

La realidad como fantasía

JORGE URRUTIA

Dice una greguería de Ramón Gómez de la Serna: *La T está pidiendo hilos de telégrafo*. En este caso, aunque no sea así siempre, la greguería ha relacionado dos objetos distintos a través de una cualidad común, de modo semejante a como lo hace la metáfora. La T mayúscula, por su forma, se parece a un poste de telégrafo, luego, si abstraemos la letra de su entorno, podemos echar de menos los cables. La letra, un objeto real, tomada de una circunstancia precisa, pero abstraída de ella, adquiere la apariencia, llega a ser otro objeto.

Sigamos con Ramón Gómez de la Serna. Leamos unas líneas de su novela titulada precisamente *El novelista*:

“El novelista, ya tranquilo, se puso a corregir la segunda edición de “La Apasionada”, que quería aumentar y mejorar.

Había escrito aquella novela hacía cinco años, en momentos de entusiasmo por una mujer, que después había descubierto que no era apasionada ni leal.

La novela era una novela de amor y “La Apasionada” le había mentado más que ninguna otra mujer; pero ¿cómo corregir en pruebas toda la novela, que tanto había gustado al público? ¿Cómo variar todo el sentido de la obra y echar patas arriba toda la composición?

Andrés tenía repugnancia de hacer eso; pero al mismo tiempo tenía un gran deseo de ser sincero, apabullante, vengativo.

(...) Asunción, la heroína de la novela, era completamente falsa. Estaba él engañado y engañó a los lectores cuando la escribió. ¿Cómo permitir que en una edición de algunos miles de ejemplares apareciese de nuevo, haciendo más víctimas, preparándose para provocar nuevas pasiones (...).

*El novelista se contuvo. Iba a estropear la novela; no podía denigrar a "La Apasionada". (...) Asunción se había ido con aquel absurdo personaje, que gastó con ella el dinero de su mujer y de sus negocios de contrabandista; aquel pobre desgraciado, de pantalones caídos, sórdido hasta lo imposible. Pero él no podía dar ese desenlace a la novela; tenía que respetar aquel entusiasmo en que se desenvolvía, exaltando a aquella mujer amiga de dar besos en vez de decir palabras"*¹.

Hasta aquí la cita.

El novelista que protagoniza la novela sufre la dificultad de admitir la diferencia entre una realidad vivida, que fue utilizada para el argumento de la obra, y una realidad escrita. Lo escrito ya no concuerda con la verdad. Y sin embargo, es verdad. Es otra verdad. La verdad de la propia novela. Esta verdad literaria ya ha adquirido independencia plena respecto a la verdad vivida que la originó, le guste o no le guste al novelista. La corrección, la adecuación, es imposible.

¿Dónde reside la verdad? ¿En la vida o en la novela? No pueden oponerse. La verdad reside en las dos o, en último término, tal vez en ninguna de las dos: ni en la vida ni en la novela.

Podemos definir provisionalmente, con Herbert Marcuse, la forma estética "como el resultado de una transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc... La obra es *sustraída* del constante proceso de la realidad y asume un significado y una realidad propios"².

No deben interpretarse estas frases en el sentido de que la literatura sea siempre relato de hechos totalmente reales, sino en el de que la obra literaria se instituye como objeto distinto y autónomo de los existentes antes de su escritura. El formalismo, tanto el ruso como el checo, insistieron suficientemente sobre esta característica del texto literario y es de todos sabido. Marcuse se refiere a ello porque le es preciso hacerlo desde su posición de marxista no ortodoxo que critica el realismo socialista. Claro es que la estética soviética de los años veinte, la obra de Lunacharski, por ejemplo, entendía que el realismo era una tendencia burguesa. No es cuestión de dedicarnos aquí al análisis de la evolución de la estética soviética, pero sí conviene destacar la reconsideración del realismo que se lleva a cabo en los trabajos de Timoféiev, de Egórov o del húngaro Janos Maroti³. Herbert

¹GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *El novelista*; Buenos Aires: Poseidón, 1846, pp. 10-11.

²MARCUSE, Herbert: *La dimensión estética*; Barcelona: Materiales, 1978, p. 68.

³TIMOFÉIEV, L.: *Fundamentos de teoría de la literatura*; Moscú: Progreso, 1979. EGOROV,

Marcuse se despegaba de ellos precisamente por la mayor autonomía que entiende posee la obra artística, menos lastrada socialmente la literatura en su freudomarxismo que en la estética filosófica del marxismo ortodoxo.

La definición de Marcuse que he citado antes, al concebir la forma estética como el resultado de la transformación de un contenido, impide la consideración que pudiese primar al significante por encima del significado, o viceversa. Pese a hablar de "forma estética", Marcuse no quiere que se le entienda como formalista y aclara: "Hay en el arte una autonomía abstracta e ilusoria: la arbitraria invención privada de algo nuevo, una técnica ajena al contenido, o más bien técnica sin contenido, forma sin materia"⁴.

