

## NOTAS SOBRE FÁBULA E INTELIGIBILIDAD

*Así se trate de contar la historia más familiar y accesible, no tenemos más remedio que reconstruirla. Para ello ecbaremos mano del relato, organizándolo de manera coherente y verosímil. Sin proponérselo siquiera, participamos de los métodos del historiador y del novelista, evitando en nuestra exposición lo que pudiera sonar a meramente arbitrario. ¿Hasta dónde la redacción de lo ocu-*

*rrido confiere verosimilitud y realidad a lo que de otra suerte no pasaría de bordear los nebulosos territorios del ensueño?*

*En páginas no exentas del sabor de la plática amena, Hugo Hiriart, colaborador y amigo de Vuelta, ensaya un recorrido lleno de atisbos por esas zonas del conocimiento que comparten el mito y la historia, la creación literaria y la religión, la teoría política y el arte.*

¿CÓMO DISTINGO ENTRE un fragmento de la autobiografía de Prichett y uno de sus cuentos? ¿Qué distingo, es decir, cómo leo una cosa y la otra? Se representa una pieza de teatro, alguien que no trabaja en la obra entra violentamente en escena a castigar a uno de los actores, está furioso y no le importa nada: los espectadores creen que la irrupción figura en la obra y que el desconcierto de los actores y los gritos y manoteos del intruso han sido ensayados, y ríen y festejan el ingenio del dramaturgo. Mi abuelo participó en la Revolución Mexicana. Por mi parte, me imaginaba las batallas y los peligros. Un día me dijo: "se daban muchos bailes". Me sorprendí, mi imagen infantil de esas cosas estaba asociada a la guerra de trincheras de la película *Sin novedad en el frente*, que me hizo una devastadora impresión. "El señor Carranza, decía mi abuelo, se conducía siempre con la formalidad y decoro de un presidente, en parte por eso ganamos: él ya era un presidente, los otros no; la gente sabía eso. Por eso daba bailes. Además le gustaban". Gary Cooper dice que Von Sternberg nunca estuvo en Marruecos, que inclusive no cree que pudiera señalar en un mapa dónde quedaba el país, y sin embargo el *Morocco* de Sternberg tiene en la película más peso y fuerza (pese a, y porque, es una historia descabellada y melodramática) que lo que leemos en los libros de viajes; ¿de dónde sacó Von Sternberg este Marruecos? Lo que para un hombre es un cuento fabulado, para otro es parte de su memoria, de su experiencia. ¿Es esto posible? ¿Puede darse esta identidad? Podríamos seguir poniendo ejemplos y formulando preguntas porque ésta es una zona de muchas dudas, pero intentemos una construcción. Primero los cimientos.

En la vida cotidiana distinguimos claramente entre experiencia y ficción, entre lo vivido y lo imaginario. Nuestro acuerdo es fuerte y nuestros criterios sanos: la experiencia (tanto individual como histórica) se teje sobre un libreto compartido y preciso que regula, verifica o rechaza nuestras aproximaciones a la certeza. Lo imaginario, entendido como

fantasioso, simplemente no figura en el libreto. Pero una cosa es que los criterios de distinción sean sanos y otra muy distinta es que de hecho el trabajo de distinguir sea fácil y sin problemas. No, no lo es; distinguir entre experiencia y ficción, entre real e imaginario es un trabajo sutil y muy complicado que recomenzamos una y otra vez sin acabar nunca. (El hecho de que distingamos muy bien el color rojo del color azul no quiere decir que no haya tonos de color acerca de los que podemos discutir interminablemente si se trata de un rojo o un azul.)

Ahora, si es cierto que experiencia y ficción pueden contraponerse, también es cierto que, desde otro punto de vista, se anudan y complementan. Tanto la experiencia como la ficción tienen que articularse, organizarse de algún modo: es preciso darle forma sinóptica, argumentativa, al alud de lo sucesivo. La experiencia, lo vivido, no se nos da ya hecha, es preciso construirla, articularla, darle un sentido: la aventura personal de amor loco y desesperado o el motín histórico que deslegitima un régimen político sólo cobran sentido completo en la reconstrucción *ex post facto*. Y no cobran un solo y nítido sentido, sino tantos como resulten de los diferentes modos de organizar el material sucesivo. El sentido, también podríamos decir la naturaleza, de la experiencia está en función de nuestros ordenamientos y varía con ellos. Y la predilección que podemos sentir por una organización frente a otras, la decisión de abrazar una y rechazar otras, depende en parte, sólo en parte, de lo coherente, bien articulada, completa que sea, es decir, como en la ficción, de su verosimilitud.

