

Alberto Montaner es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza.

El artículo fue publicado en El Cronista n.º 40 (noviembre 2013)

I. VEROSIMILITUD, FICCIÓN Y LITERATURA

Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa o, dicho al modo poético (como pedía don Antonio Machado por boca de su Juan de Mairena), lo que pasa en la calle rara vez se conforma a los criterios de ponderación, equilibrio, cohesión y completitud que, entre otros, suelen pedírsele a las obras de arte, incluidas, claro está, las otrora llamadas bellas letras. A veces, lo que sucede a nuestro alrededor (eso que sentimos como externo e independiente a la conciencia de cada uno de nosotros y que, al margen de discusiones ontológicas, es lo que de consuno entendemos por realidad) ni siquiera se molesta en resultar verosímil, aunque debiera serlo por definición. En efecto, el término, procedente del latín *verisimilis*, designa etimológicamente lo que es semejante (*similis*) a lo verdadero (*veri*, genitivo de *verus*), y lo realmente sucedido es por definición verdadero (si por tal se entiende la correspondencia entre una proposición dada y su referente factual), mientras que lo posible (que no ha sucedido, pese a ser susceptible de realizarse) o lo imaginado (que ha sucedido, pero no en la realidad) pueden no ser verdaderos y, en todo caso, no son reales (en los términos antedichos). Sin embargo, ¿quién no conoce, por experiencia propia o ajena, situaciones que, leídas en las páginas de un libro o presentadas en un escenario o una pantalla, le habrían hecho removerse incómodo e incluso murmurar “¡Pues vaya casualidad!”, “¡Menuda ocurrencia!” o cosa por el estilo? Consciente de ello, la perspicacia de un escritor de la talla de Víctor Hugo se manifiesta en el modo de darle a esta situación una nueva vuelta de tuerca dentro del propio texto literario:

Los incidentes que se van a leer no han sido todos ellos conocidos en Montreuil-sur-Mer, pero lo poco que ha trascendido ha dejado en esta ciudad tal recuerdo, que supondría una grave laguna en este libro si no los contásemos en sus menores detalles. En estos detalles, el lector encontrará dos o tres circunstancias inverosímiles, que mantenemos por respecto a la verdad.

(*Les misérables* [1862], I, VII, 1, en vol. I, p. 395)

Esta ambivalencia de lo real, que –siendo verdadero– es capaz de resultar inverosímil (es decir, disparate de la verdad) ha tenido obvias repercusiones en la literatura. De ahí dos afirmaciones de Aristóteles, en su aún hoy fundamental *Poética*, relativas al uso de personajes o sucesos históricos, que resultan en apariencia contradictorias:

Respecto de la tragedia, en cambio, se atienen a nombres reales [*i.e.* de personas que han existido], debido a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido no confiamos en que sea posible, pero lo que ha sucedido obviamente es posible, pues no habría sucedido si fuese imposible.

(*Poética*, 1451b15-17)

Resulta obvio, pues, por todo esto, que el poeta ha de ser más bien artífice de argumentos que de versos, por cuanto es poeta en virtud de la representación, pues representa acciones. Y si ocurre que poetiza algo que ha sucedido, en absoluto es menos poeta, pues nada impide que ciertos sucesos fueran tales que sucedieran de modo verosímil.

(*Poética*, 1451b27-32).

Las reservas presentes en esta segunda afirmación se hacen explícitas en una célebre sentencia relativa al criterio de elección y al alcance de la materia narrativa: “se ha de escoger lo imposible verosímil antes que lo posible increíble” (*Poética*, 1460a26-27).

