

FELIX MARTÍNEZ BONATI

La ficción narrativa

Su lógica y ontología

COLECCION TEXTO SOBRE TEXTO



7. Hacia una ontología formal de los mundos de ficción

Quiero proponer algunos conceptos aplicables a la descripción y la clasificación de «mundos» ficticios. La variedad de los sistemas ficcionales de «realidad» puede ser comprendida, creo, como un aspecto del fenómeno del estilo en la imaginación literaria¹. Pero ocurre que estilos de imaginación y visión, y el estilo de obras literarias, son algo más que simplemente clases de mundos ficticios. Para poner en una perspectiva adecuada mi intento de clasificación de obras literarias de acuerdo a sus sistemas de realidad, empezaré haciendo unas observaciones sobre la noción de estilo.

Es bien sabido que, en el hablar corriente, la palabra «estilo» tiene más de un significado, lo cual dificulta la discusión del campo semántico pertinente. Algunos de estos significados son complejos e importantes, de modo que la reflexión crítica puede enriquecerse si se logra hacer una reconstrucción de ellos con conceptos definidos. Pero me parece difícil cumplir este objetivo con los recursos de las metodologías disponibles. Podemos intuir lo que se quiere decir cuando alguien comenta que cierta persona de nuestro círculo de conocidos «tiene estilo»; ciertamente distinguimos este atributo de otros, relacionados con él, como elegancia, modales urbanos, carácter, buen gusto, originalidad, amaneramientos o idiosincrasias. Así, percibimos de

¹ Puesto que hablo de *mundos* y *sistemas de realidad* ficticios, estimo necesario poner entre comillas la primera aparición en este texto de las palabras «mundo» y «realidad», para indicar la impropiedad o carácter metafórico de su uso en la forma plural. Es decir, no quiero sugerir que haya más que un mundo y una realidad. Sin embargo, la expresión paradójica de una multiplicidad de totalidades omnicomprensivas se hace inevitable cuando se trata de las variedades de la imaginación ficcional. No sin justificación, se ha hecho usual hablar de mundos novelísticos y de una diversidad de órdenes fantásticos de realidad. La ontología del ser imaginario ha de ser construida por analogía con la ontología fundamental, y por eso es preciso modificar los conceptos en una suerte de catacrexis. Cuando se usa el concepto de mundo como el de una totalidad omnicomprensiva, es analíticamente necesario negar la posibilidad de que exista más de un mundo. Si hay plurales mundos, tienen ellos que ser parte *del* mundo, parte de la totalidad onmicomprensiva. Así, la palabra «mundo» no puede ser usada en el mismo sentido en plural que en singular con el artículo definido. Mundos son quasi-totalidades.

hecho un fenómeno llamado «estilo» en la conducta de ciertas personas. Pero una descripción conceptual, una definición satisfactoria de tal fenómeno parece difícilísima.

Con respecto a materias de arte y literatura, «estilo» ha sido usado, entre otras aplicaciones, para designar tanto las formas convencionales de la expresión tradicional (así, por ejemplo, en los «manuales de estilo») como las formas anómalas, inauditas, de creaciones altamente individuales (así, en la clásica concepción de la estilística de Vossler y Spitzer, o en el dictum de Buffon, «Le style c'est l'homme même», tomado como se lo entiende comúnmente). Estilo, por lo tanto, es concebido a la vez como conformidad y como desviación, como tipo y como singularidad, como decorum impersonal y como manifestación de una esencia personal única. Esta notable ambigüedad es, sin embargo, reductible. Sea convencional y común o personal e innovativo, estilo parece ser una forma que caracteriza y une la totalidad de una creación o entidad fenoménica. En verdad, el hecho de que singulares innovaciones de estilo frecuentemente se conviertan en rasgo común de una escuela o corriente, y de que a veces se constituyan en parte de la tradición general del arte, parece indicar que ni la singularidad ni la normatividad general son los elementos más básicos de la noción de estilo.

A primera vista, puede concebirse el estilo como un principio formal que determina consistentemente la constitución de los objetos pertinentes. Sin embargo, el ser forma constitutiva es una definición demasiado débil de estilo, pues podría aplicarse igualmente a lo que se llama «técnica» y aun al género o tipo de la creación. Debemos buscar una determinación más específica.

Hay otra ambigüedad en los usos corrientes de la palabra «estilo» que merece atención. Con frecuencia hablamos de «buen estilo» y «mal estilo». Pero a veces hablamos como si ningún estilo fuese malo, y como si lo que importara fuese que la creación sencillamente tenga estilo, y tanto más de él cuanto sea posible. Así, solemos condenar una obra porque carece de estilo o porque sólo lo posee en débil medida. Esta contradicción implícita en el uso corriente deriva probablemente de la confusión de tres nociones de estilo: una noción normativa particular, una normativa general y una meramente descriptiva. En las consideraciones que siguen debemos atenernos a la noción descriptiva.

Aún otra incertidumbre del uso de la palabra en relación a materias literarias es el que exista una restricción no universalmente aceptada de la noción de estilo al campo lingüístico. En este uso restringido, estilo es un atributo de la dicción. La mayor parte de los estudios literarios del estilo de obras singulares han sido, hasta donde puedo juzgarlo, descripciones de

idiolectos. En muchos casos, la peculiaridad lingüística es tomada como índice de la visión del mundo o del estilo de imaginación que el crítico presume origen de la obra. Una aplicación alternativa (en verdad, complementaria) es el estudio del estilo literario como atributo de los entes ficticios a los cuales refiere el discurso literario. Encontramos este tipo de caracterización sobre todo con respecto a géneros o períodos («la novela naturalista», las narraciones «romancescas», el «clasicismo», etc.). Puede conjeturarse que un análisis exhaustivo del idiolecto de una obra, inclusive sus elementos semánticos, abarcaría todos los aspectos de la obra y, por lo tanto, de su estilo, pero tal análisis sería muy probablemente ineconómico, si no interminable, y no correspondería satisfactoriamente a la experiencia intuitiva de los fenómenos en cuestión. Concluyo de esto que el estudio del estilo no debe limitarse a las determinaciones lingüísticas y debe incluir una descripción directa del carácter de los entes ficticios de la obra.

