



Mundos Posibles y Ficciones Narrativas

Adolfo Vásquez Rocca.

adolfovrocca@hotmail.com

Introducción.

Me referiré a las diferentes perspectivas desde las que pueden ser abordadas las relaciones entre Filosofía y Arte en la Postmodernidad, acotando mi exposición a la Literatura, el Cine y la Plástica objetual.

En un artículo de reciente aparición¹ he analizado – en extenso – la naturaleza de la escritura hipertextual, así como los compromisos ontológicos y epistemológicos que ella implica. He mostrado cómo el carácter laberíntico del *Hipertexto* no es otra cosa que la expresión de un universo fragmentado.

Aquí me ocuparé del tipo de conocimiento que pueden comportar las obras de ficción, si es que – claro está – comportan alguno; sobre el modo en el cual se construyen subjetividad y texto, así como las relaciones entre mundo y lenguaje. Se pretende así dar sucinta cuenta de las diversas retóricas de la postmodernidad, particularmente a través del análisis del Hipertexto² y la semántica de mundos posibles, esto es, de las lógicas paraconsistentes asociadas a la ficcionalidad.

Aquí vendrá a cuenta la afirmación del carácter ficcional de la realidad, aspecto central de esta Ponencia, la que según se espera, debiera contribuir a una

¹ Philosophica, Instituto de Filosofía, P. UCV., 27, 2004.

² A partir del análisis de los problemas epistemológicos y estéticos que plantea el diseño de lo que se ha dado en llamar *Hipertexto* me aproximaré a las nuevas retóricas con que la postmodernidad crea y deconstruye sus objetos e instituciones. Aquí atenderé al proceso de descentramiento o dislocación que se produce al moverse por una red de textos, desplazando constantemente el centro, es decir con un centro de atención provisional, un conjunto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización. Estas nuevas articulaciones discursivas, propias de la digitalización de la escritura -que se pueden recorrer en diversas direcciones- no sólo sucesivas sino simultáneas, no admiten una sola categorización, sino las más variadas: antinovela, antipoesía, escritura automática, parodia literaria, reflexión filosófica, meditación esotérica, interpretación talmúdica. Cuestionando así las nociones tradicionales de narrativa, univocidad y linealidad vigentes desde los tipos móviles de Gutenberg.

Las declaraciones de los teóricos en literatura hipertextual han ido convergiendo en importantes cambios que están afectando la *episteme* contemporánea. Un cambio de paradigma que ya aparece en los escritos de Jaques Derrida y de Roland Barthes. Los teóricos culturales y especialistas en hipertexto postulan que deben abandonarse los actuales sistemas conceptuales basados en nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad y sustituirlos por otras de multilinealidad, nodos, nexos y redes.

Casi todos los participantes en este cambio de paradigma, que marca una revolución en el pensamiento, consideran la escritura electrónica como una reacción directa a las desventajas e inconvenientes del libro impreso. Esta reacción tendrá profundas repercusiones en la literatura la enseñanza y la política.

mejor comprensión de los procesos de hibridación por los que atraviesan las diferentes áreas del saber o ecosistemas discursivos, posibilitando con ello la discusión transdisciplinaria, la transferencia de información y el ejercicio de la ciencia como empresa social, donde los investigadores y el lector crítico se podrán reconocer como pertenecientes a una comunidad de retóricas y de problemas.

Ahora, es necesario clarificar que las indagaciones semióticas y lógicas aquí en curso responden a la constatación de un presente de “estetización generalizada” y de la importancia que ha asumido lo ficcional en los debates epistemológicos postmodernos.

Mostraré cómo la expansión de las categorías estéticas proporciona el único paradigma posible en las nuevas condiciones de nuestro trato con la *realidad*. Mi opinión es que nuestra concepción –postmoderna– de la *realidad*, nuestra “filosofía primera” se ha vuelto, en un sentido elemental, estética. Es precisamente este el sentido de la expresión “*El giro estético de la Filosofía*”.

La razón poética – o la “lógica” del discurso estético – es una razón volcada hacia la revelación interpretativa de su objeto. En la razón poética aparece, lo que podemos denominar, una conciencia hermenéutica. Es esta una razón volcada hacia la capacidad interpretativa de la razón, bajo su propio hacer interpretativo.

