



KONVERGENCIAS LITERATURA
ISSN 1669-9092
Año III Número 9 Diciembre 2008

**DE LA FILOSOFÍA A LA LITERATURA;
ENTRE LOS MUNDOS DEL TEXTO
Y LOS VIAJES DE LA TRAMA.**

Adolfo Vásquez Rocca (Chile) ¹



1.- Mundos posibles y universos de ficción.

A modo de esbozo de una teoría literaria –de la creación de entidades ficcionales,

1 Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV. Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Profesor de Antropología y Estética en el Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello UNAB. – En octubre de 2006 y 2007 es invitado por la 'Fundación Hombre y Mundo' y la UNAM a dictar un Ciclo de Conferencias en México. – Miembro del Consejo Editorial Internacional de la 'Fundación Ética Mundial' de México. Director del Consejo Consultivo Internacional de Konvergencias, Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo, Argentina. Director de Revista Observaciones Filosóficas . Profesor visitante en la Maestría en Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Profesor Asociado al Grupo Theoria –Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado– UCM. Ha publicado recientemente el Libro: Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas de climatización, Colección Novatores, Nº 28, Editorial de la Institución Alfons el Magnànim (IAM), Valencia, España, 2008.

mundos y tramas dentro del texto— podemos caracterizar la naturaleza del relato de ficción como un mundo posible ceñido a las normas constitutivas de la lógica modal. Este modelo ofrecerá las respuestas a problemas como la relación entre el mundo real y el dominio semántico del texto de ficción, o la posibilidad de hacer declaraciones sobre la función de verdad en los universos de la ficción.

Se indagará entonces sobre ese particular estado de cosas que puede denominarse ‘las cosas como podrían ser’, algo que algunos filósofos (lógicos) han querido llamar ‘mundos posibles’. Una posición es afirmar que nuestro *mundo real* es sólo un mundo entre otros y que nosotros lo llamamos real sólo porque es el mundo que nosotros habitamos. El mundo real difiere de los otros mundos posibles en que todos los miembros de su mundo-historia (el juego de todas las proposiciones que son verdad en él) son verdaderos; en contraste, las historias de todos los otros mundos posibles tienen unas proposiciones falsas entre sus miembros.

Estas –en apariencia– crípticas reflexiones encuentran una expresión temprana en la poética de Aristóteles: "No es asunto del poeta decir lo que pasó, sino el tipo de cosas que pasarían, lo que es posible según la posibilidad y necesidad"². En otros términos "el poeta debe mostrar proposiciones verdaderas en cada alternativa del mundo real (las cosas posibles según la necesidad), o proposiciones verdaderas en por lo menos una alternativa del mundo real (las cosas posibles según la probabilidad)"³.

Toda tesis necesita de un escenario para ser representada y, por este medio, probada; de manera tal que una tesis de una obra de ficción es "un acto de habla que pretende ser verdadero, con la regla de argumentación (o más bien con la exigencia de denotación) suspendida, pero sin abolir las reglas de sinceridad y consecuencia."⁴

De este modo tenemos que los enunciados de ficción son aserciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción. Los personajes de ficción son creados por el novelista que finge referirse a una persona; es decir, las obras de ficción son creadas por el novelista que finge hacer aserciones sobre seres ficcionales. Ellos, los enunciados de ficción, como los enunciados factuales, y contra lo que pudiera pensarse, pueden transmitir mensajes, al modo de una fábula o una moraleja o, más aún, constituirse en material para un nuevo tipo de investigación filosófica, cobrando una particular relevancia para la epistemología.