He tocado estos puntos apresuradamente, no para recomendar escepticismo en relación al estudio de estilos, sino para evocar la complejidad de la tarea y generar un poco de benevolencia para la limitada perspectiva que voy a presentar.

Si hubiese que definir, de modo provisorio y en grueso, la noción de estilo a mi juicio más importante y central, habría que agregar al concepto de forma constitutiva la nota de perceptibilidad continua. Dicho en la retórica de la personificación: el estilo no sólo forma, sino que exhibe por todas las partes de la obra el principio formativo. Es una forma transcendental que se exterioriza y pone su marca en todos los detalles de la superficie. (Por eso, es comprensible que un principio estilístico *innovativo* sea siempre raro, y que, si es *inimitable*, provoque admiración, como una fuerza única de la naturaleza. Estas pueden ser razones para explicar algunos lugares comunes tradicionales del elogio crítico).

Una consecuencia de este concepto de estilo es que todo rasgo distintivo de una obra es tomado como estilísticamente relevante y como índice del principio constructivo general de la misma. Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso —para mencionar sólo a algunos de los maestros de la estilística clásica en las literaturas románicas— operaban consistentemente dentro de esta concepción cuando postulaban tener acceso analítico a la singular visión fundadora de la obra por medio del examen de peculiaridades lingüísticas a veces muy menores (si bien no siempre agramaticalidades, como en los primeros estudios de Vossler). Cualquiera desviación a partir de un grado cero del estilo, heurísticamente construido, asumía para ellos el carácter de síntoma de una visión formada.

Gran dificultad metodológica en este contexto crítico es la determinación precisa de ese punto de referencia estilísticamente neutral, el habla corriente de una época, el promedio de expresión indistintivo y aparentemente amorfo, que carecería de estilo o de carácter, y que serviría de trasfondo para destacar las originalidades expresivas. Características expresivas, no obstante, pueden ser descritas sin decidir si son o no desviaciones de un cierto standard; descripciones de formas sostenidas a través de una obra o de un corpus tienen que ser útiles para los estudios de estilo, sea el estilo de una lengua, un género, un período, un autor o una obra singular. Con todo, el método supereconómico de un Spitzer, que no busca un inventario de formas sino un rasgo revelador, tiene que basarse en la oposición de la expresión indistintiva, común, y peculiaridades o anomalías chocantes, y, por ende, en algún modelo, aunque sea intuitivo, del discurso normal, inexpressivo, neutral. Ahora bien, en una posible estilística de mundos ficcionales, el papel de una norma de visión indistintiva —como veremos en seguida— puede ser representado por «el mundo de la experiencia ordinaria», construcción heurística tan vaga y tan útil como la de «discurso ordinario cotidiano».

Las observaciones siguientes se fundan en una versión levemente modificada de distinciones críticas que se encuentran, explícita e implícitamente, en la *Poética* de Aristóteles.

El estilo de una obra de ficción puede ser analizado en tres niveles: 1) el tipo de mundo que despliega, 2) la parte de ese mundo que presenta explícitamente y 3) la manera en que se presenta esta parte.

El primer nivel puede ser considerado como el aspecto que nuestro mundo real, *el mundo*, asume en la obra. (Puede parecer extraño el decir que un mundo de fantasía es un aspecto o imagen del mundo real, pero, como he indicado en capítulos anteriores, se trata en esto de un presupuesto a priori de la ficción. No podemos imaginar mundos sin, al hacerlo, verlos como nuestro propio mundo. Es ésta una evidencia fenomenológica que mi lector puede verificar. Agregaré esta comparación para sugerir la plausibilidad de mi aserto: En un sueño o en un estado de intoxicación, una persona que conocemos puede aparecernos, digamos, como un pájaro. Ese pájaro es, pese a todo, una imagen de esa persona. Una visión extremadamente fantástica es también una visión del mundo. «Mundo», como ya insinué, es una suerte de nombre propio, y su uso en plural es siempre metafórico, aunque sea una metáfora necesaria).

El segundo nivel debe ser concebido como una selección sistemática, no casual, de posibilidades contenidas en el nivel primero. Puede decirse que el segundo nivel es la actualización o puesta en primer plano de un aspecto del primer nivel.

El tercer nivel, a su vez, debe ser visto como el resultado de una nueva selección. Aquí, se trata de seleccionar entre los aspectos posibles del segundo nivel. El tercer nivel incluye como parte de sí al estilo lingüístico en sentido estrecho.

Podríamos usar heurísticamente la noción ideal de estilo que definimos en grueso en el primer apartado de este capítulo, y postular que, en una obra transida de estilo, el mismo principio que determina la constitución del mundo ficticio es el que determina la selección de la parte de ese mundo que va a ser presentada, y también la manera en que lo será. Sin embargo, este postulado debe ser usado muy elásticamente si se ha de aplicar a obras como, por ejemplo, las de Kafka, en las cuales la relación de mundo y dicción es radicalmente antitética y disonante.

Clarifiquemos estos tres niveles, empezando por el primero, el tipo de mundo que la obra sugiere.

