vol. VI. StuttgartBad

Cannstatt: (reimpr.) da Friedrich Forman Verlag, 1967, pp. 679-683.

DANTE. "Convívio". F. Pellegrini *et al.* (orgs.), *Le Opere di Dante*, testo critico della Società dantesca italiana. Florencia: R. Bemporad & Figlio Editori, 1921.

———. "La divina commedia". F. Pellegrini *et al.* (orgs.), *Le Opere di Dante*, testo critico della Società dantesca italiana. Florencia: R. Bemporad & Figlio Editori, 1921.

DETIENNE, M. *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque* (1967). París: Ed. de la Découverte, 1990.

DUPONT-ROC, R. *Poética* (ed. greco-francesa). Trad. y notas de R. Dupont-Roc y J. Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ELIOT, T. S. "Virgil and the Christian World" (1951), (republ.) *On Poetry and Poets*. Nueva York: The Noonday Press, 1961, pp.135-148.

———. "What is a Classic?" (1945), (republ.) *On Poetry and Poets*. Nueva York: The Noonday Press, 1961, pp. 52-74.

ÉSQUILO. "Agamêmnon". *Oréstia*. Trad. de M. da Gama Kury. Río de Janeiro: J. Zahar Editor, 1990, cotejada con *Eschyle*, (ed. greco-francesa), t. II, texto establecido y traducido por P. Mazon. París: Les Belles Lettres, 1972.

EURÍPIDES. "Hécuba" (ed. greco-inglesa). Trad. de A. S. Way, *Loeb Classical Library*, vol. 1. Cambridge-Londres: Harvard University Press e William Heinemann, 1978.

FRÄNKEL, H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (1951), (ed. modif.). Múnich: C. H. Beck, 1962.

FUHRMANN, M. *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles - Horaz - "Longin"*. *Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche

- Buchgesellschaft, 1992, (ed. modif.) de *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, 1973.
- _____. “Die Fiktion im römischen Recht”. D. Henrich, W. Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik*, XV, Múnich: Fink Verlag, 1983, pp. 413-415.
- GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce antique* (1968). París: (reed.) da Maspero, 1976.
- GOETHE, J. W. v. “Nachlese Aristoteles Poetik” (1827). *Schriften zur Literatur, Werke*, vol. 12. Hamburgo Ausgabe. Múnich: DTV, 1988.
- GOMME, A. W. *The Greek Attitude to Poetry and History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1954.
- GOODY, J. “De l’oralità allá scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare”, en *II Romanzo*, vol. 1, *La Cultura del romanzo*, F. Moretti (org.). Turín: Einaudi Editore, 2001.
- GORGAS. Fragmento referido por Plutarco, transcrito en *Les présocratiques* (ed. establecida por J.-P. Dumont, col. de D. Delattre e J.-L. Poirier). París: Pléiade, 1988.
- HABINEK, T. “Ovid and Empire”. P. Hardie (org.), *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 46-61.
- HALLIWELL, S. “Aristotelian Mimesis Revisited”. *Journal of the History of Philosophy*, vol. 28, núm. 4, pp. 487-510, oct., 1990.
- _____. *Aristotle’s Poetics*. Londres: Duckworth, 1986.
- _____. “Pleasure, Understanding, and Emotion”. A. Oksenberg Rorty (org.), *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 241-260.
- HARDIE, P. “Ovid and Early Imperial Literature”. P. Hardie (org.), *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University

- Press, 2002, pp. 34-45.
- HARTOG, F. "Préface" a la ed. de la *Historia*, de Polibio. París: Gallimard, 2003.
- HEGEL, G. W. F. "Jenenser realphilosophie" (1805-1806). Trad. y comentarios de J. Taminiaux. *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État*. París: Payot, 1984, pp. 193-290.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses* (ed. greco-portuguesa). Est. e introd. de J. Torrano. San Pablo: Iluminuras, 2003.
- HOMERO. *Odisea* (ed. greco-inglesa). Trad. de A. T. Murray, revisión de G. E. Demock, 2 vols. Cambridge-Londres: Harvard University Press, 1995 (Loeb Classical Library).
- HORACIO. *Ars poetica* (ed. latín-portugués). Trad., notas e introd. de D. Tringalli, San Pablo: Musa Editora, 1994.
- JONES, J. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Londres: Chatto and Windus, 1962.
- KANTOROWICZ, E. H. "The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art" (1961). *Selected Studies* (reed.). Nueva York: J. J. Augustin Publisher, 1965, pp. 352-365.
- KENNEDY, G. *The Cambridge History of Literary Criticism* (1989), vol. 1: Classical Criticism, espec. "The Evolution of a Theory of Artistic Prose". Cambridge University Press, 1995, pp. 184-199.
- KENNEDY, D. F. "Modern Receptions and Their Interpretative Implications". C. Martindale (org.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 38-55.
- . "Virgilian Epic" (1997a), C. Martindale (org.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 145-154.