Paradójicamente solo en superficie, esta última consideración resulta imponerse sobre las dos primeras. No se trata de una decisión caprichosa, porque esto depende de lo que, a juicio del Estagirita (y no sin causa), constituye la nota esencial de lo poético (aunque, atención, no de lo literario tal y como hoy lo concebimos, que entonces y hasta bien entrada la Edad Moderna era capaz de subsumir lo historiográfico):

Está claro, pues, por lo dicho, que no es propio del poeta referir lo que ha sucedido, sino lo que es tal que podría suceder y especialmente lo posible de acuerdo con lo verosímil o lo necesario. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por contar las cosas en forma versificada o sin versificar [...]; sino que esto establece la diferencia: que uno refiere lo que ha sucedido y otro, en cambio, lo que podría suceder. Y así la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía cuenta [las cosas] más bien conforme a lo universal y la historia, conforme a lo particular. Se plantea conforme a lo universal a qué tipo de hombres les conviene decir o hacer tales o cuales cosas de acuerdo con lo verosímil o lo necesario, que es lo que pretende la poesía, aunque ponga nombres [a los personajes]; y conforme a lo particular, qué hizo Alcibíades o qué le ocurrió.

(*Poética*, 1451a38-1451b11)

La clave de bóveda de este planteamiento se halla en el complemento modal repetido a lo largo del pasaje y que en el original griego reza *katà tò eikòs ě tò anankaïon* (κατὰ τὸ εἰκόδες ἢ τὸ ἀναγκαῖον), cláusula que suele traducirse del modo visto, ya desde las versiones latinas del Renacimiento: *secundum verisimilem vel necessarium*, literalmente “según lo verosímil o lo necesario”. Quizá huelgue decirlo, pero, a la vista de la frecuencia con que hoy en día se utiliza el falso conector “y/o”, seguramente no estará de más señalar que la disyunción presente en dicha cláusula no es exclusiva, sino inclusiva. Para expresar la primera, en numerosas lenguas naturales (entre ellas el español) se emplea la duplicación de la conjunción: *o A o B*, que equivale a “A o B, pero no ambas”, mientras que el empleo de la simple conjunción, *A o B*, equivale a “A, o B, o ambas”, pues la proposición se satisface (es decir, resulta verdadera, en términos lógicos) tanto si se da *A*, como si se da *B*, como si se dan conjuntamente *A* y *B*. En este caso, se trata, obviamente, de esta segunda opción, esto es, la composición ha de responder a la verosimilitud o a la necesidad, ya sea de forma independiente o simultánea.

Aclarada la estructura, pasemos al contenido. El primer término, *eikós* (εἰκόδες), es, en rigor, el participio pasado del verbo *éoika* (ἔοικα), cuyo sentido básico es “parecer(se a) algo”, “corresponderse / acomodarse (con algo)” y de ahí “resultar conveniente / razonable / probable”; por eso su derivado designó inicialmente lo “parecido” a otra cosa o lo “conveniente” en relación con ella y –por ende– lo que es “razonable” o “probable” que suceda, así como, por especialización, lo “justo” o “equitativo”. El segundo, *anankaïon* (ἀναγκαῖον), es la forma neutra y, por lo tanto, abstracta, de un adjetivo que significa “necesario, indispensable”, pero cuyo sentido original es “que constriñe, que fuerza, que obliga”, como derivado de *anánekē* (ἀνάγκη), “fuerza que obliga a hacer algo” y, en consecuencia, tanto “necesidad” (incluida la que se deriva de las leyes de la naturaleza o de la lógica), como “coacción” y –en particular– “el hado, el destino”. Parece inferirse de aquí, que, en su alcance prístino, la cláusula constituiría una pareja inclusiva de lo que es posible que ocurra y lo que obligatoriamente ha de ocurrir, esto es, lo contingente junto a lo inevitable, o el azar junto a la necesidad. De ahí que el principio rector de la tragedia fuese *di' / ex anánkēs* (δι' / ἐξ ἀνάγκης) “por necesidad” o, en términos más afinados, “de modo ineluctable / fatal”. Sin embargo, el citado pasaje de *Poética*, 1460a26-27, en que se habla de *adýnata eikóta* (ἀδύνατα εἰκότα), “lo imposible verosímil” o “convinciente”, deja claro que la construcción bimembre se refiere más bien a las cosas que suceden tanto por parecer conveniente o

razonable que ocurran, al margen de su probabilidad real (criterio de verosimilitud), como por derivar del encadenamiento de causas y efectos en la propia obra (criterio de necesidad).