Los mundos ingentes del arte poseen una consistencia ontológica propia, constituyen una realidad autónoma, con un *telos* propio, no ordenada a ser representación alguna de otra realidad, aun cuando pueden interpelarla, parodiarla o negarla, siendo pues el arte un simulacro de resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia.

1. Lógica Modal Mundos Posibles y Ficciones Narrativas.

Muchas de las cuestiones epistemológicas más relevantes, como veremos, sólo pueden ser comprendidas a partir de la naturaleza mediadora y autogenerativa del signo³: La profusión hipertextual y la fragmentación, la refutación de las convenciones epistemológicas, la disolución de la subjetividad, la coautoría y la cooperación textual, la duda sobre las interpretaciones profundas y las visiones globales, la crisis de la totalidad histórica y las temporalidades narrativas.

Ahora bien, creo que esto no es todavía suficientemente clarificador, es necesario considerar la narrativa hipertextual desde la experimentación literaria, que construye y deconstruye mundos a partir de nuevos parámetros lógicos, desde lógicas paraconsistentes. Si las incompatibilidades lógicas de una historia son sancionadas en un mismo itinerario de lectura, la narrativa multiforme hipertextual está permitiendo a los nuevos autores la creación de mundos alternativos, *mundos posibles* e incluso *mundos imposibles* –“imposibles” para un observador situado en este *estado de cosas* y, por lo tanto, subordinado a esta moral provinciana que es la lógica del principio de identidad y de no contradicción, propia de las exigencias de todo relato unilineal–. Hoy es posible, como lo hace Raúl Ruiz en su cine, multiplicar las identidades y llevar hasta los límites –y más allá de ellos – el problema de la alteridad, el tema del otro, o del doble –como Ruiz prefiere llamarle –; como el mismo ha señalado, “en mis películas muere mucha gente, pero no importa demasiado, si luego resucitan...”. También se posibilita la proliferación ilimitada en el espacio y en el tiempo de *senderos que se bifurcan*. Habrá que examinar cómo los escritores del hipertexto son capaces de aprovechar ese nuevo estatuto de lo finito ilimitado, cómo trabajan desde ese código propio del hipertexto, generador de miles de variantes, de múltiples posibilidades.

³ ESTÉ, Aquiles, *Cultura Replicante; el orden semiocentrista*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1997, p. 20.

Esto, en el entendido que toda narración es siempre relatar en el tiempo una serie de acontecimientos de los que se puede incidir en su lógica temporal o bien en su ficcionalidad dando lugar así a dos o más modelos de prescripción narrativa que están también en la base de toda creación artística. El tiempo unilineal puede disolverse para generar la divergencia y la alteridad de, ahora sí, otros mundos posibles que paradójicamente se pueden dar a la vez, con desenlaces diferentes de la historia.

También, ahora en el ámbito lógico-ontológico, habrá que explorar los problemas que surgen a partir de lo que en estos nuevos modelos lógicos ha dado en llamarse la identidad transmundana, que no es otro asunto que exigir al principio de identidad el asumir un rol de fiscalizador de fronteras, otorgamiento de pasaportes y visas, y que finalmente se haga cargo de los casos ya sin solución, los de entidades *indocumentadas*, las que indefectiblemente habrán de ser deportadas a su *mundo* – donde sí son viables – o, parafraseando a Wittgenstein, repatriados al *juego de lenguaje* que constituye su lugar natural, donde no serán objeto de ninguna amenaza de extrañamiento. La exploración lógica se convierte, de este modo, en una actividad de *caza de espectros*, como los dobles o fantasmas que pululan en los filmes de Raúl Ruiz o en las novelas de Juan Rulfo⁴.

He aquí un primer excursus para proporcionar los ejemplos exigidos por la tesis aquí desarrollada.

La obra de Rulfo constituye uno de los ejemplos más cristalinos que posee la literatura sobre cómo un proceso de decantación y de construcción esquelética de una trama relacional lleva a acceder a altos niveles de generalidad y de riqueza estética, gracias a una muy diversificada polisemia que permite elevar lo más particular y singular a lo más amplio y plural. La limpieza descarnada de la prosa es uno de los rasgos característicos de la escritura de Rulfo. Rulfo elimina el "yo" – lo que constituye la tacha del autor y la *emancipación* de los personajes – para entrar así en un campo relacional de reflejos soterrados.

