

FILOSOFÍA Y LITERATURA DE FICCIÓN

JOSÉ MIGUEL ODERO

Philosophy and Narrative Fiction: The best literature of fiction has a philosophical value, that is the main thesis proposed in this paper. The narrative structure is analysed as a human way of learning in ethic matters. The Aristotle's *Poetic* pointed at this goal, and modern reflexion about fiction stressed the relation tying fictive narrative and the deepest truth of human existence. The literature of fiction could have therefore ethical effects in readers; in some instances these effects are focused in the search of truth as freely assumed attitude.

El tema que se abordará en estas líneas es el valor filosófico que merece la literatura de ficción, tomando esta expresión en su sentido más radical: la *literatura fantástica*, aquella literatura que, en cuanto crea mediante la palabra narrativa un mundo y una historia ficticios, renuncia por principio a ser palabra enunciativa o descriptiva del mundo y de la historia tal como se nos presentan¹.

La hipótesis que trataremos de fundamentar es que el escapismo insito en ese quehacer literario, explícitamente deseoso de alejarse de la positividad de lo dado, no siempre consiste en ejercicio de *diversión* –en el sentido peyorativo que Kierkegaard denunció– ni tampoco supone un alejamiento o alienación del ser. Por el contrario, se pretenderá mostrar que la ficción literaria más extrema –la literatura fantástica– puede ser un medio para que todo aquel que tiene talante sapiencial y filosófico se aproxime de un

¹ En principio, toda forma de quehacer literario es ficción, en cuanto el fruto de esa actividad es un producto *artificial* del espíritu humano: “Lo que caracteriza toda obra de creación es, en principio, el artificio por el que hace caer en la cuenta al receptor (lector, espectador) de que se encuentra frente a un tipo especial de *ficción*”; M.A. Garrido, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M.A. Garrido (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, 1988, 9. Lo *fantástico puro* está constituido, según Todorov, por tres características: 1) mantener hasta el final la incertidumbre sobre la naturaleza de explicaciones de sucesos aparentemente sobrenaturales; 2) que el protagonista comparta dicha incertidumbre; 3) que el lector rechace una lectura poética o alegórica del texto, las cuales destruirían la incertidumbre propia de lo fantástico puro. Las características 1ª y la 3ª serían las esencialmente constitutivas del género; la 2ª aparecería muy frecuentemente en él; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.

modo especialmente vivo y estimulante a las profundidades de la praxis humana.

Un tópico esencial para entender nuestra tesis sobre el valor de la narración ficticia fantástica es que no debe prejuizgarse un género literario por la mala calidad literaria o estética de las obras de dicho género que pueblan las librerías. Por el contrario, se debe hacer el esfuerzo mental de considerar el género como tal, *per se*, e incluso admitir que en teoría puede albergar auténticas obras maestras del arte literario, títulos que un auténtico filósofo puede leer además con verdadero aprovechamiento sapiencial. Un crítico tan perspicaz como W.H. Auden ha escrito que, de hecho, “el típico adicto a la novela policial es el doctor o el clérigo o el artista, esto es, un profesional bastante cualificado, con intereses intelectuales y muy leído en su materia”². Como otros mitos, también los relatos de ficción fantástica pueden “dar que pensar” y el filósofo debería aprovechar las posibilidades metafísicas de estas novelas”³.



1. La narración ficticia.

Posiblemente desde los albores de la humanidad se han contado historias. El relato bíblico sobre el origen del hombre es un ejemplo privilegiado que apoya este aserto. Dicho relato fue escrito muy tardíamente, recogiendo dos tradiciones orales diversas aunque no contrapuestas; pero la condición de posibilidad de esas tradiciones es precisamente un proceso ininterrumpido de narración oral. En ese proceso debe haber existido un primer narrador, al que llamaremos *Adán*⁴. La pregunta relevante al respecto es la siguiente: ¿por qué Adán relata a otros su propia experiencia?

² W.H. Auden, “The Guilty Vicarage” (1948), en *The Dyer's Hand*, New York, 1962.

³ A. Blanch, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, 1995, 349-376 *passim*.

⁴ El valor histórico de tales relatos depende de que el protagonista solitario de los mismos dejara alguna constancia de sus recuerdos. En cierto sentido, la importancia de Adán como primer narrador de unos acontecimientos se puede

Alisdair MacIntyre desarrolló en 1984 una teoría muy sugestiva para responder a esta cuestión. Según él, la acción narrativa no es un capricho sino fruto de una necesidad antropológica: “Cierta clase de historia narrativa resulta ser el género básico para caracterizar las acciones humanas”. Es decir, que Adán necesitaría contar lo que le pasó –la creación de Eva, p. ej.– para entenderse a sí mismo (en este caso concreto para comprender su experiencia de soledad radical como único individuo humano en el mundo y el desasosiego que ello le comportaba). Sin la narración –afirma MacIntyre– no nos resulta posible comprender nuestras emociones o experiencias; análogamente, una frase aislada puede resultar absurda sin un contexto que revele su intención. La narración precede al concepto y es el *humus* donde éste puede surgir: “el acto se hace inteligible porque encuentra su lugar en una narración”⁵.

La narración es una forma de conversación, es decir, una forma de comunicación verbal, la cual es la columna vertebral de la intersubjetividad y de su correlato: la objetividad. Observando el comportamiento de los niños y de los indígenas de comunidades poco sofisticadas, cabe observar que una narración es frecuente y casi universalmente la forma de responder a la pregunta –*¿Por qué has actuado así? ¿Cuál es el motivo de tu comportamiento? ¡Dinos algo que podamos comprender!* A ello se responde: –*Es que acontecía esto y lo otro, yo me encontraba ante esta alternativa y entonces pensé que lo mejor sería hacer esto o aquello.*

Pero también el hombre ilustrado, cuando se enfrenta a los problemas de la vida, recurre reiterativamente a la memoria y se plantea dichos problemas en forma narrativa: ya sea en la pubertad, cuando acontece el descubrimiento de la propia sexualidad; ya sea en el momento crítico que muchas personas suelen sufrir al

entender comparándola con la de Robinson Crusoe, el famoso personaje ficticio creado por Daniel Defoe.

⁵ A. MacIntyre, *Tras la virtud*, Madrid, 1987, 258 s. De modo análogo, escribe Innerarity que “la relevancia antropológica de las ficciones se debe a que la vida como tal no forma un todo. Al menos, su sentido depende de una totalidad que es inaccesible a nuestra experiencia ordinaria o científica del tiempo. La narración adopta un punto de vista desde el cual lo casual aparece en conexión con un principio y con un final, en un contexto que nos lo vuelve inteligible. La articulación narrativa del tiempo es lo que convierte el movimiento ciego en tiempo humano, introduciendo una lógica en la mera sucesión y un límite en la extensión indeterminada”; D. Innerarity, *La irrealidad literaria*, Pamplona, 1995, 166.

detectar los primeros síntomas de pérdida de energías vitales; ya sea a la hora de explicarse el porqué de una pelea matrimonial... En este sentido se ha escrito que “soñamos narrativamente, imaginamos narrativamente, recordamos, anticipamos, esperamos, desesperamos, creemos, dudamos, planeamos, revisamos, criticamos, construimos, cotilleamos, aprendemos, odiamos y amamos bajo formas narrativas”⁶. Y Umberto Eco ha señalado también que “nos sentimos tentados continuamente a dar forma a la vida usando esquemas narrativos”⁷.

En definitiva, la narración es un medio privilegiado que nos permite comprender la praxis propia y la ajena. Narrando lo que nos ha pasado podemos objetivar *luego* nuestra praxis y averiguar si nuestras decisiones y comportamientos han sido acertados o si, por el contrario, nos hemos equivocado prácticamente, si hemos sido imprudentes al actuar. En este sentido la narración constituye un cierto fundamento de la ética⁸. MacIntyre apunta que “las historias se viven antes de expresarlas en palabras, salvo en el caso de las ficciones”⁹. En efecto, las narraciones ficticias no responden al tipo de motivación que hemos descrito, porque en ellas el narrador es meramente *autor* y no actor de las acciones que narra, aunque

⁶ B. Hardy, “Towards Poetic of Fiction: An Approach Through Narrative”, *Novel*, 1968 (2), 5.

⁷ U. Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, 1996, 111 (cit. *Paseos*).

⁸ Según L. Trilling, la novela es el medio más importante de ejercitar la *imaginación moral* y de plasmar un realismo moral; L. Trilling, “Manners, Morals, and the Novel” (1947), en AA. VV., *Essentials of the Theory of Fiction*, London, 1996, 90. La experiencia de la Iglesia, que es muy *rica en humanidad*, se hace eco de que la mayoría de los hombres son incapaces de expresar mediante términos abstractos su conciencia de haber actuado erróneamente, por lo cual sienten la necesidad de explicar lo que han hecho mal a través de una narración; por otra parte saben que sólo así dan cuenta cabal del objeto moral de sus acciones, en la complejidad que éstas siempre entrañan. Este es el fundamento del uso que ha hecho la teología moral de los “casos de conciencia”, que no son sino relatos de situaciones concretas destinados a percibir en ellos la vigencia de principios morales con valor universal. También la pedagogía ha recurrido más recientemente a expedientes análogos para sus propios fines.

