



Narrar la vida, esperar la partida. La ficción en los debates de la estética contemporánea

Rolando Javier Bonato¹

Universidad Nacional del Comahue
rolandobonato@gmail.com

Resumen: Este artículo actualiza una discusión siempre presente en relación con el alcance de la ficción en la cultura contemporánea. En un primer momento, se establece un breve recorrido por los modos en que la ficción transitó la cultura letrada hasta la consolidación de la literatura como esfera autónoma de la praxis social. Es en ese momento en que el terreno de la ficción pasó a quedar subsumido en el ámbito literario y en las prerrogativas establecidas por el principio de la literaridad. En un segundo momento, a partir de las consideraciones de Gershom Scholem y Giorgio Agamben, se recupera una dimensión de la ficción capaz de traer un espacio de reflexión que intercepta algunos de los debates contemporáneos sobre la literatura. En este sentido, alegoría, inteligibilidad de la experiencia y vida conformarán las coordenadas desde donde la ficción recupera un nuevo esplendor narrativo y estético.

Palabras clave: Ficción – Literatura – Relato – Inteligibilidad – Vida

Abstract: This article updates an always present argument about the fiction in the contemporary culture. First, it establishes a brief summary about fiction from literature culture to autonomous literature. In this context, the fiction was only considered exclusively in the ambit of literature. Secondly, this article talks whit Gershom Scholem and Giorgio Agamben about the fiction in new senses: the allegory, the life and the understanding.

Key words: Fiction – Literature – speech – understanding - life

¹**Rolando Javier Bonato** es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es profesor regular a cargo del área teoría literaria del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Dirige el equipo de investigación *Acontecimientos masivos/migratorios e imaginarios sociales: debates, polémicas y pliegues en expresiones literarias y culturales* y la colección *Recorridos teóricos y críticos de la literatura* editada por editorial EDUCO. Ha publicado en diversas revistas especializadas y ha asistido a diversos eventos científicos de nivel nacional e internacional.

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe (...) Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado (...) y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido (...) Devenir no es alcanzar una forma sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación. Gilles Deleuze, *Clínica y crítica*.

Quizás lo que es necesario llamar con rigor literatura tenga su umbral de existencia precisamente allí (...) cuando aparece un lenguaje que retoma y consume como un rayo todo otro lenguaje haciendo nacer una figura oscura pero dominante donde juegan la muerte, el espejo y el doble, el cabrilleo al infinito de las palabras. Michel Foucault, *El lenguaje al infinito*.

Sería difícil pensar rápidamente tres ejemplos de ficción por fuera de la literatura y las industrias culturales. En efecto, si se piensa la cláusula *la ficción alrededor del fuego* remite en un primer sentido a la escena quizás más ancestral de la cultura humana en la que un grupo de personas se reúnen para escuchar un relato inscripto en la vida de una comunidad y en un pacto de lectura que permitía trasponer esa narración a las vicisitudes individuales y colectivas ante la contingencia. La ficción ha formado parte de la historia cultural más allá de la Modernidad, del reparto Oriente / Occidente y, podríamos decir, de la historia misma. El concepto *ficción* esboza una dimensión antropológica, estética, simbólica y, por supuesto, comunicacional. En tanto modo de comunicación intercepta, por su condición verbal, la memoria de la lengua –tonos, géneros, utopías, miedos– donde cuelan también las imposiciones simbólicas descriptas por Jacques Lacan en lo que él llama *ley del padre* y que nos constituye en sujetos sociales, verbales y neuróticos. Es decir, en un relato ficcional los dilemas humanos, psíquicos, comunitarios y existenciales cobran vida en una construcción temporal particular que perdura mientras se despliega la ficción. El límite máximo desde donde la ficción se interpone es la desazón humana frente a la muerte. En este aspecto crucial, dice Michel Foucault:

Las más mortales decisiones, inevitablemente, permanecen suspendidas mientras dura un relato. Como se sabe, el discurso tiene el

poder de retener la flecha, ya lanzada, en un retroceso del tiempo que es su propio espacio (...). Es posible que la cercanía de la muerte (...) excaven en el ser y el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla. (*El pensamiento* 8)

La narración mantiene en vilo la desazón humana por la muerte y, por extensión, es el cobijo y resguardo de toda fatalidad. En el pacto de lectura o, debemos decir, de la escucha ficcional pareciera relativizarse el tiempo lineal, cronológico inefable desde donde la cultura, principalmente occidental, se piensa en el tiempo. El vacío que refiere Foucault es atenuado por el despliegue de un relato.

