

El valor cognoscitivo de la 'imaginación fantástica': las tesis del romanticismo realista de David Novitz y Nelson Goodman.

Por Enrique E. Marí

1.- Las ficciones en el campo de la literatura.

La primera sensación que se suscita en cualquiera ocasión en que se habla de "Ficciones", es la de encontrarnos envueltos en una atmósfera de misterio. En un universo en que lo primario es el sabor y el gusto de y por las palabras, sobre todo si se trata del universo de las ficciones en los relatos y narraciones literarias. Aquí, las palabras parecen haber quedado libres de la fuerte fiscalización de lo teórico y conceptual, Espacio-imago, poblado de imágenes y de imaginación, zona en la cual se han descomprimido fuertemente las tensiones hacia lo veritativo, al par que ha aumentado radicalmente la expresión de lo simbólico, lo figurado y lo alusivo.

No el conocimiento, sino la sensibilidad es lo interpelado en este espacio-imago, un espacio de lenguaje figurado, de sentidos alegóricos donde las metáforas no entran sino para embellecer y no para explicar, aclarar o describir, porque lo que esperamos de este mundo es no sólo lo que nos recuerdan los cuentos, y las novelas sino los poemas con sus lenguajes de sueños, de profecías y memorias. Como nos recuerda Hume en Tratado de la Naturaleza Humana, en esta esfera de referencia la imaginación es libre para cambiar y transponer las ideas en la manera en que le place: "Las fábulas que encontramos en los poemas y las novelas la ubican fuera de toda discusión. La naturaleza está aquí completamente desordenada, no se mencionan más que caballos alados, dragones de fuego y gigantes monstruosos"

Hume, y sobre todo Kant, tienen palabras duras contra esta imaginación, que recibe el nombre de "fanciful imagination", imaginación fantástica. Una imaginación que Kant define en Antropología como fantasía, espacialmente incontrolada que corre en desorden o pesadillas (Alpdrücken) la que sólo puede ser dominada en la composición artística, pero que, controlada o incontrolada, no puede cumplir las funciones epistémicas de la imaginación constructiva o creativa, en su propio lenguaje.

Para la pluma de Goethe en Fausto, lo sabemos, esta función epistémica, en cambio, la del mundo del saber, se contrasta abiertamente con la imaginación fantástica. El mundo del saber es una cárcel, un húmedo y maldito agujero donde hasta la querida luz del cielo se enturbia a su paso por los cristales pintados. Montón de libros raídos por los gusanos, cubiertos de polvo, "que se apilan hasta alcanzar las altas bóvedas del techo donde se encuentra rodeado de papeles ennegrecidos por el humo, por frascos e instrumentos mohosos, mísera herencia de sus antepasados."

La fantasía, empero, de la imaginación fantástica corre en atrevido vuelo esperanzada hacia la eternidad, pero pronto se conforma con un espacio reducido. Diariamente se nos ofrece con una máscara distinta, en forma de casa o palacio, de mujer o de niño, con la apariencia de fuego, de agua, de puñal o de veneno. "¿Y acaso no es polvo también esta alta pared con cien estantes que parecen ahogarme? ¿Acaso no son polvo todos libros y cachivaches que amenazan asfixiarme en su mundo de polilla? ¿Aquí debo encontrar lo que me falta? ¿Tengo que leer miles de libros para aprender que la humanidad en todas partes se atormenta y que sólo unos pocos han logrado ser felices? ¿Por qué te ríes de mí, cráneo desnudo?"

Inscriptas en estos círculos, las ficciones conforman un mundo de sinécdoques y metonimias. Tratados de tropos y no de inteligibilidad. En este mundo las palabras sufren torsiones y retorsiones; su sentido esencial es básicamente traslaticio. No actúan como arpones rígidos que a la Kripke, aten causalmente sus significados a sus referentes del mundo empírico. Por el contrario, las palabras se encuentra desatadas. Con este desenlace, con este crepitar de las palabras, el mundo se hace rutilante como un gran telón donde no nos es dado identificar -en imágenes y relatos- ni condensación, ni centralización. Telón, éste, en que las palabras alumbran, no en el sentido de arrojar luz para separar y discriminar lo verdadero y lo falso, sino en el sentido en que alumbrar es deslumbrar. El vínculo entre cada palabra y su referente presenta siempre una luz propia, la de la llama del estilo, no la de la verdad. El nexa que va de las palabras a las cosas está en un círculo de resplandores. Son estos resplandores los que dejan ver el carácter errátil, vagabundo y traslaticio de las palabras, y evitan la pérdida de sonoridad y el desgaste de la función expresiva de los relatos y las narraciones.

En una palabra, la primera sensación que despierta el hablar de ficciones, en el marco de la fanciful imagination, es la de encontrarnos en la tierra de la literatura, la poesía y el arte. Es decir, exactamente allí donde el conocimiento, lo científico y lo gnoseológico, han cedido su paso al sentimiento, a la inagotable capacidad de las palabras de seducir. Encontramos en este punto de la seducción lo esencial del mundo de las ficciones. Al menos en esta primera sensación que tenemos de ellas. En este mundo nos convocan las palabras que suscitan sueños, las imágenes que evocan más que informan, mundo en que la función analítica de la semántica, el potencial explicativo e informativo de las proposiciones no tienen interés primario. Los reemplaza el poder de las ficciones de cosechar signos, de acumular voces. En este universo, una nube, un color, un nombre, una campana, son algo más que nube y color, nombre y campana. Son algo más porque forman clima. En el discurso científico, la nube, el color, el nombre, la campana se remiten a sus referentes o, en todo caso, a su campo referencial. Nunca a un clima. A diferencia del discurso cognitivo, la categoría de clima es esencial para comprender la metamorfosis de los elementos que acontece en las ficciones, para inteligir la rotación y el transporte de los significados de esos elementos. El transporte, el desplazamiento que se opera entre los signos, forma parte del modo metonímico necesario para el funcionamiento del clima. Integra, por así decirlo, una peculiar sintaxis del clima. Aquella deregulada, desprovista de reglas de formación fijas o estáticas, lo que impide que una representación dada se auto-intensifique, se coagule y agote aisladamente, dejando incumplida su función narrativa o poética específica, ajena a toda cadena lógica o conceptualmente semantizada de asociaciones. Todo lo cual facilita el paso libre a otras representaciones, el incremento de la red de sentido del conjunto narrativo. Pero al mismo tiempo que desplazamiento de signos, hay que entender la palabra “transporte” a la manera en que decimos que una persona que ingresa en el mundo de la imaginación fantástica se siente “transportada”, cautiva de vivencias subjetivas. La palabra transporte tiene pues aquí dos valencias: en la primera es desplazamiento de signos, corrimiento de sentido, en la segunda embeleso, encantamiento.

Aquí no sólo los términos estrictos del convencionalismo lingüístico de los que San Agustín llamaba “los mercaderes de la gramática”, sino también los términos de los lógicos como completitud, consistencia, decidibilidad, independencia, quedan descartados. No hay tampoco un juego de reglas de transformación que conformen a través del tiempo la identidad de los objetos nombrados. Ni juego en el que se individualicen conjuntos de enunciados, en un horizonte único de objetividad. No hay descripciones metodológicas garantizando estabilidad en el tiempo. No hay grillas, ni reticulados, ni encadenamientos lineales. Lo que hay es dispersión de objetos, intersticios que los ponen a distancia conforme a la libre imaginación. Si existen reglas no tienen resonancias de unidad, sino de dispersión, de distancias líricas, suspensoras de permanencias, amantes de rupturas y no de series cuantitativas o de prácticas codificadas en recetas. Lo que hay es un juego incoordinado de relevo de los objetos y las expresiones que, al aludirlos, los eluden al mismo tiempo. Un juego que, si a algo juega, es a la manera en que se implican o excluyen.

Como dice Paul Zumthor en La lettre et la voix: el mensaje de la ficción se construye con señales que marcan un decalage que atraen la mirada sobre un deslizamiento que se dibuja entre espejos prolongándolo al infinito. “Este deslizamiento, es la ficción o, más bien, la ficción es este estado del lenguaje, este modo fluyente de existencia. Ella configura la palabra de Adán nombrando las criaturas pero jamás termina de hacerlo y, en los nombres que impone, siempre falta una letra, un sonido, una prueba de identidad asegurada”. Las ficciones parecen ser, en resumen, la obra de un lenguaje peregrino, de comunicaciones diferidas y polivalencias engendradas”.