Aunque sea válido afirmar que el individuo ficticio no es real, es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad. Si el vocablo "ficción" se entiende como construcción de mundos, todo el discurrir del ser humano sobre la realidad está impregnado de ella. Es ficción la unidad y se exagera un gesto, la justicia es una convención, el tiempo es una invención y se finge... creerte. Pero entendiendo "ficción" como falsedad o mentira se debe distinguir la ficción literaria. La mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa al mundo real que incorpora ya que el poeta nada afirma y, por tanto, nunca miente. Esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira. La fórmula básica de la mentira y de la ficcionalidad es provocar la simultaneidad de lo que mutuamente es excluyente, soy fiel e infiel, vencí y perdí, estoy en Valparaíso y en

2 ARISTÓTELES, *Poética*, 9,2, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, IV Textos 8, Madrid, 1992.

3 PAVELI, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 46

4 LÓPEZ DE LA VIEJA, M. Teresa, *Figuras del logos; entre la filosofía y la literatura*, Ed. Fondo de cultura económica, Madrid, 1994, p. 67.

Santiago. La condición que separa a las ficciones literarias de la mentira es que descubren su ficcionalidad, algo que la mentira no puede permitirse sin riesgo de interrogatorio y condena.

2.- Los procesos creativos de la ficcionalidad y la dimensión antropológica de la ficción.

La ficción pone en ejercicio la imaginación. Un hombre recuerda que siendo niño no participó en deportes colectivos, no jugó en equipo ... hoy es empresario; el mismo hombre recuerda que a los veinte años dijo que se iría de casa y se fue a navegar, imagina durante un rato que un hombre de su edad –un empresario del otro lado del atlántico sueña que es un campeón de regatas–, él, a su vez, un campeón de regatas, sueña todas las noches que es un próspero hombre de negocios que vive al otro lado del atlántico, imagina que en el sueño de esta noche descubrirá al doble, descubrirá quién sueña a quién y se batirá a duelo con el impostor, mañana matará al infiltrado y dormirá.

En este sentido la ficción completa y compensa las carencias o frustraciones de la existencia humana. Pero la ficción revela, sobre todo, la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo. Sólo la ficción busca y encuentra nuestras posibilidades a través de un juego de ocultación y revelación: la ficción se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto verdades ocultas donde termina mi propio yo.

Cruzar la frontera en la que finalizo exige exceder mis propias limitaciones de conocimiento: la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina. La dificultad de conocer excita la curiosidad y quien curiosear inventa. En las narraciones coexisten lo real y lo posible, en las vidas coexisten verdades y ficciones, gratuitas o no. Habrá quien satisfaga la deficiencia de no ser lo que es y ser lo que no es, siendo espectador de las obras y de las vidas de otros. A quien no le basta la ficción ajena inventa otro lugar más soportable para vivir y filma, fotografía, actúa o escribe. Asumir esa anomalía y dedicarse al placentero arte de inventar y contar historias permite vivir buena parte del tiempo instalado en la ficción, seguramente el único lugar soportable. La ficción es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, donde todo es posible todavía porque podría suceder, pues aún no ha ocurrido ni se sabe si ocurrirá. La irrealidad de la ficción no es lo fantástico ni lo inverosímil, sino lo siempre posible en la realidad. Quien narra inventa situaciones y personajes: uno abandona el despacho durante una hora que dedica a hablar con quien pase; otro personaje... continúa caminando; el tercero conquista al personaje más deseado y el último aparece y desaparece al ritmo de sus conferencias. La ficción presente y el posible futuro de la realidad no sólo dan consuelo sino también diversión. La diversión de quien quiere y hace sólo limitado por sus posibilidades y por la espada de otra condena de la que ya ha aprendido a huir acotando los terrenos de la realidad de hechos, datos y sucesos y de la irrealidad de las ficciones efectivas donde todo es todavía posible.

3.- Los mundos del texto.