En los mundos imaginarios de la ficción, las más obvias leyes de la naturaleza y las condiciones más básicas de la conducta humana, tal como vagamente todos las conocemos, no siempre se cumplen. Dicho de otra manera, cuando seguimos el curso de acontecimientos ficticios, suspendemos a veces nuestras expectativas ordinarias acerca de la naturaleza general de las cosas del mundo. Simplificando: ciertas ficciones son verosímiles o realistas, otras no lo son.

Bien puede ser que no haya ficciones de importancia que se atengan exactamente al modo en que las cosas ocurren en la vida real (posiblemente, porque este modo carece de estilo). A menudo se dice que el realismo no es más que una entre varias convenciones literarias, y que hay tantas formas de verosimilitud como escuelas o estilos. Con todo, sigue siendo innegable que los acontecimientos que tienen lugar en una obra de ficción determinada obedecen perceptiblemente a uno o más sistemas de posibilidad, probabilidad y necesidad; y es también innegable que algunos de estos sistemas difieren ostensiblemente de las expectativas y presupuestos con que nos conducimos en la vida real, mientras otros parecen corresponder del todo a estas nociones acerca de la realidad. Creo que la distinción general de ficciones verosímiles

(o realistas) y fantásticas, pese a su vaguedad (debida, tal vez, a que no sabemos exactamente cuáles son las leyes de la vida real), es legítima y de uso fundamental.

No obstante, en este punto no me interesa primariamente esta distinción, sino principios más abstractos que pueden ser formulados como sigue: a) Una obra literaria de ficción presenta una vista imaginaria *del* mundo (nuestro mundo). b) Los acontecimientos que tienen lugar en esta vista del mundo corresponden a uno o más (generalmente a sólo uno) sistemas de «realidad» (conjuntos de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad). Un mundo ficticio, el dominio de un estilo de visión, o, como también lo llamo, una región de la imaginación, es la totalidad virtual determinada por uno de estos sistemas. c) Algunos de estos sistemas son notables o «marcados» («mundos de fantasía»); otros parecen ser parte de la realidad ordinaria o son inconspicuos; otros son constitutivamente ambiguos. d) Todos los sistemas ficcionales derivan de, y contrastan sutil o claramente con, un no-sistema de grado cero: el orden-desorden de la experiencia cotidiana.

Normalmente (o en la mayoría de los casos), la creación de un mundo ficticio, con su específico sistema de realidad, no proviene de asertos *universales* del narrador. Vale decir, el orden particular de un cosmos ficticio no es determinado mediante leyes *explícitas* sobre su naturaleza. El narrador de *El agente secreto*, de Conrad, dice en una ocasión (generalizando, como hace de vez en cuando): «Como la curiosidad es una de las formas de la autorrevelación, una persona sistemáticamente no curiosa conserva siempre un cierto misterio» (Capítulo XI). Esta afirmación de carácter universal (cuyo sujeto son *todas* las personas, al menos dentro de un cierto ámbito cultural) no es constitutiva del tipo de mundo en el cual viven los personajes de la novela, sino que determina indirecta y expresivamente el tipo del narrador que está contando la historia; su mentalidad y personalidad emergen así para el lector. El juicio universal del narrador novelístico es un comentario acerca del mundo del cual está hablando, no una determinación que establece rasgos de ese mundo². Tales comentarios pueden ser, y a menudo son, inadecuados al mundo ficticio correspondiente.

La naturaleza del mundo ficticio queda determinada por medio de las *implicaciones* universales de los juicios no-universales del narrador, es decir, de las afirmaciones de éste que tienen sujetos singularizados: las oraciones

²

He explicado ya, en el capítulo acerca de la estructura lógica de la literatura, que hay modalidades narrativas que difieren de este principio —en las cuales, pues, los juicios universales del narrador sí tienen función constitutiva de mundo.

propriadamente descriptivo-narrativas. Tal es la primera frase de *El agente secreto*: «El Sr. Verloc, de salida esa mañana, dejó su tienda nominalmente a cargo de su cuñado». Las implicaciones universales de este juicio singular («singular» de acuerdo a su «cantidad» lógica), pese a su brevedad y simplicidad, son considerables. Hay tiendas y propietarios de tienda en este mundo, y los tales pueden ser llamados «señor». Hay también allí una ley civil que regula relaciones familiares de un modo específico. Con tan sólo leer esta primera oración, podemos ya estar casi del todo seguros de que éste no es un mundo pastoril ni uno caballeril –en los cuales no se aleja uno de un lugar en la urbana modalidad “de salida”. Esta primera oración de la novela es ejemplo del tipo de afirmación que tenemos que aceptar como necesariamente verdadera si, como lectores, queremos jugar el juego de la ficción literaria. Los juicios universales del narrador, en cambio, carecen de este privilegio; ellos pueden, o no, parecernos sentencias válidas o sabias, según su mérito intrínseco, pero no se nos imponen como válidas en virtud de las reglas del juego ficcional. (Observe-mos de paso que la afirmación narrativa acerca del señor Verloc ya establece que la parte de ese mundo actualizada en primer plano incluye acontecimientos triviales y cotidianos; también, que la manera de la presentación corresponde a la clarividencia fantástica e implausibilidad epistemológica característica de la narrativa realista, en la cual, entre otras cosas semejantes, la vida privada de terceros puede ser observada sin limitaciones).

Esta proposición singular constituye al señor Verloc como hombre casado (o hermano de una mujer casada) y propietario de una tienda, de la cual va saliendo una mañana. Puesto que esta es una proposición del narrador básico (en este caso, autorial) de la novela, ella es necesariamente verdadera, y la descrita acción de Verloc, definitivamente un acontecimiento en este mundo ficticio. Este acontecimiento queda firmemente establecido, es incuestionable. Si no fuese ésta una afirmación del narrador básico, sino del propio Verloc, tal vez profiriendo un monólogo en un estado de ensoñación, el acontecimiento sería algo menos que un hecho definitivo de ese mundo, y podría ser denegado y revocado por el narrador básico con sólo decir éste: «No era así. No salió esa mañana». Aun suponiendo que el narrador básico no contradijese la afirmación del personaje, los acontecimientos proyectados por ésta quedarían establecidos de modo inestable.