2.- Sin embargo, es bueno observar, a partir de este momento, que esta “primera” sensación que ofrecen las ficciones en su universo natural y propio, el de la literatura, el de la fanciful imagination, no se mantiene en toda su intangibilidad, no bien se comienzan a delinear diversos modelos narrativos que surgen de la obra escrita de algunos autores en su doble actividad de novelistas e incluso de críticos literarios.

En lo que sigue, habremos de escoger dos modelos alternativos, opuestos casi radicalmente para ver en qué grado y con qué sentido esta primera sensación que nos brindan las ficciones de encontrarnos en un delicioso, pero no menos etéreo mundo desatado de la verdad y de lo cognoscitivo, no se sostiene sin modificaciones. El análisis de estas modificaciones nos permitirá profundizar, en un primer paso, el punto más central de la teoría de las ficciones: las relación entre la verdad y la ficción, poniéndonos en contacto con la estructura del discurso ficcional.

La representación de ellos está dada respectivamente, por las obras de Marcel Proust y Émile Zola. En la primera, el predominio de la estética y la belleza formal en el universo de la ficción parece marcar una distancia con la verdad cognitiva que, sin embargo, no habrá de completarse nunca. En los textos del segundo, el predominio de lo veritativo sobre la belleza formal parece, a su turno, marcar una distancia de signo inverso que, sin embargo, no habrá de completarse tampoco. Veamos sus ideas, acto seguido.

Los modelos de Marcel Proust y Émile Zola.

a) Cualquiera de los textos de Proust incluidos en **A la búsqueda del tiempo perdido**, como **Du côté de chez Swann** ponen en evidencia su pasión por la belleza del estilo y el clima. Su pluma alude a este carácter esencial de las ficciones en el contexto narrativo: una hora no es una hora, es un jarrón pletórico de perfumes, de sonidos, de planes y de climas. Portenta et prodigia hay en su propuesta pero no como un remedio a la incredulidad sino para facilitar, en el clima, la súbita irrupción de un milagro. Lugar de trámite de las emociones y evocaciones psicológicas, el milagro consiste en el trastocamiento, eclipse o desaparición de las estructuras temporales. Por ejemplo en el célebre pasaje de la magdalena, en el que en su conciencia surgen realidades ocurridas mucho tiempo atrás en el interior de una escena familiar, un día de invierno taciturno y triste de Combray y que quedaron borradas en el devenir “como si” esas realidades acaecieran en el presente. Proust, le da su nombre propio: estallido y eclosión de “un minuto libre del tiempo”. Desilusionado por la muerte del Combray de su infancia, el pueblo grisáceo de su niñez, se madre viendo que tenía frío le ofrece beber de té contra su costumbre. “Lo rechacé primero, pero sin saber por qué, cambié de opinión. Ella hizo buscar uno de esos biscochuelos cortos y regordetes llamados Petites Madeleines que parecían haber sido moldeados en la valva acanalada de una coquille de Saint-Jacques. Y en seguida maquinalmente llevé a mis labios una cuchara de té en la que había dejado ablandar un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en el que la garganta mezclada con migas del biscochuelo tocó mi paladar, me estremecí atento a algo extraordinario que pasaba en mí. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin tener la noción de su causa. Él me había devuelto súbitamente las viscosidades indiferentes de la vida, sus desastres inofensivos, su ilusoria brevedad, de la misma manera en que opera el amor, al llenarme de una esencia preciosa o, más bien, esta esencia no estaba en mí, era yo mismo. Había terminado de sentirme mediocre, contingente, mortal. ¿De dónde podía venir esta potente alegría?...Y de pronto el recuerdo se me hizo presente. Este gusto era el de una pequeño trozo del magdalena que los domingos por la mañana en Combray (porque este día no salía antes de la hora de la misa) mi tía Leonie me ofrecía después de haberlo empapado en su infusión de té o de tilo, cuando iba a saludarla en su habitación.”

El gusto de la magdalena, no la vista, es el punto en que la impresión sensorial corporal desata el recuerdo. Algo así como si la sensación física arrastrase a la reconstrucción del pasado o, a la inversa, como si el recuerdo del pasado proyectara la construcción futura de la sensación física.

Ahora bien, el hecho de que Proust haya sido un impecable maestro de la técnica formal narrativa, debe atribuirse a sus rupturas cronológicas que constituyen la herramienta básica de su arquitectura estilística; pero esto no implica que toda su apuesta fuese a la belleza formal en detrimento de lo veritativo, dado que su escritura no fija un brecha insalvable entre lo figurativo de su lenguaje y la realidad. Es esto lo que percibió uno de los más cuidadosos lectores de Proust, Roland Barthes, al acordar a su obra un carácter intermedio entre la novela y el ensayo, precisamente a causa de su manejo de los tiempos. Usando una metáfora del mismo Proust le da a su estructura el nombre de rapsódica, “cocida”, indicándonos con ello que la obra se confecciona como un vestido en manos de una costurera: entrecruzamiento de piezas y retazos, arreglos, concordancia. La rige un principio provocativo: la desorganización del tiempo de la cronología, a la manera en que el científico-poeta Gastón Bachelard llamaba “ritmo” a esa forma que tenía por meta desembarazar al alma de las falsas permanencias de las duraciones mal hechas.

Cuando Leo Bersani en **“Déguisement du moi et art fragmentaire”** expresa que “El carácter siempre provisorio e imperfecto del conocimiento autoriza el empleo teóricamente ilimitado del mundo como terreno de experiencia para sus ficciones”, nos habla por cierto de Proust, pero su enunciado nos coloca frente a una de las propiedades básicas de las ficciones en general. A saber, su capacidad de ampliar teóricamente el terreno de la experiencia ante los límites o el carácter contingente del conocimiento; su virtud de garantizar la continuidad de la relación entre discurso y realidad, cuando los obstáculos o conveniencias de la praxis discursiva, de acuerdo con la disciplina en que

nos encontremos requieren esa ampliación. Esta propiedad no se circunscribe, en efecto, al campo de la literatura y el arte, es decir, al hogar natural y espontáneo de las ficciones pues, constituye también un rasgo estructural que aparece en otros discursos como la ciencia y las disciplinas normativas.

Pero qué ocurre, si avanzamos en dirección al modelo alternativo que opusimos al proustiano, a la concepción naturalista de la literatura, con la figura de Émile Zola a la cabeza, en el que, apartado de la belleza, el protoplasma del arte narrativo tendrá un solo líquido: el de la teoría, el discurso cognoscitivo y el método científico. La pretensión de verdad, aquello que Habermas, Apel, Tugendhat y otros filósofos germánicos de nuestros días conocen como *Anspruch der Wahrheit* será la guía única del proceso. Veamos.

b) La palabra conceptual del Zola-crítico-literario no admitirá en la novelística parejas espurias, monstruosos tálamos entre lo que la naturaleza ha separado o arbitrarios divorcios entre los que ella ha unido, sino más bien una suerte de *picture* filosófica-narrativa, con un solo régimen de matrimonios legítimos: el de las palabras reflejando las cosas. Legítimos en el doble sentido de la inserción de estas parejas en el código y su libreta científico-institucionalizada, y en el la sujeción de las palabras y el mundo-creador a descripciones legaliformes de corte positivista.

Tanta confianza tiene el naturalismo y Zola, su codificador en este tipo de correlación, que no pudo dejar de apreciarse en lo dicho cierto eco con resonancias religiosas: lo que la naturaleza ha unido el narrador no lo separe. Claro que estamos aquí ante otro tipo de unión religiosa: la de la ciencia concebida en el siglo XIX.

Emilio Zola es, en rigor, el campeón de la causa naturalista. El que defendió sus tesis con el vigor de un manifiesto político-científico. El que enunció con más convicción los rasgos generales presentes en esta concepción las leyes de la herencia y el milieu; origen biológico, condicionamiento social. Masa de factores externos que determinan causalmente el comportamiento real de los seres humanos y cuyo vínculo lingüístico ideal no lo cubre sino el modelo de la verdad.. Ver en el estudio de las narraciones literarias hechos gobernados por el determinismo físico y documentos humanos sellados por el entorno social, percibir en el vicio y la virtud de los personajes productos químicos como el vitriolo y el azúcar, rastrear en las conductas las leyes fisiológicas y acontecimientos de psicología orgánica, indagar en la historia de las pasiones y en el corazón de los “romans” un entretejido de cálculos, desciframiento y arte de deducción, implantar en el centro mismo de la trama una tensión fluctuante entre *circulus vital* y *circulus social*, he aquí todo lo que se propuso como código de interpretación de las letras en su infatigable tarea de pionero del realismo-naturalista.