- KOMMERELL, M. *Lessing und Aristoteles. Eine Untersuchung über die Theorie der Tragödie* (1940), (2a. ed. no modificada). Vittorio Klostermann, 1957.
- KOSICKI, E. *Hamlet, el padre y la ley*. Buenos Aires: Editorial Gorila, 2004.
- LACTÂNCIO. *Epitome Divinarum Institutionum* (entre 315 e 321) (ed. latín-francés). Introd., texto crítico, trad., notas e índ., de M. Perrin. París: Les Éditions du Cerf, 1987.
- . *Institutiones divinae* (entre 304-311), Livro II, (ed. latín-francés). Introd., texto crítico, trad. y notas de P. Monot. París: Les Éditions du Cerf, 1987.
- LALLOT, J. y DUPONT-ROC, R. *Poética* (ed. greco-francesa). Trad. y notas de R. Dupont-Roc y J. Lallot. París: Seuil, 1980.
- LEAR, J. “Katharsis” (1988) (repub.). A. Oksenberg Rorty (org.), *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992.
- LESKY, A. “Die griechische Tragödie” (1957). Trad. de J. Ginsburg, G. G. de Souza y A. Guzki, *A tragédia grega*. San Pablo: Perspectiva, 1990.
- LIGOTA, C. R. “‘This Story is not True’. Fact and Fiction in Antiquity”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres: The Warburg Institute, University of London, 1982.
- LUCIANO. “Peri orkeseos” [“A Dança” (c. 162-5 d.C.)]. *Lucian* (ed. greco-inglesa), 8 vols., vol. V. Trad. de A. M. Hamon. Londres-Cambridge, Mass.: Heinemann-Harvard University Press, 1972, pp. 211-289 (Loeb classical library).
- MACRÓBIO. *Somnium Scipionis* [Comentaire au songe de Scipion (depois de 430 d.C.)], 2 t. Texto establecido, trad. y comentado

- por M. Armisen-Marchetti. París: Les Belles Lettres, 2003.
- MEIER, C. *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (1988). Trad. de A. Weber, *The Political Art of Greek Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- MOMIGLIANO, A. "Ancient History and the Antiquarian", *Contributo alla storia degli studi classici*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1955.
- . *Saggi di storia della religione romana*. R. di Donato (ed.). Brescia: Morcelliana, 1988.
- NUSSBAUM, M. C. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- . "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity". A. Oksenberg Rorty (org.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 261-290.
- OVÍDIO. *Heroides* (ed. latín-alemán). Trad. y org. de D. Hoffmann, C. Schliebitz y H. Stocker. Stuttgart: Reclam, 2000.
- . *Metamorphoseis (Metamorfoses)* (ed. latín-francés). Trad., introd. y notas de J. Chamonard, 2 vols. París: Classiques Garnier, 1956.
- PESSOA, F. "Mário de Sá-Carneiro" (s/d). *Fernando Pessoa. Obras em prosa*. Río de Janeiro: Edit. Nova Aguilar, 1986.
- PETRARCA, F. "Ad Gerardum, germanum suum monachum cartusiensen, de felicitate status illius et miseris seculi cum exhortatione ad propositi perseverantiam". "Familiarium rerum", parte de *Le Familiari* (ed. crít. de V. Rossi), vol. II. Florencia: Sansoni, 1934, pp. 286-300.

