FICCIÓN, SIMULACIÓN, METAMORFOSIS

ANTONIO CAMPILLO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

1. En la lengua latina, el verbo *fingere* significa "formar, figurar, modelar, componer". Fingir es *dar forma* a algo o a alguien. Por ejemplo, construir una casa, componer un poema o confeccionar una hogaza de pan. Pero también: formarse una opinión o hacerse un peinado. E incluso: adiestrar a un caballo o educar a un niño. Toda acción destinada a modelar la apariencia sensible de algo, incluido el aspecto, el discurso y la conducta de uno mismo o de los otros, es una acción fingidora.

Ahora bien, dar a otro o darse a sí mismo una determinada forma no puede hacerse sino *cambiando de forma,* transformando lo que estaba previamente conformado de otro modo. Así que toda *figuración es una transfiguración.* Para hacer una casa, un poema o una hogaza de pan, hay que dar una nueva forma a la piedra, a la palabra, al grano de trigo. Para hacerse una opinión o un peinado, hay que cambiar de opinión y de peinado. Para adiestrar a un caballo o educar a un niño, hay que modificar la manera que ambos tienen de conducirse.

Teniendo en cuenta este primer sentido del término ficción, puede decirse que todas las técnicas e instituciones humanas, todas las llamadas creaciones culturales no hacen sino fingir, modelar, transfigurar el aspecto del mundo, comenzando por el aspecto del propio hombre.

2. Esta transfiguración puede dar lugar a formas completamente nuevas de apariencia o de conducta. Uno puede dar a su peinado, a sus opiniones, a sus alimentos, a sus palabras, a sus ciudades, un aspecto nunca visto. En este caso, la ficción ha de ser considerada como una innovación formal, como la *invención o creación* de un nuevo modelo. Pero el cambio también puede hacerse tomando como modelo alguna otra forma ya conocida, reproduciéndola de manera más o menos aproximada. En este otro caso, la ficción ha de ser considerada como una *imitación o repetición* del modelo precedente. Como es sabido, las sociedades tradicionales tienden a consagrar la repetición y a condenar la innovación, y esto en los más diversos campos de la experiencia; por el contrario, las sociedades modernas tienden a consagrar la innovación y a condenar la repetición.

Pero lo cierto es que resulta muy difícil, por no decir imposible, determinar de una vez por todas lo que hay de invención y lo que hay de imitación en cada nueva forma fingida o figurada.

Porque toda forma, desde el momento en que es reconocible como tal, desde el momento en que irrumpe como acontecimiento, no puede dejar de manifestarse como una forma *a un tiempo singular y regular,* irreductiblemente única y, no obstante, susceptible de ser repetida, reproducida, recreada innumerables veces. De modo que *no es posible establecer una diferencia absoluta entre el original y la copia,* entre la invención y la imitación. Esta es la paradójica condición temporal de la experiencia humana, hecha a un tiempo de creaciones y de repeticiones, de invenciones que imitan y de imitaciones que inventan. Cada uno de nuestros gestos, cada una de nuestras palabras, cada una de nuestras ficciones o figuraciones culturales es una forma irreductiblemente única y, sin embargo, inevitablemente repetida y repetible.

3. Este doble estatuto de la ficción, a un tiempo inventora e imitadora, no afecta exclusivamente a las formas creadas por el hombre. Pensemos en las innumerables formas de la naturaleza. Ahora que estamos en otoño, pensemos en las hojas que caen de los árboles, tan iguales unas a otras y, sin embargo, tan diferentes. Ya decía Píndaro que las generaciones humanas son como esas hojas que nacen y perecen en el curso recurrente de las estaciones. Pensemos también en el río de Heráclito, siempre el mismo y siempre diferente. Pensemos en las estrellas que pueblan la insondable noche. Pensemos en las rosas, que todavía siguen prodigando su color y su fragancia. Pensemos en la aurora y en el crepúsculo. Pensemos en el curso de los días y las noches. Pensemos en las estaciones que van y vienen. Pensemos en los pájaros, en las piedras, en los peces, en las olas del mar, en las nubes del cielo, en el rumor del aire. Pensemos lo que pensemos, siempre nos encontraremos con formas a un tiempo únicas y repetidas, fugitivas y recurrentes, que escapan y regresan una y otra vez, suscitando en nosotros esa *mezcla de familiaridad y de extrañeza, de reconocimiento y de asombro, que es el verdadero núcleo de nuestra experiencia del mundo,* tanto de la experiencia que se manifiesta a través de la ciencia como de la que se manifiesta a través del arte. La diferencia está en que *la ciencia busca siempre lo regular,* lo repetido, mientras que *el arte busca siempre lo singular*, lo único.

