



*Exagium*

## LITERATURA Y FICCIÓN

Eduardo Subirats

1

Resulta difícil decir lo que la literatura es o no es. Seguramente es también una pretensión inútil. El formalismo que ha recorrido la crítica literaria del siglo veinte ha vaciado su experiencia. La muerte de la literatura en particular y la del arte en general ha sido un *leitmotiv* reiterado con creciente intensidad, desde el Futurismo italiano, hasta el Pop y el Postmodern norteamericanos. La narratología estructuralista y las textualidades postestructuralistas han transportado su concepto a un no *man'sland* indefinido, del que tal vez no exista retorno. Por lo demás, es complicado incluir bajo un mismo concepto el relato épico de *Gilgamesh* y la *Antipoesía* de Nicanor Parra.

De todos modos, existe una concepción prevalente de la literatura, lo mismo en los mercados culturales que en la máquina académica. De acuerdo con ella la literatura se identifica llana y simplemente con “ficción”. La literatura como ficción es un sistema autónomo y abierto de asociaciones metafóricas y metonímicas de límites indefinidos. Sistema integrado en el espectáculo de un mundo transformando en representación.

En esta identificación de literatura y ficción convergen dos fuerzas fundamentales. Es una construcción que

procede de las escuelas formalistas y estructuralistas de la crítica literaria del siglo pasado; por otra, es el resultado de la comercialización integral de la literatura como objeto de consumo generador de un placer textual puro. El formalismo ha atravesado una larga historia desde sus orígenes en el *New Criticism*, en las tradiciones racionalistas de la filosofía trascendental y la fenomenología, y en la semiología y el estructuralismo. La evaporación de la experiencia literaria parte de su principio nominalista. De acuerdo con su postulado universal la objetividad textual sólo puede ser comprendida e interpretada a partir de la estructura formal de la lengua: una estructura encerrada en sistemas de signos, redes simbólicas asociativas, textualidades e intertextualidades, y la repetición *ad infinitum* de representaciones de representaciones sin referente, vaciadas de toda experiencia y toda praxis formadora de la realidad.

En segundo lugar la ficcionalización de la literatura es el resultado de su comercialización. Una vez convertida en representación lingüística, y traducida en las redes y sistemas de intertextualidades y metonimias, y una vez abiertos los brazos de estas redes sistémicas a “le plaisir du texte”, y a todas las fruiciones narcisistas capaces de generarse en un signo o sistema de signos, la obra

literaria, y en general toda obra constituida bajo este principio lingüístico antiestético, puede entregarse en cuerpo y alma al logos del mercado.

La ficción no sólo es una estructura semiótica. Es también un sistema de representaciones de la realidad y de producción de una realidad por derecho propio, que por eso mismo llamamos realidad ficcional. Y obviamente esta realidad ficcional, ya sea una novela o el diseño mediático de una campaña electoral, posee una dimensión lingüística, y posee una piel estética vinculada a imágenes y a un principio de placer estético. Esta unidad de representación y placer en la ficción es el principio que define la cultura del espectáculo: una cultura administrada como ficción o realidad virtual, asociada con un concepto de placer como consumo.

¿Pero es realmente ficción y sólo ficción? ¿La literatura es sólo un sistema de signos, una realidad representacional ontológicamente autónoma? ¿Ella es y sólo es el sistema de un semiotexto transubjetivo de representaciones reproducidas hasta el infinito? ¿La literatura sólo es ficción más “le plaisir du texte”?

2

La gran literatura ligada a configuraciones civilizatorias como la Grecia antigua o las culturas védicas en la edad floreciente que dio nacimiento al budismo y al taoísmo no es ficción. El *epos* de Krishna y Arjuna, la raíz mitológica de la ética budista, es literatura, pero no es ficción. *La Vita Nuova* de Dante es un tratado místico inspirado en la tradición sufí de Al-Ándalus; no es una ficción. *Pedro Páramo* tampoco es ficción.