⁹ “El agente no es sólo un actor, sino también autor. Ahora debo subrayar que lo que el agente es capaz de hacer y decir inteligiblemente como actor está profundamente afectado por el hecho de que nunca somos más (y a veces menos) que coautores de nuestras narraciones. Sólo en la fantasía vivimos la historia que nos apetece”; A. MacIntyre, 261; 263.

—como se verá— también las narraciones puramente ficticias tienen como fin propio y natural una elucidación de la verdad práctica¹⁰.

Las narraciones de ficción se orientan de suyo a determinar una verdad práctica más universal e intersubjetiva, más objetiva por tanto. Como somos personas con papeles, funciones o roles —somos personajes—, necesitamos entender las respuestas ajenas y aprender a dar las nuestras: “Escuchando narraciones sobre madres malas, niños abandonados, reyes buenos pero mal aconsejados, lobas que amamantan gemelos, hijos menores que no reciben la herencia y tienen que encontrar su propio camino en la vida, e hijos primogénitos que despilfarran la herencia en vidas licenciosas y marchan al destierro a vivir como los cerdos, los niños aprenden lo que son o no son un niño y un padre, el tipo de personajes que pueden ser en el mundo en que han nacido y cuáles son los derroteros de ese mundo. Prívese a los niños de las narraciones y se los dejará sin guión, tartamudos angustiados en sus acciones y en sus palabras”¹¹. Vico, Joyce, Chesterton y los medievales ya advirtieron la importancia de contar historias para educar en las virtudes.



2. La ficción narrativa en Aristóteles.

El primer esfuerzo sistemático por teorizar la función pedagógica de los relatos de ficción se halla implícito en los libros de *Poética* y *Retórica* integrados en el *corpus aristotelicum*. La *Poética* de Aristóteles, como es sabido, tiene por objeto un género literario que no es estrictamente narrativo: la tragedia. Sin embargo, en dicho texto hay múltiples referencias a la poesía narrativa de Homero; además, buena parte de las reflexiones aristotélicas pueden

¹⁰ “El hombre, tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias. Lo que no es esencialmente, aunque llegue a serlo a través de su historia, es un contador de historias que aspira a la verdad”; A. MacIntyre, 266.

¹¹ A. MacIntyre, 267.

ser aplicadas analógicamente a la narración ficticia¹². Tal es la intención de este párrafo.

El contexto general de su reflexión relaciona intrínsecamente el quehacer poético de cualquier tipo con el ámbito de la praxis humana¹³. Los actores, pero también los personajes de un relato, “imitan a hombres que actúan (πράττοντας)”, re-presentan a sujetos libres que toman decisiones acerca de su comportamiento moral –Aristóteles sitúa explícitamente esta frase en el contexto ético de la dialéctica virtud / vicio (I, 1448a1; 3s.)–¹⁴. El concepto de *imitación* (μίμησις) utilizado por el Estagirita es –como ha puesto de relieve la crítica moderna– sumamente complejo. Por ahora basta constatar que en los relatos de ficción más fantásticos –en los más utópicos o ucrónicos– late siempre una referencia a la realidad, pero no a la realidad cosmológica, sino fundamentalmente a la realidad del comportamiento humano: “imitación de una acción (μίμησις πράξεως) esforzada y completa” (VI, 1449b24).

La completitud es una característica formal del relato, que debe desarrollar de modo unitario y acabado una determinada historia o fábula (μύθος) –una trama–¹⁵. La imitación narrativa (μίμησις)

¹² “Es posible imitar las mismas cosas narrándolas (ἀπαγγέλλοντα)”; Aristóteles, *Poética*, III, V. García Yebra (ed.), Madrid, 1992, 1448a21-22. Citaremos siempre la obra aristotélica en cuestión según esta versión castellana de García Yebra; mientras no se indique lo contrario, las referencias que acompañan en el texto a las citas aristotélicas se refieren a la *Poética*, e incluyen el libro correspondiente de la misma en caracteres romanos.

¹³ El término *poeta* evocaba inmediatamente en el hombre griego –de acuerdo a la etimología de la palabra– el concepto de un *hacer* (García Yebra, nt. 1). Por eso, *poesía* y *poeta* no connotan versificación: tendrían el sentido “que a veces se da en español a *literatura* y *literato*, o incluso *escritor*” (nt. 22).

¹⁴ “Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra que el poeta no imita directamente a los hombres, sino sus acciones” (García Yebra, nt. 33). Platón, *República*, X, 603c4-5: “la *mimesis* poética imita a hombres *práttontas*”, que actúan forzosa o voluntariamente, que creen haber triunfado o fracasado y que, en consecuencia, se entristecen o alegran.

¹⁵ “Traducimos la palabra μύθος por *argumento* (o, en otras ocasiones, *trama*), porque aquí es definida como *unitaria disposición* (es decir, como *síntesis*) de los hechos” (García Yebra, nt. 137). “*Fábula* debe entenderse siempre en la *Poética* como *argumento*, es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema” (nt. 5). En *Poética*, 1451b24 dicho término hace referencia a los relatos venerables tradicionales. Aristóteles adquirió la convic-

consiste, pues, en hacer actual un mito: “La imitación de la acción es la fábula (μύθος). Llamo aquí fábula (μύθος) a la composición (σύνθεσιν) de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer” (VI, 1450a4-7). En el éxito para llevar a cabo esta labor constructiva o sintética radica el arte del autor. Por ello, en un primer momento, la narración debe ser juzgada desde el punto de vista de aquello que constituye su condición de posibilidad: el estar bien contada (dimensión sintáctica del relato y dimensión estética del mismo como obra literaria)¹⁶. Este nivel léxico o elocutivo está bien logrado cuando el autor dispone de modo verosímil las acciones de sus personajes, derivando coherente o verosímilmente (κατὰ τὸ εἰκός) sus consecuencias de las intenciones y del modo de ser que los caracterizan (VII, 1451a12). En efecto, en la realidad la praxis depende de estos dos factores: caracteres e intenciones¹⁷.

El arte del autor literario radica también en la habilidad para delinear correctamente los caracteres (ἦθη) de sus personajes, de modo que mediante “palabras y acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea” (XV, 1454a17-19), y de manera que se comporten de modo coherente y consecuente consigo mismos¹⁸. La calidad del lenguaje narrativo tampoco debe ser despreciada: “Lo excelente en la elocución es que sea clara sin ser baja” (XXII, 1458a18). El autor ha de forjar, pues, ciertas expresiones creativas: —metáforas, hipérboles, etc.—, siempre que sean expresiones transparentes, referencias nítidas y orientadoras. Con todo, el elemento más importante en la habilidad artística narrativa es la de confec-

ción de que en el fondo de esos mitos latía una verdad profunda (*Metafísica*, 1074b1-13).

¹⁶ “Llamo ‘elocución’ (λέξις) a la composición misma de los versos” (VI, 1449b34-35).

¹⁷ “Dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento (διάνοια) y el carácter (ἦθος)” (VI, 1450a), pues a consecuencia de ellas llegamos al éxito o al fracaso. *Carácter* es lo que nos hace decir que tal hombre es de tal o cual manera; *pensamiento* es aquello por lo cual se asevera algo y que, una vez cuajado en palabras, revela una intención.

¹⁸ García Yebra, nt. 213 s. “Carácter implica sobre todo *elección* y *rechazo*, esto es, compromiso. No elegir ni rechazar ni comprometerse es, para Aristóteles, carecer de carácter” (nt. 157).

cionar una buena historia, un buen argumento, el cual consiste en la unitaria disposición de los hechos relatados: “El más importante de estos elementos es la estructuración (σύστασις) de los hechos” (15-16). El mito o argumento en el cual los hechos se articulan unos con otros constituye, pues, la principal cualidad artística de un relato, pues la narración no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha, las cuales se dan en la acción. Los hombres son felices por sus acciones¹⁹.

En consecuencia, el mito es el fin de la narración, su elemento más importante: “Los hechos (πράγματα) y la fábula (μῦθος) son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo” (VI, 1450a22-23)²⁰; “la fábula es el principio (ἀρχή) y como el alma (ψυχή) de la tragedia” (38-39). En la estética aristotélica la calidad y el interés de la acción desarrollada priva por encima del interés psicológico de sus protagonistas –su carácter– y por encima de la belleza del lenguaje expositivo –la elocución o *léxis*– (VI, 1450a39-1450b15). El Estagirita reitera esta convicción una y otra vez: la estructuración de los hechos (σύστασις) “es lo primero y lo más importante de la tragedia” (VII, 1450b22s.). Así pues, mientras para Piatón el origen y valor de la literatura radicaban en un impulso natural –un delirio o inspiración, una posesión divina (Ion 533d-535a; Fedro 245a5-8)–, Aristóteles, en cambio, concede un valor singular al genio y a la destreza del artista, a su τέχνη²¹. Una

¹⁹ La felicidad es una actividad (πρόξις), pero comporta el perfeccionamiento de la naturaleza propia mediante otros modos de praxis (*Ethica Nicom.*, 1094a; 1097b; 1176b; 1099b; *Physica* II,6 197b4; *Política*, VII,3 1325a32).