La obra literaria utiliza el lenguaje natural humano como soporte primario de la comunicación, constituyendo lo que Yuri Lotman denomina un sistema de modelización secundario. La significación en la obra literaria puede, por lo tanto, producirse al menos en dos niveles: el nivel primario (el lingüístico) y el nivel secundario (el plenamente literario). Es difícil, sin embargo, que un texto literario no ofrezca su significación producida por la conjunción de ambos niveles. Pero no es imposible. Los primeros textos surrealistas tienen una clara relación paradigmática con la realidad. Pero no resulta tan clara su relación sintagmática, como unidad, si no es por significar un caos de percepción o pensamiento.

El soneto "Alicia en el país de las maravillas", de Fernando Arrabal, expresa por medio de un ilógico encadenamiento de oraciones el caos que vive o sueña la heroína de Lewis Carroll:

*Una niña con faldas en cadena
es mayor su zapato que la casa
la coneja sapienta en el Espasa
y el espejo atraviesa su melena

va creciendo creciendo que da pena
el palacio se pierde con la masa
asambleas de novias mundo pasa
discurriendo doctora en una nena*

A.: *Problemas de la estética*; Moscú: Progreso, 1978. MAROTI, Janos: "El realismo: en general y en concreto", citado por PLEBE, Armando: *Una reconsideración de la estética soviética*; México: Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 144 y ss.

⁴MARCUSE, citado, p. 105.

*en el lago se quema el desengaño
telegrama nadando con la nave
el lirón en la taza toma un baño*

*dirigida la muerte sube y sabe
donde están los espejos sin despojos
saltamontes le saltan de los ojos*

Algo similar sucede en el soneto "Pornografía", que quiere responder a construcciones sintácticas usuales en los sonetos del siglo de oro:

*Hermosura preciosa, duende y mía
y tan pura y tan bella y tan serena
coronada de versos en la arena
el amor hoy se cubre de poesía*

*imagino que el cutis discurría
sinfonía de versos por melena
seminario de amor en la colmena
besaré tu real fotografía*

*acaricio a distancia tu cabello
con altura de celos sin la base
qué canción novelada de lo bello*

*seducido me dejas por la fase
tañ bonita que canta la escarlata
tu hermosura me ata y me desata.*

En un tercer soneto de Fernando Arrabal⁵ las formas verbales no se corresponden en nada con las castellanas, salvo en ciertas similitudes tonales o por determinadas formas gramaticales (artículos, preposiciones, desinencias...) que son precisamente las que marcan las características fónicas de una lengua.

TOFAMILARIN

*En la parta fistío de Analipe
las mejigas es vento de mi recho
en tecanos salpuntos del dejecho
con las paullas de Tedros en Colipe*

⁵Los tres sonetos de Arrabal se publicaron en la revista *Indice*, N° 205, Madrid, 1966.

*reditina manceta de la cripe
agritano por alde de mi cecho
en Larís de perceros po de mecho
onlicipo simiete de enlicipe*

*es un golo tro folo y tru recolo
tapical palireca buna nonas
las jasillas matacias en el molo
en los donos los doros son doronas
pusiestorio de til mel descantaros
ay que Fenre de milios cascafaros*

Estamos aquí ante un soneto que no responde a la realidad ni paradigmática ni sintagmáticamente. Y ello es así porque es un poema sin palabras. En la intención de la poesía pura del abate Bremond llega a insinuarse que el mejor poema es el que no se escribe, y huella de ello queda —aunque pueda extrañar— en el León Felipe de primera época:

*Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma.
Aventad las palabras,
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía⁶.*

Dadaísmo y surrealismo rompieron el hilo lógico que gobierna la frase, para mostrarlo solamente al nivel del poema, del texto como unidad, según ya dije. Las prosas de Paul Eluard o de *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre, son bellos ejemplos. Dentro del postismo, Carlos Edmundo de Ory escribió poemas “edmundianos” como éste:

*La avecilla su dulce bastón lleva
de un estirón dedico una chiquilla
al cielo de faquín con gavilanes
el hijito de un loro en tu kimono*

⁶[CAMINO], León Felipe: *Nueva antología rota*; México: Finisterre, 1974, p. 13.

*de jaspe y llama y un mechón anida
 en los ojazos de sartén sin quilla
 pantalón y ropón techón urdimbre
 el valor de yantar siendo achuchado
 de un bergantín en charco por la cúspide
 doblando la espinilla de una fuente
 con la ilusión de un blanco huevecillo
 y el gorgorito de la lucecita
 y el moscardón de nuez por los olivos
 un pavo de platino en la quinola
 hace roseta de sotillo en turbas⁷*

Si en el poema de Ory todas las palabras utilizadas existen (*quinola* ha sufrido, eso sí, un cambio acentual), una especial jerigonza se empleó en las "jinojepas" de Gerardo Diego y otros poetas del veintisiete.

El arte siempre depende del material cultural transmitido que le proporciona el medio social. Esta dependencia es la que lo hace de algún modo producto de la sociedad. La autonomía absoluta es ilusoria y la poesía del tipo de la de Arrabal que hemos visto queda relegada al juego. "La sociedad continúa estando presente en el reino autónomo del arte de diversas formas: en primer lugar constituye la *sustancia* para la representación estética (...). En ello estriba la historicidad del material conceptual, lingüístico e iconográfico que la tradición transmite al artista (...); en segundo lugar, configura el ámbito de las posibilidades realmente disponibles de lucha y liberación; en tercer lugar, en calidad de la posición específica del arte en la división social del proceso material de producción", (...) se convierte en el privilegio de una élite"⁸.