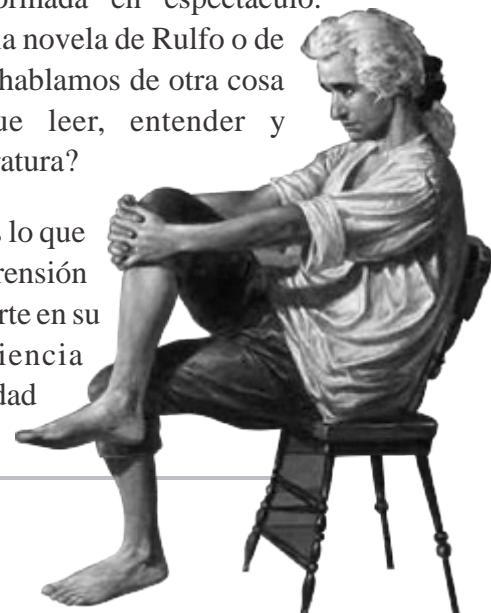
En ninguno de estos ejemplos la literatura puede identificarse con ficción o sus sinónimos:

invención de una fantasía formalmente tan pura como el aparato lógico-trascendental de la imaginación de Kant. Estas obras tampoco son representaciones, ni pueden reducirse a sistemas de signos. En la épica del *Baghavagita* nos encontramos con el relato mitológico que organiza la civilización hindú y budista a lo largo de siglos y milenios. En la saga de *Faust* tenemos un modelo esencial de la constitución intelectual del sujeto moderno en su lucha por emanciparse de los dogmas del cristianismo, en su esfuerzo por restablecer una relación espiritual con la naturaleza y en su búsqueda infatigable de un sentido de la existencia humana. En *Das Schloss* o en *Pedro Páramo* nos encontramos con relatos del derrumbe del sentido espiritual de la existencia humana. Relatos que nos brindan una variedad de aspectos psicológicos, religiosos, políticos y existenciales que distinguen claramente un desequilibrio de la existencia humana en una civilización entregada a un proceso de autodestrucción. No estamos frente a ficciones. Tampoco frente a textos ni placeres textuales.

3

La literatura no es una ficción constituida a partir de sistemas textuales puros, y sus diferencias metonímicas y metadiscursivas elevadas a valor fetichista de una cultura integralmente transformada en espectáculo. Cuando hablamos de la novela de Rulfo o de la tragedia de Fausto hablamos de otra cosa ¿Cómo tenemos que leer, entender y experimentar esta literatura?

Por lo pronto sabemos lo que no nos lleva a la comprensión estética de la obra de arte en su carácter de experiencia única de una realidad



individual: los “signos arbitrarios” del lenguaje. Pero contemplar y comprender el signo más allá de su estructura signifiante, y a la novela más allá de su textualidad e intertextualidad significa entenderlos como símbolos. Y un símbolo se distingue del signo por su vinculación con el mito y con la acción dramática, con las memorias culturales que entraña el primero y con la existencia entera que abraza el drama humano. Esto quiere decir, además, que la imaginación simbólica no es un apartado lógico-trascendental de formas estéticas puras perfectamente amurallado frente a las acciones humanas, y los deseos y memorias envueltos en ellas. Por el contrario, el símbolo está substancialmente vinculado con la praxis humana, y con su interacción mimética y cognitiva con la realidad. Por eso los símbolos no son arbitrarios. Por eso constituyen la substancia de la experiencia poética como mediación con lo real.

El protagonista de *Pedro Páramo* se une incestuosamente con una mujer innominada, y ambos se funden en una masa de barro húmedo y caliente en un mundo subterráneo. Este submundo es tan ardiente que al protagonista se le va el aliento y muere de asfixia. Ninguno de los términos de esta secuencia – ni la mujer sin nombre, ni la unión sexual, ni la transformación en tierra caliente y húmeda, ni la muerte – son meros signos. Ni el principio sausrriano del juego de significantes y significados, ni el principio derridiano de la diseminación del significado resultan suficientes para comprender el sentido de este episodio central de la novela de Juan Rulfo. Sus elementos compositivos son símbolos y poseen un significado emocional, psicológico y mitológico profundo, misterioso y preciso: el incesto con la madre tierra, su papel fructificador y los ciclos perpetuos de la vida y



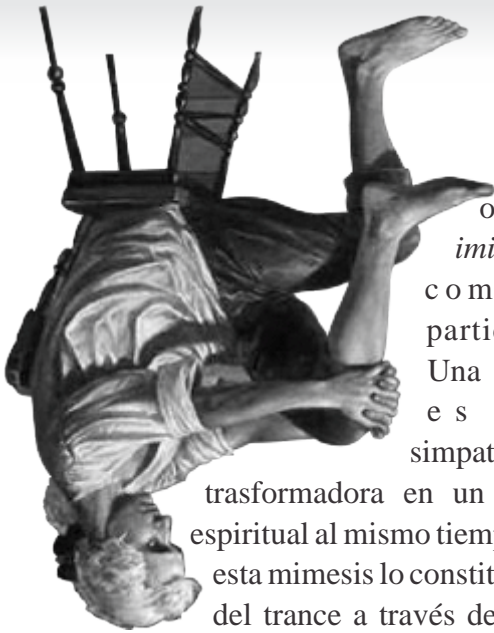
la muerte. Son símbolos profundos porque comprenden una experiencia misteriosa del ser y el no-ser, de la atracción sexual y la reproducción de la vida. Además, encierran un mitologema central en la cosmovisión mesoamericana: el reino del inframundo, el Tlalocan.