²⁰ Como es sabido, entre los hechos constitutivos de la narración, Aristóteles destaca la importancia de dos tipos de actividades: las peripecias –lo que hoy se denomina ordinariamente acción del relato– y los reconocimientos o agniciones de hechos y situaciones –cuyo auténtico sentido permanecía escondido y que, al manifestarse, sorprende al lector–: “Los medios principales con los que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias (περιπέτειαι) y a las agniciones (ἀναγνώρισεις)” (VI, 1450a32-34). En concreto, “peripecia es el cambio (μεταβολή) de la acción en sentido contrario” (1452a22-23), ya sea verosímil o necesariamente. “La agnición es, como su nombre indica, un cambio (μεταβολή) desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (XI, 1415b29-32).

²¹ García Yebra, nt. 139.

buena narración ficticia sólo puede ser el resultado feliz de un saber narrar, de la pericia para componerla.

Por otra parte, Aristóteles reconoce la legitimidad del estatuto propio de la narración ficticia cuando afirma que lo más importante en esta estructuración o *sístasis* no es su historicidad –la fidelidad a los hechos acontecidos– sino su verosimilitud, es decir, su concordancia con las constantes universales de la praxis humana: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder (ὅτι ἂν γένοιτο), esto es, lo posible (τὰ δυνατὰ) según la verosimilitud o la necesidad” (IX, 1451a38-40)²². Incluso llega a aventurar, en este sentido, que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” –aunque lo irracional debe estar “fuera de la fábula” (XXIV, 1460a 27-29)–, porque “en orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble” (XXIV, 1461a11s.).

La *Poética* insiste en el fin pedagógico y filosófico de la acción narrativa, ya que el hombre “por la imitación adquiere sus primeros conocimientos (μαθήσεις ποιεῖται τὰς πρώτας)” (IV, 1448b7). El hombre aprende a saber cómo puede y debe comportarse viendo actuar a los demás y actuando él mismo de acuerdo a esas pautas; sólo así descubre luego *in actu* la intencionalidad que estos comportamientos pueden albergar, sólo así los puede comprender como actos humanos, sólo así puede elegir finalmente aquellos que le parecen mejores²³. La ficción gestual, que se encuentra ya

²² Precisamente por no tener que ceñirse a los hechos singulares del pasado, Aristóteles ve en la ficción la posibilidad de referirse a la praxis *en general*, de un modo análogo a como lo hacen los filósofos; de ahí su aprecio por la ficción. Platón, por el contrario, sólo veía la ficción en su singularidad y no la contemplaba como portadora de lo universal. En el sentido aristotélico la ficción tiene una afinidad intrínseca con la filosofía, pues ambas se refieren a lo universal: “La poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general (τὰ καθόλου), y la historia, lo particular (καθ’ ἑκάστων). Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente” (IX, 1451b5-9; XXIV, 1460a12-14). Según García Yebra, la literatura es universal porque representa tipos, clases y no individuos. El nombre remite el tipo (nt. 171). Por otra parte, sumergirse en el ámbito de un mundo posible no es escapismo, pues, de hecho, “muchas cosas inverosímiles les suceden a los mortales”; *Retórica*, 1402a10-11.

²³ “Aristóteles no dice –apunta García Yebra– que aprender algo sea la única razón, sino una de las razones del placer estético. Un buen retrato –advierte–

en esa acción mimética –actuar como si yo fuera este o aquel–, es, según Aristóteles, “connatural al (σύνφυτον τοῖς ἀνθρώποις)” (IV, 1448b5). Por lo mismo cabría decir que es natural que los hombres elaboren y relaten narraciones ficticias. En ambos casos el fin de la ficción es igualmente didáctico. Nos gusta oír y representamos imágenes de hombres en acción *para aprender* (μαυθάνειν); el deseo de saber no es monopolio de los filósofos: “los demás (...) disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquél” (IV, 1448b14-18)²⁴. Aprender la verdad práctica tiene mucho que ver con la actividad de *reconocer* en relatos no descriptivos la presencia de constantes reales relativas a la praxis.

Aristóteles se ha situado ya en lo que se denomina el nivel pragmático del discurso narrativo, donde prima la actividad del oyente o lector para reconocer proposiciones universales, verificarlas y aplicarlas a la propia vida. Esta dimensión pragmática se hace aún más evidente en las referencias aristotélicas al efecto emocional de la ficción: la acción ficticia conduce mediante la compasión y el temor a la real purificación (κάθαρσις) de estas dos pasiones en el ánimo del espectador de la tragedia o en el del lector de una historia *trágica* (VI, 1449b24-28). ¿Cómo se realiza esta purificación? Según Cappelletti *kátharsis* diría relación a las virtudes dianoéticas y consistiría en sustituir la vivencia individual de la compasión y del temor por su concepción universal: “Se trataría de transferir las pasiones desde la parte irracional del alma a la parte intelectual”. De este modo, compasión y temor se harían objetos de mera contemplación *sub specie aeternitatis*, siendo posible reemplazar la inquietud y el dolor que antes causaban por la serenidad y gozo propios de quien contempla²⁵. Valgimigli mantiene otra interpretación diversa: “Ante la catástrofe irreparable –afirma–, así como los personajes ven ahora claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz

puede agradarnos también por su colorido, por su maestría de la ejecución, etc.”; García Yebra, nt. 59.

²⁴ El placer causado por lo maravilloso –sugiere García Yebra– es una vivencia de la libertad (García Yebra, nt. 342). Además la ficción permite superar la monotonía cotidiana, removiendo el deseo de saber (*Retórica*, 1371a31), que es el principio del filosofar (*Metafísica*, 982b11-17).

²⁵ Aristóteles, *Poética*, A.J. Cappelletti (ed.), Caracas, 1990, nt. al cap. XIV.

nueva y el espíritu se restablece. Y así la *kátharsis* es también clarificación y purificación: es el retorno desde la turbación al orden y al equilibrio”²⁶. García Yebra, por su parte apunta que *kátharsis* era un término médico (purgación), aplicado luego análogamente a la religiosidad (expiación) y a la psicología (extirpación de vicios del carácter). La purgación terapéutica no es destrucción del mal: el médico que purga la bilis trata tan sólo de moderar su concentración o cantidad en proporciones convenientes.

Ahora bien, compasión y temor son pasiones (*πάθη*), causas de un movimiento o cambio; sus efectos anímicos son afecciones (*παθήματα*). Aristóteles piensa que la narración trágica utiliza la virtud curativa de estas dos pasiones, que consiste en “*la purgación de afecciones* o estados de ánimo nocivos o dolorosos”. Esas afecciones son el único objeto de purgación: “Cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en una *afección* y necesita *purgación*”²⁷. Resulta chocante leer en Aristóteles que la narración ficticia no puede tener un final feliz: “No ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro” de un hombre bueno (XIII, 1453a12-16). Y —añade— “así lo confirma la experiencia” (18). “El *yerro* —explica García Yebra— no implica aquí maldad, sino ignorancia, pero ignorancia nociva para el que la sufre”²⁸. Aristóteles se sitúa, pues, en un plano empírico, sin dejar que la experiencia de la vida quede obnubilada por principios éticos abstractos. La felicidad empírica —dice— no está siempre ligada al recto obrar del hombre bueno, sino que a veces este hombre padece. Como afirmó uno de sus comentaristas, “la verdadera tragedia es aquella que se concluye en infelicidad de los que son dignos de amor”²⁹. Con todo, el Estagirita admite que en algunas ocasiones una narración puede ser simultáneamente trágica y no concluir en desgracia, por ejemplo, mediante una agnición que se produzca justo antes del desastre; el espectador pasa entonces de la

²⁶ M. Valgimigli, *Aristotele: Poetica*, Bari, ³1946, 41.

²⁷ García Yebra, 381-391.

²⁸ García Yebra, nt. 182. A.J. Festugière, *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, 1986.

²⁹ Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques*, Paris, 1771; cit. por García Yebra en nt. 185.

angustia al respiro, y evita su propio derrumbamiento (XV, 1454a7-8).

3. Sentido de la narración.

La reciente hermenéutica literaria ha ilustrado muchos puntos de este inicial esbozo aristotélico. Uno de ellos es precisamente cuál es el sentido que tiene la acción de crear historias o ficciones narrativas. Para entenderlo, resulta preciso ahondar ahora en la esencia de la narración. Si Aristóteles señaló que el mito o intriga es lo principal en el arte de narrar, la razón de esta primacía —explica Ricoeur— radica en que la intriga inventada reúne los acontecimientos en una acción total y completa: la narración es “síntesis de lo heterogéneo”. Dicha síntesis hace inteligible el significado del relato, en cuanto “explicar más consiste en comprender mejor”. Por eso las intrigas son “medios privilegiados para reconfigurar nuestra existencia temporal confusa, informe y, en realidad, muda”. Porque la intriga convierte el tiempo-sucesión en un *tiempo humano*: “El tiempo se convierte en tiempo humano en la medida en la que se ha articulado de un modo narrativo”³⁰.