Vicente Huidobro escribió el final de *Altazor o el viaje en paracaídas* con versos como los siguientes:

*Ai aia aia
 ia ia aia ui
 Tralalí
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario*

⁷ORY, Carlos Edmundo de: *Energeia (Poesía 1940-1977)*; Barcelona: Plaza y Janés, S.A., 1978, p. 67.

⁸MARCUSE, citado, p. 80.

las ideas, intereses y ocupaciones que acaparan la atención de la comunidad”¹¹. No es posible, por lo tanto, utilizar un lenguaje sin atarse a la sociedad que lo ha creado y lo ofrece para su uso.

Cuando caminamos a través de un lenguaje no lo hacemos solos, sino con todos los que lo hablan y cargados con la impedimenta a la que nos obliga nuestra práctica lingüística. El saber y el no saber, el vivir y el morir de la comunidad nos empapa cada vez que hablamos y aun antes. Porque la lengua ordena nuestro pensamiento y, a la vez, nos ofrece e impone un pensamiento ya organizado del que no podemos escapar. Nuestro concepto de la vida en invierno no sería el mismo si dispusiésemos, como los lapones, de una variedad de términos para distinguir entre los distintos tipos de nieve, ni veríamos igual el mundo animal si denominásemos de forma diferente a la vaca roja y a la vaca blanca, como los zulúes. Y, aunque los lingüistas nos ofrezcan otros ejemplos, como el de los tasmanianos que poseen nombres especiales para cada variedad de eucalipto o de zarza, no es preciso ir tan lejos. Yo mismo —y supongo que conmigo muchos—, persona eminentemente ciudadana, apenas si conozco nombres de árboles, porque no distingo unas especies de las otras. El lenguaje, pues, no se contenta con transmitir informaciónes, sino que expresa a la vez una visión del mundo¹². Y, como el lenguaje es ordenador del pensamiento, no es sólo que exprese una visión del mundo, sino que —de algún modo— lo crea.

Quiere decirse que el mundo es distinto para cada lenguaje, porque cada texto, si bien representa y significa lo real, también es artífice de la transformación de la realidad¹³.

Si Vicente Huidobro intentaba crear un nuevo lenguaje se debía a su pretensión de obtener un mundo nuevo. Y lo quería radicalmente distinto al conocido, por lo que el nuevo lenguaje resulta muy diferente de los que hemos podido aprender. Huidobro olvidaba la función primigenia del lenguaje: comunicar. Y comunicar exige el conocimiento del código por, al menos, dos personas.

El soporte lingüístico comprensible es (salvo excepciones contadas y ya no fáciles de repetir, como la de Huidobro) esencial en la obra literaria. También lo es la extracción del mundo vivible de los demás componentes primarios. El arte toma sus elementos de la realidad y construye con ellos nuevas relaciones. “Hasta cuando queda sin modificación un fragmento de

¹¹Citado por ULLMANN, Stephen: *Lenguaje y estilo*; Madrid: Aguilar, 1968, p. 88.

¹²WATZLAWICK, Paul: *La réalité de la réalité*; Paris: Seuil, 1978, p. 18.

¹³KRISTEVA, Julia: *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*; Paris: Seuil, 1969, p. 9.

la realidad (...) el contenido cambia debido a la consideración de la obra de arte como un todo: su significado puede incluso transformarse en su opuesto”¹⁴.

En *Libro de Manuel*, novela de Julio Cortázar, se introducen —en francés o en español— noticias de prensa en el discurso narrativo. Los textos periodísticos se ven matizados, aclarados, descubiertos ideológicamente, en la manipulación del novelista.

—(...) *Susana, tradúcele esa parte a dos columnas que te pasó Monique con la yerba.*

—*Como me sigan jodiendo les voy a cobrar la tarifa de la Unesco para las traducciones a domicilio —rezongó Susana—. Hace días que le tengo echado el ojo a un modelito de Dorotea Bis, y si te descuidás me compro dos como lo sugiere subliminalmente el apellido de la propietaria que debe ser flor de viva. Los “juegos de circo”, título. Hemos recibido la siguiente carta del Sr. Etienne Metreau, joven de veinte años que habita en Grenoble, dos puntos. En la tarde del sábado 6, mientras me paseaba por el “campus” de Saint-Martin-d’Hères para ver a los estudiantes y comprender la razón de su violencia.*

Aquí permitíme una sonrisa, porque eso de no entender todavía la razón de su violencia casi justifica lo que le pasó al pobre Etienne, fui invitado a asistir al “bomm-barricada”. Por la noche me acerqué a la avenida que bordea el campus. Un auto se detuvo frente a mí. Baja un comando de siete personas.

Este cambio de tiempo verbal es siempre un poco duro en español.