Toda ficción, por su parte, aspira a conjurar la arbitrariedad; la arbitrariedad, ese fantasma insidioso, evasivo como un duende, perturbador de los trabajos y desvelos del artista. Porque de lo que se trata es de generar un orden donde prive la necesidad, donde, como define *orden* San Agustín, "cada cosa ocupe el lugar que le corresponde", es decir, de suscitar un todo coherente, orgánico, y alcanzar, como en la experiencia, la verosimilitud.

Entonces, no sólo el apetito, sino las operaciones del espíritu, son semejantes en la experiencia y en la ficción. Por eso más que hablar de que la ficción refleja o mimetiza la masa enorme, inasible y fugaz de lo vivido, como si se tratara de, para emplear la vieja palabra española, un *bulto* reflejado en un *espejo*, deberíamos examinar cómo se entremezclan los dos órdenes, el libreto de la experiencia y los juegos de la imaginación, en una especie de ping-pong o de yin-yang, de simbiosis equilibrista de los polos que generan nuestro campo magnético de comprensión.

Pero esto va rápido y abstracto (y por lo tanto, presuntuoso). Pongamos un ejemplo, un oasis en el desierto de la argumentación. ¿Cómo se entremezclan el dominio de la experiencia y el de la ficción? Es ficción que diga "México derrotó a Estados Unidos en la guerra de 1847". Pero si quisiera escribir un cuento, una novela o un poema satírico con ese tema tendría que estudiar cuidadosamente cómo fueron los inversos sucesos históricos de 1847. Articular una ficción histórica de esta naturaleza presupone alguna comprensión de los hechos reales; y el trabajo está encadenado a esa presuposición, muchas veces de manera sutil y disfrazada, imperceptible para el propio autor del trabajo inventivo. (Una de las funciones de la crítica literaria, sobre todo de raíz histórica y política, es poner al descubierto estos supuestos de la ficción; George Orwell, por ejemplo, fue un consumado maestro de este arte de *mirar a través*, de la inspección radiográfico-político-histórica).

Por otra parte, cuando digo "estudiar cuidadosamente los sucesos de 1847" ¿qué estoy pidiendo? No sólo la exterioridad de fechas, cifras económicas, intenciones de los protagonistas, acuerdos y desacuerdos de los partidos, etcétera, sino cierta capacidad de ver desde dentro los hechos, es decir, de vivirlos en su particularidad histórica, su expectativa, su incertidumbre. Y por esta rendija de la necesidad de vivir desde dentro se cuele la ficción en la comprensión histórica. Podemos también entender por *imaginación histórica*, como Trevor-Roper por ejemplo, la capacidad de jugar con contrafactos ("¿qué hubiera pasado si Napoleón gana en Waterloo?") y está bien, también por ahí, obviamente, se cuele la ficción. Sea como contemplación de posibilidades o como capacidad de parar, de suspender la trayectoria conocida de los sucesos y ver, vivir por dentro, desde los personajes históricos, grandes o pequeños, los hechos que estudiamos (después de todo *recordar* quiere decir "volver a vivir" en el corazón, no en el cerebro), tenemos que estructurar la historia con elementos de la ficción.

¿Qué sería del historiador sin esta capacidad de revivir? Y, sin embargo, no sólo los filósofos, también los historiadores pueden estar, y muchas veces están, cautivos de una imagen o una serie de imágenes, sutiles, disfrazadas, imperceptibles para ellos mismos. (Que suele expresar una previa toma de partido; es difícil intentar ser objetivos porque los humanos somos naturalmente melodramáticos y maniqueos).

Por esta interrelación, este mutuo sustento (algo así como dos líquidos que se permitieran mutuamente flotar sin mez-

clarse) de experiencia y ficción, los mitos y leyendas forman parte decisiva de la sustancia de nuestras vidas. Mitos y leyendas no son meras ficciones, sino justamente esta mezcla de experiencia y ficción. Detrás y delante, en la memoria y en la anticipación de cada individuo, cada familia, cada pueblo y cada nación está actuando una poderosa y traslúcida mitología.

No puede ser de otra manera. Piénsese en nuestras historias de familia, en ese abuelo que vino de quién sabe dónde, en diligencia, o en ese tío, tan sonriente y simpático, del que se dice en voz baja (aunque todo se filtra en la familia) que estuvo casado con dos mujeres al mismo tiempo... ¿no están estos hechos suave y naturalmente tejidos por la mano que urde la ficción? ¿Y no constituyen nada menos que parte de nuestra identidad personal? Todo árbol genealógico es interesante justamente por la vaguedad y el misterio, por esa manera tan espontáneamente brillante, y es también, ¿quién va dudarlo?, una forma de conocimiento y de orientación vital.