- . “Collatio laureationis” (Oración per la laurea). A. Bufano (org.), *Opere latine*, vol. 2. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1975.
- . *De vita solitaria* (ed. latín-italiano). G. Martellotti (org.). Trad. de A. Bufano. Turín: Einaudi Editore, 1977.
- . *Rerum senilium* (ed. latín-francés), (ed. crít. de E. Nota). Trad. de E. Casselli, F. Fabre e A. de Rosny, presentación y notas de U. Dotti, t. II. París: Les Belles Lettres, 2003.
- PLATÓN. “República”, vol. VI-VII. *Diálogos*. Trad. de C. A. Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.
- POHLENZ, M. “Furcht und Mitleid? Ein Nachwort”, *Hermes*, vol. 84, núm. 1, 1956, pp. 49-74.
- POLIBIO. *Histoire*. Trad. al francés y notas de D. Roussel. París: Gallimard, 2003.
- QUINN, K. “The Poet and His Audience in the Augustan Age”, *Aufstieg und Niedergang derromischen Welt*, II. H. Temporini, W. Hasse (eds.). Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1981, pp. 76-180.
- QUINTILIANO. *Institutio oratoria* (93-96) (ed. latín-francés), 4 vols., introd. y notas de H. Bornecque. París: Librairie Garnier, 1933.
- RAT, M. *Notas à tradução da Eneida*, 2 vols. París: Classiques Garnier, 1955.
- REDFIELD, J. *Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1975.
- . “The Making of the Odissey” (1967), (republ.) A. C. Yu (org.), *Parnassus Revisited. Modern Critical Essays on the Epic Tradition*. Chicago: American Library Ass., 1973, pp. 141-154.
- REY, A. *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vols. París: Dictionnaires Le Robert, 1995.

- ROMILLY, J. de. *La modernité d'Euripide*. París: PUF, 1986.
- ROSATI, G. "Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio". Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia", Istituto di Filologia Classica dell'Università di Perugia, 1981, pp. 297-309.
- ROSEN, S. *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*. Nueva York-Londres: Routledge, 1988.
- SCHAEFFER, J.-M. *Pourquoi la fiction?* París: Ed. du Seuil, 1999.
- SCHIESARO, A. "Ovid and the Professional Discourses of Scholarship". P. Hardie (org.), *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 62-75.
- SCHORSKE, C. E. *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1998.
- SIDNEY, Sir P. *An Apology for Poetry* (1595). F. G. Robertson (org.). Nueva York-Londres: Macmillan Publ. Co. e Collier Macmillan Publishers, 1970.
- SPITZER, L. Reseña del libro de Dámaso Alonso, *Poesía española, ensayo de método y límites estilísticos* (1950) (ed. rev. y ampl. en 1952). *Romanische Forschungen*, 1952. Trad. L. Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes V. I*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 377-402.
- STE. CROIX, G. E. M. de. "Aristotle on History and Poetry", originalmente en *The Ancient Historian and His Materials* (1975). A. Oksenberg Rorty (org.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 23-32.

- TAMINIAUX, J. *Naissance de la philosophie hegélienne de l'État*. Commentaire et traduction de la Realphilosophie d'Iéna. París: Payot, 1984.
- TARDE, G. *Les lois de l'imitation* (1890). París: Éditions Kimé, 1993.
- TARRANT, R. L. "Ovid and Ancient Literary History". P. Hardie (org.), *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 13-33.
- TERTULIANO, Q. S. *De spectaculis* (ed. latín-alemán). Trad. y org. de K.-W. Weeber. Stuttgart: Reclam, 2002.
- THEODORAKOPOULOS, E. "Closure: the Book of Virgil" (1997). C. Martindale (org.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 155-165.
- UNTERSTEINER, M. *I Sofisti*, 2 vols. Milán: Lampugnani Nigri, 1967.
- VERNANT, J.-P. *Mythe et tragédie en Grece ancienne*. París: Maspero, 1972.
- VIDAL-NAQUET en VERNANT, J.-P. *Mythe et tragédie en Grece ancienne*. París: Maspero, 1972.
- VIRGILIO. *Eneida [Aeneis]* (ed. latín-francés). Trad., introd. y notas de M. Rat, 2 vols. París: Classiques Garnier, 1955.
- WEINRICH, H. *Linguistik der Lüge* (1966), (ed. ampliada, Verlag C. H.). Múnich: Beck, 2000.
- WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. Londres: Tavistock Publications, 1971. Trad. brasileña de J. O. de A. Abreu y V. Nobre, *Brincando com a realidade*. Río de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- . "Transitional Objects and Transitional Phenomena". *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*, introd. de M. Masud y R. Khan.

