

Tramar mundos ficcionales

La ficción entre la teoría y la práctica de la escritura

Irene Klein

La teoría de la práctica

En una entrevista a Gloria Pampillo, cuando le preguntan acerca de su experiencia en el '78, año en que llevó los Talleres de Escritura a España, dice:

Con todas las herramientas teóricas fui fundamentando cada una de las consignas. O mejor, al revés. Hallé en cada consigna su fundamentación teórica, pero sobre todo, su capacidad de llevar a descubrir un modo de ser de la escritura. (Entrevista de Laura Rosso, "Escribir involucra el cuerpo", *Página12*, viernes 16 de octubre de 2009)

Cito este fragmento por varios motivos. En primer lugar, porque en él destaca el vínculo que existe entre la teoría y la práctica, entre las teorías sobre la ficción y la práctica de escritura de ficción. Si todos coinciden, al menos en el ámbito educativo, que la relación entre teoría y práctica es fundamental para la práctica de escritura, no siempre se acuerda que también lo es para la escritura de ficción. En segundo lugar, citar el fragmento me permite citar a Gloria. No solo porque fue, junto a Maite Alvarado, la creadora, en 1988, de la materia Taller de Expresión en la Carrera de Ciencias de la Comunicación que hoy tengo a cargo, sino sobre todo porque fue una de las pocas docentes que centró su tarea de investigación en el proceso de escritura de ficción a la luz de las teorías sobre la ficción. Las ideas que expongo en este artículo provienen, en su mayoría, de esas investigaciones.

Ficción y ciencias sociales

"Nunca pude diferenciar con claridad la literatura de otros quehaceres políticos, cotidianos o científicos", escribió alguna vez Aníbal Ford (Ford, 1992:12), otro escritor y docente de Ciencias Sociales. Es interesante que un teórico de la comunicación instaure la literatura en un nivel de igualdad con otras áreas de saber cercanas a la "verdad". No suele ser frecuente. La representación más extendida concibe la ficción como producto de la fantasía y de la imaginación, alejada de la experiencia "real". Esa concepción conlleva a asociar la práctica de la escritura de ficción a la de actividad libre, espontánea y lúdica cuyo propósito no es otro que el del placer del juego independientemente de la generación de significado. Desmontar esa premisa posibilita también nuevos cuestionamientos: ¿son ciencias los estudios sociales?, ¿brindan certezas?, ¿dan cuenta de la verdad? Una zona importante de la reflexión en las ciencias sociales (en la que se encuentran figuras como Hayden White, Geertz, Benedict Anderson, Paul Ricoeur) apunta a mostrar la presencia de procedimientos de la ficción en el discurso de las ciencias sociales como modo de construir conocimiento. La concepción de la ficción de la que partimos es aquella que proponen autores como Paul Ricoeur (1995), Thomas Pavel (1991) y Wolfgang Iser (1997). Si, desde la Pragmática Filosófica, autores como Austin (1962) y Searle (1975) sostienen que en literatura no se dan las circunstancias de un acto de habla normal y de ahí que califican el discurso literario como un uso parasitario, no serio y sobre todo no pleno y los actos de habla en que aparece como cuasi-actos, Ricoeur, Pavel e Iser enfatizan la dimensión epistemológica de la ficción, o sea la capacidad que le es constitutiva de alcanzar o producir un saber sobre el mundo. Proponemos la escritura de ficción en la materia desde esa perspectiva. Consideramos que desarrollar modalidades de pensamiento que impliquen la invención y la creatividad propias de la ficción promueve un pensamiento crítico, "divergente" (Rodari, 1985:143), que cuestiona, problematiza, indaga, reflexiona.