La "libertad" de los personajes, la "estructura construida de silencios" y la posterior complejidad que efectúa el lector conjugan una extrema limpieza del discurso, con el reconocimiento descarnado de símbolos míticos que gobiernan subterráneamente una compleja red de manifestaciones diversas. La narrativa de Rulfo es una urdimbre de murmullos, silencios y ecos (tanto de la voz como del mismo silencio), con imágenes sintéticas que se modulan y deslizan subrepticamente en una malla estructural aparentemente ausente. El desnudamiento del lenguaje va acompañado de un regreso al mito, entendido como arquetipo, como concepto "libre", como construcción polifacética y plurivalente⁵.

2.- El estatuto ontológico de los mundos posibles.

Ahora, volviendo sobre la indagación central, pondré en cuestión el estatuto ontológico, esto es, qué tipo de *realidad* son los mundos posibles.

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.

4 RULFO, Juan, Pedro Páramo, México, Ed. Plaza y Janés, 2000.

5 El empaste de los contrapunteos de Rulfo, de sus murmullos y ecos, de sus imágenes y reflejos, de sus ubicuas temporalidades, puede realizarse con un efecto poético particularmente sugestivo en la estructura "libre" ("límite") de su narrativa. A su vez, la libertad semántica de la obra es la que sostiene su enorme rango polisémico y asegura finalmente su universalidad.

En el fondo de estas consideraciones formales hay una pregunta elemental, y esta es de carácter ontológico, a saber la creencia en la existencia de entidades que podrían llamarse 'las cosas como podrían ser', que algunos lógicos han querido llamar 'mundos posibles'.

Una posición es afirmar que nuestro *mundo real* es sólo un mundo entre otros. Nosotros lo llamamos real no sólo porque difiere en calidad de todos los demás, sino porque es el mundo que nosotros habitamos.

Una consecuencia interesante que se sigue de esta posición es que el universo total de posibilidades contendría una infinidad de sub-universos, cada uno organizando sus mundos constitutivos de un sistema de realidad diferente. Si nosotros consideramos el mundo actual como el centro de un sistema modal, y los mundos posibles [actuales] como satélites que giran alrededor de él, entonces el universo global puede estar recentrado alrededor de cualquiera de sus planetas. Desde el punto de vista de un mundo posible, lo que nosotros consideramos como el mundo actual se vuelve una alternativa. Nosotros podemos hacer las conjeturas sobre como serían las cosas si Hitler hubiera ganado la guerra; recíprocamente, los habitantes del mundo en que Hitler ganó la guerra pueden preguntarse lo que habría pasado si los Aliados hubieran triunfado – como de 'hecho' lo hicieron.

Desde otra perspectiva, la misma cuestión puede ser planteada así: El problema para entender un enunciado modal como "Reagan podría no haber sido elegido Presidente" de una manera extensional es que se trata de un enunciado contrafáctico. Y se nos pide que contemplemos cómo las cosas podrían haber sido diferentes. Claramente no podemos juzgar la verdad y figurarnos el significado de tales enunciados determinando si Reagan fue elegido presidente. Un modo común de representar lo que tales enunciados están afirmando es invocar la idea de *mundo posible*. Esta idea, en su contextualización filosófica, retrotrae en última instancia a Leibniz y Aristóteles. A Leibniz quien representaba a Dios como contemplando combinaciones lógicas diferentes de individuos y eligiendo este mundo como el conjunto más bastamente compatible (invitando así a Voltaire a hacer el comentario satírico de que éste es *el mejor de los mundos posibles*); y a Aristóteles quien inaugura este tipo de investigaciones a través del cuestionamiento del estatuto ontológico de los así llamados futuros contingentes.

La noción de mundo posible se usa en la lógica modal para invitarnos a pensar en universos alternativos que se definen en términos de cambios específicos a partir de este universo.