Muchas veces quiso ser prudente en cuando al alcance de sus tesis, muchas veces quiso relativizar la inserción del arte novelístico en el universo del saber epistémico; intentó otras no pintar al literato con trozos de igualdad simétrica con el sabio, y hasta se propuso ser escéptico en relación a los resultados que esperaba del método experimental en el escenario de las letras. En todo caso, su fe en las ideas científico-positivas que estaban en el aire de los tiempos decimonónicos bloqueó el éxito de estas intenciones. Nunca, en todo caso. Renunció a considerar la novela como un texto de aprehensión metodológico, ni cesó de tensionar o hacer oscilar la escritura entre el mecanicismo filosófico y la dialéctica de las relaciones sociales. No propuso contra los novelistas idealistas una literatura tersa, de gestos repartidos en la elegancia de los salones y actos de *savoir-faire*, sino disecando fibra a fibra a la bestia humana extendida desnuda en las baldosas del anfiteatro, con el delantal blanco del anatomista y los ojos desnudos de un Koch, un Ehrlich, un Pasteur, un Esquirol o un Pinel. No redactó sus libros describiendo el sutil silencio de los buenos modales y las “convenances”, sino respirando en los hospitales y laboratorios el terreno fétido de la vida, a cuyos salones resplandecientes, pensó, no se puede de arribar sin antes pasar por una larga y espantosa cocina. ¿Puede sorprendernos, entonces, que el colorido con que pintara las taras genéticas y los alcoholes de taberna de muchos de sus personajes de los Rougon-Macquardt se repita a distancia y tiempo, en su misma gama y cromado, bajo otras plumas positivistas, como la de José Ingenieros y la del criminólogo Eusebio Gómez en **La mala vida en Buenos Aires.?**

Zola no vislumbra ninguna derrota para sus convicciones en el porvenir. Se permite, en cambio, la siguiente predicción: la evolución científica es la que ayudará al parto del mañana. Si queremos que ese mañana nos pertenezca debemos, como hombres nuevos, transformar la sociedad con la verdad, apoyados en la lógica, el estudio y la posesión de lo real. Aplaudir una retórica, entusiasmarse con el ideal, no son más que bellas emociones nerviosas. Las mujeres lloran cuando escuchan música. Hoy se nos

hace necesaria la virilidad de lo verdadero para ser gloriosos, agrega, como lo fuimos en el pasado.

¿Pero qué pasa en Zola con la belleza de la forma? Una de las claves de su respuesta sobre este elemento, transcurre en su juicio sobre Flaubert. Estaba inscripto en la biografía del autor de **Madame Bovary** que al girar la fórmula naturalista a sus manos, lo haría a las de un artista perfecto. Es en esta pluma que la fórmula se temple, se asiente y brilla en el mismo sentido en que lo hace un mármol bello. Se trata de una transformación en el modo de escritura del realismo que, por ese entonces y sin más, se consideraba indiferente e inmune al hecho de escribir bien o mal. Zola lo describe con estas palabras: Flaubert se propuso hablar de la burguesía de provincia con la misma amplitud con que Homero se decidiera a hablar de los héroes griegos para deleite de una generación tras otra. Con la fuerza de Flaubert, se alcanza la forma acabada de las obras de arte que no son pasajeras. Cuando Zola lo examina, habla de la “forma perfecta”, “estallido de la forma”, “originalidad de la forma”. Sin renunciar a la verdad, Zola abre, así, una línea a la belleza. Parafraseando a Kant, lo que Zola intenta decirnos es que en literatura los conceptos sin las intuiciones son vacíos y las intuiciones sin los conceptos ciegos.

Con esta unión entre la ciencia de la observación y la belleza del estilo, Zola cree que los naturalistas están en condiciones de ofrecernos una insuperable investigación sobre la naturaleza, los seres y las cosas.

La ficción es siempre así, aparezca en la novelística o en los textos cognoscitivos: constantemente esquizofrénica. En rigor un ave de dos cabezas, la lírica y la conceptual. Instalada en el campo de la literatura, se cuela siempre en el relato una flecha dirigida a la verdad. Sobre todo si entendemos a ésta como verdad-coherencia. Instalada en el campo de la ciencia, aparece siempre en ella una flecha dirigida a la parábola, la analogía, la metáfora, despertando los frescos ecos estéticos en que se presaborea el entendimiento. En el caso de Zola sus textos teóricos como **Lettre à la jeuneuse, el célèbre J'accuse - redactado en defensa del capitán Dreyfus, que logró como afirmara Anatole France en su entierro desbaratar la conjuración de todas las fuerzas de la opresión y la violencia para matar en Francia la igualdad social, la idea republicana y el libre pensamiento- y La novela experimental,** lo demuestran, pues su búsqueda coincidía con su doble faz de investigador y novelista. Hay en Zola, pues los dos niveles combinados con distinta medida, aunque su proyecto de base consista en aplicar la epistemología positivista y las ideas médicas de Claude Bernard, a la literatura. Así **Le roman expérimental** es el texto más afín con esta meta. Este ensayo tiene el valor de una inflamada proclama. Al leerlo se experimenta la sensación de estar frente a alguien que, con el torso desnudo, canciones de protesta y sumido en el humo de la pólvora, recorriera el telón de una barricada de la Comuna parisina de 1848. Medio siglo más tarde, al escribir el prólogo en Medán, Zola no ignora su tono, cuando le da a este ensayo el nombre exacto que le corresponde: escritos de combate, manifiestos, si se quiere, escritos en el fragor mismo de la idea, sin refinamiento alguno de retórica. Pero si recordamos el famoso ruego de Flaubert en su regreso de Cartago en junio de 1858, su texto con aroma pascaliano y sus palabras inspiradas en un tipo especial de religión, la del arte, (“Venid a mí potencias de la emoción plástica. Resurrección del pasado a mí, a mí. Hay que hacerlo a través de lo Bello, vivo y verdadero, aún. Piedad para mi voluntad, Dios de las almas, dame la fuerza y la esperanza”) percibimos que lo que hace es reconocer que la auténtica belleza no puede nacer más que de una exigencia de verdad y que es la vida la que sostiene hasta el extremo lo indispensable esperanza. (Richard). Pero en las antípodas de este lenguaje místico-religioso, Zola no dijo otra cosa sobre la reunión de las dos características: belleza y conocimiento.

En cuanto a Proust, ya lo sabemos: su combate literario contra la muerte es la forma de su combate por la vida y por el enlace de ésta con la ficción. A contramano de Flaubert y Mallarmé procura en **La Recherche** un universo abierto en el que la creación literaria reabsorba la continuidad de la experiencia cotidiana. Mientras que en éstos la tarea de la ficción es de absoluta distancia con la existencia personal, en Proust hay una absoluta confusión entre los minutos de su vida y las páginas de su libro. En esta confusión se cobija en la belleza el valor de la verdad.

¿Puede sorprendernos entonces que sus sombras se cruzaran con motivo precisamente del affaire Dreyfus en **Jean Santeuil**, texto autobiográfico de Proust, en el que asume la defensa de Zola con motivo de la revisión del caso del capitán degradado y prisionero en la Isla del Diablo?. En este texto no aparecen los personajes de **La Recherche** (Odette, Swann, Charlus, Norpois, Vinteuil). Pero preexisten y en esta preexistencia se revela en la escritura lo que ya Proust sabía por instinto: que la verdad

sólo habrá de comenzar cuando el artista tome dos cosas diferentes, plantee sus relaciones y las encierre en los anillos necesarios de un buen estilo. Cubrir la verdad con la belleza, ha aquí la tarea esencial que el joven Proust asume y que imprime su sello incluso a la quinta parte de su obra donde describe los episodios que Zola, por su parte no había querido, ni hubiera debido construir en su **Carta a la juventud** acusando a militares como el general Boisdeffre, desenlazado de la pasión militante.