Ahora bien, veamos más en detalle una aproximación a la idea de ficción. La referencia representada no se somete a un principio de verdad / falsedad. No interviene en el plano denotativo en el sentido de que a cada signo verbal se le corresponde un elemento de la realidad digamos, tangible, aún cuando nos sostengamos en la paradoja de que la realidad se constituya *en* el lenguaje. En la ficción, el enunciado es llevado a otro lugar del uso lógico funcional a través del cual interactuamos. En tanto acto de habla, el carácter ilocutivo de la ficción está fingido: la ficción hace *como si* afirmara, negara, exclamara. Para Félix Martínez Bonati (2001) hay solidaridad entre el esquema discursivo de la representación mimética y la creación de mundos posibles e imágenes de vida de la ficción. La representación surge por una ausencia ya que el acontecer y la experiencia no aparece más que en la memoria y emerge, en consecuencia, el relato como efecto de ese vacío o ausencia. El *parece existir* de la ficción es la piedra angular desde donde se constituye el pacto de lectura. Para otorgar efecto de verosimilitud la ficción organiza estrategias entre las que aparecen pronombres, deícticos, semántica del contexto de situación, forma modal que se dirigen al discurso mismo o autorreferencial. La dimensión comunicativa de la ficción involucra un plano de la comprensión humana en el devenir de la temporalidad.

El término *fiction* se introdujo en el inglés como préstamo de la palabra francesa *fiction*. Desde su incorporación tuvo dos acepciones conniventes: la de engaño y la de imaginación. De hecho, el latinismo con el que se vincula el término,

fictio / fictionis, modelar o formar, derivó luego a la palabra *fingir*. De manera que desde su comienzo la palabra confrontó con principios morales, especialmente cristianos, debido a que esta difícilmente se accediera a la trascendencia humana y acceso divino. Desde el siglo XVI el término se alía con lo que hoy identificamos como literatura aunque será en el siglo XVIII cuando la palabra se plegará a la idea de invención en el plano estético moderno, conservando una evidente connotación peligrosa o de dudosa reputación al oponerse a la verdad y objetividad de la incipiente episteme. Se destaca particularmente el siglo de las luces porque allí se producirá la consolidación del modelo naturalista como paradigma de la verdad científico-descriptiva. La razón se opondrá binaria y violentamente a la imaginación y creación y, en ambos casos, se estimará la mediación entre sujeto / objeto a través del lenguaje; la legitimidad en uno y otro punto del binarismo correrá con distinta suerte. Desde la Ilustración se plasmó la intersección de dos acontecimientos: el retiro del relato de ficción en la búsqueda de la inteligibilidad de la vida (la literatura no podía explicar sino explorar subjetiva y emotivamente el acontecer) y, por otro, la reducción cuasi plena de la ficción a la literatura. La hipótesis que afirma que la literatura nace por el retiro de la retórica supone, por extensión, que el arte moderno se inscribe en una tradición que asienta sus orígenes en el legado greco romano y, en ese recorrido, el logocentrismo caracterizado por Jacques Derrida. En el siglo XIX la vinculación ficción / literatura se identificará enteramente con el género novela como un horizonte capaz de captar el relato de una vida.

Al consolidarse la institución literaria, hace apenas doscientos años, se aseguró un orden discursivo que interceptó otras instituciones y categorías como las de autor, crítica, profesionalización del autor, autonomía artística. Por otro lado, la idea de imaginación y engaño de la tardía Edad Media pasó, teniendo como modelo genérico la novela moderna, a la ficción en tanto variación imaginaria y mundos posibles dentro de la ya consolidada cultura letrada. Una de las consecuencias de la singularidad alcanzada por el discurso narrativo ficcional es su capacidad de desdoblarse en el sujeto de la enunciación y el del enunciado. Este desdoblamiento se proyecta, asimismo, en otra división en el interior del discurso, narrador y personajes. El monólogo narrado en estilo indirecto libre manifiesta la

existencia de estos dos planos del discurso que se encuentran en un mismo enunciado. De manera que narrador y punto de vista se convierten en los procedimientos característicos de la ficción moderna.