Resulta, pues, que lo que, en principio, es semejante a lo verdadero se convierte más bien en lo que tiene apariencia de verdad, aunque no lo sea realmente, lo cual, dicho sea de paso, es perfectamente coherente con la concepción aristotélica del arte literario como mimesis (μίμησις), ya que su auténtico sentido no es el de “imitación”, como tradicionalmente se entiende y la define el *Diccionario* académico: “En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte” (*DRAE*, 22.^a ed., s. v.), sino el de “representación”, acepción bien atestiguada en Heródoto y Platón, y con razón preferida por Liddell y Scott (1968: 1134b) para verter el término en Aristóteles. En consecuencia, la definición aristotélica de *poesía* (es decir, a nuestros efectos, de literatura) resulta no ser “el arte que imita la naturaleza mediante el lenguaje”, sino “el arte que representa [cosas] mediante el lenguaje”. Esas *cosas* (acciones, personajes, objetos) pueden ser las *cosas-del-mundo* (es decir, las observables en el mundo físico), pero no tienen que serlo necesariamente, como se desprende de la aludida preferencia por lo imposible creíble sobre lo posible increíble. Lo verosímil es, entonces, lo que nos parece verdadero, lo que estamos dispuestos a aceptar como verdad en un contexto determinado, lo que consideramos asumible en unas condiciones dadas. En el caso literario, estas pueden ser externas a una obra dada y apelar al horizonte de creencias fijado en cada época (al menos para el género literario en el que esa obra se inscribe) o bien serlo internas, y entonces dependerán de lo que la coherencia del propio texto haga creíble desde dentro. A lo primero es a lo que podemos aplicar el término aristotélico de *eikós*, “verosímil, convincente, razonable”, y a lo segundo, el de *anankaïon*, “necesario, obligatorio”, porque esa necesidad es la que viene impuesta por la concatenación de situaciones y acciones dentro de la obra misma. En otros términos, la credibilidad de lo verosímil es exógena, mientras que la de lo necesario es endógena.

Viene aquí a cuento una frase de Chéjov que, por cierto, corre por España en una versión deformada (*cf.* Valls, 2010), por culpa, al parecer, del formalista ruso Borís Tomashevskiï, quien –incomprensiblemente en un estudioso de su talla– debía de recordar mal lo oído en San Petersburgo durante su juventud y no se molestó en corroborarlo. Según su versión, Chéjov habría dicho: “si al comienzo del relato se dice que hay un clavo introducido en una pared, el héroe, al final del relato, deberá colgarse precisamente de ese clavo” (Tomashevskiï, 1928: 145; trad. 1982: 195). La frase, todo hay que decirlo, resulta un tanto rara o, ya que estamos, escasamente verosímil, para quien conozca un poco la obra del escritor ruso, que era más dado a la fina ironía que al tremendismo. El caso es que Chéjov expresó la idea en diferentes ocasiones, por lo que nos ha llegado en diversas formulaciones, aunque ninguna coincidente con la precitada. La documentada de modo más fidedigno es la que dice que “no se puede poner en el escenario una escopeta cargada, si nadie tiene intención de dispararla”, ya que consta en una carta al también escritor Aleksandr Lazárev-Gruzinskiï, conservada autógrafa, de 1 de noviembre de 1889 (*Pis'má*, III, núm. 707, p. 273). La frase, sin embargo, se ha divulgado más en otras formas que inspiran la errónea versión citada y que fueron usadas por Chéjov en conversaciones de las que dieron cuenta otros coetáneos, aunque en escritos muy posteriores. Una es la transmitida por el jurista Il'ía Gúrlíand (1904: 521), quien la remonta a una larga conversación mantenida en Yalta el 9 de agosto de ese mismo año de 1889 (antes, pues, de la carta a Lazárev) y, durante la cual, entre otras máximas sobre la dramaturgia, Chéjov señaló que “si en el primer acto usted suspende una pistola en la pared, entonces debe dispararse en el último. De lo contrario, no la