3. **Las ficciones en el campo de la filosofía y la crítica literaria nacional.**

Al iniciar ese estudio sobre las ficciones, tomamos como punto de partida el dominio de la literatura y el arte. El hecho de focalizar las ficciones en su terreno propio nos permitió penetrar, en el tramo inicial, en un universo, el de la fanciful imagination, concebido como ajeno a la verdad y remitido a la libre imaginación. Este universo fue caracterizado como el reino del pensamiento libre, por oposición al reino del pensamiento conceptualmente controlado, reino, el primero, en que las relaciones entre las palabras y del mundo parecieran no poder ser encuadradas por ninguna de las propuestas que diversas corrientes de la filosofía elaboradas con el fin de captar teóricamente la articulación de éste y su contrapartida, los estados de cosas (state of affairs). Así, la más influyente de estas concepciones en la teoría del lenguaje, la del **Tractatus logico-philosophicus** de Ludwig Wittgenstein, para quien el lenguaje es una figura (picture, Abbildung) de la realidad, debiendo darse entre la figura y lo figurado una similitud estructural, no satisface este modelo “inicial” de las ficciones literarias.

Las tesis de la Bildtheorie, suponen una coincidencia entre las formas del lenguaje y la realidad, a fin de obtener proposiciones significativas. Entre realidad (die Wirklichkeit) y mundo (die Welt) hay en el Tractatus una ecuación. Wittgenstein dice que “El mundo (die Welt) es todo lo que es el caso” El mundo está determinado por los hechos. La totalidad de los hechos determina lo que el caso es y todo lo que el caso no es (T. 1; 1.1; 1.12).

Dos autores, Shwyder y Max Black aclaran algo del modo de existencia de esta realidad-mundo en la que, a pesar de la ecuación entre ambos términos, es posible notar distinciones conceptuales. El primero observa, en efecto: “Nosotros podríamos decir que el mundo es la realidad analizada distributivamente en hechos y que la realidad es el mundo organizado colectivamente en un todo único.” Black, por su lado, alude a los aspectos empíricos y formales que acaecen en el mundo, dejando constancia de estas dos dimensiones que deben tenerse en cuenta en el estudio del Tractatus. Utilizando la palabra realidad como sinónima de mundo, dice que ella está constituida por lo que sucede de un modo contingente, en tanto que, para los aspectos necesarios del mundo, Wittgenstein usa las etiquetas “espacio lógico”, “esencia de la realidad”, “lógica del mundo”.

Algo muy distinto ocurre en el marco de las ficciones del modelo inicial de este trabajo, en el que la ficción se desconecta de toda verdad, y la realidad o Wirklichkeit es más bien una Scheinwirklichkeit, una realidad aparente o imaginada. Aquí, el vínculo entre el lenguaje y la realidad, no es como en el Tractatus una relación interna figurativa del tipo que, según Wittgenstein, se mantiene entre el disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical y las hondas sonoras. Una ley de proyección que, conforme a regla, proyecte la realidad en el conjunto de las proposiciones, a la manera en que la sinfonía se proyecta en la notación, es indeseada. Lo que el Tractatus se piensa como una proyección que permita traducir el lenguaje de la notación musical al lenguaje del disco, está ausente en el peculiar vínculo entre el lenguaje ficticio imaginativo y la realidad.

En este primer modelo de las ficciones, más que reglas de proyección entre uno y otra, lo que aparece son los estratos lingüísticos y extralingüísticos deregulados, carentes de sintonía, puesto que lo que en él se multiplican no son precisamente las expresiones analógicas figurativas sino las emotivas.

Que Wittgenstein sólo se ocupó de las ficciones en el Tractatus suspendiéndolas de un hilo y que no brindó a las ficciones una sola de sus reflexiones, puede ser desorientador, más aún perturbador. ¿Pero no habrá querido indicar con ello, al apartarse de un criterio de verdad como el verificacionismo del Círculo de Viena, su deseo de abrir un ancho campo para el arte, el sueño, la estética? Aquél precisamente en el que ingresarían las ficciones por la puerta trasera del un edificio lógico perfecto cuya puerta delantera había cancelado con cerrojo. Someto con esto al lector la perspicaz sugerencia, en este sentido, de Claudio Martyniuk en **Positivismo-lógico, Hermenéutica y Teoría de las Ficciones. (Biblos, 1994).**

Si pasamos, ahora, de Wittgenstein I al Wittgenstein II, se decir, nos desplazamos del **Tractatus a las Investigaciones Filosóficas**, el problema debe analizarse en el interior de los nuevos conceptos de “juegos de lenguaje” (Sprachspiel), “formas de vida” (Lebensform) y reglas (Regeln). El punto central, en cuanto a la verdad lo contiene I.F 24: “¿Dices pues que la conformidad de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso? Verdadero y falso es lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el lenguaje. Esta no es una conformidad de opiniones sino de formas de vida”.

Ahora bien, puesto que la verdad no es un acuerdo de opiniones sino de formas de vida, ¿qué otro papel le quedará reservado, en las Investigaciones Filosóficas, a los relatos, a las narraciones?. ¿No les adjudica aquí precisamente Wittgenstein, el terreno que había ocluido en el Tractatus? ¿No nos orienta más bien hacia una ley de proyección que enlace el mundo con las proposiciones más allá de su ordenamiento lógico?

Para que la verdad y la ficción cobren expresión en formas de vida distintas, por ejemplo, la vida del científico y la del artista o el hombre de letras, para que se traduzcan en juegos distintos del lenguaje como el del científico racionalista o el del artista bohemio o el hombre de letras de perfil romántico, se tiene que producir un cambio de perspectiva radical en la concepción del lenguaje que va del Tractatus a las I.F. La perfección del lenguaje al rotar del isomorfismo lingüístico a “los juegos” tiene que experimentar una metamorfosis profunda. Del lenguaje perfecto y completo pasa a ser incompleto, pierde sus secuencias y surgen las plagas más temidas por la lógica: las fisuras.

Las Investigaciones Filosóficas parten, efectivamente, del reconocimiento de que nuestro lenguaje no es completo. Obviamente, ni el simbolismo químico, ni la notación infinitesimal lo completan, pues son suburbios de nuestro lenguaje. Nuestro lenguaje, nos dice Wittgenstein, puede verse como una ciudad, siendo imposible responder con cuantas calles y casas comienza una ciudad a ser ciudad. La metáfora más adecuada permitiría percibirlo como una vieja ciudad, una maraña de callejuelas y plazas, viejas y nuevas, de viejas y nuevas casas con anexos de diversos períodos y barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes (pasaje 18). Ocurre con las palabras del lenguaje, como con las viejas casas del “barrio que ha cambiado”. Ya no las reconocemos más. No hay terraplén. No hay paredón. Sólo nostalgias por un cambio que podría ser vivenciado por un viejo habitante diciendo: “Mi barrio no es éste, cambió de lugar...” Tampoco los nuevos habitantes pueden vivenciarlo, ni las nuevas generaciones de hablantes. Por eso la Introducción del texto nos invita a atravesarlo en zigzag como un conjunto de bosquejos de paisajes que se han perdido en largos y enmarañados viajes”.

Cuando decimos “toda palabra del lenguaje designa algo, asevera el pasaje de I.F 13, todavía no se ha dicho absolutamente nada, a menos que expliquemos claramente que distinción deseamos hacer. (Bien pudiera ser que quisiéramos distinguir las palabras del lenguaje de las palabras “sin significado”, como las que aparecen en los poemas de Lewis Carroll, o de palabras como “ixuxú” en algunas canciones). Las palabras no es entienden aisladamente, sino en función de su uso en el lenguaje, en cuyo interior hay que encontrar las distinciones debidas.

Ahora bien, la lógica y la poesía ocupan diversas vías en el lenguaje, pero no es que el lenguaje de la ficción carezca de sentido, sea nonsense, no comunicativo, salvo el empleo de la emoción como medio predominante de la fanciful imagination, por oposición al lenguaje de las enunciados científicos. Pero aun en este tipo de ficciones no se pierde todo tipo de comunicatividad, ni todo significado, como parece sugerir Wittgenstein, respecto de Lewis Carroll. Emoción “predominante”, no es equivalente a asignificativa, a meaningless. En caso contrario, Wittgenstein se asimilaría a los miembros del Wiener Kreiss.