La ficción como conocimiento

Según Wolfgang Iser, la ficcionalización comienza allí donde el conocimiento termina (Iser, 1997:61). En tanto no es necesario inventar lo que se puede conocer, son las fronteras del conocimiento, sus límites, los que activan la ficcionalización. La ficción es un modo de indagar, de construir una hipótesis sobre lo real. Para sostener que la ficcionalización es un resorte imprescindible del conocimiento, Iser parte de una pregunta antropológica: ¿por qué los seres humanos aún conscientes de que la literatura es pura simulación parecen estar necesitados de ficciones? (Iser, 1997:63). Para argumentar su hipótesis, contrapone, en primer lugar, la idea de ficción a la de la falsedad, la mentira. En ambos términos, afirma, se dan procesos similares: en los dos se “sobrepasa” algo (Iser, 1997:44). La mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa el mundo que incorpora. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre ambas. La mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; la ficción literaria, en cambio, incorpora una realidad identificable y la somete a una remodelación imprevisible:

Así cuando se describe la ficcionalización como acto de transgresión debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás, permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos. (Iser, 1997:44)

Las ficciones, por lo tanto, no son el lado irreal de la realidad, ni el opuesto a ella, sino más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos de cuya realidad no puede dudarse. La ficcionalización es para Iser el medio de realizar lo posible, la ficción, en tanto modelización, es un modo de conocimiento.

Narración y experiencia

El mundo de la ficción, señala Paul Ricoeur (Ricoeur, 2001:21) es un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción

para poner a prueba su coherencia y plausibilidad. La reflexión actual sobre la narratividad inaugura un nuevo modo de entender la dimensión epistemológica y estética de los relatos. Oponiéndose a la “racionalidad narrativa” que caracterizó a los estudios estructuralistas en sus diversas hipótesis críticas, Ricoeur postula el concepto de “inteligencia narrativa” en un todo afín con el de trama o configuración narrativa. La trama es “inteligencia” en tanto que traduce en sentido la realidad, es decir, la experiencia. Recíprocamente, la inteligencia narrativa es una trama, es decir una unidad y una operación estructurante, porque es capaz de combinar hermenéuticamente los acontecimientos narrados de modo que sean liberados de un registro uniforme, de un orden taxonómico o de una nomenclatura paradigmática, tal como lo hicieron la semiótica narrativa y las gramáticas del relato. De la configuración narrativa surge una capacidad de comprensión que es primaria, esencial en la tipología gnoseológica de las ciencias del hombre. El relato, la trama narrativa, es el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal. Tanto el relato histórico como el de ficción o narración imaginativa, sostiene Ricoeur en *Tiempo y narración*, tienen como referente en común el carácter temporal de la experiencia. Si el relato de ficción, según Ricoeur, se vincula con un mundo posible que no es experimentado sino propuesto, el relato histórico se relaciona con un mundo pasado que no es observable sino “memorable”: un mundo que solo puede ser reconstruido, representado a través de la memoria. Por lo tanto, en tanto la ficción narrativa no tiene referente, es decir que no se refiere a un objeto que existe en la realidad, la referencia propia de la historia exige para ser representada una operación de re-construcción. Según Ricoeur, en oposición a la concepción positivista de la historia que identifica lo real pasado con la verdad, el pasado es una construcción discursiva de la que participa el trabajo de la imaginación. Es gracias a este juego complejo, sostiene el autor, entre la referencia indirecta al pasado y la referencia productora de la ficción que la experiencia humana, en su dimensión temporal profunda, no cesa de ser reconfigurada (Ricoeur, 2001:22).

La puesta en intriga

Desde sus inicios, en la materia Taller de Expresión se propone el análisis de los relatos literarios desde la narratología, esto es, desde una teoría litera-

ria que brinda elementos para distinguir la historia de la narración y permite reconocer las decisiones que toma el escritor en relación a la elección de la perspectiva o la focalización, la temporalidad, el narrador, etc. Sin embargo, como modelo analítico descriptivo, resulta limitante. De allí que, sin abandonar el modelo propuesto por los estructuralistas, integramos otros paradigmas, visiones sobre la narración, el lenguaje. El cambio del paradigma lingüístico por el fenomenológico–hermenéutico, en la línea de pensamiento de Paul Ricoeur, nos permitió trascender el análisis inmanente para atender al contexto y las experiencias, los conocimientos, las disposiciones y estructuras cognitivas del sujeto, es decir, a aquellos factores extratextuales de la construcción de sentido que el modelo estructuralista no contempla (Martinez y Scheffel, 2011:210). Dice Ricoeur:

como lectores podemos permanecer en el lugar del texto y en la clausura de ese lugar y el texto no tiene afuera (lo explicamos por su estructura, sus relaciones internas), como lo propone el estructuralismo o levantar la suspensión del texto y restituirlo a la comunicación viva: como palabra dirigida a alguien a propósito de algo. La acción humana está abierta para todo aquel que sepa leer y se pregunta qué es el hombre. (Ricoeur, 2001:135)

Proponer la escritura de los relatos, tanto de ficción como de no ficción, en términos de mimesis, permite pasar del análisis de la historia, en tanto estructura, como sostiene Barthes en su libro *Análisis estructural del relato* (1977) a la puesta en intriga como operación (Ricoeur, 1995:115-168). Paul Ricoeur concibe su teoría como una explicación de la *poiesis* o poética aristotélica, cuando describe las leyes de composición que llevan al texto a conformarse en relato. Esa composición verbal es designada por Aristóteles como *mythos*, que se traduce por fábula o por intriga: ensamblaje o síntesis de las acciones. No es una estructura sino una operación que consiste en la selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados que convierten a la fábula en una historia, en una unidad temporal completa y entera. Armar un relato (encontrar la historia para un cuento o contar la propia historia a modo de autobiografía) es configurar una trama. La trama es el acto de tomar conjuntamente, integrar factores heterogéneos. “La trama *toma juntos*, afirma Ricoeur, e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a

la narración tomada como un todo” (Ricoeur, 1995:32) Configurar una trama es precisamente ordenar esos ingredientes heterogéneos en una totalidad inteligible. La intriga o trama de un relato es una totalidad inteligible, se puede preguntar por el tema. La configuración es, según Ricoeur, la base de la inteligibilidad o comprensión. La trama no es una suma de ocurrencias aisladas sino la interrelación de acontecimientos, no es una proliferación arbitraria ni infinita de hechos sino su ordenamiento basado en un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa. En una serie de hechos se encuentra el sentido del punto final. No solo en un cuento, también en la autobiografía que procura explicar por medio de los sucesos cómo y en quién se ha convertido alguien. De allí que la trama, en términos de configuración como operación de puesta en intriga, confiere a la temporalidad un carácter que trasciende el análisis inmanente propuesto por la narratología. El relato, como sostiene Pimentel (Pimentel, 1998: 19) cuando sintetiza las ideas de Ricoeur, es un todo estructurado por una doble organización temporal: la puramente episódica (los eventos se ordenan cronológicamente) y la configurante o dimensión semántica (los eventos no proliferan de manera arbitraria ni indefinida sino que se configuran por un principio de selección orientada que busca una totalidad significativa). De allí que se puede concluir que, en tanto la temporalidad está orientada por la construcción, una historia está ideológicamente orientada por su composición.

¿Qué se narra?

La puesta en intriga es una operación compleja. Exige, en primer lugar, convertir la fábula en historia. Saber qué contar implica un “saber buscar” en la memoria los mundos posibles en los que se abre la realidad conocida. Porque toda narración encuentra su punto de partida en el mundo de la experiencia de la vida cotidiana humana, que ya posee, según Ricoeur (Ricoeur 1995:116) una *estructura prenarrativa o prefiguración*. Ricoeur llama mimesis I a esa prefiguración, o sea el “antes” de la configuración, que abarca la precomprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana y que exige una comprensión práctica. Esto implica, según Ricoeur, fundamentalmente, dominar la “red conceptual” que permite distinguir el campo de la acción del mero movimiento físico: la acción de alguien obedece a fines; remite a motivos que explican por