cuelgue” (recogido también en *Pis'má*, III, núm. 707, nota en p. 464, e IMLI RAN, 2004: año 1889, pte. 8, *sub die* “9 avgusta”). Otra versión procede de los recuerdos de un buen amigo de Chéjov en la misma ciudad, el sacerdote y maestro Serguéi N. Shchukin (1911), que no se ha de confundir con el mecenas y coleccionista de arte Serguéi I. Shchukin (a cuyas inexistentes memorias se atribuye a veces), la cual reza: “Si usted dice en el primer capítulo que hay una escopeta colgada en la pared, en el segundo o tercer capítulo es absolutamente necesario dispararla. Si no va a ser disparada, no debe colgar de allí”. No obstante, la forma más divulgada de esta máxima, hecha proverbial en ruso y que carece (hasta donde me ha sido posible averiguar) de una fuente concreta, es la siguiente: “Si al principio de la obra una escopeta está colgada de la pared, entonces se tiene que disparar (antes de acabar la obra)” (Serov, 2004: s. v. “Ĭesli v nachale p'řesy...”).

En cualquiera de sus variantes (incluida la contrahecha), la sentencia de Chéjov constituye claramente una declaración de principios que podría calificarse de funcionalista, frente al concepto realista y, sobre todo, costumbrista del decorado como un componente esencialmente ambiental, cuando no una mera ornamentación, de la obra dramática o, en su caso, narrativa. Justamente lo que interesa aquí es ese funcionalismo, pero tomado desde una perspectiva inversa, la teleológica. Desde este punto de vista, hallarse a la vista de todos desde el primer acto constituye la *conditio sine qua non* para que la escopeta se dispare antes de caer el telón. Eso es lo que hace creíble su uso, aunque por sí solo no lo justifique, al ser su condición necesaria, pero no suficiente. Lo contrario es el *deus ex machina*, que constituye justamente lo superfluo y, como tal, habitualmente inverosímil, si bien esto depende a menudo del decoro genérico, ya que, por ejemplo, el público suele admitir en una comedia situaciones que no aceptaría en una tragedia y viceversa. Resulta de interés a este respecto la diferencia constatada por la crítica entre el modelo trágico de Sófocles y de Eurípides:

Obcecados por su misma grandeza trágica, los héroes de Sófocles avanzaban hacia la catástrofe impulsados por su propia contextura heroica, por su noble e inflexible carácter, incapaces de doblegarse y ceder ante la adversidad. Los de Eurípides, en cambio, son muy distintos. Se ven abocados a un conflicto insuperable, que tratan de vencer aun a costa de su propia entereza. Son humanos, demasiado humanos. [...] Encontramos en estos dramas ejemplos de la crueldad divina, como en Sófocles. Pero mientras el piadoso Sófocles veía en esta enigmática presencia del dolor un signo de la insondable decisión divina, los personajes de Eurípides piden cuenta de tales angustias.

A un nivel puramente teatral, se halla a veces una solución mediante la intervención de un dios, un personaje divino que acude cuando ya todo parece perdido, para dar una conclusión benévola al drama. Es el llamado *deus ex machina*, que se aparece al final de una obra para ofrecer una hábil componenda. (Se le llama *deus ex machina* porque el tal dios aparecía introducido por una máquina del teatro, una especie de grúa, que lo traía “volando” desde el Olimpo para concluir la pieza). La frecuencia con que Eurípides usa este recurso es una indicación de cuán a menudo no sabe dar con una solución intrínseca a la desesperada situación final del conflicto dramático.