—*Dejáte de comentarios, nena —dijo Patricio. Uno de ellos.*

Aquí también, vos ves, de personas en femenino se pasa a uno de ellos, machito y con cachiporra. Qué idioma, ustedes me pagan doble o se me acaba la nafta, me pega un cachiporrazo mientras los otros golpean a dos muchachos que andaban cerca. Me hacen subir al auto y arrancan, dejando a los otros dos tirados en el suelo. En el curso del trayecto me dan latigazos, a la vez que me amenazan con matarme (con una inyección de cianuro o ahogándome). (...) Fue entonces cuando me entregaron a los C.R.S.,

cambiando de nuevo de tiempo verbal, estos muchachos deben haber leído a Michel Butor aunque sin beneficios morales, claro, (...)”¹⁵.

No quiero hacer más larga esta cita. Vemos en ella un ejemplo de cómo toda introducción de textos anteriores en un nuevo texto —aun en el caso del

¹⁴MARCUSE, citado, p. 107.

¹⁵CORTÁZAR, Julio: *Libro de Manuel*; Buenos Aires: Sudamericana, 1973, pp. 43-45.

simple *collage*— significa cambiar su sentido por haber variado sus relaciones primeras. Ya no importa la peripecia del tal Etienne, individuo real que denuncia un hecho, sino cómo su narración es recibida por unos determinados personajes que la comentan. El axioma orteguiano de que el hombre es él mismo y su circunstancia resulta perfectamente transponible.

Si un objeto abstraído de su entorno puede convertirse en otro, según vimos en la greguería de Gómez de la Serna sobre la T y el poste de telégrafo, con que comencé, razón de más para que su variación sea completa al relacionarse con otros objetos de distinta extracción. Como dice Marcuse: “El mundo deseado por el arte no coincide nunca ni en ninguna parte con el mundo dado de la realidad cotidiana, pero tampoco constituye un mundo de mera (...) ilusión”¹⁶.

No viene mal aquí hacer unas consideraciones sobre la literatura.

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra *Literatura* teniendo en cuenta cinco acepciones.

La acepción cuarta (“conjunto de obras que versan sobre un arte o ciencia: *Literatura* médica; *Literatura* jurídica”) es un caso de aplicación del término a gran parte de lo impreso. Es un uso abusivo del vocablo y ya el Diccionario indica que se utiliza “por extensión”.

La acepción quinta es un caso de metonimia (“Suma de conocimientos adquiridos con el estudio de las producciones literarias”); designamos un objeto —los conocimientos— con el nombre de otro con el que tiene inmediata relación —la literatura—, utilizando así la causa —la literatura— por el efecto —los conocimientos—. Este uso del término es antiguo en castellano. El *Diccionario de Autoridades* define precisamente el vocablo *Literatura* como “el conocimiento y ciencia de las letras”. No debe olvidarse que *letras* “se toma muchas veces por las ciencias, arte y erudición”. El estudio fundamental sobre la evolución semántica del vocablo es “La definición del término *Literatura*”, de Robert Escarpit. En dicho trabajo puede verse cómo este sentido (literatura = cultura) está ampliamente documentado desde Julián el Apóstata, y es el empleo principal de la palabra hasta principios del siglo XIX.

Las tres primeras acepciones de *Literatura*, que son las que nos restan, demuestran la polisemia del vocablo. Primera: “Arte bello que emplea como instrumento la palabra”. Segunda: “Teoría de las composiciones literarias”. Tercera: “Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género”. Utilizando las tres en una sola frase, pudiéramos

¹⁶MARCUSE, citado, p. 120.

decir que *la literatura estudia la literatura de la literatura*, entendiendo por ello que la teoría literaria (segunda acepción) se ocupa de comprobar y explicar el arte (primera acepción) existente en el conjunto de las producciones literarias de un país (tercera acepción).

Hasta el siglo XVIII, cuando el hablante precisa referirse al campo semántico correspondiente a la primera acepción académica ("Arte bello que emplea como instrumento la palabra"), no utiliza el término *literatura*, sino *poesía*.

Al comenzar el camino que debe conducir, teóricamente, a la determinación del contenido de un concepto, suele ser más pragmático tender a especificar lo no abarcable por él. Aplicando esto al tema que nos ocupa, diremos que conviene, para saber lo que es literatura, comenzar por señalar aquello que, desde luego, no lo es. Dicho método nos hundiría en el absurdo (que, paradójicamente, podría ser muy *literario*), si decidiéramos enumerar, tomando nuestro propósito al pie de la letra, todo aquello que evidentemente no forma parte de la Literatura. Así, comenzaríamos por cosas, seguiríamos con animales, continuaríamos con individuos, etc... Pero dicho método se revelará útil si, abandonando las definiciones académicas ya citadas, acudimos a considerar cuál es el campo semántico de la palabra *literatura* en la lengua coloquial. Ese campo semántico será, probablemente, más extenso que el que a nosotros nos interesa, pero siempre será mucho más reducido que el total de las posibilidades de expresión, espacio conceptual inabarcable al que nos conduciría, tomándola en forma absoluta, la afirmación anterior.