Londres: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1982, pp. 229-242.

II. Finalmente, la teoría de lo ficcional

BAPTISTA, A. R. *Autobiografias*. Lisboa: Relógio d' Agua Editores, 1998.

. *Em nome do apelo do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral Edições, 1991.

BENTHAM, J. "The Theory of Fictions". C. K. Ogden, *Bentham's Theory of Fictions*. Nueva York-Londres: Harcourt, BraceKeegan Paul, 1932 (ed. facs. de AMS), Nueva York, 1978.

BRINKMANN, R. (org.). *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftl Buchgesellschaft, 1974.

COSTA LIMA, L. *Limites da voz. Montaigne. Schlegel. Kafka* (1993). Río de Janeiro: (reed.) da Editora Topbooks, 2005.

. (ed.). *Teoria da literatura em suas fontes*, 2 vols. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

. "A escrita da história e a modernidade", *História. Ficção. Literatura*. San Pablo: Companhia das Letras, 2006.

FACHEREAU, S. (ed.). *La querelle du réalisme*. París: Ed. Cercle d'Art, 1987.

GENETTE, G. *Fiction et diction*. París: Seuil, 2004.

GUMBRECHT, H. U. Reseña de *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Poética*. Amsterdam, 1977, pp. 522-534. Trad. brasileña de I. Stein, E. E. W. Koch, con complementos para esta edición. L.

Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 991-1011.

ISER, W. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1991. Usamos con frecuencia la traducción de J. Kretschmer: *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Río de Janeiro: EdUERJ, 1996.

———. “Die Appelstruktur der Texte” (1970). R. Warning (org.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Múnich: UTB, Wilhelm Fink Verlag, 1975, pp. 228-252.

———. “Mimesis - Emergenz”, ponencia presentada en el seminario “Mimesis und Simulation” (abril, 1996). Kablitz, A. & Naumann, G. (eds.) *Mimesis und Simulation*. Friburgo: Rombach Verlag, 1998. Su traducción “Mimesis/Emergência” fue incluida como anexo al libro que reunía las ponencias del seminario dedicado a la obra del autor: *Teoria da literatura. Indagações à obra de Wolfgang Iser*, J. C. de Castro Rocha, Río de Janeiro: EdUERJ, 1999, pp. 239-256.

KENNEDY, G. *The Art of Rhetoric in the Roman World (300 b.C.-a.D. 300)*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1972.

LUKÁCS, G. *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claassen, 1958.

OGDEN, C. K. “Introduction”, *Bentham's Theory of Fictions* (1932). Ogden, C. K. *Bentham's Theory of Fictions*. Nueva York-Londres: Harcourt, Brace-Keegan Paul, 1932 (ed. facs. de AMS), Nueva York, 1978.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria* (93-96) (ed. latín-francés), 4 vols., introd. y notas de H. Bornecque. París: Librairie Garnier, 1933.

- SCHLEGEL, F. "Athenäum Fragmente", núm. 74, (1798). H. Eichner (org.), *Kritische Ausgabe*, vol. II. Paderborn: Verlag Schöningh, Thomas-Verlag, 1967, pp. 165-255.
- STIERLE, K. "Fiktion". K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt *et al.* (org.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2., Stuttgart Verlag J. B. Metzler, 2001, pp. 380-428.
- VAIHINGER, H. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf grund eines idealistischen Positivismus* (2^a ed. 1913), ed. cit.: Aalen: Scientia Verlag, 1986. Trad. de J. Kretschmer, en su tesis de doctorado: *Hans Vaihinger: o texto do como se*, texto não publicado, Río de Janeiro, 2002.

◆ Notas ◆

[1] N. de Ed.: se respetó la manera de citar del autor en las citas de obras clásicas.

[2] Lo que es terminantemente negado por Hermann Fränkel: “[...] Homero no puede ser el autor de las dos más importantes épicas porque la *Iliada* y la *Odisea* son distintas en el lenguaje, estilo y modo de pensar para que puedan ser atribuidas a un mismo autor. Así, la tradición es tan solo una leyenda” (FRÄNKEL, 1951, p. 6).