La inestabilidad imaginaria de hechos del mundo ficticio también puede ser generada por autocontradicciones del narrador básico. Por ejemplo, si, en este caso, el narrador prosiguiese el discurso citado diciendo que el señor Verloc no salió de su tienda esa mañana. (Este tipo de contradicciones, asumiendo formas, por cierto, más refinadas, es parte de la técnica narrativa de

un Robbe-Grillet.) Hay todavía otra clase de hecho ficticio inestable: la que surge de *implicaciones* contradictorias de las oraciones narrativas. Estas implicaciones contradictorias pueden hacer inestable el mundo ficticio en su conjunto. Si después de un par de páginas iniciales que han establecido a firme el mundo realista de *El agente secreto*, leyésemos que Verloc, para escapar de los requerimientos del señor Vladimir, tocó su anillo mágico y desapareció instantáneamente, nos encontraríamos (supuesto que quisiéramos continuar jugando el juego de tal ficción) en la necesidad de revocar la estabilidad del mundo previamente imaginado, y así, de modificar su carácter ontológico.

Desde el punto de vista de la experiencia lectiva, el mecanismo lógico que hace emerger los mundos ficticios puede ser el siguiente: Si es verdad que S es un P, S existe. Si S existe, hay Ps. Si es verdad que el señor Verloc es un propietario de tienda, el señor Verloc existe. Si él existe, hay propietarios de tienda. Para dar otro ejemplo, si en una fábula de Esopo es verdad que A, un león, dice algunas palabras a una oveja, se sigue analíticamente que es verdad que A es un león que puede hablar una lengua humana; también está implicado analíticamente que A existe; se concluye que en ese universo hay leones que pueden hablar una lengua humana. (No es relevante aquí determinar si estas relaciones lógicas han de ser llamadas «implicaciones» o más bien «presuposiciones» o de otro modo. Sólo importa que se conceda que la verdad de estas proposiciones «implicadas» deriva analíticamente de la verdad de las proposiciones narrativo-descriptivas del narrador básico. Ya he sostenido en otros lugares que las afirmaciones narrativo-descriptivas, es decir, las proposiciones de sujeto singularizado, del narrador básico tienen que ser consideradas como dotadas del valor de verdad. Esto es posible porque ellas son asertos ficticios, no meramente «ficciones» en el sentido de que dan origen a una ficción. Las afirmaciones del narrador son ellas mismas acontecimientos ficticios). Puesto que en aquella región imaginaria hay leones que pueden hablar una lengua humana, es posible (y quizás probable) para un observador apropiado el ser testigo del hablar de un león. Esta expectativa se convierte en rasgo constitutivo de la imagen de ese mundo ficticio.

No estoy sugiriendo, naturalmente, que el lector de una fábula, o de ficciones en general, hace explícitamente los razonamientos que he indicado. Pero él tiene que tener una conciencia latente de tales implicaciones lógicas de las afirmaciones narrativas, de modo que sus expectativas acerca de lo que es posible en el mundo ficticio del caso queden determinadas. Así surge el mundo de ficción como un horizonte no temático, de trasfondo. La presencia del determinado sistema de realidad como horizonte es, pues, negativa (pero

no una ausencia). El horizonte no es el tema o foco de la atención. Además, en la mayor parte de los casos, sólo se torna perceptible cuando aparece algo que no encaja en su marco de expectativas (por ejemplo, lo sobrenatural en un marco realista –una ruptura de estilo). El estremecimiento entonces producido es un signo del hecho de que el lector ya ha asumido e imaginado un mundo de ficción determinado (que tal vez tenga que modificar en el curso restante de su lectura).

Una sola afirmación narrativa o descriptiva es suficiente para generar un sistema de expectativas provisorias, pero el horizonte se consolidará solamente si afirmaciones de las mismas implicaciones sistemáticas constituyen la totalidad del texto. Mientras más afirmaciones se acumulen que impliquen el mismo tipo de mundo, tanto más estable y fiable se hace el horizonte (y tanto más violenta la posible ruptura de estilo).

En consecuencia, la lógica del estilo tiene que basarse en algo más que la implicación *inclusiva* que indiqué hace un momento (que si S es un P, y S existe, hay Ps). Tiene que haber también una implicación *exclusiva*: que no puede haber cosas (en el mundo ficticio pertinente) que sean de un estilo diferente del de los Ps. ¿Cómo podemos definir esta exclusión? Al parecer, debemos asumir que las cosas incluidas y sus tipos definen una totalidad cerrada de una cierta «naturaleza» o carácter (la quasi-totalidad de *un* mundo). Esta asunción tiene que ser una expectativa originada en la tradición literaria o en la experiencia cotidiana.

Si leo unas cuantas frases narrativas que implican un sistema de realidad no diferente de la experiencia ordinaria, tenderé rápidamente a solidificar mis expectativas en forma de un horizonte ficticio «realista». Esta fácil disposición es probablemente la consecuencia de la abundancia de ficciones realistas en nuestro ambiente literario. Una disposición igualmente pronta se dará cuando se trate de imaginar mundos ficticios de un tipo tradicional y bien conocido (por ejemplo, los mundos fabulosos de animales que hablan). Por el contrario, sistemas no canónicos requerirán algún esfuerzo deliberado de parte del lector, y así ocurrirá también con ficciones en que un sistema tradicional es primero asumido y luego trastornado («realismo mágico», «littérature fantastique», en el sentido de Todorov, etc.).