Consideremos entonces, bajo esas situaciones, cómo las otras cosas serían diferentes. Así podríamos considerar el mundo en el que Hitler hubiese sido un aborto en lugar de haber nacido y a continuación rellenar el resto del escenario para ese mundo. Si invocamos esta ficción de los mundos posibles, entonces estamos en posición de decir lo que hace que un enunciado modal sea verdadero o falso. Una afirmación de que un objeto necesariamente tiene una propiedad es verdadera justamente en el caso en que tiene en todos los mundos posibles en que es viable.

Ahora bien, si consideramos los otros mundos posibles como si los mirásemos desde un mundo privilegiado, dotado de individuos y propiedades ya dados, la llamada identidad a través de los mundos (*transworld identity*) se convierte en la posibilidad de concebir o de creer en otros mundos desde el punto de vista del nuestro. Refutar este enfoque no significa negar que, de hecho, solo tengamos experiencia directa de un estado de cosas, a saber, de éste en que existimos. Sólo significa que, si queremos hablar de estados de cosas alternativos (o mundos culturales), necesitamos disponer del coraje epistemológico para reducir el mundo de referencia a la misma medida de tales estados de cosas. En ese sentido, podemos teorizar acerca de los mundos posibles (narrativos o no narrativos). En cambio, si nos limitamos a vivir, entonces vivimos en *nuestro* mundo al margen de cualquier tipo de duda metafísica. Pero aquí

no se trata de "vivir": yo vivo (digo: yo que escribo tengo la intuición de estar vivo en el único mundo que conozco). Pero desde el momento en que teorizo acerca de los mundos posibles narrativos decido realizar (a partir del mundo que experimento directamente) una reducción de este mundo que lo asimila a una construcción semiótica y me permite compararlo con los mundos narrativos. De la misma manera en que bebo agua (traslúcida, dulce, fresca, contaminada, caliente, gaseada o comoquiera que sea), pero si además quiero compararla con otros compuestos químicos tengo que reducirla a una fórmula que exprese su estructura.

3. Mundos Posibles como estructuras mentales

La singularidad del mundo actual, así como la sinonimia de la condición actual y real, se restaura al no considerar los mundos posibles exactamente como entidades existentes, sino como 'estructuras mentales'.

Si los mundos posibles son estructuras mentales, nosotros podemos clasificarlos según el proceso mental a que ellos deben su existencia. En la tradición performativa se puede hablar –aludiendo a esta clasificación– de "predicados que crean mundos": los verbos como soñar, pensar, creer, considerar, fantasear, suponer.

En todo trabajo de ficción se da por supuesto que aquello que es el caso, esto es, el reino de lo que existe con las posibilidades de ocurrencia, es recentrado en torno a las estipulaciones que el narrador presenta como el mundo real. Este recentrar empuja al lector adentro de un nuevo sistema de realidad y posibilidad. Como un viajero a este sistema, 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 "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.

Ahora bien, la teoría de mundos posibles es un modelo formal desarrollado por la lógica con el propósito de definir la semántica de operadores modales, principalmente los de necesidad y posibilidad, aunque se han sugerido otros operadores. La teoría tiene dos conceptos que proponer a la semiótica de texto: la metáfora de "mundo" para describir el dominio semántico proyectado por el texto; y el concepto de modalidad para describir y clasificar las varias maneras de existir de los objetos, estados, y eventos que constituyen el dominio semántico.

Hay dos posibles respuestas al problema de la ficcionalidad: el ser de ficción es un modo de ser, un estado ontológico específico para ciertas entidades; o un modo de hablar, un intento constitutivo de un tipo de acto comunicativo. Una definición de ficción basada en la primera posibilidad genera lo que podría llamarse una teoría

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

referencial, mientras una definición basada en la segunda nos lleva a una teoría de la intención, involucrando un acercamiento fenomenológico e ilocutivo.

A modo de esbozo de una teoría literaria 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 la verdad acerca de los universos de la ficción.

Pues bien, en el discurso narrativo ficcional, los actos de ficción son enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla. Desde este punto de vista, en el discurso narrativo ficcional habría, al igual que en el discurso narrativo factual, tres tipos de actos de ficción: primero, los discursos pronunciados por personajes ficticios, cuya ficcionalidad postula el marco de la representación escénica (real o imaginaria) y cuyo estatuto pragmático en la diégesis es similar al de cualquier acto de habla común. Segundo, actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto de habla de personas reales. Por supuesto, los personajes dicen *dichos* (carácter locutivo), acompañan su decir con otros actos (fuerza ilocutiva) y sus dichos influyen en los otros personajes (efectos perlocutivos). En tercer lugar, el discurso narrativo del autor o conjunto de actos de habla constitutivos del contexto ficcional.