De esta sinergia facturada entre los dos órdenes, el ficcional y el de la tradición letrada, la literatura fortaleció en el devenir del siglo XIX tres invenciones que ya venían de la tradición: el género de la novela, el tópico del doble y el procedimiento del oxímoron ² dentro de la imagen poética. La novela decimonónica alcanzó un doblez del discurso en el que se pudo contemplar la lengua desde un lugar diferencial de la experiencia del sujeto en el mundo. En efecto, el relato ficcional se plegó al soporte libro, consecuencia de la Era Gutenberg, y al desarrollo de una técnica, conjuntamente a una forma genérica que venía gestándose desde siglos, la novela. Con este ensamble, la novela potenció la escucha del lenguaje en su condición dialógica y social y, a través del estilo indirecto libre, las controversias del sujeto moderno. Por otro lado, el tratamiento de la escucha producido desde la ficción puso en evidencia lo que la memoria de la lengua trae en cada actuación verbal, especialmente la estética. En efecto, los tonos, los géneros primarios, las diversas expresiones ideológicas ingresan en la literatura en una suerte de disputa entre las palabras que Mijail Bajtín define como polifonía y configurantes de una orientación ideológica de la estética a través de expresiones ya valoradas socialmente. Como síntesis, el género novelesco dio cuenta de la representación de un sujeto moderno neurótico, escindido y, al mismo tiempo, constituido en la unidad simbólica más compleja de la cultura, el lenguaje.

En 1866 Robert Louise Stevenson publicó *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Esta *nouvelle* recupera el tópico del doble profusamente tratado en la novela moderna no solo por la evidente constitución de los dos personajes anunciados ya en el título en una misma corporeidad sino especialmente por otra duplicidad especialmente significativa, la que se da entre el Dr. Jekyll y Mr. Utterson.

²El oxímoron es un procedimiento poético mediante el cual se reúnen dos términos en apariencia contrapuestos pero que, en el enunciado en que están insertos, adquieren una intensidad poética y extrañificante del lenguaje. El oxímoron intensifica la antítesis. Ejemplos: soledad sonora, dulce venganza, terror santo.

Mr. Utterson, el abogado, era un hombre de semblante severo, que jamás iluminaba una sonrisa (...) y aun así amable. En las reuniones de amigos, y cuando el vino era de su gusto, algo eminentemente humano brillaba en su mirada (...). Era austero consigo mismo: bebía ginebra cuando estaba solo, para controlar el gusto por los buenos vinos. (Stevenson 19)³.

La descripción de Utterson despliega una distancia crítica de la doble moral que representa la dupla Jekyll / Hyde solo que desde un territorio más sensorial y, por eso mismo, más estético. La severidad y la austeridad de la descripción del narrador en tercera persona son acompañadas por la amabilidad en tanto condiciones ponderadas en el imaginario victoriano de la época. Ese plegamiento a la rectitud del hombre de levita dejaba entrever otro sujeto cuando el vino, emblema báquico por excelencia, permitía avizorar una conducta más auténtica y vital, con una especial luminosidad en la mirada de Utterson. Esa ebullición que dejaba vislumbrar una pulsión erótica y humana era atenuada y reprimida en su fuero privado por la ginebra como garantía de control de ese deseo en busca de su experiencia. De manera que entre el impulso producido por el vino y la conducta moral, Utterson elige la imposición simbólica.

La literatura moderna pone así en funcionamiento una especial dupla de términos asociada a la vida y la ficción literaria de un modo particular. En efecto, mantiene un resto arcaico que viene de la tradición ficcional premoderna –la afirmación vital, el límite extremo que supone la muerte, el deseo de encuentro con otros– y, al articularse a la tradición logocéntrica y letrada de la modernidad, la pulsión de vida se encuentra embretada a la condición neurótica del sujeto, tal como se advierte en el contexto de la sociedad victoriana de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, uno de los géneros primarios por donde se expresa una voz relativamente límpida de las imposiciones sociales es el género de la confesión.