La pronta consolidación de un horizonte ficticio puede ser acelerada mediante ciertas señas o motivos característicos de uno u otro tipo de imaginación. «Éffets du réel» (Barthes) son marcas de un cierto realismo, como «Érase una vez...» indica mundo de cuentos de hadas. Pero el mecanismo decisivo y constitutivo reside en las implicaciones lógicas que expliqué antes.

Una breve observación sobre el segundo nivel: la parte actualizada del mundo ficticio (2). Considerables diferencias en el estilo de visión pueden tener lugar dentro de uno y el mismo tipo de mundo según sea la parte de ese mundo que ocupa el primer plano en la obra, es decir, los aspectos tematizados, explícitamente designados. Si presuponemos que animales dotados de lenguaje humano definen en general un sistema ficcional, la zoología clásica de lobos, ovejas, ranas, zorros, etc., constituye una parte característica de ese sistema, estilísticamente separada de una, inaudita, pero imaginable, combinación de locuaces dinosaurios y bacterias. El horizonte realista, a su vez, admite características selecciones: nobleza y alta sociedad, clase media, trabajadores de la tierra, proletariado industrial, artistas solitarios, criminales, gente ordinaria y extraordinaria, etc.

Estilo y técnica se muestran de manera superlativa en *la manera de presentación* (3) de los agentes, circunstancias y acontecimientos ficticios. Es ésta la parte más estudiada de la ficción, el grueso de la narratología, y sería excesivo anotar aquí sus varias subdivisiones. Para mi propósito, basta señalar un rasgo de los mundos ficticios que depende directamente de la manera de presentación: la estabilidad del mundo imaginado.

Afirmaciones narrativo-descriptivas del narrador autorial, si no están aquejadas de contradicción o ambigüedad, hacen emerger un mundo estable. Las narraciones o descripciones de hablantes secundarios (personajes) no serán definitivas; aun menos definitivas, si su discurso es marcadamente «subjetivo», como, por ejemplo, un monólogo interior. También desaparecerá la certeza de la visión si la fuerza lógica del discurso autorial es neutralizada por su limitación al punto de vista de un personaje, como en tantas obras de Henry James.

Recordemos que es una noción crítica antigua, si bien no siempre explícita, el concebir el estilo como forma constitutiva que se manifiesta al mismo tiempo en el sistema del mundo ficticio, en el carácter de la parte de ese mundo puesta en primer plano y, finalmente, en la manera particular de su presentación.

En la *Poética*, Aristóteles analiza principalmente el fenómeno del género y, en estrecha dependencia de éste, lo que puede llamarse técnica. Pero

también hace algunas observaciones acerca de lo que hemos considerado aquí como estilo. Tómese por ejemplo su afirmación de que la tragedia es un género de tema «serio» y «noble» que debe ser presentado en un lenguaje «elevado». Estos términos indican el estilo o tono genérico de lo trágico. Hay, en la *Poética*, conceptos pertinentes a la cuestión de la consistencia estilística a través de la obra. A ellas pertenece también la noción de verosimilitud, que puede ser interpretada, en nuestro contexto, como una norma definitoria del tipo de mundo que ha de ser imaginado en la obra.

El género es concebido por Aristóteles como una estructura, un compuesto abstracto de partes interrelacionadas, que es determinado, como totalidad y en cada una de sus partes, por una función específica: el efecto o virtud propios del género –en la tragedia, lo trágico; en la comedia, lo cómico. La técnica del poeta consiste en el uso inteligente de esta estructura. (Creo que, en general, la técnica de una obra puede ser definida como la suma de las formas que sirven a la producción de efectos genéricos, no únicos de la obra singular). El estilo corresponde a otro aspecto de la obra. Dentro del marco conceptual de la *Poética*, estilo parece ser un requisito general (o un atributo de excelencia), como lo es también el atributo de belleza, pero no una parte del mecanismo genérico. Considérese que estilo y belleza han de ser vistos como propios de las seis partes de la tragedia, es decir, de toda ella.

Que el héroe trágico deba ser un ser humano superior (aunque no uno éticamente perfecto), es fundamentado por Aristóteles en relación a las condiciones necesarias para la producción del efecto genérico (compasión y terror, y su depuración). Pero que, como también lo prescribe el Estagirita, el héroe deba ser presentado de una manera favorable, embellecedora, es, no una condición estructural del género, sino una norma de estilización. El mismo principio de estilo se manifiesta en la indicación de que muertes y otros acontecimientos crueles no deben mostrarse en el escenario, sino sólo deben ser aludidos verbalmente –narrados, no actuados. Ello significa, en otros términos, que dichos acontecimientos han de quedar bajo el dominio de los conceptos del discurso narrativo. La dicción, nos dice también el filósofo, debe ser clara y, por ello, constar de palabras comunes y expresiones propias –pero no totalmente: palabras infrecuentes, expresiones tropológicas y ordenación métrica son enrarecimientos necesarios del discurso trágico. Parecen sugerir, pues, las indicaciones aristotélicas, que el estilo de la tragedia ha de tener una fuerza de elevación, una relativa distancia hacia actos brutales y tonos ordinarios, un embellecimiento de lo terrible –cualidades que podrían expresarse con el término nietzscheano de lo apolíneo. También la verosimilitud puede ser tomada como parte de esta idea del estilo clásico, ya que Aristóteles

postula que ella ha de corresponder a las creencias y expectativas del público. Finalmente, el uso de historias tradicionales como material para los argumentos de las tragedias, es otra manifestación del dominio de la naturaleza por las formas de la cultura.