Así, es notorio que, para Genette, los enunciados de ficción son aseveraciones 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 aseveraciones 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.

4.- 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 al espesor de la noosfera, 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, 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, en 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.

5.- El Recentrar de la Ficción.

Los discursos literarios son ficciones que refieren a mundos verbalmente posibles y fundamentados en sí mismos. Estos discursos son intransitivos puesto que se encierran en sí mismos o, lo que es igual, no refieren ni a los objetos ni a los eventos del mundo real. Sin embargo, por otra parte, una vez que los personajes y los eventos han sido identificados –o si se quiere *estipulados* –, el lector puede enfocar su atención en los móviles de los personajes ¿Quién hace qué y por qué? Comprender estos móviles permite identificar los valores ideológicos que entran en conflicto en los eventos; y en la naturaleza problematizadora del texto.

De modo que aun escenarios ficticios pueden ser iluminadores para explorar áreas o facetas no conocidas o imposibles de observar, si no se cuenta con un escenario posible que funcione como un laboratorio sobre el cual *proyectar* la ficción.

Lo que me pregunto, dicho sumariamente, es si es posible obtener algún tipo de conocimiento especial sobre el así denominado *mundo real* operando a través del análisis de ficciones, esto es de los mundos posibles como campo de proyección de la experiencia.

Basta con ficciones muy breves, pero que tengan su eje en su apertura relacional o inclusiva, esto es, en su modo de estar integradas a una trama narrativa apenas bosquejada, dando con ello lugar a imágenes que, como en el cine de Ruiz, logran crear un efecto inquietante, enigmático y poético a la vez, como un haiku.⁷

La realidad es sólo un eje de referencia para evaluar los mundos ficticios de un relato. La realidad es, según Rorty⁸, una narrativa exitosa. Al enlistar los objetos mencionados en cada narrativa o mundo estipulado con las consiguientes leyes que rigen los cambios que los afectan, podemos pues, proyectivamente, enumerar los objetos de nuestra realidad y las leyes que los rigen. Y así, la única manera que tenemos de comprender un mundo ficticio es comparándolo con la descripción del mundo real. De hecho no hay acuerdo sobre lo que la realidad es (así que podríamos decir que vivimos una ficción que nos permite vivir en alguna realidad...). Por eso, solemos recurrir a la noción de realidad más extendida, la racionalista y empirista de la ciencia, la mercantil del capitalismo moderno, y la burguesa de los hábitos mentales de los usuarios normales de la literatura. Nótese, claro esta, que esto no quiere decir que toda la literatura esté intrínsecamente de acuerdo con estos modos de concebir el

⁷ El Haiku es una de las formas más bellas de la literatura japonesa. Se trata de un poema corto de diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos. Alcanzó su forma actual a finales del siglo XV y debe su nombre al poeta Shiki (1867-1902). Su relato es descriptivo. Como *flash* que ilumina un instante, casi siempre un paisaje. El protagonismo se dirige hacia la naturaleza, contemplada en las diferentes estaciones del año. Estos pensamientos se encadenan con percepciones de muy diversa índole: nostalgia, humor e incluso religiosos, procedentes estos de la sabiduría –o *lógica* oriental– propia del pensamiento coordinativo Zen.

⁸ RORTY, Richard, *El giro lingüístico*, Paidós, Buenos Aires, 1990.

mundo. Hay también una buena cantidad de escritores que, con diversas suertes, han usado la comodidad de la cosmovisión tradicional para atacarla. En este último grupo podemos situar a la literatura fantástica. Paradójicamente, la industria cultural se apropia del arte que la ataca, y así, la rebelión, el cuestionamiento literario, se aburguesa y se torna mercancía para aquellos a los que precisamente critica.

6.- 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. Otorgando 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 que 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 entreteje 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 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 supuesto que aquello que es el caso, esto es, el reino de lo que existe con las posibilidades de ocurrencia, es recentrado en torno a las estipulaciones que el narrador presenta como el mundo real. Este recentrar empuja al lector adentro de un nuevo sistema de realidad y posibilidad. Como un viajero a este sistema, 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 autores⁹ 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 gestee la solidaridad y la compasión.