Según Alfonso Reyes, en *El deslinde*, "se llama literatura toda manifestación mental por medio del lenguaje hablado o escrito. Así, se dice *la literatura de tal producto farmacéutico*, por *las explicaciones y prospectos con que el producto se lanza al mercado*"¹⁷. Tal uso del vocablo equivale a un concepto enormemente amplio. Es indiscutible que todo lo que se dice o escribe no es literatura. Sin embargo, la definición de Reyes nos aporta ya una primera característica: la literatura es algo expresado; sin expresión no hay literatura. La definición académica también lo indicaba al decir que la literatura es un arte "que emplea como instrumento de palabra". Además del valor expresivo, otra característica que se pone de manifiesto, en la observación de Alfonso Reyes, es que la literatura tiene un origen mental, luego humano. Los seres irracionales tienen medios de expresión, pero no poseen literatura.

¹⁷REYES, Alfonso: *El deslinde*, en *Obras Completas*; México: Fondo de Cultura Económica, 1963, tomo xv, pp. 38 y ss.

Para que la literatura exista, es necesaria la expresión por medio del lenguaje natural humano, y el hombre aporta a la comunicación la posibilidad de crear y de abstraer.

Hasta este momento, la definición que podríamos elaborar de literatura es vastísima. Literatura sería la expresión, por medio del lenguaje, de una actividad mental.

Un crítico francés, Jean Tortel, nos explica otro uso coloquial de la palabra *literatura*. “La exclamación del lenguaje común: *¡Esto es literatura!* ofrece un sentido bien conocido. Opone de un modo radical y algo despreciativo, aquello que la *vida real* encierra de serio y sólido, frente a aquello que no es sino quimera. Así entendida, la literatura es aquello que no es *verdad*, que no es útil”¹⁸. Hay una frase que importa sobremanera: “la literatura es aquello que no es *verdad*”. Con ello podremos matizar nuestra definición anterior: Literatura será la expresión, por medio del lenguaje, de una actividad mental que no sea la simple reproducción de algo preexistente. Si lo que expresamos es una serie de acciones humanas, estaremos haciendo historiografía. Si lo que expresamos es una interpretación del pensamiento, de las ideas, estaremos haciendo filosofía. Si describimos caracteres de la naturaleza, haremos física, o biología, etc. Si lo que expresamos es una invención nuestra, una *ficción*, aunque se funde en aspectos reales, haremos literatura.

Esta determinación de la literatura como una ficción elaborada por medio del lenguaje, es la más precisa que podemos hacer sin miedo a errar. Todas las variaciones que localicemos en la ficción, hablada o escrita, serán diferencias de calidad. El autor podrá utilizar mejor o peor los recursos de la ficción, pero siempre habrá literatura.

He considerado en los últimos párrafos que verdad y ficción son contrarios, esto es: que ficción supone siempre falsedad. Pero fácilmente se comprende que no es así. Si consideramos que lo verdadero es lo real, la ficción no será lo real, pero sí lo verosímil. Como dice Aristóteles en los *Primeros analíticos* (II, 27, 70 A), lo verosímil es una premisa probable. Deben considerarse, además, varios grados de verosimilitud. La obra literaria puede basarse en personajes o acciones reales para componer una historia verosímil, pero no real. O puede construir una aventura verosímil, para desembocar en una situación real, etc. En estos casos estaríamos —en terminología de Alfonso Reyes— ante la “ficción de lo realmente sucedido” (que es lo inventado con elementos reales). Pero hay una “ficción de lo

¹⁸TORTEL, Jean: *Clefs pour la littérature*; Paris: Seghers, 1971, p. 6.

imaginado”, que también tiende a la verdad. Uno de los caracteres de lo literario —visto así el problema— radica precisamente en la tensión entre realidad y ficción. La “ficción de lo imaginado” (pensemos en una novela de ciencia-ficción) puede consistir, por ejemplo, en una historia fantástica interpretada en un mundo fantástico, por seres fantásticos a los que, sin embargo, se les exige unas reacciones *lógicas, reales*, una cierta *verosimilitud*. La literatura, por fantástica que sea, alude siempre a *realidades*.

La concepción de lo verosímil es de origen cultural. A diferente cultura, diferente concepción. Los hábitos socioculturales limitan las posibilidades de realización (de hacerse algo real). No sería verosímil en el teatro de Lope de Vega que un rey fuera injusto y, de serlo, que no se corrigiera. Sin embargo, la historia nos demuestra que los reyes han sido injustos en ocasiones, y que no se arrepintieron de sus injusticias. Aunque teóricamente, pues, por una posibilidad realizada haya X posibilidades realizables, las convenciones socioculturales reducen esas posibilidades. Así, la heroína de una novela norteamericana es rubia, y puede pensarse que igual podría haber sido morena, pero los hábitos culturales han otorgado tal simbología a la oposición mujer rubia/mujer morena que (como explica Cándido Pérez Gállego) hace casi *inverosímil* una heroína morena. Algo semejante ocurre con el canon de belleza renacentista y la obsesiva aparición de enamoradas rubias en *los poemas*.