[3] Los héroes de la *Iliada* llevan una vida pública y su modo de actuar es determinado por el juicio del mundo presente y futuro (Il. 6, 441-3; 9, 459-61). La opinión pública dice claramente (*nemessáo*) de la conducta impropia y no cabe duda de que dicho instrumento pueda actuar falsa e injustamente. No hay en la *Iliada* motivos ocultos y oscuros subterráneos (*Untergründe*); cada uno es como actúa (FRÄNKEL, 1951, pp. 93 y 94).

[4] “Los bardos griegos, así como los eslavos, describen, por ejemplo, objetos de una especie y forma que hace siglos no son usadas y, en un caso y en el otro, la comprobación arqueológica confirma la corrección de la descripción. Los épicos pueden conservar tan exactamente el recuerdo de la vieja civilización porque cada nueva generación, desde la más temprana edad, creció en un mundo dual, el de la realidad de sus propios días y la de la poesía” (FRÄNKEL, 1951, pp. 22 y 23).

[5] Tampoco nos compete poner atención a la divergencia entre los que se dedicaban a la investigación histórica y los pensadores: “La tendencia de los sabios (*logioi*) en emprender viajes por el mundo civilizado los separaba de Sócrates, que mantiene una concepción distinta de visibilidad. Como señala Sócrates en el *Fedon*, la mirada directa hacia al sol nos ciega. Por analogía, no debemos enfrentar directamente las cosas con nuestros ojos, sino por medio de los discursos (*speeches*) (99d4-26). [...] Si los discursos son mejores que las cosas visibles, podemos aprender del mundo desde el discurso de los otros. Sin embargo, más fundamentalmente, la distinción socrática se refiere a un dominio de formas o ideas que son vistas por el ojo del intelecto. Para Heródoto y los *logioi* no existe dicho dominio” (ROSEN, 1988, pp. 34 y 35).

[6] Cfr. el prefacio de François Hartog a la edición de Polibio que usamos aquí (HARTOG, 2003).

[7] Como decía Momigliano, citando a Muratori: “[...] El conocimiento histórico no es más seguro si no admitiese (admitiera) que hay ‘cose sensible delle quali si ha e si può avere una chiara e indubitata idea’” (MOMIGLIANO, 1955, p. 81).

[8] Para el examen del pasaje del mítico hacia el jurídico, Cfr. GERNET, 1968.

[9] Fernando Pessoa tenía una formulación menos dura: “[...] O amor de Deus, como por destino não é humano, revela-se em aquilo em que humanamente se não revelara amor” (PESSOA, s/d, p. 455).

[10] Para que no tardemos en exámenes que sólo lo comprobarían, nos restringiremos a observar: “En el mundo romano, retórica y crítica literaria eran disciplinas muy cercanas. [...] Podemos señalar a Quintiliano, aunque, en lo que dice respecto a la literatura, Quintiliano hace poco más que repetir los clichés críticos corrientes de aquel entonces” (QUINN, 1981, pp. 95 y 96). Los que tengan interés pueden encontrar material copioso en KENNEDY, 1989, especialmente, pp. 184-199.

[11] Aquí queda claro el motivo de las comillas: hablar de literatura respecto a la épica y la tragedia griegas es obviamente un anacronismo; además, la separación que propongo entre ficción y literatura deja ver que no me conformo con su sinonimia.

[12] La atención a la concepción orgánica de la mimesis aristotélica tiene la ventaja adicional que nos hace entender, mejor, de dónde viene su desastrosa traducción como *imitatio*. Su desastre dependió de un pequeño desplazamiento. La concepción orgánica supone la correspondencia entre algo mayor, el estado del mundo, y algo menor, la obra; es decir, el mimema. La *imitatio* supone la subordinación entre el imitado, entonces modelo, y el imitante, la obra que reflejaría su modelo. Correspondencia, al contrario de imitación, no implica repetición, reduplicación de partes, sino correlación que, por ser orgánica, no es libre, sino que sucede dentro de ciertos límites.

[13] Por cuestiones de espacio, reduzco a una nota lo que exigiría un tratamiento detallado. Data del siglo I d.C. el Tratado sobre lo sublime escrito en Roma, pero en griego. Su descubrimiento por la traducción francesa de Boileau, en 1674, causaría furor en Europa. Sin negar la agudeza de algunas de sus observaciones, que estimularían a E. Burke y a Kant, se señala la función decisiva de la retórica. Sin ella, ¿cómo sería posible la comparación de Demóstenes, Platón, Safo y Tucídides? La única medida común entre un orador, un filósofo,

un poeta y un historiador era el estilo. Al hacerlo, el autor anónimo servía de puente entre los legados alejandrino y romano, manteniendo la poética en un estado de sombra y confusión.