(García Gual, 2001: XIX)

Antes de seguir adelante, conviene aclarar que estas reflexiones no constituyen ningún alegato poético o manifiesto artístico en favor de determinada manera de componer obras literarias, ya que, como reza la vieja y sabia máxima, *de gustibus non est disputandum*, o, dicho en castizo, “para gustos, los colores”. Solo aspiran a justificar que uno de los principales requisitos de la efectividad literaria, la *epojé* (ἔποχῆ) estética o suspensión del juicio de veridicción —esa fascinación por la cual, generalizando la apreciación de Rico (1975: 106), “brujería y literatura son una sola cosa, responden a una única receta: el propio cuento es, literalmente, un hechizo”— no surge necesariamente de un acomodo a la realidad o, para ser exactos, a lo vivencial, sino de

otros factores entre los cuales está, precisa y paradójicamente, su alejamiento de lo evenemencial, de la realidad concebida en tanto que acontecer o acaecer. Es lo que Aristóteles expresaba con la separación del *ser* histórico frente al *deber-ser* poético y Doležel ha procurado formular en fechas aún cercanas, sumándole además el concepto de “lo necesario” (esto es, sus propias leyes), al hablar de *possible worlds*:

Los mundos de ficción de la literatura son un tipo específico de los mundos posibles. Son artefactos producidos por la *poiesis* textual, que se conservan y circulan en el medio de los textos de ficción. Constituyen un subconjunto de una clase más amplia de mundos de ficción contruidos por diversos tipos de actividades creativas –la mitología y la cuentística, la pintura y la escultura, la danza y la ópera, el teatro, el cine y la televisión–. Los mundos de ficción son mundos posibles en los que hay conjuntos de particulares posibles, pero no realizados –personas, estados, eventos, etc.– Hamlet no es un hombre que se encuentre en el mundo real; es una persona posible que habita un mundo alternativo, el mundo ficticio de la obra de Shakespeare. [...] Como seres posibles no realizados, todos los entes de ficción son de la misma naturaleza ontológica. El Napoleón de Tolstói no es menos ficticio de su Pierre Bezújov y el Londres de Dickens no es más real que el País de las Maravillas de Carroll. [...] La semántica de los mundos-posibles insiste en que los mundos de ficción no son imitaciones o representaciones del mundo real (*realia*), sino reinos soberanos de *possibilia* y, como tales, establecen diversas relaciones con el mundo real, se sitúan a una distancia mayor o menor de la realidad. Van desde los mundos realistas muy parecidos al mundo real a los que violan sus leyes –los mundos fantásticos–. Pero todos ellos son de un material [*stuff*] diferente que el del mundo real: están constituidos por entes posibles.

(Doležel, 1988: 777-778)