El campo cubierto por los tres niveles de la obra literaria que distinguimos antes (tipo de mundo, parte actualizada de ese mundo y manera de presentación) corresponde al de los conceptos aristotélicos de *objeto* y *manera* de la imitación. (El tercer concepto del Estagirita en este respecto, el de *medium* de la imitación, no se refiere a una distinción intraliteraria). La discusión de la «manera», en la *Poética*, se limita en lo principal a la división, ya antes hecha por Platón, de modos narrativos, dialógicos y mixtos de presentar una historia. Pero, por cierto, varias otras distinciones de Aristóteles caen dentro de la esfera de nuestra noción de manera; por ejemplo, las prescripciones acerca de la dicción y de los actos no escenificables a que aludimos recién. Más problemática es la clasificación del también mencionado fenómeno del embellecimiento, mejoramiento o idealización de los personajes. No se trata aquí de la manera de presentar a estos seres, pues el embellecimiento será una cualidad de su «verdadera» naturaleza como personas ficticias. Tampoco es un fenómeno de nuestro segundo nivel, pues, aunque el poeta trágico elige personas superiores y el cómico, inferiores, ambos eligen una parte del mismo tipo de mundo: el mundo de lo verosímil. La magnificación del héroe sugerida en la observación aristotélica implica más bien un mundo de tipo diferente, uno de héroes levemente sobrehumanos. Esta ambigüedad del análisis aristotélico me parece de interés. Es una cosa presentar a un héroe bajo su mejor aspecto posible (fenómeno estilístico de nuestro tercer nivel); otra, elegir como héroe a un ser humano superior (un rasgo de estilo del segundo nivel), y todavía otra, hacer del héroe un ser de estatura sobrehumana (lo que conlleva un estilo de mundo y pertenece a nuestro primer nivel).

También la clasificación de «modos» literarios propuesta por Northrop Frye, que se basa explícitamente en el concepto aristotélico del objeto de la imitación, mezcla los tres niveles³. Los modos «mito» y «romance» son definidos por involucrar tipos especiales de mundo, vale decir, sistemas inverosímiles de posibilidad, probabilidad y necesidad, y así se oponen al mundo común de los otros modos. Los modos «mimético alto» y «mimético

³ Véase el «First Essay» de la *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957).

bajo» son definidos como selecciones de partes del mundo verosímil, y el quinto y último, el modo «irónico», es constituido por una parte del mundo verosímil y una manera de presentación⁴. Los modos de Frye son, en realidad, estilos de imaginación, y, ya que los principios de estilo, de acuerdo a nuestra hipótesis heurística, se manifiestan en los tres niveles, la definición de cada modo debería incluir rasgos de los tres. Pero Frye intenta destacar formas mayores históricamente canonizadas por la tradición literaria, y ellas pueden ser identificadas sin necesidad de una definición más completa.

Ahora bien, me parece característico de la lógica de la imaginación el que las distinciones abstractas del tipo de las que hemos hecho son a menudo inaplicables. Esta inadecuación pone de relieve la peculiaridad ontológica de los mundos ficticios. Es a veces de hecho indecible el si una cierta propiedad es definitoria de un mundo o de una parte de un mundo. Tómese por ejemplo el mundo de los animales que hablan. ¿Es el espacio clásico de zorros, lobos, ovejas, etc. una parte del mundo de los animales hablantes o un mundo completo en el cual no hay otros animales? En el espacio de esa tradición literaria, otros animales no son explícitamente mencionados ni excluidos, pero, como se trata de un mundo no verosímil, nuestra visión cotidiana del mundo no puede entrar a operar como condición implícita, no podemos dar por supuesto que haya en ese mundo toda clase conocida de animales como trasfondo de lo posible. Así, el horizonte zoológico de las fábulas clásicas queda en la ambigua condición de no estar ni poblado ni no poblado por especies no mencionadas explícitamente. En una narración realista, seres no mencionados (los que pertenecen a las expectativas ordinarias de la experiencia) pertenecen automáticamente al horizonte implícito. Por eso, la literatura realista siempre evoca una imagen más densa de mundo que la literatura fantástica.

El realismo está vinculado a la visión cotidiana que los lectores tienen de su propio mundo, y no a la realidad como tal, pues, como Aristóteles indica, lo que pensamos del mundo no es necesariamente la verdad, y es lo que de hecho pensamos lo que se pone en operación al imaginar ficciones realistas o verosímiles. (Diré de paso que el concepto de realismo no es estrictamente

⁴ R. Scholes y T. Todorov han criticado desde otros puntos de vista la forma lógica de la división de Frye. R. Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven, 1974), pp. 118-27; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París, 1970), pp. 7-27.

aristotélico, pues verosimilitud, en la poética así como en el arte clásicos, es una forma modificada de realismo, tal que admite licencias imaginativas convencionales ajenas al rigor del realismo moderno⁵). Esto explica el que los popularizadores de las ciencias naturales puedan presentarnos fenómenos que ellos llaman «maravillas o milagros de la naturaleza», o «formas fantásticas de vida»: esos fenómenos pertenecen a la parte del mundo real que no cae dentro del marco familiar de la experiencia ordinaria. Que esta oposición de experiencia ordinaria y extraordinaria ocurra en el ámbito pre y extraliterario, es otra indicación en favor de la tesis de que verosimilitud y realismo no son meras convenciones literarias.

¿Es posible que sacerdotes católicos aparezcan en una novela pastoril renacentista? ¿Pertenecen ellos al horizonte implícito, al tipo de mundo de esas novelas? Hay que decir, porque es un hecho histórico-literario, que ellos no son imposibles en ese género de novela, pero también, que no son característicos del mundo pastoril. Más aún, su aparición allí es una ruptura de la consistencia de ese mundo. Pero el problema es más complejo: las novelas pastoriles normalmente incluyen más de un sistema de realidad en su orbe imaginario. Dicho de otra manera, que prefiero, el orbe de esas novelas es heterogéneo y contiene diversas *regiones*, diferentes tipos de realidad. La región pastoril propiamente tal es una utopía no cristiana. Limita, empero, con regiones urbanas, decididamente no utópicas, y en éstas, la iglesia institucionalizada pertenece al horizonte inmediato.