Ahora bien, si la doble condición de singularidad y de regularidad se da tanto en las formas naturales como en las formas culturales, *¿cuál es la diferencia entre naturaleza y cultura? De hecho, esta diferencia ha sido pensada siempre mediante el establecimiento de una dicotomía jerárquica entre invención y repetición*: o bien es la naturaleza la que engendra las formas originales y el hombre se limita a repetirlas o representarlas de manera más o menos acertada, de modo que la cultura sería una derivación y una imitación de la naturaleza; o bien es la naturaleza la que se limita a repetirse a sí misma y el hombre, en cambio, es el que inventa formas verdaderamente nuevas, de modo que la cultura sería el resultado original de la libre creación humana.

Para evitar esta alternativa, conviene tener en cuenta que *la relación entre formas naturales y formas culturales es una relación reversible y ambivalente, en la que se da a un tiempo la repetición y la invención, de modo que no es posible establecer una diferencia absoluta entre unas formas y otras.* Cuando Heráclito dice que un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río, está diciéndonos algo del hombre, pero también está diciéndonos algo del río; está haciendo del río una metáfora de la vida humana, pero también está haciendo de la vida humana una metáfora del río, porque toda metáfora es en último término reversible; en otras palabras, está hablándonos de algo que es común al hombre y al río, su doble condición de seres a un tiempo idénticos y diferentes: con respecto a otros hombres y otros ríos, pero también con respecto a sí mismos.

4. El término ficción encierra una segunda ambigüedad que está ya presente en el uso latino y que ha pasado a ser predominante en el uso español (y, en general, en el uso de las lenguas

modernas que han adoptado este término). He dicho que toda ficción supone una transformación, una transfiguración, la adopción de un nuevo aspecto, un nuevo discurso, una nueva conducta. Pues bien, ahora ya no se trata de saber si esa transformación es una invención o una imitación, la creación de una nueva forma o la repetición de una forma ya conocida. Ahora se trata de determinar si esa transformación es verdadera o falsa; en otras palabras, si es una *metamorfosis,* un completo cambio de forma, o si es más bien una *simulación,* la adopción pasajera de una nueva forma bajo la cual permanece inalterada la forma anterior.

En su primera y más general acepción, el término ficción nombra toda acción de configuración y, por tanto, toda acción de transfiguración. Pero ahora nos encontramos con un sentido mucho más restringido, que es precisamente el sentido habitual: el verbo fingir suele emplearse como sinónimo de *simular,* aparentar, representar algo de forma meramente superficial y pasajera. En este segundo sentido, la ficción se considera contraria a la verdad. *La forma ficticia se considera contraria a la forma verdadera.* Y esta contrariedad es doble: por un lado, la forma ficticia es la mera invención o imitación de una forma verdadera, es una falsa forma verdadera; por otro lado, esa forma ficticia o falsamente verdadera tiene como función principal encubrir, ocultar, enmascarar una forma diferente, que es la verdadera forma y que, a pesar de su encubrimiento, permanece inalterada. Aquí, pues, no hay metamorfosis sino simulación. *Una forma no es sustituida por otra, sino suplantada por ella:* ambas se dan *simultáneamente,* pero de tal manera que la *forma falsa encubre a la verdadera.*