En el mismo hábitat neblinoso y entremezclado de lo mitológico tienen que situarse nuestros conceptos reguladores: progreso universal, inmortalidad del alma, democracia, pecado, justicia social, amor, totalitarismo, prohibido y permitido, igualdad, riqueza, campo, felicidad, pobreza, placer, opresión, Dios, libertad. No son, es decir no se viven ni se manejan, *prima facie*, como productos intelectuales ni nuestro compromiso con ellos es meramente discursivo y racional. Son lo que podríamos llamar *ficciones no literarias* y se mueven en una zona oscura y compleja de nosotros, zona de supuestos (muchas veces estos conceptos no parecen salir de la experiencia, sino teñir la experiencia, la forma como se nos da o interpretamos la experiencia), zona de cruce de caminos de nuestras distintas facultades, de nuestros distintos apetitos y repulsiones, ecuaciones de nuestros factores vitales. Los abrazamos mucho más como fe que como certeza (extremos cuyo medio aristotélico es cosa urbana y ecuanime que llamamos *convicción*) y tienen la lógica de la incubación, conversión y desconvención que estudió hermosamente William James en *Las variedades de la experiencia religiosa* (obra maestra, por cierto, cuyos alcances y vislumbres es muy extraño que no se hayan todavía extendido sistemáticamente a otros muchos campos de investigación: la sociología, la teología, la política y el arte, por ejemplo).

Veamos un ejemplo del carácter mitológico de las ficciones no literarias, que tienen uno de estos conceptos reguladores, el de *libertad*. Escribe Michael Frayn en su libro *Constructions*:

El sentido de libertad es un mensaje leído entre líneas de restricciones. La verdadera libertad es tan transparente, inodora e insabora como el agua.

¿Por qué cree la gente que la libertad política es algo natural? Algo que sale, burbujeante como una fuente de agua, tan pronto se rompen las restricciones en las que está basada la sociedad. La libertad política es una estructura altamente sofisticada y frágil.

La palabra sociedad es tan amplia y vaga que se puede creer casi cualquier cosa que se diga de ella. Pero si se piensa en dos personas que comparten un cuarto —dos amigos, o dos amantes— inmediatamente se verá que deberán actuar con la mayor comprensión y habilidad si quieren sentirse poco restringidos en la ocupación del cuarto. Ahora piénsese en tres personas que comparten un cuarto...

Y, sin embargo, cómo brilla la palabra, ¿no hay siempre gente capaz de ir a la cárcel o al paredón por ella?

Si éste es el hábitat de las cosas humanas, si operamos realmente en el duermevela de los conceptos ficción y éstos están en la sustancia de nuestros diarios quehaceres, tribulaciones y gozos, entonces podemos entender cuál es la función que cumple la literatura en los distintos dominios de la existencia.

Esta función no es nada más la de proponer simulacros o escenarios, es decir, reflejar la experiencia (o la realidad) o, digamos, cortar la prenda sobre un patrón establecido. Porque lo que prueban las ficciones no literarias es justamente que ese patrón no existe. Es un mito más, el de la *realidad*. *Real* es un concepto delimitador: cuando decimos *realidad* tenemos que definir en relación con qué paradigma de irrealidad establecemos la distinción. Y no nos estamos refiriendo a una especie de sustancia, de absoluto articulado que está ahí, esperando ser descubierto y mostrado. La discusión, por ejemplo, acerca de la maldad o excelencia de Napoleón, dice el historiador holandés Peter Geyl, es una discusión sin fin, esencialmente indecisa, y está en su naturaleza el ser imposible de zanjar (y por eso también puede o podría ser una especie de gallina histórica de los huevos de oro, como entre otras, la caída del Imperio Romano o las causas de la Primera Guerra Mundial o el descubrimiento de América).

Es decir, hay áreas o campos que necesitamos conocer y para los que la literatura es el único acceso. Por ejemplo, la contemplación de nuestra propia vida. Contemplar la propia vida es contarla, narrarla. Y para el caso, también contemplar las otras vidas. Las biografías son un híbrido de erudición y fantasía. Todos somos, querámoslo o no, narradores, y es cierto eso que se dice de que cualquier persona puede o podría escribir cuando menos una buena novela, la suya, con tal que tenga cierta disciplina y, sobre todo, que la literatura no haya maltratado el sonido de su propia voz.