En el punto 22 del texto, cuando habla de Frege, menciona por primera vez la palabra “ficción” para oponerla a otros usos del lenguaje.: “...Se tiene todo el derecho de emplear un signo de aserción en oposición a un signo de interrogación; si se quiere distinguir una afirmación de la una ficción o de una suposición...” Y vuelve a hacerlo en punto 307, al referirse al conductismo: “No eres tú después de todo un conductista enmascarado? ¿No dices realmente en el fondo, que todo es ficción excepto la conducta humana. Si hablo de ficción, se trata de una ficción gramatical”.

Estos juegos de lenguaje o formas de vida, están enumerados en el pasaje 23 y, entre la multiplicidad de ellos aparecen las ficciones. Es este pasaje, en efecto el que abre el campo para el ingreso de las ficciones, ahora por la puerta delantera y no por la puerta trasera del edificio. Al término de la enumeración, Wittgenstein, afirma: “Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de

empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicha sobre la estructura del lenguaje (Incluyendo al autor del *Tractatus logico-philosophicus*)". Vemos algunos de los casos que, directa o indirectamente, les conciernen "*Relatar un suceso; *Hacer conjeturas sobre el suceso; *Inventar una historia y leerla; *Actuar en el teatro; *Cantar a coro; *Adivinar acertijos; *Hacer un chiste, contarlo."

Estos juegos tienen un aire de familia con la ficción. La tesis central de su nueva obra consiste en la heterogeneidad, la diversidad de usos del lenguaje, la multiplicidad, en ella no sólo entre la verdad como una forma de vida, sino también la ficción.

Conviene quizá formular, ahora, una breve comparación del anterior *Tractatus* con uno de los críticos del lenguaje citado en él. Nos referimos a la figura de Fritz Mauthner como se desprende de 4.003l: "Toda la filosofía es crítica del lenguaje (pero no por cierto en el sentido de Mauthner). Es mérito de Russell haber demostrado que la lógica aparente de la proposición no debe ser su forma real". Se comprende, sin esfuerzos, el rechazo de Wittgenstein I de la concepción del lenguaje del autor de **Contribuciones a una Crítica del Lenguaje** de quien no se reconoce en sus obras deudor intelectual, como fuera el caso de Boltzman, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler y Sraffa. (**Vermischte Bemerkungen**).

Katherine Arens, en su tesis para el doctorado de Standford, **Functionalism and Fin du Siècle. Mauthner's Critique of Language**, sostiene que en todo caso le tocó a Wittgenstein inmortalizarlo con su cita y Rudolf Haller extrajo la obvia conclusión que esto tuvo como resultado que los intérpretes de Wittgenstein tomaran al menos conocimiento de este "genial diletante". Despertó el interés de pocos filósofos como Roy L Lemoine, Gershon Weiler, Janik y Toulmin, aunque hombres de letras como Joachim Kühn y Walter Eschenbacher le dedicaron paginas limitadas de algunas de sus secciones.

Mauthner no tomó la avenida del *pithekanthropus erectus* sino, específicamente, la del *pithekanthropus scepticus*. Aunque admitió la crítica del lenguaje como sustituto, como Ersatz de la poesía, no es fácil asimilarlo a alguno de los integrantes del romanticismo, miembros o no del Sturm und Drang. Se colocó en el interior de un modo de pensar la relación poesía/lenguaje que, a comienzos del siglo veinte, sufre el impacto y la decepción por el fracaso del naturalismo como revolución literaria y su no funcionamiento en la lucha por un cambio de la sociedad.

Atribuyó el motivo del fracaso al lenguaje. El lenguaje habría echado a perder la poesía y, paralelamente, se habría estropeado y convertido en inútil para el conocimiento de los hombres, de la realidad y de la verdad. Las ideas de Mauthner y las de la Academia no marchaban por los mismos carriles. El gremio, la corporación, die Zunft como lo llamaba irónicamente, lo acusaba de "feuilletonistisch", de columnista de diarios, de autor de folletines, sin training académico riguroso, quien mezclaba la redacción de seudonovelas históricas con las obras de Darwin, la física de Mach y la filosofía de Spinoza, la refutación de la lógica clásica con la criminología penal y con el psicologismo moderno. En suma un entretenedor. Y él, por su lado, les contestaba, por ejemplo en su nota In Eigner Sache, reclamando que los académicos sustituyeran el insulto por la lectura de sus obras y, en lo central, comprendieran todo lo primordial y subyacente que escondía su crítica del lenguaje, no menos que gravedad de los problemas a los que esta crítica apuntaba.

Cuando Mauthner escribió en 1923, en Leipzig los tres volúmenes de su Sprachkritik, con mucha probabilidad no conoció el *Tractatus*, no siendo la recíproca correcta como lo demuestra la cita del *Tractatus*. Una masa de material crítico del lenguaje emanado de Mauthner había precedido al *Tractatus*. Su último libro escrito en su lecho de enfermo sobre el ateísmo, Erfahrung und Sprache, Fin de Siècle und kein Ende. El Lenguaje, Diccionario de Filosofía, Nuevas Contribuciones a una Crítica del lenguaje, fueron publicadas antes de la aparición del *Tractatus*. Una vez acreditado este seguro acceso de Wittgenstein a su obra más extensa, queda por examinar la posible repercusión de Mauthner, afirmada muy fuertemente por Gersohn Weiler en Mauthner's Critique of Language, en el sentido de que es difícil comprender las Investigaciones Filosóficas sin estar familiarizado previamente con la obra de Mauthner. Wittgenstein se apoya en la misma metáfora urbana adoptada por Mauthner en su obra. En Beiträge I p. 193. sostiene que el lenguaje de un individuo, de un particular, no es una falsa imagen o un falso cuadro de su pensamiento, sino una falsa imagen de su mundo exterior. agregando : "No entre el lenguaje y el pensamiento hay un puente para tender,

sino entre el pensamiento y la realidad. Sólo hay pensamientos y lenguajes individuales. Todo lo otro es abstracción”.

El escepticismo radical de Mauthner se inserta en una cosmovisión que recuerda al Hume más radical. Volver a Hume era su apelación constante, insistiendo que no sólo el lenguaje es abstracto, sino también la filosofía. No hay ninguna filosofía sino filosofías., No hay lógica sino lógicas. Allí donde no hay lógica del lenguaje, ha perdido el álgebra de la lógica su derecho. Este relativismo tan radical vició la totalidad de su obra y lo condujo a una gran tristeza: si todas las cosas son relativas no hay lugar para juzgar nada de lo que ha sido escrito. Los Beiträge arguyeron fuertemente contra la “gramática filosófica”, que trata de reducir todos los lenguajes a una misma fuente y se percibe como el colapso de la persecución del lenguaje perfecto del Círculo de Viena. Pero como los miembros del Círculo, Mauthner no dejó de plantear la falta de significado de muchas palabras de nuestro lenguaje, como la palabra “Dios” o las agrupadas en la jerga hegeliana.

Relativismo cultural, escepticismo epistemológico, o reduccionismo psicológico, lo esencial de su concepción lo coloca muy lejos del modelo de Wittgenstein del Tractatus y lo aproxima muy fuertemente –sin igualarlo- al modelo de las ficciones de pura imaginación, por el peso que asigna al lenguaje poético y las metáforas. La negación de la verdad cognoscitiva pone en evidencia, precisamente su approach al concepto de fanciful imagination y el sentido de su estructuración de un modelo opuesto al científico, objetivo y experiencial.

En Mauthner nada hay más apartado que las ficciones imaginativas de una idea figurativa o fotográfica del lenguaje. Los tonos del lenguaje, estima, en este tipo de ficciones, no responde a mecánicas fotográficas ni a una organización planificada. De ahí que expresara: “Nunca podrá ser el lenguaje fotografía del mundo, porque el cerebro del hombre no es una cámara oscura verdadera” Hay fines en él, hay razones de utilidad o – como lo viéramos- se ha constituido según reclamos de poesía, de relatos artísticos o de relatos reales libres de constricciones cognitivo-intelectuales.

-El trato de las ficciones de la literatura nacional.

Es bueno de destacar, en este campo, una obra breve pero muy penetrante de Juan José Saer, **El concepto de ficción**, que se coloca en la misma línea denegatoria de la ficción-imaginación concebida en forma absoluta, o sea, concebida como un lenguaje peregrino, desconectada de todo vínculo con lo cognoscitiva que se adjudica a la verdad.