Narrar es, pues, un modo de comprender el tiempo de nuestra propia vida, recopilando su distensión en cierta unidad inteligible³¹. Aristóteles descubrió que el modo de realizar esa tarea era mitologizar (*mythein*), pues etimológicamente *mito* significa el acto de componer; es construcción activa: consiste en “la disposición (*agencement*) de los hechos en sistema”³². La *mimesis* debe entenderse dinámicamente, como “puesta en escena”, ya que es un quehacer humano. Todo gira alrededor de la acción: el sujeto precede a la acción sólo en la teoría ética (*Ética Nicomac.* II,

³⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit*, I, Paris, 1983, 11-17; 85 (cit. *Temps*).

³¹ Esta idea se encuentra expuesta en las *Confesiones* de S. Agustín. Según él, el espíritu humano tiende hacia el pasado y hacia el futuro; ello supone la coexistencia de espera, memoria y atención en el *ahora* del presente, lo cual define al tiempo humano como *distentio animi*. Ahora bien, aunque el relato —la autobiografía, por ejemplo— es una forma de sintetizar lo que el tiempo distiende, Agustín piensa que la dialéctica *intentio / distentio* sólo se resolverá en la eternidad.

³² P. Ricoeur, *Temps*, I, 57.

1105a30ss.). Mediante la acción, una totalidad de hechos temporales y sucesivos es presentada y entendida lógicamente como unidad –las acciones de los personajes se unifican en la única acción narrada, la cual es una entidad artificial dotada de un comienzo, un desarrollo y un final³³.

En este sentido, componer una intriga “es hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo particular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico”³⁴. Si la vida humana es una sucesión paradójica de cambios de fortuna, “el arte de componer consiste en hacer parecer concordante esta discordancia”: saltar de la sucesión temporal (*metá*) a la lógica (*diá*)³⁵. El eje que permite esta sorprendente acción es –según Ricoeur– la triple dimensión de la *mimesis* aristotélica. Esta puede ser considerada como una conjunción entre el campo imaginario-poético y el real-ético (*mimesis I*); o bien en su referencia a hechos reales, a la creación, a la intriga (*mimesis II*); o finalmente en su referencia al espectador y a su praxis (*mimesis III*)³⁶.

a) *La narración como poetización de la praxis ética.*

El *mythos* que contempla el proceso de cambio de felicidad a desgracia “es una exploración de las vías por las cuales la acción arroja a hombres de valor –en contra de lo que se supondría– hacia la desgracia”. Sirve de contrapunto a la ética, la cual enseña cómo mediante el ejercicio de virtudes la acción conduce al hombre hacia la felicidad³⁷. De este modo, un efecto específico de la narración consiste en lograr que la mente humana descienda del ámbito de lo ideal puro y *atterrice* en la realidad existencial e histórica de la vida humana: “La ficción trata sobre la felicidad irreal y sobre la

³³ El orden de los elementos de la narración es *lógico*, pero se sitúa dentro de un orden ético: consiste en *frónesis* –inteligencia de la acción– y no en *theoría*. La poesía es un hacer que trata de actuantes; P. Ricoeur, *Temps*, I, 68.

³⁴ P. Ricoeur, *Temps*, I, 70.

³⁵ P. Ricoeur, *Temps*, I, 72.

³⁶ P. Ricoeur, *Temps*, I, 76 s.

³⁷ P. Ricoeur, *Temps*, I, 77.

infelicidad, pero *en su realidad*³⁸. Ello no significa ni mucho menos que la ficción denuncie la irrelevancia de la ética; por el contrario, el poeta encuentra en su acervo cultural una categorización implícita del campo ético y además unas primeras formas narrativas que abordan temas éticos. La trama de una narración “se enraíza en una precomprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”. En la trama está implícita la “capacidad de utilizar de modo significativo el *entramado conceptual* que distingue estructuralmente el ámbito de la *acción* y aquel propio del mundo físico”; un entramado que está integrado por fines, motivos, agentes, circunstancias y responsabilidad. En resumen, el porqué remite a un *quién*³⁹.

Si la acción puede ser contada, es porque ya está articulada en signos, reglas y normas. Puede ser narrada porque siempre está *mediatizada simbólicamente*. Las formas simbólicas son “procesos culturales que articulan la entera experiencia”⁴⁰. En nuestra experiencia del mundo existe un simbolismo implícito e inmanente no explícito o autónomo. Está estructurado en un conjunto orgánico, un sistema de símbolos que proporciona un *contexto descriptivo* para las acciones particulares. Así es como podemos interpretar un gesto y comprenderlo inequívocamente en cada caso, por ejemplo: bien como saludo o bien como amenaza. Este simbolismo confiere a la acción una primera *legibilidad*: la acción es un *cuasi-texto* en cuanto las reglas de significación son unos símbolos. Estas normas inmanentes a una cultura permiten apreciar las acciones, “juzgarlas según una escala de preferencia moral”: unas valen más que otras y eso configura la grandeza o bajeza del personaje⁴¹. Autores y lectores comparten, pues, una precomprensión ética de las acciones; sólo así se explica que los personajes pueden ser creados e identificados como buenos o malos⁴².

³⁸ J.M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago, 1975, 63.

³⁹ P. Ricoeur, *Temps*, I, 87 s.

⁴⁰ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt, ¹⁰1997.

⁴¹ P. Ricoeur, *Temps*, I, 93.

⁴² Por este motivo Ricoeur afirma que es utópico plantear como ideal una “neutralidad ética” del autor, pues esta actitud artificiosa “suprimiría una de las funciones más antiguas del arte: constituir un laboratorio donde el artista opera

b) *El quehacer narrativo.*

La actividad de narrar reúne acontecimientos diversos en una historia única; conforma así un conjunto unitario de elementos diversos, una síntesis temporal de lo heterogéneo; combina materiales cronológicos y los configura en una totalidad temporal, en una historia. Esta síntesis es un modo icónico de reconstruir la verdad de la vida humana en la unidad de su complejidad. La ficción posee una *solidez icónica*, en cuanto constituye un icono verbal de la existencia humana⁴³.

Paradójicamente, apartarse de la realidad empírica es la condición de posibilidad para alcanzar la verdad que está oculta bajo la apariencia. “La verdad de lo imaginativo” es la energía que tiene la literatura para la “detección ontológica”, para la aventura de “decir lo que es”. La *mimesis physeós* enlaza la función referencial del discurso poético con “la revelación de lo Real en cuanto Acto”⁴⁴. Por tanto, el quehacer ficticio consiste inmediatamente en la creación de mundos posibles que sean humanamente habitables, que nos resulten familiares. Pero, mediatamente, tiende como a su fin último a un objetivo ciertamente ambicioso: “La suspensión de la referencia —en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo— es la condición negativa para que sea liberado un modo más fundamental de referencia, cuya explicitación es función de la interpretación”⁴⁵. La ficción consiste en crear un nuevo “vercomo” (*seeing as*)⁴⁶. Esta visión ficticia, unida al uso empírico de

una experimentación acerca de los valores mediante la ficción”; P. Ricoeur, *Temps*, I, 94.

⁴³ W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Kentucky, 1954.

⁴⁴ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975, 61 (cit. *La métaphore*). “La energía referencial está ligada al eclipse de la referencia ordinaria; la creación de ficción heurística es el camino para la redescipción; la realidad llevada al lenguaje une manifestación y creación”; *La métaphore*, 301.

⁴⁵ P. Ricoeur, *La métaphore*, 288. “La interpretación metafórica, haciendo surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita simultáneamente una nueva *visión* referencial, favorable a la abolición de la referencia que corresponde a la interpretación literal de lo enunciado”; *La métaphore*, 289.

⁴⁶ M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, 1967.

las palabras, crea una especie de *visión estereoscópica* de la realidad que permite percibir un nuevo estado de las cosas humanas⁴⁷.

c) *El influjo de la narración en el lector.*

La narración no tiene como función propia persuadir –pues no es una forma del arte *retórico*–, sino más bien enseñar y purificar. Esta acción se lleva a cabo mediante la autoaplicación que el lector hace del mito a su propia vida. Entonces se produce una “intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector. Intersección del mundo configurado por el poema y del mundo donde se desarrolla la acción eficiente, desplegando su específica temporalidad”⁴⁸. No cabe, pues, interpretar la narración fantástica en términos immanentes o esteticistas; no cabe separar una ontología de la obra de arte y una estética de la recepción; porque el lector no sólo recibe el sentido de la obra, sino que, a través del sentido, capta también su referencia, una referencia dialogal al mundo⁴⁹. Esta referencia no es ilusoria, pero debe ser libremente aceptada por un sujeto abierto a su posibilidad. Es lo que se denomina *aplicación* (Gadamer), *apropiación* (Ricoeur) o bien *aplicabilidad* (Tolkien).

Ahora bien, la mediación libre del lector no implica arbitrariedad interpretativa. El lector debe atenerse al texto, que se impone ante él como una autoridad. Para ser más exactos, la autoridad que está en juego en la lectura no es la del autor real sino la del *autor implicado* (Ricoeur) o *autor implícito*. Este autor resulta digno de confianza porque es “un narrador que habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra”⁵⁰. Esta *reliability* o confianza en el au-

⁴⁷ B. Standford, *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1936, 105.

⁴⁸ P. Ricoeur, *Temps*, I, 109.