También cuando preguntamos ¿qué pasó o qué sucedió?, la literatura puede tener una función que cumplir. Tomemos un ejemplo reciente, vivo, de México: el inesperado y sorprendente resultado de las elecciones del pasado 6 de julio. Después de muchas décadas los votantes sufragaron contra el PRI y se rompió bruscamente el monopolio de poder de los pasados 60 años. ¿Qué pasó, qué había pasado? Las hipótesis sobre causas recientes (crisis económica, errores crasos en la conducción de la campaña presidencial priista, separación de Cárdenas y Muñoz Ledo del partido, etcétera) son a todas luces insuficientes. Fuerza es admitir que hay algo más

profundo y más importante. ¿Qué es? La *caducidad* de algunos procedimientos políticos; lo que se manifestó el 6 de julio fue que las conductas políticas del PRI, antes tan exitosas, eran ya inoperantes. Se trataba, en términos de William James, de una especie de desconversión en masa; la gente había dejado de creer. Y detrás de este hecho espectacular se había ido dando un proceso de incubación lento, gradual, imperceptible como el crecimiento de las yerbas. Ahora, ¿cómo entender ese fenómeno? ¿cómo conceptualarlo y ceñirlo a una explicación? Son muchos factores y, como se sabe, la mera suma de factores no va aclarando ni constituyendo una explicación. Se necesita organizar esos factores, darles una especie de unidad orgánica. Esta unidad orgánica sólo se alcanza atendiendo al tiempo, a los momentos (lo oportuno e inoportuno, la coyuntura; "en amor, decía la Celestina, todo es coyuntura"). ¿Cómo se alcanza esa unidad? Se puede alcanzar mediante una narración, una novela o un cuento, o tal vez una obra de teatro, y también, en cierta medida, un poema. La ficción literaria es especialmente apta para tratar las ficciones no literarias en que se dio la crisis. Y también para captar la temporalidad del suceso, el antes y después, el cuándo. Se trataría de rastrear en una o varias consciencias el paso, el camino de la desconversión. Es decir de articular la experiencia con la ficción, de aclarar las ficciones no literarias (que hasta cierto punto no podemos controlar) con ficciones literarias (que sí podemos controlar) o si se prefiere, de sobreponer el mito lúcido sobre los mitos confusos y balbucientes.

La literatura es singularmente apta para la inteligencia de estos procesos largos y silenciosos. Son incontables y siempre se están dando. Pongamos dos ejemplos: la exacerbación del sentido del honor personal y nacional que condujo a la catástrofe de la Primera Guerra (que liga melodrama de alcaoba con batalla de trincheras, con duelo de millones contra millones de hombres sensibles en puntos de honor), o el reciente eclipse del marxismo como alternativa de explicación y horizonte de posibilidades deseables. ¿A qué horas sucedió? ¿Cómo sucedió? ¿Por qué? Fue una desaparición rápida y brillante, casi como un acto de prestidigitación.

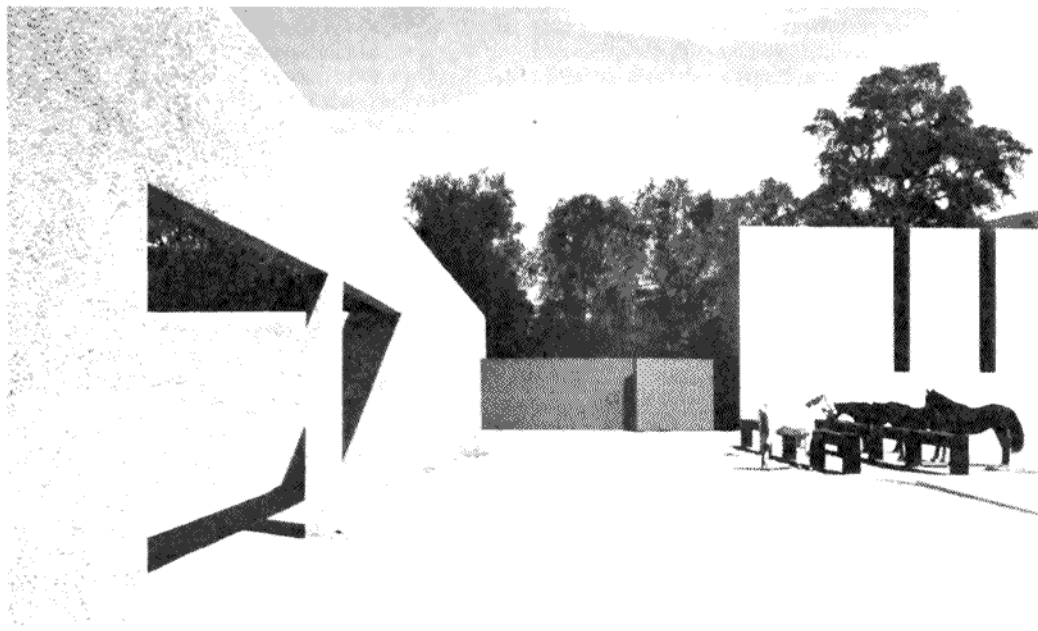
Claro que esta *función* debe mirarse con las reservas del caso, puesto que el escritor no suele reconocer otra tarea artística que la de generar un orden estéticamente válido y fuerte. Y hace bien: el único compromiso de un escritor es con la interioridad, digamos así, formal de su obra. Pero, a su vez, la legitimidad del orden interno depende de la capacidad del artista de limitarse, de volcar por entero en su trabajo lo que es suyo (el contenido de su experiencia) y sólo lo que es suyo. Por eso escribir es para un artista una apuesta indecisa en su tiempo.