Los textos contienen universos semánticos que pueden ser descritos como mundos. Los mundos del texto pueden hacer referencia al mundo real, en los textos que parten y retornan al mundo real, o pueden producir mundos posibles, contrafácticos, alternativos. Es el caso de los textos de ficción, que están especializados en la construcción de mundos comunicables, pero no habitables. Los mundos posibles del texto son construcciones culturales, mundos de papel, cuyo espesor real es puramente semiótico. Como

producciones de la imaginación humana no son desdeñables, pues al distanciarse de las limitaciones del mundo real, nos permiten contemplar nuestros anhelos, sueños o posibilidades. Por otra parte, al retornar desde ellos al mundo cotidiano, contribuyen a iluminarlo, a percibirlo desde una óptica diferente. También hay que pensar las relaciones entre el mundo construido o reconstruido por el texto y el mundo social o natural. Los mundos construidos por la cultura, amueblados culturalmente por las artes y las ciencias, son mundos intermedios entre los mundos fácticos y contrafácticos. El estatuto de realidad de este mundo tres corresponde a un espesor, cuya entidad real ha sido concebida de distintas formas. Para algunos es el mundo habitado por los seres humanos, a partir del cual se asoman a los mundos reales o imaginarios. El mundo tres es también un mundo textual. En realidad, la actividad esencialmente humana es la construcción de mundos y a ella se aplican las construcciones culturales, científicas y mitológicas, entre otras. El placer del texto artístico (y el de todas las artes según sus modos de producción significativa) nos libera de nuestras limitaciones de seres materiales y biológicos y nos permite pensarnos como seres que encuentran en los sentimientos y en las ideas un nuevo estado de ser, ajeno casi al sustrato biológico *sobre* el que vivimos.

Por un lado, un mundo posible es un "estado completo de asuntos", por el otro, un "curso de eventos", conformado por una sucesión de estados completos. Además de estos estados distintos, el dominio semántico del texto narrativo contiene varios submundos, creados por la actividad mental de los caracteres. El dominio semántico del texto es así una colección de mundos posibles ensamblados –entramados– unos con otros, en una especie de empotramiento recursivo.

Umberto Eco⁵ presenta la idea de una oposición entre mundos reales–posibles dentro de la trama (la "fabula" en su terminología) del texto narrativo. Este contraste le permite estudiar la interacción de hechos narrativos, las representaciones de los caracteres de estos hechos, y sus creencias sobre las creencias de otros caracteres. Él también aplica los conceptos de la lógica modal a la dinámica del proceso de lectura, asimilando los mundos posibles a las inferencias y proyecciones construidas por los lectores cuando se mueven a través del texto. Estos mundos posibles pueden actualizarse, o pueden permanecer en un estado virtual, dependiendo de si el texto verifica, refuta, o deja indecisa la racionalización del lector hacia los eventos narrativos.

4.- La construcción del mundo de referencia.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando proyecta un mundo fantástico, como el de un cuento de hadas? Al contar la historia de la Caperucita Roja amueblo mi mundo narrativo con una cantidad limitada de individuos (la niña, la mamá, la abuela, el lobo, el cazador, dos chozas, un bosque, un fusil, una canasta), dotados de una cantidad limitada de propiedades. Algunas de las atribuciones de propiedades a individuos se ajustan a las mismas reglas del mundo de mi experiencia (por ejemplo, también el bosque del cuento está formado por árboles); otras sólo valen para ese mundo, por ejemplo, en este cuento los lobos tienen la propiedad de hablar, las abuelas y las nietecitas la de sobrevivir a la ingurgitación por parte de los lobos.

Dentro de ese mundo narrativo, los personajes adoptan actitudes proposicionales: por ejemplo, Caperucita Roja considera que el individuo que se encuentra en la cama es su abuela (en cambio, la fábula ha contradicho anticipadamente, para el lector, esa creencia de

5 ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Editorial Lumen, Barcelona 1981

la niña). La creencia de la niña es una construcción *doxástica* suya, pero no por ello deja de pertenecer a los estados de la fábula. Así pues, la fábula nos propone dos estados de cosas: uno, en el que quien se encuentra en la cama es el lobo, y otro, en el que quien se encuentra en la cama es la abuela. Nosotros sabemos de inmediato (pero la niña sólo lo sabe al final de la historia) que una de esos estados es presentado como verdadero y el otro como falso. El problema consiste en establecer qué relaciones existen, desde el punto de vista de las estructuras de mundos y de la mutua accesibilidad, entre esos dos estados de cosas.