⁴⁹ Sobre el realismo de esta referencia, “no se ha de olvidar que la ficción es precisamente lo que hace del lenguaje ese peligro máximo del cual ha hablado Walter Benjamin, después de Hölderlin, con estupor y admiración”; P. Ricoeur, *Temps*, I, 120.

⁵⁰ W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, 159.

tor implícito “es para el relato de ficción lo que la prueba documental representa para la historiografía”⁵¹.

Los textos poéticos hablan del único mundo real, aunque no lo hagan de modo descriptivo. Paradójicamente la referencia metafórica eclipsa la referencia descriptiva, lo cual es condición negativa de posibilidad “para que se libere un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el mundo que no pueden ser mentados de forma directa”⁵². La posibilidad de ver el mundo de una determinada manera es la condición de nuestra libertad: para *ser como queremos*, debemos antes *ver cómo debemos ser*⁵³. La imagen literaria es una imagen (*Bild*) muy peculiar: es una *ventana* que nos abre al paisaje (Eugen Fink); tiene el poder de aportar un suplemento de ser a nuestra visión del mundo, empobrecida por el uso cotidiano⁵⁴. En este sentido, “lo que se interpreta en un texto es la proposición de un mundo que yo podría habitar y en el cual proyectar mis energías más propias”⁵⁵. La imagen ficticia supone un incremento icónico en la vida del lector, que consiste “en un incremento de la legibilidad previa” propia de la praxis humana⁵⁶.

Este incremento depende de la creatividad de la narración, de su distanciamiento ficcional respecto del mundo aparente. Por eso, “cuando una novela ejerce una función histórica o sociológica *directa*, mezclada con su función estética, no es cuando plantea el problema más interesante respecto a la verosimilitud. La verdadera *mimesis* de la acción se debe buscar entre las obras de arte menos ansiosas por reflejar su época. *La imitación, en el sentido vulgar del término, es en este punto el enemigo por excelencia de la mimesis*. Precisamente cuando una obra de arte rompe con esta clase

⁵¹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, III: *Le temps raconté*, Paris, 1985, 235.

⁵² P. Ricoeur, *Temps*, I, 121.

⁵³ “Para mí, el mundo es el conjunto de referencias abiertas por todas las clases de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y amado. Comprender dichos textos consiste en interpolar en medio de los predicados de nuestra situación todas las significaciones que transforman el simple alrededor (*Umwelt*) en un mundo (*Welt*). Gracias a las obras de ficción se debe, pues, una gran parte del ensanchamiento del horizonte de nuestra existencia”; P. Ricoeur, *Temps*, I, 121.

⁵⁴ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, I, II. 2, Salamanca, 1984.

⁵⁵ P. Ricoeur, *Temps*, I, 122.

⁵⁶ P. Ricoeur, *Temps*, I, 123.

de verosimilitud es cuando despliega su verdadera función mimética⁵⁷. Tal es el caso de las narraciones fantásticas. La ficción tiene, en definitiva, una función “indivisamente *reveladora* y *transformadora* respecto de la práctica cotidiana”, porque saca a la luz rasgos disimulados y entrevistos de nuestra experiencia práctica y, al revelarnos, transforma nuestra vida: me lleva a descubrir que mi vida puede ser otra⁵⁸. En definitiva, cabe afirmar que la hermenéutica literaria “se orienta hacia la aplicación por medio de la comprensión”⁵⁹.

4. Narración ficticia y verdad.

Continuando una tradición inaugurada por Frege, la filosofía analítica ha negado que las narraciones ficticias tengan alguna relevancia en el orden de la verdad. La bibliografía anglosajona sobre este tema es muy amplia, y aun los teóricos de la literatura en este ámbito —especialmente los estructuralistas— tienden a asumir este postulado⁶⁰. El punto crucial en esta negación es el análisis de la referencia que puedan tener los nombres atribuidos a personajes de ficción, análisis que concluye en recusar para dichos nombres cualquier referencia real o posible⁶¹. Pero, si las frases de

⁵⁷ P. Ricoeur, *Temps*, III, 278.

⁵⁸ P. Ricoeur, *Temps*, III, 229.

⁵⁹ P. Ricoeur, *Temps*, III, 255.

⁶⁰ Entre esta bibliografía destacamos tres títulos que contienen una discusión pormenorizada de las diversas posturas al respecto y que, así, proporcionan un cierto *status quaestionis* acerca de este tema: Gr. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge, 1990; Ch. Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Ythaca, 1991; P. Lamarque / S.H. Olsen, *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, 1996.

⁶¹ Aguiar e Silva aplica a la ficción la categoría de *pseudoreferencialidad* respecto al mundo empírico; V.M. de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, 1992, 645. La misma categoría aparece en Genette: “El texto de ficción [como el de dicción] es también intransitivo, pero de una manera que no depende del carácter inmodificable de su forma, sino del carácter ficcional de su objeto, que determina una función paradójica de pseudo-referencia, o de denotación sin denotando”. Esta función se describe como asertos fingidos, como disociación autor/narrador, como no-referencia de un personaje a alguien real; G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, 1991, 36.

un relato de ficción carecen de referentes, entonces no podrían ser ni verdaderas ni falsas, sino que simplemente habrían de situarse en otra dimensión no veritativa ni verificable. Frege –siguiendo en este punto la estética kantiana– opinaba que esa dimensión era la del puro gusto estético⁶².

Cabe adelantar ya que, si bien nos parece que este análisis es correcto, no es la única vía posible para dilucidar si la literatura de pura ficción tiene alguna relación con la verdad. En efecto, por su misma metodología, la filosofía analítica se autolimita a analizar frases aisladas; pero ello deja postergada una cuestión importante: ¿no es posible que desde un punto de vista holístico, la narración de ficción *en su totalidad* posea alguna capacidad heurística?⁶³. Por otra parte, ¿no resulta ya revelador el creciente interés de los filósofos contemporáneos por la literatura de ficción? ¿No se emparenta este interés con la antigua analogía aristotélica entre el filósofo y el mitófilo?

Pasemos primero revista a las objeciones y propuestas más recientes respecto a la relación entre ficción y verdad. Estas objeciones, conscientes de las paradojas que acabamos de apuntar, tienden a reformar la estricta tesis fregeana desde un conocimiento más avanzado de la narratología, pero sin dejar de atenerse a dicha tesis.

⁶² G. Frege, *On Sense and Reference*, en *Philosophical Writings of G. Frege*, P. Geach / M. Black (eds.), Oxford, 1970.

⁶³ “Ninguna parte de una historia ficticia que contenga nombres ficticios es suficientemente independiente a nivel semántico para expresar una proposición como tal. Sólo la historia total expresa una proposición”. Por el contrario, pretender descomponer una historia en proposiciones elementales del tipo ‘Holmes es ...’ comporta una ilusión; Gr. Currie, 155. Genette, por su parte, destaca algo análogo, al subrayar el auténtico carácter creador de la ficción en el plano lingüístico: “El *fiat* del autor de ficción se sitúa entre los del demiurgo y los del onomaturgo. (...) En resumen, me parece que se pueden describir razonablemente los enunciados intencionalmente ficticios como asertos no serios (o no literales) que recubren –bajo el modo del acto de lenguaje indirecto (o de la figura)– declaraciones (o demandas) ficcionales explícitas”; G. Genette, 51; 61.

a) *La ficción como mera imaginación irracional.*

Un expediente común al respecto consiste en encerrar la narrativa ficticia dentro del ámbito de la pura imaginación: “La ficción puede aportar una ocasión para la reflexión imaginativa que quizás no sería disponible de otro modo. Estar en disposición de traer a la mente ciertas situaciones puede enriquecer nuestro repertorio conceptual”. De este modo el lector puede verse a sí mismo en esos acontecimientos. Pero este enriquecimiento no se considera un cierto modo de conocimiento, ni supondría una relación con la verdad: “La imaginación como actitud contrasta con la creencia. (...) Es una actitud proposicional que supone suspender la conexión con la verdad y la aserción”. La actividad narrativa es proposicional, pero no presupone creencia auténtica en lo imaginado, sino más bien la negación de tal creencia, porque el que crea una historia sabe lo que está haciendo, sabe que no está describiendo la realidad. La totalidad de esta teoría reposa sobre una convicción gnoseológica: “La imaginación *per se* –tal como es la narrativa– es indiferente a la verdad, a la referencia y a la existencia”⁶⁴.