Saer trabaja con el género de las biografías, cuya primera exigencia, la veracidad, atributo pretendidamente científico “no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial”. En cuanto a la non-fiction, la exclusión de la ficción no es de por sí garantía de veracidad, pues aunque la intención fuera sincera y los hechos narrados con rigurosa exactitud, se mantiene el obstáculo de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las “turbulencias de sentido” propias a toda construcción verbal. “Turbulencias de sentido” “masa fangosa” de lo empírico, son las expresiones usadas por Saer para dar cuenta, con acierto, de ese plano en que la verdad y la ficción, se intersectan. Si esto es así en el marco de las ficciones, también lo es en el marco de la verdad, ya que “la verdad no es necesariamente, lo contrario de la ficción”, y cuando optamos por esta última, no nos guía el propósito de tergiversar la verdad.

El ideal de un lenguaje perspicuo o transparente queda, pues, bloqueado por las turbulencias de sentido, por la masa fangosa de lo empírico y lo imaginario, pero no hay que entender este bloqueo como el disvalor de lo mixto y lo promiscuo. Saer no habla de bloqueo en ese sentido. Lo que nos quiere decir más bien, es que no existen campos puros de verdad y de ficción, como lo sería un campo sembrado con semillas cognitivas y un campo sembrado con semillas de “boundless freedom imagination”. No hay un paraíso de la verdad sin su fruto prohibido: la ficción. Ni un paraíso de la fanciful imagination, sin el episodio de la caída en el fruto prohibido: el control veritativo. Y esto equivale a decir que no existe un lenguaje absolutamente transparente, ni para la verdad, ni para la ficción.

En una entrevista de Tiempo Argentino del 14.4.84, también Ricardo Piglia considera a la crítica como el lugar típico en que se produce ese entrecruzamiento de discursos. Piglia, es de observar, atribuye al crítico estar, a la manera de un mal jinete a caballo de la verdad y la ficción, pero no deja de asignar esta posición intermedia al autor, ya que las relaciones de la literatura con la historia y la realidad son siempre elípticas y

cifradas. Por ejemplo, considera a Roberto Arlt en sus “Aguafuertes”, con estructura de folletín y a sus novelas que exceden los límites de las convenciones literarias y los lugares comunes ideológicos como demasiado excéntricos para los esquemas del realismo y demasiado realistas para los cánones del esteticismo. La ficción se transforma, se metamorfosea, y a menudo se confunde con la realidad: la estafa, el fraude, la falsificación, la delación, todas formas que tienen el poder, producen efectos. En Arlt hay un bovarismo muy fuerte. Asier no sólo lee los folletines bandolerescos, sino que trata de vivirlos. “Balder en ‘El Amor Brujo’ está marcado por las novelas sentimentales, es una especie de Madame Bovary tanguero. Ergueta lee la Biblia y empieza a actuarla. Pero la clave es Erdosian: de hecho él asesina a la bizca para repetir un relato que leyó en un diario. Y esta relación entre el crimen leído y el crimen real está señalada en un modo directo por el narrador”. Los personajes de Arlt son adictos a la ficción. La sociedad está trabajada por la ficción, se siente en ella.

La literatura siempre trabaja con lo real, el problema es que la versión realista no es la única representación que se puede concebir. Os textos de Borges producen una reacción paranoica, ya que suscitan un mensaje que siempre se está escapando y promueve el delirio de su desciframiento. El vínculo entre la ficción y la realidad, es la tesis de Piglia, no es un vínculo que deba estar ocupado en todo el escenario por la verdad y la historia.

Nicolás Rosa, otro crítico relevante, tampoco acepta que se hable exclusivamente de referencialidad histórica. La serie de axiomas que el mismo Borges establece en el **Tema del traidor y del héroe**, así lo hace notar: “Que la historia hubiese copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”. Rosa entiende que la ficción es el condimento necesario con que se organiza todo discurso, no sólo el literario. ¿Comprende esta extensión al discurso de conocimiento? Rosa no lo dice expresamente pero en su decir, anticipa las tesis de Goodman y David Novitz, que habrán de cerrar nuestro artículo.

Noé Kitrik en **Historia e Imaginación literaria, (Biblos. Buenos Aires, 1996)**, expresa que la novela ocupa el lugar del oximorón (algo así como “helado-calor”) que se construye con elementos opuestos: la novela, adjudicada habitualmente al orden de la invención, y la historia remitida al orden de los hechos. Para Kitrik esta idea no es equivalente a invención, no es eterna, es un producto de condiciones históricas determinadas. En rigor, un sistema de procedimientos por el que se da forma precisa al concepto de verosimilitud. No está ni en Cervantes, ni en Góngora, atañe a la novela. Esto explica que haya aparecido la expresión: “novela histórica”, definida de este modo: un acuerdo entre la “verdad” que estaría del lado de la historia, y la “mentira” que estaría del lado de la ficción. Acuerdo que, en tanto no perfecto, es violado de continuo, ya que implica siempre dos órdenes, o sea dos dimensiones propias del lenguaje, o de palabras entendidas como relaciones de apropiación del mundo. Con esta fórmula se rompen los límites semánticos de cada término. Cuando precisamente los sociólogos dicen que la novela enseña más sobre la realidad que un análisis científico, a lo que aluden es a esto: a que la mentira irradia o construye más verdad que lo que era entendido como tal, o sea, como correspondencia entre aparatos intelectuales y cosas.

Como acabamos de ver no se puede adjudicar a los autores de la literatura y la crítica literaria nacional ninguna posición que los asimile al romanticismo y tradicional, que concibe la fanciful imagination como desatada de todo ligamen con el conocimiento, posición ésta que considera como lo fundamental del lenguaje su carácter poético, en la misma forma de Mauthner. Esta posición es más cercana al movimiento del **Sturm und Drang**, a la que habrá de oponerse otra forma de romanticismo. El que un importante autor del área anglosajona, David Novitz llama romanticismo realista, autor que toma la fanciful imagination, la despoja de su carácter abiertamente libre, sin control y sienta una nueva posición dentro del romanticismo, posición que disfruta del aire de la familia de las ideas de Nelson Goodman que examinaremos acto seguido.

4. Nelson Goodman y David Novitz. El realismo romántico.

Entre algunas de las obras más relevantes Nelson Goodman produjo su texto **Languages of Art. An approach to the theory of symbols**. Se trata de un libro de difícil estructura, con vocabulario técnico de filosofía analítica, que intenta constituirse en una teoría de los símbolos. Símbolo, nos aclara, es usado en el texto como un término muy general, incoloro y cubriendo cartas, palabras, diagramas, mapas, pero no transporta ninguna implicación de lo oblicuo o de lo oscuro. Su estudio va más allá del arte, se ubica en cuestiones pertenecientes a la ciencia, la tecnología, la percepción y la práctica. Aunque el punto de partida es el arte, su objetivo es ver cómo esta teoría general de los

símbolos es actuar de cobertura de los rasgos comunes que la ciencia-cognitiva, tiene con las artes, la literatura, la poesía, de las que percibe sus ganglios cognoscitivos. El ser estético incluye el ser satisfactorio, mientras que la meta científica incluye el conocimiento. La pregunta de Goodman es ¿Resulta posible separar el conocimiento de la satisfacción?”. Para Goodman no lo es; satisfacción y conocimiento reclaman un precario equilibrio. Nuestro autor no puede percibir que los tenues, idiosincráticos y efímeros estados de la mente puedan marcar alguna diferencia significativa entre lo estético y la científico. El arte se convierte no sólo en un paliativo, sino en una terapéutica, al proveer tanto un sustituto de la buena realidad como una salvaguardia contra la mala realidad. Goodman emplea esta excelente metáfora para señalar estas características: “Theatres and museums function as adjuncts to Departments of Public Health”.

Por el modo de razonar de nuestro autor, guarda coordinación no sólo con Isaiah Berlin en Las raíces del romanticismo, a saber, a el rechazo de una verdad objetiva, la resistencia a aceptar verdades absolutas y universales, sin también con las posiciones de Martha Nussbaum en Justicia Poética quien extrae de la perdurable obra de Charles Dickens Tiempos difíciles, el siguiente pasaje:

- “ –Bitzer –dijo el señor Gradgrin, abatido y miserablemente sumiso- ¿No tienes corazón?.
- La circulación, señor mío –replicó Bitzer, sonriendo ante la extravagancia de esa pregunta- no podría llevarse a cabo sin un corazón. Ningún hombre que conozca las datos acopiados por Harvey acerca de la circulación sanguínea puede dudar que yo posea un corazón.
 - - ¿Está abierto a alguna influencia compasiva?, exclamó el señor Gradgrin.
 - Está abierto a la Razón, señor mío –respondió este excelente joven-. Y nada más”.