La fuerza del arte está en su capacidad de *confinar*, de cifrar: como en los frascos mágicos de los cuentos orientales una vida cabe en diez líneas o el mar en una metáfora o una época en una mirada. Pero no se trata de intentar una preceptiva, Dios nos libre de la estupidez de decirle a un artista (o a cualquier adulto) lo que tiene que hacer.

Lo mismo que se dice de la literatura que podría hacerse, vale, obviamente, para calibrar la literatura que se ha hecho. Piénsese, por ejemplo, en la experiencia que articularon el *Martín Fierro*, *La Vorágine* o *Pedro Páramo*, tres miradas de la ciudad sobre lo otro, sobre el *extraño* (en el sentido de Fielder), es decir, sobre el campo y la selva y sus distanciados y singulares moradores que tanto dice, no sólo sobre los marcianos que ahí vivían, sino sobre sus perplejos contempladores.

En suma, no hay realidad y mito, hay unos mitos más articulados que otros. La penetración en lo vivido es posible para la literatura porque los procedimientos literarios son esenciales para la articulación de nuestras vidas. Captar la temporalidad de lo vivido, organizar lo sucesivo en el tiempo tal como se vive, puede competir ventajosamente con la organización conceptual y argumentativa de los sociólogos, politólogos, historiadores, etcétera. Esta organización literaria de lo sucesivo en un todo orgánico, vivido, es especialmente apta para aclarar los procesos largos y silenciosos de incubación sobre los que gira la marcha histórica (son las "páginas en blanco" de que hablaba Hegel, y un ejemplo ilustre de la tarea es el estudio de Groethuysen sobre la formación de la conciencia burguesa en Francia). Cuando se lee una obra del pasado mediato o inmediato, es preciso atender a este doble proceso de articulación de la experiencia y la obra de arte, cuya semejanza es la base y condición de posibilidad de los trabajos de estética y de crítica literaria.

Se trata, pues, de situar el lugar de confluencia de la experiencia y la ficción. Digamos esto: hay un cuadro de Peter Brueghel que representa una boda campesina. Pueden verse muchos personajes, y si examinamos con cuidado, observaremos que todos sin falta, independientemente de su edad, condición o clase social, traen la cabeza cubierta por un gorro. Todos usaban gorros, los niños de brazos, los locos, los pordioseros, y los usaban siempre, dentro y fuera de las casas, dormidos y despiertos. La variedad de gorros es enorme: contra lo que podría pensarse prejuiciosamente, la experiencia siempre es y será más variada, rica e inventiva que la ficción. Sobrepujar con la imaginación aquella apoteosis de gorros habría sido imposible. Pero la experiencia tiene sus límites y lo que no habría podido hacer, aquello para lo que se precisaba un gran salto imaginativo al abismo era, simplemente, quitarse el gorro. Esa hazaña sólo podría lograrse por la ficción de mundo que construye la imaginación. Muchas cosas son la época, la sociedad en que vivimos, el instante electrizado, entre otras es una especie de calabozo, amable o adverso, que nos confina y reduce artera y alevosamente. Sólo el salto imaginativo nos puede sacar hacia el ámbito desconocido. Podemos pensar en esta necesidad del brinco imaginativo cuando vemos otro cuadro de Brueghel, muy fuerte, casi expresionista, en que un ciego esforzado y voluntarioso guía a otros ciegos a donde quiere o a donde buenamente sabe y puede.



Armando Salas Portugal