La propuesta ofrece planteamientos de gran interés, pero su base teórica resulta muy problemática. Al margen de la dudosa validez –en este caso– del concepto mismo, tomado en préstamo a la lógica y a la física teórica (sobre lo cual puede verse Maestro, 2006: 14-15 y 58-59), lo que importa aquí es que, a partir de esta capacidad creadora de mundos potencialmente alternativos, Doležel postula el carácter ficticio (la llamada “ficcionalidad”) como seña de identidad de lo literario, al igual que habían hecho, desde posturas teóricas bastante distantes, otros autores como Schmitt (1980) o Genette (1991 y 2004), entendiendo esa ficcionalidad de modo diverso en torno a los conceptos de pérdida de la referencialidad, autosuficiencia del discurso literario o inverificabilidad de los asertos que este contiene. Sin embargo, como cualquier lector puede atestiguar por sí mismo, la lectura conlleva más bien una sensación opuesta a la de ficcionalidad. Ello se debe a que la contemplación literaria se parece a la del auditorio de un prestidigitador, por quien se deja fascinar suspendiendo el juicio sobre el carácter auténticamente mágico (“real”) o meramente ilusionista (“ficticio”) de sus operaciones. De hecho, para que el espectáculo funcione, el auditorio tiene que aceptar, siquiera mientras dure el mismo, su carácter mágico (es decir, real o efectivo, no ilusorio). Eso no impide que, si los trucos son demasiado obvios o sus efectos excesivos (es decir, si al espectador no le resultan *hic et nunc* verosímiles), se desactive esa *epojé* o suspensión del juicio y se instale en su lugar el descreimiento, que en definitiva no es sino un efecto del disgusto por lo que se está contemplando. Pero si la *epojé* resulta efectiva, lo que realmente implica es que se elimina la oposición entre realidad y ficción a favor de la primera, y no de la segunda, como postula Doležel. Por eso –señalaba el filósofo Eugenio Frutos (1968: 255 = 1991: 364)– a menudo los personajes literarios, “de los que hablamos como si hubieran ‘realmente’ existido [...] nos parecen más ‘reales’ que las grises medianías cuya palpable realidad topamos. Así don Quijote, Fausto, Hamlet”. De hecho, con frecuencia el lector se involucra emocionalmente con ellos más que con muchas personas de su entorno, como ha estudiado en detalle, aunque sin superar la postura ficcionalista, Vermeule (2009). A este respecto, observa acertadamente Darío Villanueva (1994: 180) que

La virtualidad del texto y nuestra voluntaria vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. [...] Por esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía.

El mismo autor, a partir de esta constatación germinal, ha podido desarrollar toda una “teoría del realismo literario”, cuya clave de bóveda es, precisamente, el concepto de *epojé*:

Todo comienza con la *epojé* del pacto de ficción, con la “voluntaria suspensión del descreimiento”. Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes –si el texto es narrativo (novelístico o teatral)– o con el enunciador lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gádamer, “eminente”, todo fracasa). Y por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*. [...] Ahí está la verdad de la literatura que es, como Pablo Picasso decía del arte en general, “una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad” [...]. Una verdad que no para ser admitida nos exige renunciar a la consciencia de la autonomía del texto artístico, como constructo, frente a toda realidad previa y a las intenciones de su autor. Es en nosotros, sus lectores, donde al apropiárnoslo como objeto estético pleno, actualizado, surge el realismo por virtud de esa *epojé* no reintegrada que la fenomenología de Husserl puede justificar con facilidad.

(Villanueva, 2004: 159-160)

A este planteamiento podría objetársele que, pese a todo, la ficción constituye un ingrediente fundamental de la elaboración literaria, a menudo cifrada en lo que, desde la Edad Media, se denominan *historias fingidas*. O que, como decía Oscar Wilde, “La revelación final es que la Mentira, el decir hermosas cosas falsas, es el auténtico objetivo del Arte” (*The Decay of Lying*, p. 28). De hecho, en este mismo número de *El Cronista*, María Jesús Lacarra se ocupa de las relaciones entre ficción jurídica y elaboración literaria, un asunto al que recientemente ha dedicado sugerentes páginas otro de los colaboradores de este monográfico, Jesús Rodríguez-Velasco (2011: 29-47). Ahora bien, el hecho mismo de que el texto literario y el jurídico puedan compartir ciertos elementos de ficción demuestra –por contraejemplo– que estos últimos no caracterizan de por sí lo literario y que su mera presencia tampoco ficcionaliza íntegramente un texto. Por lo demás, si ambas formas de ficción, la literaria y la jurídica, son formalmente análogas, no resultan funcionalmente homólogas; no tanto por sus estrategias discursivas (que pueden ser muy semejantes) o por su finalidad (en ambos casos, básicamente instrumental), sino por su distinto papel, debido a que su naturaleza última es, a mi ver, diametralmente opuesta.