Cabría preguntarse si una cultura, por el hecho de serlo, no significa ya un cierto número de alienaciones. Lo que llamamos “realidad” no es también sino una codificación cultural de lo externo a nosotros. Desde el punto de vista artístico, sólo se puede romper lo verosímil a partir de otra codificación de lo verosímil. Un ejemplo muy claro de esta problemática se encuentra en el filme *El jovencito Frankenstein*, de Brooks. El autor rompe lo verosímil, que actúa como una norma, haciendo que la bella se enamore de la bestia, lo que no había sucedido nunca en el cine, si no recuerdo mal. Pero eso ha sido posible dentro de las estructuras de un filme cómico, cuya norma de verosimilitud es distinta de la del filme clásico de terror.

La ficción literaria, que no es necesariamente representación de algo verdadero, sino verosímil, exige una lógica interna, una realidad propia del texto. Esa realidad propia puede, incluso, estar en franca contradicción con la “realidad”.

Así pudimos ver que sucedía en *El novelista*, de Gómez de la Serna, donde Andrés (el novelista personaje) quisiera modificar la historia de Asunción en la novela, por no ajustarse a lo sucedido en la vida. La obra de Gómez de la Serna plantea como ficción el continuo enfrentamiento del creador con su obra, distanciada de él mismo y distanciándose cada vez más.

El conflicto entre la obra literaria y la realidad es, de algún modo, similar al que enfrenta la naturaleza con el hombre y su entorno.

Explica Werner Heisenberg, en su interesantísimo libro *La imagen de la naturaleza en la física actual*, que “la técnica modifica en considerable medida el ambiente en que vive sumergido el hombre, y coloca a éste, sin cesar e inevitablemente, ante una visión del mundo derivada de la ciencia; con lo cual la técnica influye desde luego profundamente sobre la relación entre el hombre y la naturaleza”¹⁹. Es decir que nuestro conocimiento de la naturaleza no puede ser sino imperfecto, y siempre dependiente del progreso científico.

Charles Sherrington, en su libro *Hombre versus naturaleza*, que surge desde un comentario a la obra de Jean Fernel, médico de la corte francesa a mediados del siglo xvi y con sus estudios, punto de partida de la fisiología moderna, resume: “Tenemos en Fernel un producto de la cultura de la época, por su humanismo y por su actitud religiosa. A pesar de su eminencia profesional, se encontraba rodeado, inmerso, en un mundo dominado por la magia, la astrología, los elixires, la piedra filosofal y la cábala. Un mundo de superstición atrincherada en la rúbrica de saber y ciencia, y aún más peligroso cuanto que muchas veces era sincero. // ¿Cómo podía él, ni cualquiera, verse libre de aquel bagaje sobrenatural, que abrumba a la humanidad en una tradición finisecular?”. Charles Sherrington es optimista, en cambio, con respecto al estado actual de la investigación científica: “Está claro que al contemporáneo le es posible una actitud muy distinta a la de nuestros antecesores (...). El horizonte del mundo sensible, no sólo se ha ensanchado, sino que actualmente nos ofrece una perspectiva totalmente nueva. Se acabó la Noche de las Walpúrgicas, la cuadrilla está desbaratada, sus partidarios han huido, su danza no se reanudará...”²⁰. No creo que pueda realmente el hombre contemporáneo ser tan optimista. Es verdad que no son las mismas limitaciones socioculturales las que le constriñen ahora, pero también nuestro siglo y la ciencia de nuestro siglo tienen limitaciones. Oscurantismos de otro signo que en el siglo xvi nos rodean, pero son oscurantismos al fin y al cabo. El mito sustituye a las incógnitas científicas y, si según avanzan nuestros conocimientos sustituimos los mitos por

¹⁹HEISENBERG, Werner: *La imagen de la naturaleza en la física actual*; Barcelona: Ariel, 1976, pp. 15 y ss.

²⁰SHERRINGTON, Sir Charles: *Hombre versus naturaleza*; Barcelona: Tusquets, 1984, pp. 74 y 77.

saberes, también los nuevos saberes producen nuevas incógnitas. Por otra parte, siempre el poder tiende a afirmarse sobre ocultaciones.

“El punto de partida de la ciencia natural exacta es sin duda la asunción de que en todo nuevo sector de la experiencia se dará en último término la posibilidad de entender a la Naturaleza; pero con ello no queda determinado de antemano el significado que habrá que dar al término *entender*, ni se presupone que el conocimiento de la Naturaleza fijado en las fórmulas matemáticas de épocas anteriores, por muy *definitivo* que sea, haya de poder aplicarse siempre”, explica Heisenberg. La ciencia moderna ha tenido, por lo tanto, que prescindir de los modos de descripción de la naturaleza que eran usuales desde hacía siglos, para buscar “fórmulas matemáticas que expresaran, no la Naturaleza, sino el conocimiento que de ella tenemos”. Al fin y al cabo, como escribe Mario Bunge “la física intenta representar la realidad, pero lo hace de una manera hipotética, de rodeo y parcial”²¹, porque toda teoría física es simbólica e incompleta.