[14] Algunas obras dotadas de otra inscripción discursiva pueden volverse literarias. Desde aquí, obsérvese sobre todo que, aun cuando así suceda, no se puede suponer que tales obras hayan sido engendradas por una mimesis activa.

[15] 70-19 a.C. La *Eneida* habría sido compuesta entre el 30 a.C. hasta la fecha de la muerte del poeta, cuando la habría dejado sin los últimos arreglos.

[16] Aun para Momigliano, ese modo de relación se había vuelto diverso como el poeta: “Si la historia de Eneas había servido en el siglo V o IV a.C. para declarar la independencia de los romanos frente a los griegos y etruscos, en el siglo I tardío se había convertido en instrumento de reconciliación con los griegos, de amistad con los etruscos y (al menos en Virgilio) de subordinación de los troyanos respecto a los latinos” (MOMIGLIANO, 1988, p. 183).

[17] Los intérpretes de la *Eneida* son unánimes en tomar el poema como glorificación de Augusto y del poder romano. La posición contraria aparece formulada, de manera poco convincente, por Elena Theodorakopulos, 1997, pp. 155-165. Se reitera, sin embargo, que la tesis que está siendo formulada, y de la denegación de lo ficcional, no se confunde como la de la exaltación del *imperium*.

[18] “Augusto, sobrino e hijo adoptivo de César, se jactaba de descender, como to-dos los *Julii*, de Eneas y de los reyes de Troya” (RAT, 1955, vol. I, nota 114, p. 315).

[19] En contraposición a la justicia favorecida por Eneas, Turnus, en la última oportunidad para cambiar el desenlace de la batalla, se aprovecha de la ausencia provisoria del héroe troyano para, evidenciando su uso impío de las armas, aplastar a los adversarios que pueda (XII, 324-40).

[20] Para un análisis de las reacciones opuestas al legado virgiliano, sobre todo en la década de 1930, Cfr. COX, 1997, pp. 327-336.

[21] Para que se comprenda que la frase de Iser va mucho más allá de una tomada de efecto, hay que recordar la relación que él establece entre los actos de fingir constitutivos de la ficción y el “objeto transicional” de D. W. Winnicott. Como en el abordaje posterior de la teoría de Iser no vamos a tener la oportunidad de detenernos en ese aspecto, recordemos la caracterización del propósito psicoanalista. Para Winnicott, no basta establecer la distinción

entre interno y externo, inconsciente y consciente, pero se ha de considerar un “área intermedia de experiencia”: “En la vida del ser humano, hay una tercera parte que no podemos ignorar, un área intermedia de experimentación (*experiencing*), para la cual contribuyen la realidad interna y externa. Un área no contestada (*challenged*), porque ninguna demanda está hecha en su nombre, salvo que debe existir como un lugar de reposo (*a resting-place*) para el individuo comprometido en la perpetua actividad humana de mantener las realidades interna y externa separadas pero interrelacionadas” (WINNICOTT, 1982, p. 230). El añadido inmediato aclara mejor: “Estoy, por lo tanto, estudiando la sustancia de la *ilusión*, aquella que es concedida al niño y que, en la vida adulta, es inherente al arte y a la religión” (WINNICOTT, 1982, p. 230). Para profundizar, *Cfr.* WINNICOTT, 1971.

[22] Como ya había escrito en *El remolino del horror. Las márgenes de Occidente* (2003), conocí el pasaje de la “Collatio” petrarquiana por el texto citado de Kantorowicz.

[23] Aunque la carta no esté datada, ha de ser posterior a 1341, pues la rúbrica de uno de los códices en que aparece es descrita así: “Francisci Petrarche laureati florentini ad Gerardum Petrarcham monachum Cartusie germanum suum”, *Cfr.* Nota a la edición de Petrarca (1934, p. 286).

[24] Boccaccio presenta la definición entre comillas, como hecha por algunos, no expresamente nombrados. Tanto la edición italiana del Libro XIV como la traducción española de toda la *Genealogía* remiten a *De mendacio* (Sectio quarta, XIII, 28), donde, con efecto, se encuentra la “autorización” de la que deriva el enunciado: “Tantas cosas son fingidas sin romper con la verdad, para dar a entender una cosa por otra” [*quasi mendacium sit omne quod fingitur, cum veraciter aliud ex alio significandi causa tam multa fingantur*].