Estas conclusiones serán reforzadas desde el punto de vista de la Teoría de la Literatura, en cuanto se teme que otorgar un valor cognoscitivo a la narración ficticia supondría subordinar la literatura a la filosofía, degradando así la literatura al estatuto de mera fuente o instrumento para iluminar problemas filosóficos. La literatura sería tan sólo –como ha afirmado D.Z. Phillips– “una fuente

⁶⁴ P. Lamarque / S.H. Olsen, 136; 244; 251. Crittenden, por el contrario, sostiene que la ficción tiene cierto estatuto ontológico, aunque no existencial: el propio de los mundos posibles. En efecto, según este autor, lo que es imaginable, constituye un estado opcional, *possible*; aunque el lenguaje de ficción –y la ficción misma– se subordina al lenguaje normal referido a seres reales. Sherlock Holmes, por ejemplo, se inscribe en un contexto de normalidad, de plausibilidad; y, al igual que este personaje, los objetos ficticios tienen propiedades: se habla de ellos como de quienes poseen tales propiedades. Ciertamente los objetos de ficción no son independientes del lenguaje, pero son auténticos objetos en cuanto a la posibilidad de referencias, de predicación y de autorreferencias verdaderas. Por eso la existencia de Sherlock Holmes no es contingente sino irreal: es falso decir que no existió, porque pudo haber existido. Un personaje de ficción es mera referencia que puede ser denotada sin tener carácter existencial: no es un existente empírico, aunque parezca moverse en contextos empíricos; Ch. Crittenden, 84 s.; 97-109. Pavel habla al respecto de “entes ficticios”; Th.G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge Mass., 1984, 11 ss.

de notificaciones (*reminders*) –no de ejemplos– de las cuales la filosofía podría beneficiarse, luchando con consecuencias que conciernen al modo firme o vacilante de adoptar varias perspectivas en la vida humana⁶⁵. Pero esto resulta inadmisibile para quienes desean defender la legítima autonomía de la obra literaria. Por ello, Olsen entiende que debe distinguirse el uso de “la filosofía mediante la literatura y de la filosofía en literatura”. El primer uso es una relación de inspiración que puede ser mutua y es *esencial*, el segundo es mera instrumentalización, totalmente accidental a la filosofía y a la literatura. Propiamente la literatura se lee *con un propósito literario*, lo que comporta un modo preciso de evaluar y de contemplar la obra⁶⁶. Para ello Olsen llega a afirmar que “la literatura sólo indirectamente está ligada a conceptos temáticos. (...) Dicha conexión se establece mediante la creación por parte del lector de una red de conceptos capaz de ligar a la vez imaginativamente los diferentes aspectos y elementos que reconoce que posee la obra, y de establecer qué conceptos temáticos pueden ser aplicados y cómo puede realizarse tal aplicación”. Pero esta aplicación resultaría muy poco útil a la filosofía. Además, dicha actividad carece de valor, en todo caso, como crítica literaria. En conclusión, una literatura cognoscitiva *aboliría* su valor como actividad digna de atención⁶⁷.

Cabe notar que toda esta teoría se fundamenta de modo algo ingenuo en el valor autónomo de la imaginación como ámbito propio de lo literario. Sin embargo, la experiencia de la vida psíquica del hombre lleva más bien a discernir el influjo característico y

⁶⁵ D.Z. Phillips, *Through a Darkening Glass: Philosophy, Literature, and Cultural Change*, Oxford, 1982, 1.

⁶⁶ P. Lamarque / S.H. Olsen, 391s.; 393. La literatura sería un concepto evaluativo autónomo, aunque se fundamentase en temas de valor universal y en el modo de presentarlos. No existiría una relación directa literatura / mundo, pero sí indirecta, ligada “a otros discursos culturales mediante el concepto de *tema*”. De este modo se establecería la relación literatura / vida (443; 450; 439).

⁶⁷ P. Lamarque / S.H. Olsen, 408s.; 432; 437. Con todo se reconoce cierto *propósito mítico* a la ficción, que la otorgaría un valor pragmático, similar al señalado por MacIntyre. En cuanto la narración presenta un orden –principio, desarrollo, fin– que puede y debe proyectarse sobre la experiencia. Porque “la vida ordinaria es desordenada y desorganizada. Las obras literarias de arte describen universos de tal modo que los conceptos temáticos reciben un contenido cuando son aplicados a este universo” (448; 452).

necesario que la inteligencia tiene en la imaginación. A diferencia de los animales irracionales, la fantasía humana está intrínsecamente racionalizada, no sólo porque la voluntad puede conducirla *políticamente* hacia esta o aquella dirección, sino porque los conceptos y verdades que el hombre percibe racionalmente tienden a impregnar el mundo de su imaginación, reflejándose en ella según cierta analogía. Por otra parte, es lugar común el importante papel que en Teoría del Conocimiento la imaginación humana desempeña en la génesis del concepto.

b) La ficción como juego.

Aplicando la *teoría de los juegos lingüísticos* propuesta por Wittgenstein, algunos autores han tratado de interpretar la narrativa de ficción como un juego peculiar. Así, sin descartar por principio su relación con la verdad, simplemente la ven como algo problemático. La teoría del juego tiene la virtud de evitar un equívoco a veces malintencionado: dar por supuesto que la ficción literaria es una forma de engaño, de alienación o manipulación⁶⁸. Por el contrario, si el lector sabe que está participando en un juego, entonces no cabe decir que esté siendo engañado, que el narrador esté dándole gato por liebre, sustituyendo la realidad por un sucedáneo de la misma. El lector conoce las reglas del juego e identifica la ficción como tal: “El autor pretende (*intends*) que nosotros hagamos-como-si-creyésemos (*make-belief*) el texto (o bien sus proposiciones constitutivas) y pretende que lo hagamos haciéndonos reconocer precisamente dicha intención” a través de una diversidad de medios, por ejemplo, el estilo de la narración⁶⁹.

⁶⁸ El estado del lector de ficción no puede ser equiparado con el del soñador. El sueño se diferencia de la ficción en que el soñador es a la vez actor y espectador; por otra parte, la ficción requiere más coherencia que los sueños; Ch. Crittenden, 151-154.

⁶⁹ Gr. Currie, 30; 123. “La ficción es un cierto modo de acto comunicativo, un acto de fingir (*fiction-making*) por parte del autor”. No es una aserción ni una mentira; parece una aserción pero tiene otra finalidad (51). El autor se hace notar como tal refiriendo hechos a normas, subrayando la importancia de acontecimientos, generalizando la relevancia de la obra, manipulando el estado de ánimo del lector, interpolando comentarios propios, etc.; W. Booth, 169 ss.

¿Cabe hablar de *verdad* dentro de un juego narrativo? En una narración sería verdadero todo aquello que dentro de ella resultase válido, lo que se ajustara a las reglas del juego, las cuales en narratología articulan el *pacto narrativo*⁷⁰. En este sentido, afirma Gr. Currie que “verdadero en ficción es lo que es ficticio, aquello que forma *parte de la historia*”, aquello que pertenece al peculiar “*Mundo de la historia* (un ‘mundo-H’)”⁷¹. Crittenden señala al respecto que interrumpir una narración alegando que lo narrado “no es verdad”, sería un error de percepción respecto al hecho de narrar⁷². Una de las reglas fundamentales del pacto narrativo es que el narrador se presenta como alguien que sabe lo que dice, que conoce ciertamente los hechos relatados; la actitud simétrica del oyente o lector consiste –como ya advirtió Coleridge– en prestar una cierta fe (*belief*) a lo relatado: “El lector de ficción es invitado a participar en un juego de hacer-como-si-creemos, cuya estructura como juego viene dictada en parte por el texto del autor de la obra”⁷³. Esta acción de creer, además de ser totalmente libre y

⁷⁰ “La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor, lo que Coleridge llamaba la *suspensión de la incredulidad*”. Pero este pacto no implica abandonar todas nuestras convicciones; de hecho conservamos las suficientes como para poder juzgar sobre la verosimilitud del relato que se nos propone; U. Eco, *Paseos*, 85-87.

⁷¹ Gr. Currie, 56; 62. Según D. Lewis, un mundo-H es aquél en el cual la historia se usa como un hecho conocido; D. Lewis, *Truth in Fiction*, en *Philosophical Papers*, I, 265. Pero Currie precisa que el mundo de ficción no es un mundo posible, porque no todo está determinado en él: hay cosas que no son ni verdad ni falsedad, por ejemplo el número de pelos de Holmes cuando lucha con el Profesor Moriarty; Gr. Currie, 54. Crittenden opina, por el contrario, que en este caso la presunción de normalidad propia de los mundos posibles supone que el lector completaría aquello que el lector pudiera echar en falta dentro de esas situaciones, si ello fuese necesario; Ch. Crittenden, 142 s. U. Eco, por su parte, señala en el mismo sentido que toda ficción es *inevitablemente rápida* (I. Calvino), porque el escritor no puede contarle todo: “Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos. (...) Todo texto es una máquina perezosa que pide al lector que haga parte de su trabajo” (U. Eco, *Paseos*, 11).

⁷² Ch. Crittenden, 91.

⁷³ Gr. Currie, 70. “Nuestro hacer-como-si-creyéramos no consiste meramente en que los acontecimientos descritos en el texto ocurren, sino en que quien nos los cuenta tiene conocimiento de los mismos. (...) Hacer creer una historia ficticia no consiste sólo en hacer creer que la historia es verdadera sino *que es relatada como un hecho conocido*” (73).

consciente, es compatible con *una advertencia sobreentendida pero nítida de que una cosa son las historias o cuentos y otra la realidad*; por eso Tolkien la caracterizó con la expresión más precisa de “creencia secundaria” (*secondary belief*)⁷⁴. Cualquier lector que esté en sus cabales mantiene un razonable distanciamiento respecto de la historia narrada, por mucho que ésta le apasione y *absorba*. En efecto, “cuando sabemos que leemos ficción, sabemos que el autor de la historia realmente no tiene conocimiento de esos acontecimientos, sabemos que el autor realmente no cree en lo que dice, al menos no todo lo que dice”. Por eso resulta posible y sumamente sencillo negarse a *entrar* en el universo de ficción: basta con abandonar la lectura. El juego consiste en suponer que quien narra es fiable, que el autor implícito es un carácter más de la historia⁷⁵.