5.- El valor cognoscitivo de la ficción.

La relación interna entre filosofía y literatura permite examinar de cerca qué significan la pluralidad y complejidad en los usos de la razón. Y permite aproximarse a esos usos y figuras desde un ángulo privilegiado. Pues el interés por lo literario no tendría por qué significar un apresurado abandono del modelo de discurso racional –que es característico de la filosofía–, sino el acceso a un punto de vista más completo: un nuevo motivo reflexivo, otro límite crítico, mayor complejidad también. Digamos que esa perspectiva facilita la puesta al día de las tesis modernas sobre la filosofía como emancipación, como salida de una minoría de edad.

Espacios de reflexión, métodos y perspectivas constituyen los distintos niveles, a través de los cuales se trata de definir un nexo complejo entre discursos. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto, así como la relación entre mundo y lenguaje pretenden acotar algunas dimensiones de esa relación.

A través de la literatura llegamos a estar familiarizados con situaciones, sentimientos, formas de vida, obteniendo así una mirada *desde dentro* –epistemológicamente empática–. Cada nueva visión del mundo constituye un nuevo tipo de conocimiento, un conocimiento que puede incluir aspectos cognitivos y emotivos y que demandará, probablemente, algún tipo de lógica paraconsistente. En este sentido en la manera en que –como pioneros– creamos o descubrimos mundos (dependiendo del estatuto ontológico otorgado a la ficción) también establecemos o desentrañamos la *legislación* lógica, según la cual tal curso de sucesos o tal tipo de entidades son o no admisibles al interior de este particular mundo posible.

Hasta los mundos narrativos más imposibles tienen como fondo lo que es posible en el mundo que concebimos como real. Las entidades y situaciones que no son explícitamente nombradas y descritas como diferentes del mundo real son entendidas a partir de las leyes que aplicamos a la comprensión del mundo real.

Así pues, la narración de ficción construye un modelo análogo del universo real, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. Se otorga así un valor cognoscitivo a la ficción, de modo tal que todas las posibles connotaciones, no expresadas directamente por el texto, sino –más bien– mostradas implícitamente o implicadas contextualmente en lo dicho por el mismo, iluminan aspectos de la realidad que sin estas extrapolaciones ficcionales permanecería en penumbras.

La perspectiva crítica –propia de la filosofía– puede hallarse así implícita en escritos de ficción, de la misma manera como las teorías filosóficas pueden aceptar como suyos a los argumentos procedentes del discurso literario. La reflexión filosófica se articula, pues,

desde distintos ámbitos y modalidades discursivas.

La verdad se entretiene en la ficción a través de la actividad mimética, en tanto la fábula da forma a componentes que son inmanentes al texto pero lo trascienden, como figuras de nuestras prácticas de vida que, a su vez, la lectura vuelve a trascender y transformar en el texto mismo y en el sí mismo del lector, que no suele ser inmune a este juego de verdades que circula libre y reguladamente en los viajes de la trama.

Los conceptos de la lógica modal son, pues, aplicables a la dinámica de los procesos de lectura, asimilando los mundos posibles a las inferencias y proyecciones construidas por los lectores cuando se mueven a través del texto. Estos mundos posibles pueden actualizarse, o pueden permanecer en un estado virtual, dependiendo de si el texto verifica, refuta, o deja indecisa la racionalización del lector hacia los eventos narrativos.

En todo trabajo de ficción se da por sentado que aquello que es el caso es recentrado en torno a las estipulaciones que el narrador hace del mundo real. Este proceso de recentramiento instala al lector adentro de un nuevo sistema de realidad y posibilidad. Como un viajero a este mundo, el lector de ficción descubre no sólo un nuevo mundo real, sino también una variedad de 'mundos posibles' que giran alrededor de él. Así como nosotros manipulamos los mundos posibles a través de los funcionamientos mentales, así hacen los habitantes de los universos de ficción: su mundo real se refleja en su conocimiento y creencias, corregidas en sus deseos, reemplazados por una nueva realidad en sus sueños y alucinaciones. A través del pensamiento contra-factual reflejan cómo las cosas podrían haber sido; a través de los planes y proyecciones contemplan cosas que todavía tienen una oportunidad de ser; y a través del acto de constituir las historias de ficción recentran su universo en lo que es para ellos un segundo-orden de realidad, y para nosotros un sistema del tercer-orden.