[25] “Apenas para los lógicos es una convicción razonable que, de hecho, a través de la aclaración del estatuto lógico de los textos ficcionales, pudiera ser explicada la naturaleza de la ficción literaria” (STIERLE, 2001, p. 426).

[26] Como Vaihinger nunca pudo escribir la versión definitiva de *Die Philosophie des Als Ob*, al traducirlo al inglés C. K. Ogden optó por una versión compacta que eliminara repeticiones y redundancias (*The Philosophy of “As if”* [1995]). Por sugerencia de Wolfgang Iser, Johannes Kretschmer tomó el alemán correspondiente de la versión compacta como base para la traducción que constituía la parte central de su tesis de doctorado en literatura comparada, *Hans Vaihinger: o texto do como se* (2002). Las citas que haremos son de la traducción de Kretschmer. Sin embargo, como es inexistente una edición comercial de la misma, adoptaremos una doble remisión: la primera indicación de página se refiere a la edición alemana de 1986, la segunda, a la traducción al portugués.

* N. de Ed.: Para esta edición, como criterio de traducción y editorial, las citas de Kretschmer se harán con el año 2002.

[27] Cfr. de Leo Spitzer la reseña en que criticaba la estilística “patriótica” del Dámaso de la *Poesía española* (1950). Trad. en Costa Lima (2002, I, pp. 377-408).

[28] Por el hecho de que la traducción brasileña (*O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de J. Kretschmer. Río de Janeiro: EDUERJ, 1996) se encuentra agotada, adoptaremos una doble referencia: la primera indicación de página se refiere a la edición alemana, la segunda, entre paréntesis, a la brasileña.

[29] Además de los textos de M. Fuhrmann –que sólo aparecerían en 1983– y de E. H. Kantotowicz, ya aquí referidos (Cfr. KOSICKI, 2004).

[30] Para el tratamiento tradicional de la cuestión, Cfr. LUCKÁCS, 1958; BRINKMANN, 1974, y para su repercusión en la pintura, en la década de 1930, FAUCHERAU, 1987.

[31] La introducción del concepto de *verosimilitud*, que no fue hecha por Iser, nos obliga a una distinción. Por cierto, el imaginario de una colectividad mantiene su carácter difuso, visible en la experiencia individual. Pero es mayormente afectado por los “cuadros de referencia” de la sociedad, que lo contamina, que por la sociedad que lo considera justo, adecuado, dotado de valor. Por esa contaminación se establece la verosimilitud, “conforme el uso corrompido del lenguaje”. Así, por ejemplo, la reacción de los aficionados de las artes plásticas ante el arte africano, que se introducía en los *ateliers* de los pintores de vanguardia en las primeras décadas del siglo xx, resultaba de que la fluidez de lo imaginario de aquellos aficionados fuera limitada por el “cuadro de referencia” que imponía la armonía de los trazos y la descripción anatómica adecuada de las figuras. Sobre esa fluidez congelada, actuará la subversión de la verosimilitud tradicional. La aceptación de un Braque o de un Picasso dependerá de que el nuevo verosímil admita la deformación explícita.

[32] *Selbstanzeige*; aunque adopte la traducción por la cual optó Johannes Kretschmer, llamo la atención de que el término alemán trae consigo la noción de autocritica y también de autodenuncia.

[33] Para la diferencia que establecemos entre indecibilidad e interminabilidad, (Cfr. COSTA LIMA, 1993, ap. 3).

[34] Presentado en el simposio “Mimesis und Simulation” (abril, 1996), publicado en *Mimesis und Simulation*, Andräas Kablitz y Gerhard Naumann (eds.), Rombach Verlag,

Freiburg, 1998. Su traducción, “Mimesis/Emergência”, fue incluida como apéndice al libro que reunía las comunicaciones al simposio dedicado a su obra: *Teoría da literatura. Indagações à obra de Wolfgang Iser*, J. C. de Castro Rocha (ed.), EDUERJ, 1999, pp. 239-256.

[35] Posición radicalmente diversa en Gerard Genette (Cfr. GENETTE, 2004).