Los lectores de la literatura, de las novelas, los espectadores de obras dramáticas, observa Nussbaum, encuentran un camino hacia la emoción, la congoja, la piedad, la cólera, el amor apasionado, porque las emociones son inherentes a las obras literarias. Y esto no deja de estar presente entre los mismos utilitaristas, sino incluso en la práctica judicial. Nussbaum reproduce una información de Stephen Breyer dirigida al comité judicial del Senado en las audiencias para su nominación para la Corte Suprema de los Estados Unidos, que sintetiza su opinión sobre las emociones, su valor cognitivo y el papel de la literatura, en este campo: “Hace poco leí algo que me conmovió. Estaba leyendo a Chesterton, y él hablaba de una de las obras de Carlota Brontë, creo que era Jane Eyre. Chesterton dice que uno va y mira la ciudad –creo que se refería a Londres- y que entonces uno ve todas esas casas, aun a fines del siglo diecinueve, y todas parecen haber sido iguales. Pero, comenta, Carlota Brontë nos dice que no todas eran iguales. Cada una de las personas de cada una de esas casas y de cada una de esas familias, es diferente, cada cual tiene una historia que contar. Cada una de esas historias dice algo sobre la pasión humana. Cada una de esas historias habla de un hombre, una mujer, hijos, familias, trabajos, vidas, y el libro nos trasmite eso. Así que la literatura a menudo me ha resultado muy útil para bajar de la torre.”

Por su parte David Novitz produjo el libro Knowledge, Fiction & Imagination, que es una de las más destacadas obras sobre la puesta en relación de la imaginación fantástica con el conocimiento. Veamos sus características.

David Novitz y el romanticismo realista. El carácter cognoscitivo de las ficciones.

Novitz comienza su obra ,examinando las vivencias que llamamos al comienzo de nuestro artículo, “iniciales” propias del campo supuestamente no cognoscitivo de la literatura y las obras dramáticas del teatro, entre otros elementos pertenecientes a la estética. Día a día son miradas como un tipo de entretenimiento, como una fuente de solaz, no con empatía en orden a aprender algo, sino más bien como un pasatiempo estimulante y placentero. Cualesquiera que fueren los mensajes que estas obras nos transmiten, sabemos que no hay que tomarlas en serio, que no hay que pensarlas como la verdad literal del mundo en que vivimos. Así ubicamos a la ficción como el resultado de algo febril, propio de una imaginación fantástica, y la fantasía, la quimera, se nos ha informado más de una vez, por seductora que fueren, tienden a extraviar, a engañar, más que a informar. Para informarnos, para comprender el mundo, para explicarlo o predecirlo, tenemos que dirigirnos a la ciencia empírica y no a la literatura.

Todos lo sabemos. La modernidad no sólo cambió las estructuras económicas del mundo medieval sino que desplazó el oscurantismo de ese largo período histórico, colocando a la cabeza del nuevo sistema el racionalismo, el imperio de la razón fundada

en el conocimiento y éste enraizado en la ciencia, ofreciendo todo el edificio, como garantía el concepto de Verdad. ¿Y qué fue ese oscurantismo sino el predominio hegemónico de la religión, subordinando a la ciencia y la filosofía bajo su forma metafísica, como lo enseñaran, entre otros, Francis Bacon, el autor del método científico y, más tarde el positivismo de Saint Simon, Augusto Comte y el positivismo-lógico del Círculo de Viena.

En el mundo del medioevo encantado, había mausoleos y monumentos. Capiteles, ojivas al cielo, arbostantes, coros, portales. Monumentos, monasterios, torres y claustros de la Europa cristiana. En cada aurora, por los vitrales rojos, azules y verdes de Chartres y Burdeos, Santiago y Colonia, entraba la luz que disipaba las tinieblas y el maleficium. Era palabra de Dios sobre lo diabólico, victoria de lo eterno, de lo virtuoso y lo justo, sobre el soplo de lo fugaz, lo pasajero y la muerte. En esta arquitectónica del Verbo, los fieles construían sus emociones, tramitaban su fe.

Hubo un momento, empero, en que la relación encantada entre lo mundano-visible y lo divino-invisible se desató por razones de principio económico-estructural.

Esta caída de la religión, en el caso de occidente la religión cristiana declarada religión oficial por el Emperador Constantino no significó, buen es aclararlo, la pérdida del espíritu y la fe de los hombres que, como antaño, continuaron depositando en los templos y las iglesias sus emociones. Lo que significó, en cambio, fue la pérdida del control y el dominio de la Iglesia ejercido sobre la ciencia. Libre la ciencia de este cautiverio, el Aufklärung estuvo en condiciones de arrojar luz sobre una sociedad racional. La ciencia se hizo todo poderosa, con sus prodigios multiplicó sus prestigios e incrementó inmensamente su autoridad sobre nuestras vidas, pero generó un subproducto en parte pensado y en parte impensado” la relegación de la literatura al estado de un simple entretenimiento.

Desde luego el movimiento romántico, compuesto por escritores poetas, artistas y literatos, tuvo la sensación de estar sometido a un corsé, dada la inundación hegemónica de todos los niveles por lo científico, y protestó vigorosamente contra este punto de vista, sin mucho éxito. Como dice Isaiah Berlin en Las raíces del romanticismo, planteó la importancia opuesta del flujo de la vida en la interminable creatividad propia, lo finito como símbolo del impulso infinito que nunca se puede lograr, convocante de las palabras para que “dancen ululando sobre las ideas. De Byron a Goethe, de Shakespeare a Milton, Walter Scott, List y Gerard de Nerval, de G. Hamann el Mago del Norte a Johann G. Herder, todos forman parte de este movimiento, aunque no existe un movimiento romántico único. Berlin habla de los románticos moderados y los románticos desesperados.

¿Cuál es la posición de Novitz, al respecto?. Como lo adelantamos: reivindicar el realismo mediante una alternativa del romanticismo que llama “romanticismo realista”. ¿A través de qué medios?. Indagando por un realismo romántico que nos permita el conocimiento de la existencia de un mundo independiente, fuera de las distintas posiciones del idealismo, el textualismo, el pragmatismo y el relativismo conceptual. Para ello tomará en préstamo de lo mejor del romanticismo la idea de que la imaginación fantástica juega un papel crucial en la adquisición y desarrolla del conocimiento empírico, lo que tiene profundas consecuencias para cualquier teoría del contenido cognoscitivo de las obras de arte y la literatura.

Combinar el romanticismo con el realismo filosófico, poner de costado una serie de posiciones filosóficas de larga tradición. Exige una tarea no precisamente periférica, exige incluir problemas como el valor de las metáforas, el crecimiento del conocimiento, los problemas de la interpretación, el aparato de las ficciones y su distinción de la verdad, la mentira o la falsedad, el peso de las emociones en la cultura, un estudio coherente de la imaginación y sus poderes, el estatuto de las imágenes y otras de este tipo. Incluso muchos de esos conceptos son polimorfos pues corresponden a diferentes actividades, lo que obliga a Novitz a apartarse de vocabularios, es decir de filosofías tradicionalmente aceptadas, y generar nuevas instancias. Por ejemplo, con respecto a la facultad de imaginar y sus diferentes actividades que cuentan como tal. El testigo mentiroso, el inventor que planifica una nueva máquina, el elaborador de una novela, el niño que juega con los ositos y cualquier filósofo, pongamos por caso a nuestro conocido Berlin tratando de indagar al romanticismo, ejercen sus imaginaciones. Pero también lo hacen el juez escuchando las mentiras del testigo, el profesional que da su opinión sobre un nuevo invento, el lector de una novela, la maestra que amonesta a sus alumnos, los padres que reprenden a sus hijos por sus bochinchas inesperados, el crítico dramaturgo y los asistentes al teatro.