La ocasional indecidibilidad del horizonte (inexplícito), a que aludimos antes, y la ocasional pluralidad de «mundos» o regiones de la imaginación, dentro de una y la misma novela, son posibilidades esenciales de la ficción literaria. La indecidibilidad acerca de si las especies de seres actualizados en una ficción son todas las que hay en tal mundo o sólo una parte de ellas, es un rasgo específico de la ficción no realista, así como la densidad del horizonte, la riqueza de lo inexplicito latente, es rasgo específico de los mundos realistas.

En el capítulo 3 de la Primera Parte del *Quijote*, el ventero pregunta a don Quijote si éste lleva dinero consigo, a lo que el héroe responde que no, y que nunca ha leído en sus libros que un caballero andante lo lleve. Los autores de las historias, replica el ventero, no escriben que los caballeros llevan dinero porque se da por supuesto que lo hacen. Don Quijote acepta este argumento y promete traer dinero consigo en el futuro, pero nosotros podemos poner en duda el argumento del ventero. ¿Llevan dinero consigo los caballeros

⁵ Más sobre esto en los capítulos 1 y 5 de mi *El "Quijote" y la poética de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

andantes, para, por ejemplo, pagar servicios como alojamiento y semejantes? Pertenece al estilo del género que esta cuestión es indecible. Si afirmamos que no llevan dinero, incurrimos en una precisión que mutila el trasfondo deliberadamente nebuloso, que angosta y clarifica indebidamente ese mundo fantástico. Si decimos que llevan dinero, agregamos un detalle a ese mundo (un «*effet du réel*») que estorba dentro del estilo de acciones maravillosas, poderosas y veloces, ajenas a la banalidad de la práctica cotidiana. Ciertas imprecisiones son esenciales para este tipo de mundo –no meramente para la manera de presentación o para la selección de aspectos actualizados en la novela.

Un texto, obviamente, no tiene por sí solo poder de significación, sino que lo deriva de un contexto lingüístico y literario de tradiciones y expectativas. Por eso, la constitución del mundo de una novela se basa no sólo (aunque sí principalmente) sobre las implicaciones lógicas de sus oraciones narrativo-descriptivas. Motivos y detalles apropiados pueden evocar inmediatamente en el lector un sistema tradicional de realidad ficticia. Así, puede ocurrir que una obra evoque con pocas palabras un mundo que las oraciones siguientes no confirmarán, sino que empezarán a modificar o a destruir. (La primera frase de *La metamorfosis*, de Kafka, evoca un mundo realista y lo destruye de inmediato: «Gregor Samsa despertó una mañana, tras unos sueños pesados, y se encontró en su cama transformado en un insecto monstruoso».) En la obra narrativa de Cervantes, podemos ver muchas modificaciones y transiciones de sistemas de realidad. Es muy notoria en el *Quijote*, en *La Galatea* y en las novelas ejemplares la formal ruptura del mundo pastoril. Por otra parte, el mundo realista evocado al comenzar el *Quijote* mediante la mención de una región española (La Mancha), un pasado histórico reciente («no ha mucho tiempo que vivía...») y un conocido tipo social («un hidalgo de los de...») sufre una modificación progresiva en dirección hacia la idealidad cómica (donde las leyes de la realidad son más suaves y el héroe puede recuperarse pronto de caídas y palizas). Hay en el *Quijote* varias regiones de la imaginación y notables transiciones entre ellas, que he estudiado en otro lugar⁶.

El sistema pastoril, en su médula, sólo admite personajes serios. El habitante normal de esta región posee una constitución moral y estética noble.

⁶ «Cervantes y las regiones de la imaginación», *Dispositio*, 1977, ampliado como primer capítulo de mi citado libro sobre el *Quijote*.

La única fuente de sufrimiento es amor no correspondido o perdido. Las pasiones son exclusivamente eróticas en un sentido platonizante, o derivan de tales. La ocupación de vivir es una simple tarea de pastor que permite un ocio casi total y llena de discurso contemplativo la mayor parte del día. La autoridad emana solamente de la sabiduría de los de edad avanzada. Esta región imaginaria es una utopía bastante consistente. Pero el mundo pastoril no es todo el orbe de la novela pastoril; es sólo su región central. Hay en estas novelas irrupciones de seres de otra condición, más o menos peligrosa (salvajes, piratas, o gente de la urbe y de la nobleza cortesana). Hay tierras extrañas colindantes con Arcadia, y sus habitantes constituyen humanidades diferentes, determinadas por diferentes leyes de conducta.

Cervantes a menudo desequilibra y subvierte cuidadosamente este sistema tradicional de regiones imaginarias introduciendo elementos de la Cristiandad institucional en los bordes de la utopía pagana. En otras ocasiones, altera humorísticamente el mundo pastoril exagerando sus rasgos. Así, pues, no sólo es posible que diversos sistemas ficcionales de realidad coexistan sucesivamente en la misma obra (plurirregionalidad), sino que también pueden mezclarse en parte, de modo que queden alterados (ironización, contaminación).

Con estas referencias sumarias a mundos ficticios que pertenecen a la historia de la literatura, vemos que nuestra materia es más complicada que lo sugerido antes en la formulación de los principios generales que rigen estos sistemas de realidad.