¿Qué consecuencias tiene todo esto acerca de la verdad de la ficción? Currie afirma que “la verdad ficticia es *relacional*” (aunque no relativista), porque un carácter se define por sus relaciones con otros personajes. Por eso es tan problemático definir la existencia de caracteres mediante proposiciones metaficticias, del tipo “Sherlock Holmes es...” Los nombres de personajes no son nombres propios sino *nombres ficticios*; tampoco son una suma de descripciones. Hablando con exactitud en este plano metaficticio la verdad es que “Sherlock Holmes no existe”. La ficción constituye un juego con sus reglas propias; una de estas reglas prescribe que, al *salir* del mundo de la ficción, quien habla de sus contenidos en términos existenciales (empíricos) se está refiriendo a objetos diversos de los que encontró en la ficción misma. Además estos modos de reflexión metaficticia son innecesarios para el lector, pues “resulta posible entender una historia sin necesidad de señalar a un individuo particular al cual se refiera el nombre *Sher-*

⁷⁴ J.R.R. Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja*, Barcelona, 1994, 50.

⁷⁵ Gr. Currie, 73. En este sentido Walton anota: “Vemos a Tom Sawyer a la vez y simultáneamente desde dentro de su mundo y desde fuera del mismo. (...) El doble punto de vista que adopta el lector constituye el rasgo más fundamental e importante de la institución humana que es la ficción”; D. Walton, “How Remote are Fictional Worlds from the Real World?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978/9 (37), 21; *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge Mass., 1990, 28-35.

lock Holmes. Si entiendo la historia, entonces debo entender la expresión *Holmes* tal como aparece en ella⁷⁶.

Existe otra dimensión de verdad en la ficción, más allá del mero plano intratextual en el cual se centra la atención de los estructuralistas⁷⁷. La ficción puede y debe ser interpretada, y el proceso hermenéutico para “interpretar una obra de ficción es muy parecido al de interpretar a una persona”; dicha persona es el autor ficticio, a través del cual se revela el autor real o empírico. A través del autor implícito se nos ofrecen criterios objetivos de interpretación, aunque no son decisivos: hay creencias que no es razonable atribuir al autor, otras que es razonable atribuirle, pero hay algunas que sólo son más o menos probablemente atribuibles⁷⁸. Pero la relación más honda y decisiva de la narración con la verdad es un acontecimiento que depende esencialmente del lector mismo como persona inteligente y libre, capaz de entrar en un circuito interlocutivo con el autor real –siempre a través del texto– y capaz de modificar sus actitudes mediante ese proceso comunicativo: “Nuestra respuesta a una obra dependerá no sólo de su estructura sino del *propósito* que percibimos en la historia y de las *expectativas* acerca de cómo se desarrollará la historia al leerla⁷⁹”.

⁷⁶ Gr. Currie, 106; 127-131; 136 ss.; 161; 180 s.; 149.

⁷⁷ Quizá la declaración más tajante al respecto la ha realizado Roland Barthes: “El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una ‘visión’ –de hecho, nada vemos–, es la del sentido, es decir, la de un orden superior de la relación, un orden que también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: ‘lo que sucede’ en el relato –desde el punto de vista referencial (real)– no es literalmente *nada*; ‘lo que pasa’ es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje”; R. Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en AA. VV., *Análisis estructural del relato. Comunicaciones*, Buenos Aires, 1974, 43; trad. del número monográfico *L’analyse structurelle du récit, Communications*, 1966 (8).

⁷⁸ Gr. Currie, 100, 108 s. Este autor alerta en contra de lo que denomina *falacia intencional*: ciertamente el autor implícito depende de algún modo de cómo es el autor real, pero “es una falacia suponer que algo puede ser verdadero en ficción sólo porque el autor así lo pretende” (78; 109).

⁷⁹ Gr. Currie, 118. Las historias despiertan emociones con fundamento cognoscitivo, pero sin suponer la creencia en las proposiciones que describen las situaciones de los caracteres ficticios. Ello se explica porque se puede sentir miedo sin tener miedo; la emoción es un mero resultado de tener determinados pensamientos relativos a unas acciones. Las emociones surgen aunque no se basen en creencias (el miedo sentido al leer una novela no lleva a llamar a la policía, pero quizá sí a distanciarnos de lo que leemos). Las emociones surgen de creencias o

La literatura, en definitiva, sería una fuente de autoconocimiento. Tal es la tesis de Dorothy Walsh: al oír la descripción de un comportamiento humano podemos hacernos una idea cuasi-experiencial de su verdad práctica. El fin de la ficción sería, pues, “saber a qué se parece” (*knowing what it is like*) un cierto modo de vivir. Es imposible adquirir este tipo de conocimiento mediante una mera descripción teórica y abstracta. Para alcanzarlo, precisamos de la ficción narrativa; en efecto, “reconocer que tal y tal cosa son así con referencia a cierto tipo de experiencia humana no es lo mismo que darse cuenta de a qué puede parecerse en cuanto experiencia vivida”. Ese género de conocimientos –saber qué es enamorarse, perder a un hijo...– que sólo se adquiere directamente, es susceptible de ser participado derivativamente a través de la ficción que evoca tales experiencias. La literatura es, pues, “experiencia virtual, encarnada, objetivada y expresada en la presentación literaria”⁸⁰. Mediante ella el lector puede hacerse idea de situaciones con las cuales nunca se ha enfrentado. Tomando esta teoría en un sentido aún más fuerte, cabe suponer que el lector podría ser afectado *literariamente* de modo positivo en su vida intelectual y moral, cuando mediante la ficción un lector activo enriquece y modifica tanto sus conceptos como el horizonte vital de su percepción. En este caso el lector podría contemplar la realidad bajo una nueva luz, una luz tan poderosa que le capacitaría para “alterar su pensamiento o su conducta”⁸¹.

de juegos de *creer-como-si*. Con todo, Currie no extrae todas las consecuencias posibles que ofrece esta perspectiva pragmática de la obra, contentándose con afirmar que “nuestra respuesta a la ficción es apropiada cuando resulta congruente con la respuesta del autor ficticio”; Gr. Currie, 214. Crittenden, a diferencia de Currie, no descarta que el lector mantenga creencias durante su lectura, pero señala que estas se encuadran siempre dentro de una clara distinción entre realidad y ficción: aunque Holmes resulte herido en la narración, no se me ocurre llamar a una ambulancia ni a su médico Watson, porque ello supondría un absurdo lógico; Ch. Crittenden, 170.

⁸⁰ D. Walsh, *Literature and Knowledge*, Middletown, 1969, 104; 91. Dorothy Walton comenta al respecto que, “al adoptar la perspectiva interna de lo ficticio los lectores situados se proyectan a sí mismos dentro de mundos imaginarios y los observan subjetivamente desde el punto de vista de un observador o participante. De este modo adquieren un sentido de cómo sería estar uno en tal situación o en tal mundo”; D. Walton, 153.

⁸¹ C. Wilson, “Literature and Knowledge”, *Philosophy*, 1983 (58), 495. Como ha escrito Daniel Innerarity, “las ficciones son susceptibles de una verosimilitud

Estas reflexiones permiten hablar de que existe una dimensión de verdad en la ficción. P. McCormick ha descrito dicha dimensión como “verdad literaria”⁸². Quien cuenta relatos se sitúa en un plano intencionadamente no descriptivo de lo empírico, aunque sin embargo intencionalmente aspira a desvelar de modo indirecto –mediante métodos propios– un estrato profundo de verdad ínsito en la vida humana. Jakobson percibió que esta paradójica bipolaridad de la ficción hacia el no-ser y el ser se hallaba sintetizada en la fórmula tradicional de comenzar los relatos mallorquines: “Aixo era y non era”⁸³.

c) *La ficción como satisfacción del deseo utópico de verdad.*

Umberto Eco piensa que la ficción es un cierto analgésico para, quienes como él, se atienen a una actitud intelectual relativista que desespera de poder alcanzar la verdad sobre aquellos temas últimos que más preocupan al hombre. Ciertamente afirma que “soñar despierto” no constituye una auténtica interpretación del texto narrativo, como tampoco lo sería usarlo para conocer mejor la historia y topografía de una ciudad⁸⁴. En cierto modo también acepta la teoría de la ficción como juego, por eso asevera que “lector modelo es el que sabe atenerse al juego”, siguiendo las instrucciones que recibe del *autor modelo*⁸⁵. Y a través de ese jue-

que se hace patente en su rendimiento cognoscitivo al explorar las posibilidades humanas. (...) Se trata de esclarecer narrativamente el mundo de la vida aventurándose en el reino de las posibilidades humanas. El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la imposibilidad”; D. Innerarity, 165.