Aunque el propósito del libro es contribuir al debate de la teoría romántica, lo hace sólo en orden a proporcionar un marco en el interior del cual se pueda estructurar su tesis central”, a saber: no se trata solamente que nuestras ficciones literarias “influyen” en nuestras creencia y valores sino que, asimismo, proporcionan conocimiento e inteligibilidad respecto del mundo en que vivimos. Nos permiten ver las cosas de una manera diferente, en pensar en forma renovada y reconceptualizar y, al hacerlo, nos hace sensibles, perceptibles a aspectos del medio que nos rodea, a los que antes fuimos previamente ciegos. De modo tal que la creatividad de la “fanciful imagination” de los autores, los poetas y los escritores, debe ser vista como cognoscitivamente valiosa, una tesis que encuentra su raíces y apoyos en una teoría romántica del conocimiento.

La pregunta de arranque de Novitz es pues ¿cómo construir y cómo entender los eventos y los objetos de nuestro entorno, de nuestro medio ambiente?. Para Novitz sólo es posible hacerlo, como vimos, reconociendo el papel que la imaginación fantástica juega en la adquisición y crecimiento de nuestro conocimiento. Nuestra habilidad para combinar imágenes o entidades a voluntad, va de la mano con nuestra capacidad de tomar sentido el mundo que nos rodea. A partir de este punto de vista la “imaginación fantástica”, o sea nuestra habilidad para forjar fantasías, ¿es necesaria para el conocimiento empírico?.

Si así fuera esto, debe afectar radicalmente nuestras creencias acerca de la literatura de las ficciones, de los juegos de hacer-creer, de las fantasías de los niños, e incluso de los sueños diarios. En qué situación queda, entonces, la tradicional distinción entre la “imaginación fantástica”, por un lado y, por el otro, la “imaginación constructiva”, es decir, la aceptada por filósofos como Hume y Kant que miraban a ésta como lo crucial de la adquisición del conocimiento, y a la imaginación fantástica como hostil al mismo. Tales dudas nos llevarían a examinar el papel que la filosofía occidental concedió a la imaginación haciendo entrar la teoría de las Ideas en Platón, el texto La imaginación de Jean Paul Sartre, y, entre otras, las obras de Descartes, Malebrache, Hume, Thomas Hobbes y John Locke. Al desembarazarse de esos autores, Novitz traslada su opinión al idealismo romántico de Nietzsche, a las ideas de Richard Rorty, Paul Feyerabend y otros, y se acerca a la ruta de Michael Dummett, aunque las dificultades que encuentra en su apoyo radican en que Dummett tiene tres nociones distintas de realismo.

A partir de aquí Novitz considera que está en condiciones de defender una posición realista en su epistemología romántica. No sólo en el sentido de que hay condiciones de verdad objetivas e independientes para los enunciados empíricos, o en el sentido de que ciertas entidades existen independientemente de nosotros, sino también en el sentido que no compromete sus componentes con el relativismo cognoscitivo. Nos permite explicar cómo llegamos a conocer el mundo que está allí afuera (out there) y cómo podemos con propiedad usar las experiencias de este mundo como una piedra de toque para medir nuestros pronunciamientos.

Novitz admite que hay una dimensión social en el conocimiento humano estamos socializados y nuestra socialización genera constricciones en nuestras constructos fantásticos, pero esto refuerza nuestra tendencia a asumir de que hay un mundo público, y que bajo condiciones ideales, cada uno de nosotros puede percibirlo.

Sólo en nuestros momentos más sofisticados dudamos de la existencia independiente y de la estabilidad del mundo externo, pero en base a nuestras inclinaciones naturales y a nuestras necesidades estas dudas escépticas decaen pronto. Lo que propone es una imaginación fantástica que nos permita captar el hecho de que el mundo tiene que ser descubierto, de que no es el simple producto de nuestra voluntad, de que las imaginaciones constructivas no lo modelan ni tampoco los estados de nuestra mente.

Es por eso que nuestro autor también rechaza aquellas ocasiones en que el pragmatismo de Dewey considera a la verdad como “aserción garantizada (assertability conditions), pues desde que todo lo que puede ser afirmable es falible, sujeto a revisión, la verdad o la falsedad de un enunciado no es más pensada como algo fijo, o establecido sino como un asunto indeciso, flotante, que depende más de nuestras construcciones imaginativas que de cómo el mundo realmente. Aceptar esto es, por cierto, no admitir la opinión que todos nosotros tenemos siempre acceso a algunos estados de cosas objetivos. No hay necesidad de admitir esta nueva versión del antirealismo. Un realista romántico está en condiciones de conceder que nuestra pretensión o demanda sobre la verdad o falsedad de los enunciados empíricos son siempre falibles y abiertos a control y revisión, pero insistir, al mismo tiempo, que el mundo es observable. En su mayor parte

las condiciones apropiadas de observación están bien establecidas, pero el realista romántico esto no significa que no sean problemáticas. Porque si algo hemos aprendido de la ciencia es que aquello que consideramos condiciones apropiadas o ideales de observación de un fenómeno específico, puede cambiar con el crecimiento del conocimiento. Esto no significa que estemos constantemente interpretando y reinterpretando tales condiciones, dado que en su mayor parte adquieren estabilidad e ingresan en el campo del conocimiento establecido. Una condición ideal y correcta de observación es la que siempre ha operado y es sobre su pasada evidencia que siempre continuará a obrar.

Desde este momento, Novitz sostiene que el realismo romántico está habilitado para preservar todas las intuiciones que Kant había designado para ser conservadas por el mundo nouménico, insistiendo:

- 1) que el mundo no nos incumbe en el sentido de nuestro pensamiento (is not up-to-us).
- 2) que la manera en que a veces tenemos experiencia del mundo (bajo condiciones idiosincráticas anormales o inapropiadas) no necesita revelar el modo en el mundo es.
- 3) que hay muchos aspectos del mundo no observados, pero muy pocos, si alguno, esencialmente inobservable.

De este modo, permanece algo –un mundo, si queremos- constante y no afectado por nuestros estados cognitivos; algo a lo que podemos siempre tener acceso a través de la experiencia o la observación.

Si la imaginación fantástica, la fanciful imagination, es el hilo con que se teje toda la materia cognoscitiva, el proyecto de Novitz asume cómo generar un modelo que oblitere cualquier tipo de boundless imagination, de una imaginación sin control, una imaginación libre de todo “cancel” veritativo. (y controlado, en cambio, por la verdad emergente no del realismo metafísico, sino del realismo fantástico). O sea una bisagra entre el mundo de la modernidad y el mundo del romanticismo.

Por lo cual podemos formular las siguientes Observaciones Finales, en resumen de este artículo:

- a) Partimos de la sensación inicial de que hablar de las ficciones, era hablar de un universo de lenguajes figurados, de sentidos alegóricos, de metáforas que exaltan la belleza. En este universo no existía ningún enunciado descriptivo, ni proposicional ni cognoscitivo.
- b) En una primera etapa, el estudio de autores relevantes como Émile Zola y Marcel Proust, hizo colapsar esta sensación inicial. Ni Zola, ni Flaubert, ni otros autores naturalistas, que asignaban todo el espacio a la verdad cognoscitiva, dejaban de crear en sus obras un clima en que la verdad, sin desaparecer, ya no ocupaba toda la escena, sino que se ponían a la zaga de la belleza. Simétricamente, el autor de **A la búsqueda del gtiempo perdido**, no conforma un modelo esteticista puro, no desafecta a lo veritativo de la construcción formal de su universo.
- c) En el tramo de la filosofía surgió del pensamiento del segundo Wittgenstein, el de **Las Investigaciones filosóficas**, de Fritz Mauthner, y de algunos críticos nacionales como Noé Jitrik, Nicolás Rosa, Ricardo Piglia y Juan José Saer, la misma doctrina corregida.
- d) En la última etapa, llegamos a la conclusión siguiendo las huellas de Nelson Goodman, Isaiah Berlin. Martha Nussbaum y del realismo romántico. que la imaginación fantástica, lejos de estar desafectada de lo cognoscitivo, es el elemento con que se articula el conocimiento, lo cognoscitivo, sin renunciar a la existencia de un mundo realista no inventado sino descubierto, generándose así la cohabitación entre los literario, el arte y el mundo de la objetividad científica.

Enrique E. Marí.
Posadas 1120 4. B (CP. 1011)
Buenos Aires.
Tel/fax: 4815-0555
Email: emari@cvtci.com.ar
enrique_mari@ciudad.com.ar