Recogiendo ahora nuestras varias observaciones, intentemos esbozar una posible división sistemática de los mundos ficticios.

Ellos son *unirregionales* (internamente homogéneos) o *plurirregionales* (internamente heterogéneos), es decir, contienen sólo uno o más de un sistema de realidad. Las regiones, o sistemas, son *puras* o *contaminadas* (en este último caso, ironizadas, enrarecidas, alteradas). Las regiones, tanto puras como contaminadas, son o *realistas* o *fantásticas*. La contaminación de las regiones se debe, o bien a un *juego contextual* (intertextual), por medio de motivos que evocan otro sistema tradicional, o bien a *colisiones intratextuales* de sistemas actualizados en la obra, o a rupturas incidentales o exageraciones del sistema⁷. Además, los mundos ficticios son *estables* (definitivos) o *inestables*

⁷ Véase el estudio de Michael Scheffel acerca del realismo mágico como contaminación interna del realismo tradicional: *Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung* (Tübingen, 1990).

(revocables), de acuerdo a la vigencia o neutralización del privilegio lógico-epistemológico del narrador. (Si la narración es el discurso de un narrador autorial tradicional, la verdad del discurso narrativo-descriptivo es definitiva, y el mundo desplegado por él es estable. Si la narración es, por ejemplo, el monólogo interior de un personaje, su verdad es meramente condicional; puede ser suspendida por la contradicción de un narrador autorial. La ambigua naturaleza de los acontecimientos en muchas de las novelas de Henry James depende del hecho de que la narración autorial está en ellas subordinada al punto de vista de un personaje. La fuerza lógica del discurso autorial se agota así en la presentación de los actos mentales del personaje. El mundo exterior a estos actos aparece sólo a través de ellos, indirectamente, y su realidad no queda nunca categóricamente establecida. La estabilidad o inestabilidad del mundo ficticio depende directamente de la manera de la presentación).

La combinación mecánica de estos rasgos definitorios produce 44 posibles clases de ficción. Creo que es posible dar ejemplos inequívocos de algunas de estas clases. *Madame Bovary* o *La Regenta* pertenecen a la clase definida por los términos *unirregional*, *región pura*, *realista*, y *estable*, tan claramente como el *Amadís* pertenece a una definida por *unirregionalidad*, *región pura*, *no-realismo* y *estabilidad*. *Le Voyeur*, de Robbe-Grillet, puede ser clasificado como *unirregional*, *regionalmente puro*, *realista* e *inestable*. Algunas narraciones de Donald Barthelme son ejemplos, rara vez encontrados, de la clase *unirregional*, *regionalmente pura*, *no-realista* e *inestable*. *La metamorfosis*, de Kafka, debe ser definida como *unirregional*, de *región contaminada*, básicamente *realista*, *contaminada por juego interno*, y *estable*. Algunas de las obras que Todorov considera «literatura fantástica» pertenecen a la clase *unirregional*, de *región contaminada*, *base realista*, *contaminada por juego interno* e *inestable*.

Las narraciones de Cervantes pertenecen a varias clases. «El coloquio de los perros» (no la composición mayor en que está enmarcado) es un raro ejemplo de obra *unirregional*, *regionalmente contaminada*, de *base no-realista*, *contaminada por juego interno y externo*, e *inestable*. (Tal vez corresponda el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a esta categoría.) El *Persiles*, en cambio, es *plurirregional*, con *regiones puras* y *contaminadas*, sólo *regiones no-realistas*, *contaminadas sólo por juego interno*, y *estable*. El *Quijote* puede ser definido como *plurirregional*, de *regiones todas contaminadas*, algunas *regiones de base realista*, otras de *base no-realista*, la *contaminación procedente de juegos internos y externos*, y *estable*.

Por otra parte, al parecer, un buen número de estas especies posibles de ficción nunca han sido realizadas, y no carece de interés el considerar por qué

esto ha sido así. Por ejemplo, la clase inmediatamente próxima a la del *Quijote*, que difiere de ésta sólo por ser *inestable*. Cabe pensar que, en tal caso, la inestabilidad complicaría demasiado el juego de la imaginación, llevándolo a una dificultad excesiva para su ejecución satisfactoria por parte del lector.

Todas estas categorías, especialmente, por supuesto, los conceptos de *realismo* y *no-realismo*, admiten mayor especificación y subdivisión, de modo que podría elaborarse una terminología crítica capaz de permitir una descripción exacta del mundo ficticio de obras singulares, así como caracterizaciones colectivas genéricas e históricas.

Si, además, consideramos lo que hemos expuesto en el capítulo 3 acerca de la teoría ontológica de estratos, tendremos otro criterio descriptivo relativo a la manera de la presentación, es decir, al tercer nivel que he definido en el capítulo presente. Me refiero a la selección consistente, sistemática, dentro de una obra, de uno o más aspectos de los objetos representados. Tendríamos obras *uniaspectuales* (como las de técnica bahaviorista, o «de punto de vista limitado») y *pluriaspectuales* (como las de forma tradicional). También estas categorías admiten, claro, ulterior especificación.

Salvo la distinción aristotélica (de personajes superiores, iguales e inferiores a nosotros), desarrollada en la teoría de los modos de Northrop Frye, y el circunscrito análisis de T. Todorov acerca de lo fantástico, poco se ha hecho sobre este tema de la ontología formal de los mundos de ficción, que, sin embargo, me parece una genuina posibilidad teórica. He querido sugerir aquí que esta empresa es plausible⁸.

⁸ En el último decenio han aparecido algunos estudios relacionados con estas cuestiones, entre los cuales mencionaré: Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford, 1980), Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (Harvard, 1986), Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Universidad de Alicante, 1986) y, last but not least, los trabajos de Juan Omar Cofré sobre la ficción.