qué alguien hace algo; tiene agentes que hacen cosas que consideran como obra suya en determinadas circunstancias; tiene resultados, esto es cambios de suerte hacia la felicidad o la desgracia. Decir que en los relatos las acciones están motivadas permite reconocer que son llevadas a cabo por un agente que decide entre diferentes posibilidades. En virtud de esa elección los cursos de la acción pueden divergir y modificar la historia. La motivación, en tanto se funda en el horizonte particular de expectativas asociadas al género (que un sapo se convierta en príncipe después de besar una princesa es imposible en una novela realista pero verosímil en un cuento maravilloso), alude a la existencia de diferentes tipos de mundos ficcionales (reales, posibles, imposibles, etc.). La inteligencia narrativa, según Ricoeur, exige, además, un conocimiento por parte del narrador y de su auditorio de dicha red conceptual, como también la integración y actualización de sus términos: esto es, el encadenarlos a modo de secuencia a fin de que reciban una significación efectiva. Un sistema simbólico confiere a dichas acciones una primera significación porque son considerados por la comunidad de lectores como historias legibles: estas historias son "dignas de contar" porque su significación puede ser descifrada por los demás actores del juego social. Configurar una trama, en síntesis, exige organizar y dotar de sentido a los hechos reales, transmitir una experiencia como otra posibilidad de lo real. El lector toma esa experiencia y la hace confluír a su propia experiencia, en términos de Ricoeur, la refigura como posibilidad de hechos que podrían haber sucedido. La refiguración o mimesis III, es el "después" de la configuración, o sea al acto de lectura que implica también una operación de representación por parte del lector: la de representarse un mundo y constituir una figura para producir sentido. Por lo tanto, es en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector donde ocurre el sentido. Concebida como acontecimiento, la lectura, en tanto inteligibilidad narrativa, le permite al sujeto reconocer los signos culturales que lo constituyen, único modo que tiene el sujeto de comprender el mundo y a sí mismo como ser en la historia constituido por el tiempo. De allí que podemos afirmar que mediante la ficción conozco más mundo, conozco el drama de la existencia humana. También a mí mismo, para ello tengo que convertirme en otro. El yo se comprende, se vuelve accesible a sí mismo a través de las refiguraciones metafóricas de la realidad, de las variaciones imaginativas del yo, que realiza. Concluyo este trabajo con una definición que propone Rita Charon:

el conocimiento no narrativo intenta sacar a luz lo universal trascendiendo lo particular, el conocimiento narrativo al observar con detenimiento cómo se debaten los seres humanos bajo sus condiciones de vida, intenta sacar a luz lo universal de la condición humana al revelar lo particular. (en Hustvedt, 2010:36)

La distinción es interesante pero sobre todo de quién proviene: Rita Charon es doctora en medicina de la Universidad de Columbia y dicta clases sobre narrativa médica para demostrar la importancia del relato del paciente en la medicina clínica.

Bibliografía

Austin, J.L. (1962) *How to make things with words*, Oxford: Clarendon Press. Trad. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós.

Ford, Anibal (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hustvedt, Siri (2010), *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, Barcelona: Anagrama.

Martínez, M. y Scheffel, M. (2011), *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*, Buenos Aires: Las cuarenta.

Iser, Wolfgang (1997) "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en A.G.Dominguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco libros.

Pampillo, Gloria (1991) *Permítame contarle una historia*, Buenos Aires: Eudeba.

—————(2004), *Una araña en el zapato*, Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

Pavel, Thomas G. (1991) *Mundos de ficción*, Caracas: Monte Avila.

Pimentel, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI.

Ricoeur, Paul, (2001) *Del texto a la acción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

————— (1995) *Tiempo y Narración I*, México: Siglo XXI.

Rodari, Gianni (1985) *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Cataluña: Reforma de la escuela.

Searle (1975) "The Logical Status of Fictional Discourse" en *New Literary History*, 6, pp. 319-332. Trad. esp. "El estatuto lógico del discurso de ficción", en Prada Oropeza, R. (comp.) (1978) *Lingüística y Literatura*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 37-50.