Rorty¹⁰, 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 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 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 análisis¹¹.

⁹ RYAN, Marie-Laure, *Los Mundos Posibles, Inteligencia Artificial y Teoría de la Narrativa*, Editorial Anagrama, Madrid, 1991.

¹⁰ RORTY, Richard, *Ironía, Contingencia y Solidaridad*, Ed.

¹¹ RORTY, Richard, *Ironía, Contingencia y Solidaridad*

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 no 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 o un dictador, o, más aun cuando este 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 postulo 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.

7.- 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 Duchamp¹² – “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 *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

¹² 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.

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 “tradicición”: 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*¹³.

8.- Observaciones hermenéuticas sobre los mundos posibles.

Vivimos en un momento no sólo sospechoso sino también generador de otras tantas incertidumbres, como las que recaen sobre los procesos significativos. El escepticismo postmoderno, descrea radicalmente ya no –como es obvio – de la verdad, sino de la posibilidad de interpretaciones validas o más bien validadas de acuerdo a un criterio externo o distinto a la ficcionalización de los relatos.

La representación virtual acentúa este clima de interpretaciones sospechosas o de sospechas sobre las interpretaciones mismas, lo que – paradójicamente – de todos modos son formas de sobreinterpretación o interpretación paranoica.

La realidad virtual genera estas lecturas –que más bien pueden llegar a parecerse a emplazamientos militares – en tanto se está como en el cartesianismo, en una actitud táctica, esto es, instalada en la precaución, más preocupada de no errar que de dar con una *verdad*. El escenario que promueve tales recaudos es el de una cultura constituida por todo tipo de procesos de hibridación así como por una intelectualidad nómada, por múltiples articulaciones discursivas surgidas desde los desplazamientos hipertextuales que ya se han tornado invisibles, precisamente por su cotidianidad. Desde el zapping a la navegación por la red, navegación donde acontece todo tipo de naufragios, siendo responsabilidad de la filosofía –dado el equipamiento del que dispone – conformar un equipo de socorristas. Si no es posible interpretar o, lo que es lo mismo, puede interpretarse al infinito y desde el ángulo que a uno le plazca.

¹³ JIMENEZ, José, *La vida como azar; complejidad de lo moderno*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p.139.

Las sospechas a este respecto son razonables, si se tiene en cuenta que la cultura actúa como una cadena de textos que por una parte se instruyen mutuamente y, por otra, están en desplazamiento constante. Lo anterior no debiera conducirnos a esperar que el intelectual posea un conjunto de competencias enciclopédicas, así como habilidades de avezado navegante de estos mares tormentosos –llenos de afluentes – sino, más bien, una clara conciencia de la insalvable inserción contextual de todo significado, sea éste el de una obra de arte o de una teoría física, y el consiguiente concurso simultáneo de una red de “interpretantes”. Sin embargo, he aquí mi preocupación, no hay que inferir de la infinitud de semiosis que no existan criterios para una *lectura* correcta, esto es que se haya clausurado la posibilidad de toda hermenéutica. O es que las interpretaciones se consolidan a partir de los códigos preexistentes. Estos criterios, desde luego, se debaten en el terreno ideológico pues, llegado el momento de establecer el sentido que será reconocido o validado, necesitamos apelar forzosamente a la calidad y rigor del detentor de la interpretación más autorizada, así como, posteriormente a la economía y belleza de la explicación.

Ya finalizando, fundamentaré el valor cognoscitivo de la ficción, a través de la puesta en escena de una sobreinterpretación, interpretación sospechosa o paranoica, que no es algo muy distinto de lo que realizan ciertos historiadores y críticos culturales para aproximarse a sucesos históricos, indagando –no sólo – en los hechos documentados, sino en el modo en que ciertos personajes se instalan en el inconsciente colectivo de una sociedad, generando todo tipo de interpretaciones paranoicas –más aun si estas imágenes, constituidas en *arquetipos* al modo de Jung, , vehículos iconográficos de un método obsesivo de interpretación.

9.- Interpretación y Sobre-interpretación; Lecturas paranoicas o métodos obsesivos de interpretación.