La *Real Academia Española* distingue tres acepciones de la palabra confesión (RAE 2014). Por un lado, el término remite a la declaración que una persona lleva a cabo de manera espontánea o interrogada por otra. La palabra consigna también parte del sacramento de la penitencia en que el penitente expone al confesor sus

³ El subrayado es mío.

faltas; en este caso, hay una búsqueda de reconciliación mediada por una autoridad eclesiástica frente a un otro superior, dios. Dentro de la religión católica, la penitencia o confesión es un sacramento que permite a los cristianos recibir el perdón divino. Para poder recibir el perdón de dios, el penitente necesita realizar un camino de conversión o penitencia para obtener la redención de sus actos pecaminosos. Según los presupuestos eclesiásticos, la autoridad que lleva a cabo el acto de confesión desata el alma corrompida de las ataduras terrenas y la libera hacia el camino de dios. Finalmente, en el ámbito del derecho general, la confesión es una declaración en la que el litigante o el acusado exponen ante el juez su accionar pasado o demanda.

La confesión es un acto verbal, una suerte de puesta al día de la conciencia y el accionar pasado con el fin de hacerlo comunicable a sí mismo o a alguien. Es una tarea que involucra en muchos casos, particularmente en contextos religiosos o frente a una declaración íntima, humildad y entrega: quien se confiesa se abre al otro para concederse el derecho a una reposición en la mirada comprensiva del escucha (Nancy 2003). En todo acto de confesión existe una intención frontal o indirecta de compasión del escucha hacia el sujeto que relata el sufrimiento de una experiencia. La compasión es una emoción humana que, más aguda que la empatía, procura que el sujeto compasivo esté acompañando el dolor del otro; hay un proceso tanto de percepción como de comprensión del sufrimiento del que se ve o escucha.

Jacques Derrida (1993) toma como punto de referencia las *Confesiones* de San Agustín con el fin de interrogar la búsqueda de un creyente por confesarse ante dios cuando este lo conoce todo. El sentido de todo acto confesional o testimonial no consiste en transitar una experiencia de conocimiento sino más bien un acto de entrega, una ofrenda amorosa y fraternal a la deidad. Dice Derrida en este sentido:

Para hacerlos mejores en la caridad, Agustín se dirige a los “oídos fraternales y piadosos” (...). No tiene nada que ver con el saber, en cuanto tal. En cuanto acto de caridad, amor y amistad en Jesucristo, se destina a Dios y a las criaturas, al Padre y a los hermanos para excitar el amor (...). Agustín responde a la cuestión del testimonio público, es decir, escrito (...) de su supervivencia a través de la prueba de la atestación testamentaria (21).

Ya en el último capítulo del libro, la “Confesión de Mr. Jekyll”, se vislumbran los dispositivos ideológicos y de control social que orientaron el deseo del joven Jekyll al progreso moderno. El fracaso personal posterior se hace consciente solo que Jekyll, a diferencia de Utterson, decide en la intimidad de su hogar otra cosa: “me armé de coraje y bebí la poción.” (Stevenson 88). El protagonista capta la naturaleza dual de la doble moral victoriana: “Por eso que oculté mis placeres, y cuando llegué a la edad de la reflexión (...) estaba entregado a una profunda duplicidad de vida (...). Separó en mí aquellas regiones del bien y el mal.” (Stevenson 85). La confesión de Mr. Jekyll tiene el impacto de representar en el horizonte de lectura la escucha de la interioridad del personaje desde el punto de vista de la primera persona pero el drama de Mr. Utterson evita la peripecia con el alto costo de tener que quedarse como el protagonista de “Ante la ley” de Kafka con la impotencia de ubicarse del lado de lo que el orden imponía.

El procedimiento formal que ha captado particularmente la poesía es la imagen poética y, en ella, el oxímoron. En el soneto primero de William Shakespeare se registra una composición que se pliega a la tradición del soneto que viene del verso endecasílabo y la distribución en cuartetos y tercetos italianos del siglo XIV para imprimirle un sello especial alrededor de la corporeidad y el paso del tiempo. Obsérvese un fragmento del poema, los versos 9 al 12:

Thou that art now the world’s fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Whitin thine own bud buriest thy content,

And, tender churl, makest waste in niggarding. (Shakespeare Sonetos 22)

[Tú, que eres ahora el fresco ornamento del mundo
y el único heraldo de la chispeante primavera,
en tu propio capullo sepultas tu contento,

y, tierno tacaño, haces despilfarro en la avaricia]