Para entender esta organización de substancia semántica (de ficción o no) en un mundo real rodeado por los satélites de 'mundos posibles', algunos autores⁶ proponen el término de "universo textual" para referirse a lo que se conjura por el texto. Lo que se ha llamado "mundo de ficción" puede parafrasearse ahora como el mundo real del universo textual proyectado por el texto de ficción.

Tampoco debe resultar extraño que se acuda a la literatura o a la ficción, allí se acota un problema y se llena el vacío de las reflexiones descontextualizadas. Se busca que la descripción ya no de formulaciones abstractas y vacías, sino de experiencias humanas concretas, –como el dolor o la traición– al ser compartidas, genere la necesaria empatía desde la cual se geste la solidaridad y la compasión.

Rorty⁷, por ejemplo, critica el enorme grado de abstracción que el cristianismo ha trasladado al universalismo ético secular. Para Kant, no debemos sentirnos obligados hacia alguien porque es milanés o norteamericano, sino porque es un ser racional. Rorty critica esta actitud universalista tanto en su versión secular como en su versión religiosa. Para Rorty existe un progreso moral, y ese progreso se orienta en realidad en dirección de una mayor solidaridad humana.

Para él la solidaridad humana no consiste en el reconocimiento de un yo nuclear –la esencia humana– en todos los seres humanos. Se la concibe como la capacidad de percibir

6 RYAN, Marie-Laure, *Los Mundos Posibles, Inteligencia Artificial y Teoría de la Narrativa*, Editorial Anagrama, Madrid, 1991.

7 RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y Solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

cada vez con mayor claridad que las diferencias tradicionales (de tribu, de raza, de costumbres) carecen de importancia cuando se las compara con las similitudes referentes al dolor y la humillación. De aquí que las principales contribuciones del intelectual moderno al progreso moral son las descripciones detalladas de variedades de dolor y humillación (contenidos en novelas e informes etnográficos), más que los tratados filosóficos y religiosos. Piénsese, por ejemplo, en 1984 la novela de Orwell, de la que Rorty realiza un prolijo análisis⁸.

La concepción que presenta Rorty sustenta que existe un progreso moral, y que ese progreso se orienta en realidad en dirección de una mayor solidaridad humana. Rorty piensa que para ese progreso moral es más útil pensar desde una moral etnocéntrica, pragmática y sentimental, que desde una moral universalista, abstracta y racionalista, como la de Kant.

En definitiva, más educación sentimental y menos abstracción Moral y teorías de la naturaleza humana. Educación sentimental y moral a través del desarrollo de la sensibilidad artística. Debemos prescribir novelas o filmes que promuevan la ampliación del campo de experiencias del lector, más aun cuando el lector es un político, un economista, un trabajador social, un empresario, un dictador, o, más aún, cuando se trate de un niño que tenga, como tal, la posibilidad de convertirse en cualquiera de estos tipos humanos reconocibles.

Si Hitler, por ejemplo, no hubiese sido rechazado en la Escuela de Bellas Artes cuando alrededor de los 17 años postuló a lo que era su única vocación, la pintura, sus actividades creativas no habrían sido sustituidas por el dibujo del horror, de los campos de concentración con su violencia voraz.

6.- La experiencia estética como simulación gnoseológica; matemática ficticia y física de lo imaginario.