El fenómeno de la sobre-interpretación es propiciado por nuestra tendencia natural a pensar en términos de identidad y semejanza. Actuamos así porque cada uno ha introyectado un principio incontrovertible, a saber que, desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo lo máximo posible. Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo. La sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como significativos los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes nos permitiría reconocer que son explicables en términos mucho más económicos.

Los textos deben ser leídos – de acuerdo a esta perspectiva – a la luz de otros textos, personas, obsesiones y retazos de información. “Sólo se puede cotejar una frase con otras frases, frases con las que está conectada mediante diversas relaciones inferenciales y laberínticas”¹⁴.

La cultura actuaría entonces como una cadena (red) de textos que instruyen a otros textos. Confirmando la antigua sospecha de los cabalistas, ante la vertiginosa deriva, ante el desplazamiento permanente, ante la sobre-interpretación. En cuanto un

¹⁴ RORTY, Richard, “El Progreso del Pragmatista”, en *Interpretación y Sobreinterpretación*, Umberto Eco, ED. Cambridge University Press, Madrid, 1997, Cáp.IV.

texto se convierte en “sagrado” para cierta cultura, se vuelve objeto de un proceso de lectura sospechosa y, por lo tanto, de lo que es sin duda un exceso de interpretación.¹⁵

Así también acontece con la *Biblia*, el nuevo *canon* del cristianismo, y la hermenéutica del judaísmo, con una manifiesta predilección por el género del comentario. Cada comentario de las *Sagradas Escrituras* genera otro comentario, en un exhaustivo proceso de exfoliación. “El arcano ingenio, la delicadeza de la prueba, el refinamiento de los comentarios talmúdicos, midrásicos y minsnaicos, el fino hilar de la inventiva en las lecturas de los maestros de la textualidad ortodoxos y cabalísticos, sólo son verdaderamente accesibles para los que han tenido por escuela el laberinto y la cámara de resonancia del legado rabínico”¹⁶ La fuerza de este legado ha persistido adoptando formas paródicas o bastardas en derivados judaicos tan actuales como el caso de Kafka, quien en tanto heredero directo –por su condición de judío y escritor de obras laberínticas como *El proceso*, de esa epistemología del comentario, del “análisis interminable” (según la frase de Freud). Sus cuentos y siempre incompletas novelas son comentarios en acción, en un sentido tanto material como difusamente talmúdico.

Aquí, me permito un último segundo excursus. En la mayoría de los ejemplos habidos en literatura moderna y contemporánea, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar que la obra de arte hable desde y por sí misma. Al reducir la obra de Arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, falseamos o, si se quiere, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable el arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos cínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que Joseph K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la Obra de Beckett – reducidos a un minimalismo sin concesiones – inmovilizados físicamente – son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno, un testimonio más del nihilismo y las psicopatologías de la modernidad tardía.

En el contexto de esta escritura laberíntica en la que corremos el riesgo del extravío del autor subsumido por el texto o por los constantes y expansivos comentarios, estamos ante la idea del *texto* como tejido en perpetuo urdimiento, como un tejido que se hace, se traba a sí mismo y deshace al sujeto en su textura: una araña tal que se disolvería ella misma en las secreciones constructivas de su tela. En un sentido similar en la obra de William Burroughs el sujeto se encuentra manipulado y transformado por los procesos de contagio. El lenguaje es un virus que se reproduce con gran facilidad y condiciona cualquier actividad humana, dando cuenta de su intoxicada naturaleza. Los textos de Burroughs proliferan sin principio ni fin como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles, son el producto de una hibridación de muy diversos registros que no tienen nada que ver con una evolución literaria tradicional, sus diferentes elementos ignoran la progresión de la narración y aparecen a la deriva desestructurando las novelas de su marco temporal, de su

¹⁵ ECO, Humberto, *Interpretación y Sobreinterpretación*, ED. Cambridge University Press, Madrid, 1997, p.59.

¹⁶ STEINER, George, *Pasión intacta; Ensayos 1978-1995*, Ed. Siruela, 1988, Barcelona, p. 291.

coexistencia espacial, de su significado, y posibilitando que sea el lector quien acabe por estructurarlas según sus propios deseos.