La naturaleza no podemos conocerla científicamente, al menos en el estado actual de la investigación científica. Pero tampoco podemos formarnos una idea de ella que no esté mediatizada. Sólo vemos aquellos que nos han enseñado a ver y sólo nos enseñan a ver lo que es culturalmente (ideológicamente) coherente. Theodor Geiger, en *Ideología y verdad*, distingue entre una “realidad teórica o de conocimiento”, que es “el conjunto de los fenómenos determinados espacio-temporalmente y, por lo tanto, perceptibles en forma directa o indirecta por los sentidos”, y una “realidad existencial o pragmática” que no es aprehensible²². A esa realidad existencial podemos considerarla como naturaleza, mientras que la realidad de conocimiento es ese fenómeno cultural que conocemos habitualmente por *realidad*.

La obra literaria es una creación conceptual que se objetualiza, mientras que la realidad es una relación objetual que se conceptualiza. Por tanto en una como en otra permanece cierta sensación de indefinición, de inmaterialidad. Y tanto a la realidad como a la obra literaria les exigimos coherencia interna, apariencia de verdad, verosimilitud.

La lógica de la obra literaria debe buscarse en ella misma, en su propia realidad interior. Proyectarla sobre nuestra realidad puede servir para avivar su inmediatez, para clasificarla o utilizarla como literatura de combate, pero no es sino condenarla a la provisionalidad. Nuestra realidad, como vimos en

²¹BUNGE, Mario: *Teoría y realidad*; Barcelona: Ariel, 1975 (2ª), p. 194.

²²GEIGER, Theodor: *Ideología y verdad*; Buenos Aires: Amorrortu, 1972, p. 47.

Heisenberg, no es sino la imagen que nos hemos formado de la naturaleza y está a merced del progreso científico. Por eso, los criterios estéticos basados en la mimesis han sufrido históricamente numerosas crisis. Por ejemplo, “convertir lo maravilloso en criterio de *lo bello* no tiene igual sentido en la Edad Media, en la época romántica y en los años veinte franceses. Y la noción de maravilloso no es la misma”²³.

Comprobando lo dicho vemos que una canción de despropósitos, como la infantil “Vamos a contar mentiras”, posee una peculiar, una propia verosimilitud: “por el mar corren las liebres, / por el monte las sardinas”; en el monte imaginativamente construido en esa canción pueden correr sardinas, tiburones o cualesquiera otros animales marinos, lo que sería insólito, *inverosímil*, es que corriesen jabalíes o conejos, porque se ha establecido un supuesto inicial:

*Ahora que vamos despacio
vamos a contar mentiras*

supuesto en el que no hay una relación lógica entre los términos (o al menos la relación de necesidad que se expresa) y comienza una cadena cuyos eslabones se desplazan empujados hacia el absurdo. Ese desplazamiento de los sintagmas hacia el absurdo es la estructura de lo verosímil en la canción:

*Me encontré con un ciruelo
cargadito de manzanas,
empecé a tirarle piedras
y caían avellanas.
Con el ruido de las nueces
salió el dueño del peral.
Chiquillos, no tiréis piedras
que no es mío el melonar.*

En estos ocho versos, toda la calidad radica en lo insólito de su verosimilitud. Frente a la estructura de lo verosímil real:

- 1 ciruelo
- 2 ciruelas
- 3 —

²³VERNIER, France: *L'écriture et les textes*; Paris: Editions Sociales, 1974, p. 24.

- 4 ciruelas
- 5 ciruelas
- 6 ciruelo
- 7 —
- 8 campo de ciruelos

nos encontramos con una estructura de conversión, la de lo *verosímil literario* de esta canción:

- 1 ciruelo
- 2 manzanas
- 3
- 4 avellanas
- 5 nueces
- 6 peral
- 7
- 8 melonar

Esta observación parece importante porque con ella nos aproximamos al problema de la estructura de los contenidos en la obra literaria. La teoría de la mimesis²⁴ de origen aristotélico (según la cual el arte literario crea, por la palabra, una copia de la realidad, cuyo producto no es la realidad, sino su apariencia), puede verse como errónea si pensamos que la obra crea su propia *realidad* que, en ocasiones (como en la canción anterior) puede contradecir la *realidad real*. La obra literaria se justifica por sí misma y no por su relación con lo real.

Sin embargo, y apoyándonos en una idea de Alfonso Reyes, podemos decir que la literatura, por fantástica que sea, alude siempre a realidades. Mas hay que tener en cuenta que las *realidades* no son la *realidad*. Esta es un complejo de objetos y de relaciones entre objetos que conforman una estructura culturalmente admitida. Lo que para nosotros es la realidad, puede ser *otra* realidad para miembros de diferentes culturas. Incluso cabría preguntar si el hecho físico de percibir no está condicionado culturalmente. Un ejemplo, esquemático pero útil por su claridad, podemos encontrarlo en las formas que cada espectador quiere ver en los acantilados. En la costa

²⁴No me refiero aquí, con este término, al importante libro de Erich Auerbach *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946. Utilizo la edición francesa: Paris: Gallimard, 1968), voluntariamente restringido a tratar "du degré et de la nature du sérieux, de la problématique et du tragique qui s'exprimaient dans le traitement de sujets réalistes" (p. 551).

cercana al pueblecito asturiano de Llanes existe una roca excavada por el mar que los lugareños llaman "El Cristu". La ancestral cultura religiosa, hecha tradición local, con visos de panteísmo, les hace ver unas formas en la roca que el visitante tarda en apreciar —si lo consigue— en la disposición pretendida. Sustituyamos la roca por algo más complejo y situemos enfrente a representantes de culturas tan distintas como la occidental, la oriental o la centroafricana. Las percepciones serán diversas. Es verdad que el objeto de base seguirá siendo el mismo (una roca, en el primer ejemplo), pero culturalmente importa lo que se percibe (un Cristo, un ave, un castillo, una simple roca...).