En el verso 12 *tender churl* [tierno tacaño] reúne un adjetivo vinculado al nacimiento, la inocencia y el despertar junto a un sustantivo que en ningún caso puede corresponderle por la connotación negativa y su vinculación con la

privación, la austeridad y la vejez. En esa reunión de términos el oxímoron condensa una imagen con la que integra la segunda parte del verso *waste in neggarding* [despilfarro en la avaricia]. El gasto aparece por la pasividad, leída como avaricia, y crea un contraste que potencia la intensidad poética del verso. Desde el oxímoron se proyectan dos organizaciones dicotómicas en la totalidad del poema: *tender heir* [tierno heredero] (verso 4), *fresh ornament* [fresco ornamento] (verso 9), *herald to the gaudy spring* [heraldo de la chispeante primavera] (verso 10) en oposición al egoísmo descrito en *thine own bright eyes* [brillo de tus ojos] (verso 5) que dan al sujeto referido el *Feed'st thy light'st flame with self-substantial fuel* [alimentas la llama de la luz con tu propia combustión] (verso 6). La avaricia se condensa en especial en el capullo donde *buriest thy content* [sepultas tu contento] (verso 11). Esta línea de contrastes permite cerrar el poema con la advertencia moral del alineamiento derroche / muerte. En el plano fónico- articulatorio el verso 11 ostenta una sugerente modulación quebrada según la distribución y selección de sílabas. Esta distribución fónica y formal del verso se destaca también en los versos 2, 4, 5, 6 y 11, en particular en el verso 6 por el fonema oclusivo labiodental [T], la vibrante simple [R], la fricativa líquida [F] o la alveolar lateral [L], mientras que en los restantes se caracterizan por un efecto armónico y modulado por una selección fónica distinta.

De la secuencia novela polifónica, tópico del doble y procedimiento de la imagen poética se grafica en parte los alcances del encuentro entre ficción y literatura. El desdoblamiento del sujeto de enunciación / sujeto del enunciado testifica los desdoblamientos y tensiones de un yo identificado con la modernidad. La duplicidad de la voz posiciona al arte en un discurso singular ya que es él el que establece una distancia crítica de otros discursos pragmáticos y/o científicas que le permiten a Giorgio Agamben (2005) reflexionar sobre la separación infinita del orden profano. Agamben introduce una hipótesis cultural de la profanación y la consagración como movimientos ondulantes desde donde los límites que separan verdad / ficción, literatura / historia, adentro / afuera son relativizados:

Allí donde el sacrificio señalaba el paso de lo profano a lo sagrado y de lo sagrado a lo profano, ahora hay un único, multiforme, incesante proceso de separación, que inviste cada cosa, cada lugar, cada actividad

humana para dividirla de sí misma (...). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente improfanable (Agamben *Profanaciones* 107).

La ficción es también una desviación en tanto alegoría y tropo discursivo. La etimología del término alegoría, inversión del sentido de *agoreuein*, hablar ante la asamblea o público, propuesto por el prefijo *allos* posibilita el devenir de la palabra como transformación de lo que se quiere decir. En la alegoría, el sentido de la palabra y la expresión se encuentran superpuestos. La alegoría en la Edad Media llegaba al público a través del púlpito de la iglesia mientras que, para el lector moderno, la alegoría privilegiada es el género novelesco. Son precisamente el *western* y el policial las novelas privilegiadas para explicar el sentido alegórico moderno por cuanto la búsqueda en la resolución del enigma del crimen o el robo lleva a indagar las causas de un misterio. Se recuerda que la palabra *enigma* proviene del latín *aenigma*. Consiste en un contenido que no puede ser comprendido o de dificultosa interpretación; el enigma se caracteriza por el sentido especialmente encubierto.

En la Edad Moderna, el contenido alegórico ya no se apoya sobre la base de la exégesis bíblica sino en un contenido formal, en el orden de una institución moderna, como la literatura en la que ella también descansa, sobre la base de un discernimiento entre el bien y el mal (los detectives buscan al ladrón o al criminal en procura del retorno al orden de estabilidad anterior al delito). El pasaje de un tiempo a otro, la Edad Media y la Moderna, y de un soporte y contenido formal alegóricos a otro, la homilía y la novela, está determinado por el proceso de secularización cultural efectuado en la modernidad histórica y por el desarrollo de la técnica en el marco de la industria y mercantilización del libro. Sobre la alegoría y su relación con el símbolo dice Walter Benjamin que el símbolo es la idea misma, sin mediación trópica, mientras que la representación alegórica expresa un concepto y una idea que no es coincidente con la literalidad de su enunciado. El símbolo es la expresión de una idea mientras que la alegoría es una réplica de ese contenido. Agrega Benjamin:

En la alegoría tienen lugar un proceso de sustitución. En el símbolo el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de la mediación (...). Allí hay una totalidad instantánea; aquí se da una serie progresiva de momento. (*El origen* 157)

La alegoría adquiere una dimensión trascendente dentro de la ficción ya que es el procedimiento en que el relato ficcional recibe un pasaje que va del principio binario de verdad / falsedad al de verosímil. Esta articulación entre ficción y literatura consolidó un alcance de la estética y un vínculo siempre presente, de manera frontal o indirecta, del imaginario moderno del progreso, ascenso de clase o bien su antítesis, una apertura crítica a las prerrogativas liberales y las contradicciones del sistema capitalista. Ahora bien, en los últimos años se han establecido tres territorios problemáticos de esta configuración: la revisión de los múltiples alcances de la noción de ficción, la puesta de manifiesto del extenuado proceso de secularización de la cultura y la revisión de la estética colapsada por el devenir moderno. Los diccionarios son muestra de este no reconocimiento de la ficción como potencia vital por estar atravesados por la tradición del Siglo de las luces:

Fiction. 1. Books and stories about imaginary people and events. 2. Something that people want you to believe is true but which is not true: *preserving the fiction of his happy childhood.* (*Dictionary Longman*).

Finzione. 1. Atto, effetto del fingere. 2. Discorso o asione con cui si finge.

Finta. Il fingere; atteggiamento non sincero, simulazione.

Fintágine. 1. Finzione, menzogna. 2. Abitudine a fingere. 3. Propensione alla falsità. Bugia. (*Dizionario della Crusca*)

Las instituciones iluministas como las academias han apostado a la ficción según la escisión que va entre descripción / interpretación, verdad / ficción, certezas / incertidumbre. En el campo semántico que opera entre las lenguas imperan las acepciones de fingir, simular, mentir, términos con los que la ponderación de la ficción queda relegada a un sentido negativo de falsedad.

La ficción alrededor del fuego

Interesa advertir ahora otra dimensión a considerar; en este sentido, vinculando el alcance mítico de la narración, Gershom Scholem recupera un relato que le fuera transmitido por su comunidad oral y judía:

Cuando el Baal Schem (...) estaba en un cierto lugar del bosque, encendió un fuego, dijo la plegaria y lo que deseaba se realizó. Cuando una generación posterior, el Maggid de Meseritsch se encontró enfrentado al mismo problema, se halló en aquel lugar del bosque y dijo: “No sabemos más encender el fuego, pero podemos decir la plegaria” –y todo aconteció según su deseo. Una generación después, Rabbi Mosche Leib de Sassov, se encontró en la misma situación, marchó al bosque y dijo: “No sabemos más encender el fuego, ya no sabemos decir la plegaria, pero reconocemos el lugar en el bosque, y esto debe bastar.” Y, de hecho, bastó. Pero cuando otra generación transcurrió y Rabbi Israel de Rischin debía medirse con la misma dificultad, quedó en su castillo, se preparó para sentarse sobre su silla dorada y dijo: “No sabemos más encender el fuego, no somos capaces de recitar la plegaria y no conocemos ni siquiera el lugar en el bosque: pero, pese a todo esto, podemos contar la historia.” Y, ahora, una vez más, esto alcanzó. (Scholem87)

El relato y la experiencia rememorada por Scholem nos advierte, desde una perspectiva alegórica, el lugar y la potencia de la literatura a través de una hipótesis cultural que intercepta, en un primer plano, el proceso de secularización de la cultura en la modernidad. Esta hipótesis comprende la secuencia alegórica *fuego, plegaria y narración*, leída como *poiesis*, para pensar la literatura en tanto orden discursivo capaz de situar la inteligibilidad o ininteligibilidad de la experiencia humana en el tiempo, particularmente histórica. Además, y fuera de las determinaciones simbólicas de la cultura, surge la puesta de manifiesto de una pérdida que comprendería el lazo que la cultura tiene con una dimensión, en principio mítica, y que el devenir moderno ha procurado elidir aunque sus efectos sean igualmente perceptibles. Esta positividad absorbería una energía vital del lenguaje por fuera de las coordenadas racionalistas y mercantilistas de los vínculos humanos. El fuego, considerado en términos de pérdida, presupondría la idea benjaminiana de *aura*, en tanto afirmación o positividad de una ausencia, que es también el olvido. Este es el intersticio desde donde la estética contemporánea interpela un aspecto de nuestro presente. Giorgio Agamben (2014) afirma que de este *puede bastar* de Scholem deviene un enigma en que la pérdida y el olvido se constituyen en una positividad. La búsqueda por el fuego y el lugar del acontecer trascendente adquieren así diversas indagaciones atravesadas por el *dejarse llevar* y *extraviar* y, por sobre todo, los dispositivos ideológicos desde donde *hablamos*.