*Pedro Páramo* no solamente es una ficción de la vida cotidiana en un pueblito de Jalisco, Mex., en la primera mitad del siglo veinte. Y no solamente entraña un placer textual. Es fundamentalmente la acción dramática de una transformación humana a través de la unión sexual y mística con la madre incestuosa, principio de la vida y la muerte de todos: Coatlique. Una transformación literaria. Transformación de la memoria y de la comprensión de lo real. El placer estético de su lectura, un concepto que resume una variedad de sentimientos, desde el horror y la angustia, hasta la catarsis, se encuentra del lado de la experiencia de su verdad. No de su consumo.

4

La palabra *mythos* confunde su significado original con el *logos*. Ambos definen un mismo principio: la palabra. Pero mientras que la palabra lógica se ha asociado, desde Platón, con el conocimiento abstracto y riguroso en un sentido geométrico y matemático, la palabra mitológica está asociada a los rituales, a la presencia del coribante, el rapsoda o el lector, y a su involucramiento en una praxis real de transformación dramática a través de esta palabra ritual, simbólica y poética.

De acuerdo con la teoría de la tragedia debida a Aristóteles, la acción dramática se distingue por dos elementos fundamentales: mimesis y catarsis. Pero mimesis no significaba



originalmente *imitatio*. Más bien comprendía una participación ritual. Una participación que es mágica o simpatética. Y que es transformadora en un sentido físico y espiritual al mismo tiempo. Un ejemplo de esta mimesis lo constituye la experiencia del trance a través del cual el *mimetes* incorporaba el espíritu de un animal sagrado. La catarsis tampoco se reducía al concepto psicológico de purificación. Definía más bien aquel proceso de transformación espiritual y emocional de la persona que le permitía entrar en contacto y realizar la experiencia de lo sagrado.

En la música, las artes plásticas y la literatura la experiencia estética comprende una relación mimética y catártica con los seres, es decir, una relación simpatética y mágica con lo real como medio de la experiencia misteriosa de lo sagrado. La experiencia mágica y sagrada de los “ríos profundos”, en la novela de José María Arguedas, es un caso tan límpido de esta profundidad ritual y metafísica de la experiencia estética como lo es la consagración pictórica de la naturaleza en la obra de Paul Klee.

Lo mitológico, como principio a la vez subjetivo y cosmológico de la existencia y el ser, y lo simbólico – es decir, el mundo de signos ontológicamente asociados con ese principio mitológico – constituyen el substrato de toda relación emocional, imaginativa y gozosa con la obra literaria o artística, bajo esta doble dimensión mimética y catártica. Por eso solamente podemos comprender *Das Schloss* en la medida en que reconocemos los vínculos semánticos del “castillo” con la construcción

mística y metafísica del castillo espiritual en el *Zohar*, la obra fundamental de la cabala. Y solamente lo comprendemos en el momento en que captamos el misterio vinculado a su descripción narrativa como el drama mitológico, religioso y místico de degradación humana en el interior de un aparato burocrático de administración social. Sólo desde esta perspectiva hermenéutica pueden comprenderse los nexos entre psicología y poder. Sólo desde esta perspectiva podemos comprender nuestra existencia en un mundo integralmente administrado desde una profundidad mimética y catártica.

## 5

La función del lenguaje poético es invocar a todas las cosas y asociar todas las palabras. Esta palabra poética dibuja en sus cielos juegos semióticos, relaciones intertextuales y asociaciones icónicas. El placer literario puede vincularse sensorialmente a estos juegos lingüísticos. Pero se trata de una palabra poética que no solamente está sujeta a un sistema semiótico, sino que lo está también al orden de la memoria, y a sus vínculos mitológicos con el tiempo y las cosas. La memoria mitológica comprende a la palabra junto a las realidades originarias de esas cosas, y de nuestras emociones, sentimientos y visiones asociadas a ellas.

La palabra poética es una palabra simbólica. Es una palabra ligada a una memoria de los orígenes, que es el origen de ella misma. En una medida mayor o menor, comprende la experiencia mitológica y misteriosa como su límite ontológico. Augusto Roa Bastos: “Palabras que tengan voz... Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo... Su propia materia. Un espacio donde

esa palabra suceda igual que un hecho...” (Roa Bastos, 1974, p. 16).