En la percepción hay que distinguir entre la propia percepción y la simple sensación. La percepción no es algo meramente pasivo, es necesario que el receptor aprehenda racionalmente lo sentido. La percepción es sensación más comprensión. Como dice Gillo Dorfles, la percepción dependerá no sólo del elemento estimulante, sino también de la actividad del individuo estimulado. La percepción debería ser estudiada en su contexto histórico-social, es decir, en el individuo con experiencias, costumbres y que vive en un ambiente que también es social²⁵.

Manteniéndonos en una misma cultura y volviendo al hilo de mi argumentación, la obra literaria puede aludir a realidades y no a la realidad. Utilicemos de nuevo la canción infantil. Cada uno de sus términos: mar, liebre, monte, sardina..., son realidades, pero la relación que entre ellos se establece no es la real: mar ↔ liebre; monte ↔ sardina.

La canción citada es, paradigmáticamente, real; sintagmáticamente, irreal y, por su calidad literaria, internamente verosímil.

De alguna manera es lícito afirmar que la literatura ofrece siempre fantasía, porque la realidad es ya una fantasía, una mentira. Curiosamente, son los aspectos más cotidianos los que cobran una mayor apariencia de sorprendentes. Porque "una gran minuciosidad, una gran profusión de datos y detalles puede, contrariamente a lo esperado, sumergir el sentido en un conjunto de imágenes contradictorias. La descripción no tiene un fin referencial puesto que, cuantos más detalles se enumeran, mayor es la imprecisión y mayor es el malestar del lector"²⁶. Estas últimas son palabras de Ana González Salvador, autora de un espléndido libro sobre la literatura insólita: *Continuidad de lo fantástico*. Recordemos, como ejemplo, las "Ins-

²⁵DORFLES, Gillo: *Símbolo, comunicación y consumo*; Barcelona: Lumen, 1967, pp. 79 y ss.

²⁶GONZÁLEZ Salvador, Ana: *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*; Barcelona: El punto de vista. Biblioteca de Ensayo, 1980, p. 86.

trucciones para subir una escalera” que Julio Cortázar incluye en sus *Historias de cronopios y de famas*²⁷: *Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. (...) Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se la hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuidese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).*

En ocasiones, lo insólito aparece simplemente porque el escritor utiliza un término o se refiere a un objeto no codificado en los lenguajes literarios. Alejo Carpentier sabe ver esta particularidad con indudable lucidez en un ensayo de su libro *Tientos y diferencias*. Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal —en lo conocido por todos. La palabra “pino” basta para mostrarnos el pino; la palabra “palmera” basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra “ceiba” —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco (...). Pero no tiene(n) la ventura de llamarse “pino”, ni “palmera”, ni “nogal”, ni “castaño”, ni “abedul”. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pouchkine les ha dedicado uno que otro verso²⁸. Es preciso que el escritor sepa utilizar la sorpresa que lo insólito de un árbol no connotado literariamente produce en el lector. La realidad puede convertirse, sin pretenderse, en irrealidad.

²⁷CORTÁZAR, Julio: *Historias de cronopios y de famas*; Barcelona: Edhasa, 1970, pp. 21-22.

²⁸CARPENTIER, Alejo: *Tientos y diferencias*; Montevideo: Arca, 1970, p. 35.

La literatura siempre es, como hemos visto, de algún modo fantasía, nueva realidad, nuevo mundo por descubrir. Es posible, claro es, establecer ciertas gradaciones de lo fantástico, desde lo insólito a lo maravilloso, pasando por lo insólito-fantástico y lo fantástico-maravilloso, según se explique o no lo fantástico²⁹. Pero no olvidemos que el juicio de la verosimilitud debe hacerse en el interior del texto y no en su relación con lo exterior. Un cuento maravilloso puede resultar verosímil (justificado interiormente) mientras que otro realista puede ser absolutamente inconexo, incoherente, inverosímil.

Desde el momento en que la realidad de la obra literaria es perfectamente abarcable por nuestro conocimiento, es tangible y define su propio mundo, es lícito afirmar —como ya hizo, por cierto, Leo Lowenthal³⁰— que el universo literario es más real que la propia realidad. Curiosa y desasosegante paradoja.

²⁹Véase el libro de ТОДОРОВ, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*; Paris: Seuil, 1970, pp. 49 y ss.

³⁰LOWENTHAL, Leo: *Das Bild des Menschen in der Literatur*; Neuwied: Luterhand, 1966, p. 12.