La literatura más allá de las seguridades de las tradiciones puede ser representada en un movimiento de riesgo y fragilidad en que la práctica de escritura supondría contemplar la lengua. Giorgio Agamben afirma en *Il fuoco e il racconto*, [El fuego y la narración]

Il fuoco e il racconto, il mistero e la storia sono i due elementi indispensabili della letteratura. Ma in che modo un elemento, la cui presenza è la prova inconfutabile della perdita dell'altro, può testimoniare di quell'assenza, scongiurne l'ombra e il ricordo? Dove c'è racconto, il fuoco si è spento, dove c'è mistero, non ci può essere storia. (Agamben *Il fuoco* 8).

[El fuego y la narración, el misterio y la historia son los dos elementos indispensables de la literatura. Pero ¿en qué modo un elemento, el cual presenta es la prueba inconfundible de la pérdida del otro, puede testimoniar de aquella esencia, conjurar en la sombra y el recuerdo? Donde hay relato, el fuego es extinguido, donde hay misterio, no puede haber historia].

La literatura intenta capturar un flujo por fuera de lo letrado y de la tradición y Agamben lo caracteriza como misterio y pérdida. Quizás allí se oculte el esplendor y la magia por la cual el arte nos atrapa y por el que también se orientan nuevas búsquedas más solidarias con la ficción que con la literatura. En *La tempestad* de William Shakespeare se aloja un fragmento en que la magia y el hechizo se interceptan con la ficción:

Now may charms are all o'erthrown
And what strength I have 's mine own,
Which is most faint. Now, 'tis true,
I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got
And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island by your spell,
But release me from my bands
With the help of your good hands. (Shakespeare *La tempestad* 69)

[Ahora quedan rotos mis hechizos
y me veo reducido a mis propias fuerzas,
que son muy débiles. Ahora, en verdad,
podríaís confinarme aquí.
O remitirme a Nápoles. No me dejéis,
ya que he recobrado mi ducado
y perdonado al traidor,

en esta desierta isla, por vuestro sortilegio,
sino libradme de mis prisiones
con el auxilio de vuestras manos]

En esta última cita el campo semántico asociado al movimiento profanatorio se orienta a una mundaneidad franqueada por la contingencia del estar vivos. La traición de sangre es replicada a través del perdón y su consecuencia, la redención. El hechizo y la magia como polaridad negativa fue dominada por el honor y el gesto soberano del perdón. La ficción, símil de la realidad, presenta un valor en sí mismo y es ostensiblemente imitación de acciones humanas replegadas en el mundo posible del que da cuenta. El pedido de invocación a los aplausos “con el auxilio de vuestras manos” (Shakespeare *La tempestad* 69) es la fórmula que quiebra el hechizo ficcional. Así, el movimiento trópico que realiza nos tiende un señuelo mediante el cual, amparados por el fuego protector del *como si fuera cierto*, nos intercepta en las ilusiones de un entramado cultural que replica los grandes temas de la literatura: la vida, la peripecia, el destino, la traición.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

---. AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*, 2002. *Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 123 a 132.

---. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

BATAILLE, George. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

---. *Tesis de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 2000.

---. *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*. Buenos Aires: Taurus, 2002.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1966.

FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 1964.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pretextos, 1966.

---. 1986. *¿Qué es un autor?* Rosario: UNR.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago: Lom, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE, 2014.

SCHOLEM, Gershom. *Hav un misterio en el mundo. Tradición y secularización*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

SEARLE, John. *El status lógico del discurso ficcional*. San Francisco: New Literary History, 1974.

Corpus analizado

SHAKESPEARE, Williams. *Sonetos*. Cátedra. Madrid, 2000.

---. *La tempestad*. Cátedra. Madrid, 2002.

STEVENSON, Robert. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Cántaro: Buenos Aires, 1998.