⁸² P. McCormick, *Fiction: Philosophies and the Principles of Poetics*, Ithaca, 1986, 78 ss. Genette alude a la autonomía de este plano: La ficción narrativa –como la matemática– “puede ser razonablemente descrita, en su estado primario y serio (...) como un acto ilocutorio *sui generis*, o al menos *sui speciei*, dentro del género más amplio de las ilocuciones declarativas con función instauradora”. La declaración con que se inician los cuentos no es un mandato, sino que presume un efecto perlocutorio sobre la mente del lector / oyente; G. Genette, 52.

⁸³ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, 239.

⁸⁴ U. Eco, *Paseos*, 17; 119.

⁸⁵ U. Eco, *Paseos*, 18. Por su parte, “el autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de

go, el lector aprende. Los textos de ficción comportan a menudo un potencial informativo sobre el mundo –sobre otros países, otras épocas, otras gentes y costumbres– que no debería despreciarse⁸⁶.

Pero el aprendizaje más importante de la fantasía dice relación a la verdad como tal: “Pasear por un mundo narrativo tiene la misma función que desempeña el juego para un niño. Los niños juegan con muñecas, caballitos de madera o cometas, para familiarizarse con las leyes físicas y con las acciones que un día deberán llevar a cabo en serio. Igualmente leer relatos significa hacer un juego a través del cual se aprende a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real. Al leer novelas, eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real. Esta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias. Que es, al fin, la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia”⁸⁷.

Esta función terapéutica respecto de la angustia vital, no debe eclipsar cuál es –según Eco– el origen de dicha angustia: la incapacidad de alcanzar la verdad, y especialmente la verdad acerca de Dios. “Como dice Heráclito, *El dios cuyo oráculo se halla en Delfos no habla ni oculta, alude*”. Por eso la respuesta que escu-

instrucciones que nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo”; estas instrucciones “se manifiestan en la superficie del texto, precisamente en forma de afirmaciones o de otras señales”, es decir, constituyen algo ya formulado en el texto previamente a su lectura (23 s.).

⁸⁶ Todos esos datos integran lo que Eco denomina la “Enciclopedia Maximal”, que es la base de lo que denominamos comúnmente *cultura general*. Al fin y al cabo la mayor parte de nuestras referencias históricas, geográficas, y sociológicas se adquieren por un cierto tipo de fe humana: “Nosotros pensamos que en el mundo real debe valer el principio de Verdad (*Truth*), mientras que en los mundos narrativos debe valer el principio de Confianza (*Trust*). Con todo, también en el mundo real el principio de Confianza es tan importante como el principio de Verdad” (U. Eco, *Paseos*, 98 s.). Crittenden apunta que el *background* real de una historia es el factor que explica su capacidad de enseñanza sociohistórica; Ch. Crittenden, 135.

⁸⁷ U. Eco, *Paseos*, 97. “El niño aprende jugando a vivir, porque simula situaciones en las que podría hallarse de adulto. Y nosotros adultos, a través de la ficción narrativa, adiestramos nuestra capacidad de dar orden a la experiencia del presente como a la del pasado” (145).

cha Sócrates del oráculo es *Conócete a ti mismo*; lo cual conlleva plantear al hombre una tarea ilimitada y una interrogación continua. Los requisitos cognoscitivos que exige una narración son reducidos y aptos para un mundo limitado –Eco los denomina “Enciclopedia”–; así se explica en parte que la ficción calme nuestra angustia. “Pero hay otra razón por la que la narrativa nos hace sentirnos cómodos con respecto a la realidad. Hay una regla áurea para todo criptoanalista o descifrador de códigos secretos, y es decir, que todo mensaje puede ser descifrado con tal de que se sepa que se trata de un mensaje. El problema con el mundo real es que llevamos milenios preguntándonos si hay un mensaje y si ese mensaje tiene un sentido. De un universo narrativo sabemos con seguridad que constituye un mensaje y que una autoridad autorial está detrás de él. De esta forma, nuestra búsqueda del autor modelo es la búsqueda del *Ersatz* de otra imagen, la de un Padre, que se pierde en la niebla del infinito, por lo que no nos cansamos nunca de preguntarnos por qué existe el Ser y no la Nada”⁸⁸.

Este es el horizonte donde se encuadraría la narración de ficción, un horizonte antropológicamente muy significativo, pero que Umberto Eco considera realmente utópico: “En el fondo, nosotros buscamos, en el transcurso de nuestra existencia, una historia originaria, que nos diga por qué hemos nacido y hemos vivido”⁸⁹. Para él no sólo es una *búsqueda sin término* (Popper), sino una búsqueda inútil, aunque por momentos palie el dolor del agnosticismo: “Más allá de otras, importantísimas razones estéticas, pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras que el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso”. El *privilegio alético* de los mundos narrativos es la aspirina contra el dolor de la angustia derivada del relativismo⁹⁰.

Paradójicamente, quizá nadie como el mismo Eco haya percibido en toda su radicalidad cuán honda es la pretensión de verdad que alberga *de suyo* la literatura fantástica –la única excepción al respecto sería Paul Ricoeur–. Si ulteriormente, Eco desespera de

⁸⁸ U. Eco, *Paseos*, 127.

⁸⁹ U. Eco, *Paseos*, 152.

⁹⁰ U. Eco, *Paseos*, 100.

que pueda fructificar esa vocación sapiencial de la ficción, ello no se debe a motivos literarios, sino al lastre pesimista de sus personales pre-juicios agnósticos y relativistas.

5. Epílogo: interés filosófico de la novela de detectives.

Dentro de la literatura fantástica, la novela de detectives –a veces impropriamente denominada *novela policíaca*– ofrece un panorama sapiencial, que, aun siendo un reto para la hermenéutica filosófica por la baja estima que suele merecer este género en círculos literarios, no deja de ser sugestivo para el filósofo⁹¹. En efecto, lo propio del detective es buscar la verdad acerca de un crimen cometido⁹²; y así, en cuanto buscador de la verdad, el detective presenta cierta analogía con el filósofo, que es vocacionalmente un inquieto amante de verdades poseído por la querencia veritativa. U. Eco ha observado agudamente que “nos gustan las novelas policíacas porque hacen la misma pregunta que se hacen las filosofías y las religiones: ‘Whodunnit? ¿Quién ha sido? ¿Quién es el responsable de todo esto?’. Esta es la metafísica para el lector de primer nivel”⁹³.

Las mejores novelas detectivescas no se limitan a distraer al lector con un manojito de aventuras y deducciones brillantes que concluyen en la restauración de la ley y el orden. Por el contrario, lo más decisivo en ellas es que, mediante la acción que describen, pueden ilustrar muy convincentemente cómo la mentira es la causa de la mayoría de los crímenes cometidos contra la vida humana y contra personas inocentes. Esos relatos pueden sugerir muy persuasivamente que el único remedio frente a estas desgracias es

⁹¹ Sobre este género, F. Fosca, *Histoire et technique du roman policier*, París, 1937; F. Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, 1967; R. Chandler, *El simple arte de matar*, Barcelona, 1980.

⁹² La investigación es “el aspecto central e imprescindible del género”; F.J. Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, 1995, 167.

⁹³ El lector de segundo nivel –el crítico literario– se pregunta en cambio por las características del autor modelo que dan sentido a la lectura; U. Eco, *Paseos*, 126. Una crítica sociocultural muy discutible acerca del éxito de este género se halla en una obra suya anterior: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, 1995.

edificar la vida sobre la verdad⁹⁴. Quizás es ésta la convicción que el lector de autores como Raymond Chandler, Ross MacDonald o P.D. James puede percibir en sus relatos; quizás es ésta la convicción que él mismo personalmente está en condiciones de constatar como verosímil y, con suerte, la que puede llegar a aplicar a su propia existencia. Desde el punto de vista filosófico, se trata indudablemente de una cuestión antropológicamente fundamental. En estos relatos encontramos “directamente al hombre concreto, individual” en quien se encarnan verdades éticas universales, pero teñidas de algo que escapa a la condición abstracta propia de la filosofía⁹⁵.

Estéticamente, cada una de estas narraciones debe ser juzgada por la habilidad del autor para construir habilidosamente y con imágenes sugestivas unas tramas o argumentos de calidad. Dichos argumentos giran casi siempre alrededor de un mismo mito: la engañosa consistencia de vivir en la mentira. Sapiencialmente, cada lector debe evaluar la capacidad que posee un determinado relato para inspirar cierto temor a las consecuencias desgraciadas que conlleva ese estilo de vida inauténtico (es decir, ha de comprobar su potencial para ejercer un efecto catárquico y ético). La acción de dichos relatos es paralela a la actividad hermenéutica del lector filósofo: buscar y hallar la verdad bajo una trama de mentiras consistentemente entretejidas. Su lectura puede reconfortar y consolar (en el sentido de *consolidar* en sus convicciones) a todos los buscadores de la verdad que son diariamente tentados por el pragmatismo relativista que impregna la cultura cotidiana.

José Miguel Otero
 Facultad de Teología
 Universidad de Navarra
 31080 Pamplona España
 e-mail: jmodero@unav.es

⁹⁴ “Será terrible todo lo que parezca tener gran poder para destruir o causar daños capaces de producir una gran pena”, pero ese “temor hacer reflexionar”; Aristóteles, *Retórica* B, 5, 1382a27-30; 1383a7-8.

⁹⁵ M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, 1987, 13.