6

¿Cómo tenemos que leer, entender y experimentar esta literatura que no es ficción porque sus palabras simbólicas envuelven una experiencia mimética y catártica, y mítica y transformadora de nuestra existencia? ¿Cómo definir una hermenéutica literaria capaz de saltar los límites formalistas de la literatura como ficción y objeto de consumo?

Al comienzo de la novela *Pedro Páramo*, su protagonista pronuncia las siguientes palabras: “...mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aquí, dónde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: 'Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz'.” (Rulfo, 1987, p. 153). Las voces y los ruidos son las citas que Juan Preciado de Pedro Páramo lleva consigo del mundo objetivo de una aldea mexicana llamada Comala. Pero el sujeto de estas oraciones se encuentra, al mismo tiempo, en otro lugar. Se encuentra en un lugar especial que se distingue simbólicamente por un “aire... escaso”, y dónde los ruidos y las voces “se quedaban dentro de uno”. Ese lugar de aire escaso en que la voz del pasado se escucha “más cercana” que la muerte define precisamente el tiempo y el espacio del mito.

Esta palabra poética y mitológica está asociada a la muerte porque la muerte y los muertos son portadores de la memoria. Y por ser una realidad originaria o arcaica es una muerte que está viva. Esa unidad de la vida y la muerte está representada, en la novela de Rulfo, por la

madre del protagonista, en su doble carácter de madre real y mítica o, si así se prefiere, en su carácter de madre viva y madre muerta. Por lo demás, en el mundo religioso mesoamericano los ciclos de la vida y la muerte no están disociados como lo están en la teología política cristiana.

La hermenéutica literaria es aquel esclarecimiento simbólico de las palabras y las cosas que permite comprender el camino a Comala de Juan Preciado no como una ficción y menos aun como una fantasía pura, sino como una iniciación que coincide con la reconstrucción literaria de una memoria individual y colectiva, y mitológica e histórica de un México olvidado.

Esta hermenéutica literaria comprende, al mismo tiempo, la reconstrucción de la acción dramática, y por consiguiente transformadora, que su protagonista, y con él nosotros sus lectores, experimentamos. Subrayo “reconstrucción de la acción dramática” en el sentido del *dromenon* griego: una acción que abraza la existencia individual entera y, al mismo tiempo, comprende su transformación (Harrison, 1991, p. 330). La comprensión hermenéutica de este drama humano incluye a su vez la reflexión sobre los límites simbólicos del lenguaje en la esfera de la religión y del mito. Y subrayo asimismo este concepto existencial y transformador de drama por oposición al “placer del texto”. Ese mismo placer que fue el signo de identidad de la reducción estructuralista de la creación y la lectura literarias a juegos lingüísticos y textuales, y el slogan que ha reducido la experiencia transformadora de la obra literaria a los lenguajes de una imaginación pura y al logos del consumo.

La industria editorial produce ficción a ritmos progresivos. Junto a ella ha crecido una red de premios y un sistema de crítica literarios disminuidos a una función publicitaria y comercial. La academia global secunda esta producción por lo menos bajo tres principios: la formalización y fragmentación departamental de la recepción literaria, la manufacturación de la ficción como material de desguace sociológico en los *cultural studies*, y el entrenamiento de futuras generaciones de productores de ficción a través de los programas de *creative writing*. A la combinación del aparato mediático de premios literarios con las técnicas de *design* de ficción y el formalismo de la crítica se la puede definir como “muerte de la novela”.

Ōta Yōko, sobreviviente a la destrucción de Hiroshima y autora de *Ciudad de cadáveres*, relataba la doble constelación de una memoria indeleble del holocausto nuclear que vivió y, al mismo tiempo, la dificultad de dar una forma literaria a su visión de la destrucción y la agonía. En los interrogatorios militares a la que fue sometida se le prohibió la publicación de su testimonio y se la conminó a olvidar su experiencia. Su respuesta fue unívoca: “No

puedo olvidar... incluso si no puedo publicarlo, tengo que escribir” (Minear, 1990, p. 136).

La destrucción de nuestra realidad, y la transformación de su ruina en espectáculo arrojan al humano como a una condición sin lugar ni tiempo histórico. La palabra poética es la respuesta a esta situación degradada. Es la mediación, a través de la memoria de las palabras, de una realidad originaria, olvidada y perdida.

### Referencias

Harrison, J. (1991). *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press.

Minear, R. (1990) *Hiroshima. Three Witnesses*. Princeton: Princeton University Press.

Roa Bastos, A. (1974). *Yo, el Supremo*. México: Siglo XXI Editores.

Rulfo, J. (1987). *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