Continuando con el análisis de las relaciones entre ficción y conocimiento es imposible omitir la experimentación plástica llevada a cabo por Duchamp a través de sus *ready made*, en particular por la fabricación de sus "*Tres zurcidos – patrón*", un conjunto de tres hilos de menos de un metro fijados sobre bandas de tela pegadas sobre vidrio, y acompañadas de sus tres reglas para trazar. "Los 3 zurcidos - patrón" –observa Duchamp⁹– "son el metro disminuido". El conjunto se inscribe en el "género" de una *matemática ficticia*, de una *física de lo imaginario*, que sin embargo reclama los mismos títulos de rigor y exigencia que sirven de fundamento a la matemática occidental. Por ello, y lo mismo que el patrón de medida "universal" de metro, los *Tres zurcidos patrón* de Duchamp se guardan en un estuche especial, destinado a evitar su dilatación o contracción por efectos de la temperatura –o cualquier otra posible perturbación ocasionada por factores externos.

Ahora bien, lo decididamente subversivo en la actitud de Duchamp se cifra, ante todo, en el proceso mediante el cual se establecen esas unidades imaginarias de medida – "zurcidos", de un universo roto...–, dependiente enteramente del *azar*. En el primer conjunto de escritos en que fija los fundamentos conceptuales de sus experiencias plásticas, en la *Caja de 1914*, Duchamp formula el principio que inspira la génesis de los

8 RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y Solidaridad*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

9 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe. Écrits, édités par M. Sanouillet, avec la collab. D'Elmer Peterson; Flammarion, París. Tr. Cast. de J. Elias y C. Hesse, rev. bibl. Por J.Rmanguera; Gustavo Pili, Barcelona, 1978.*

Tres zurcidos-patrón a partir de una pregunta abierta en tiempo condicional: "si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose *a su aire* y da una nueva figura de la unidad de longitud..." La realización de la experiencia, que para Duchamp entraña "la idea de la fabricación", da como resultado el establecimiento de esas tres unidades enteramente occidentales de medida. Se adoptan el rigor y la precisión máximas, característicos del pensamiento matemático, pero conjugados con la voluntad indeterminada del azar. *Es como un juego*: el máximo rigor, la "regla del juego", sobre un fundamento convencional y gratuito, y de cuya conjugación extraemos conocimiento y placer. Con este simulacro Duchamp modela una contrafigura irónica de la solemnidad y pretensión de absoluto de la ciencia occidental. Lo provocativo de este "gesto" estético tiene sus raíces en lo que supone de impugnación del supuesto valor universal y absoluto del pensamiento occidental. Como los *zurcidos – patrón*, nuestra ciencia es el resultado de un proceso de fabricación intelectual, y la validez de sus reglas una consecuencia de la aceptación de determinados presupuestos y convenciones, esto es, de *peticiones de principio*, asentimientos que hacemos sobre la base de la buena fe o, simplemente, de las ganas.

La impugnación irónica de la reducción positivista del conocimiento a mera razón instrumental, sirve ahora como trasfondo de la fundamentación del alcance intelectual del arte o de lo que he llamado *razón estética*.

La obra de Duchamp nos muestra, en definitiva, tanto en una vertiente plástica como conceptual, las infinitas posibilidades de "lectura de lo real". En Duchamp encontramos el centro de gravedad de una concepción de las operaciones mentales y artísticas abierta a una lectura de lo real como diverso y plural, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.

Nos encontramos así ante una operación de desmantelamiento epistemológico. El dispositivo opera sobre el pretendido rigor y objetividad de las ciencias duras. Sin duda una audaz maniobra subversiva, tan propia de las vanguardias de los años '20, las que superan con mucho –en su carácter corrosivo– a sus pálidos remedos postmodernos.

La trans-vanguardia ya no es básicamente ruptura. Es academia y museo, se ha convertido en nuestra "tradición": en la tradición artística de la contemporaneidad. Desde los medios de comunicación de masas y las instituciones de cultura, públicas o privadas, el horizonte estético de la vanguardia se transmite ya como *clasicismo de la contemporaneidad*.¹⁰

10 JIMENEZ, José, *La vida como azar; complejidad de lo moderno*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p.139.