5. Podemos distinguir dos grandes tipos de simulación. La primera es la que tiene como finalidad *engañar a otros.* En este caso, la simulación es, ante todo, un mecanismo de defensa o de ataque, una técnica de fuga o de persecución, una táctica de combate, *un arma en la lucha por la supervivencia.* Es lo que permite a cualquier viviente protegerse de los demás o adueñarse de ellos. En definitiva, la simulación es *el recurso más importante en las relaciones de poder entre los seres vivos.*

El segundo tipo de simulación es el que se hace por *juego,* por diversión, sin otra finalidad que el *placer de la imitación.* En este caso, se trata de una simulación *compartida con otros,* convenida con ellos, pues no está destinada a engañarles sino a hacerles partícipes del juego. No es ya lo que enfrenta a los enemigos sino lo que reúne a los amigos. No se la emplea para afirmar la propia vida frente a los otros, sino para compartirla con ellos. No es un arma para la supervivencia, *sino un vínculo para la convivencia.* No pone de manifiesto la mutua desconfianza sino la mutua confianza. No está asociada a la tensión de la defensa y del ataque sino a la relajación de la risa y de la fiesta.

Las más diversas especies animales practican ambas formas de simulación. Es muy frecuente la simulación en las relaciones de mutua hostilidad entre el cazador y la presa, o entre el que manda y el que obedece, pero también en las relaciones de mutuo afecto entre los miembros más cercanos de un mismo grupo de convivencia. No obstante, es cierto lo que dice Nietzsche, el hombre es el gran maestro de la simulación, el *animal fingidor* por excelencia. Precisamente por eso, el hombre ha podido hacer del mundo un gran coto de caza, pero también ha podido hacer de él un gran campo de juego, de modo que el resto de los seres han podido ser tratados por los hijos de Adán como presas a devorar o como compañeros con quienes imaginar una paradisíaca convivencia.

6. Pero, una vez más, estas distinciones que acabo de esbozar no pueden entenderse de manera absoluta. *No siempre es fácil separar una simulación hostil de una simulación lúdica.* No cabe diferenciar de forma clara, y de una vez por todas, al amigo del enemigo. La caza, la guerra, el combate de poder con el otro tienen a veces algo de juego. Y los juegos de simulación, a

su vez, pueden tener un carácter competitivo y belicoso. La frontera entre el juego y el combate, entre la confianza y la desconfianza, entre la simulación convenida y la simulación engañosa, no es nunca segura ni definitiva. No puede serlo, porque *es inherente a la simulación esta ambigüedad,* esta oscilación entre lo uno y lo otro.

Tampoco es fácil separar la simulación y la metamorfosis, el cambio fingido y el cambio verdadero. Porque *la frontera entre la ficción y la verdad es siempre problemática,* porque ella misma es resultado de una convención, de una configuración que no cesa de transformarse. En otras palabras, porque esa frontera es fruto de una ficción, en el sentido primero y más general del término. Porque, en el límite, *tanto las formas fingidas como las formas verdaderas son formas reales,* formas que *producen efectos de realidad* en quienes se dejan afectar o conformar por ellas.

Es sabido que en todos los seres vivos hay determinadas conductas que comienzan siendo adquiridas por los individuos por medio de una reiterada simulación y que acaban por transmitirse genéticamente en el curso de las generaciones, provocando una metamorfosis física de la especie. Este es, precisamente, *el principio sobre el que se funda la teoría darwiniana de la evolución.*

En cuanto al hombre, ¿acaso hay un animal más proteico? Son innumerables las formas en las que *el hábito hace al monje,* porque, como dice Aristóteles, los hombres "somos lo que hacemos". Muy a menudo, acabamos siendo aquello mismo que simulábamos hacer por juego o por engaño. Así es como se adquieren los hábitos en la educación de los seres humanos: mediante juegos y engaños que acaban configurando nuestra vida adulta.

7. Precisamente por esta gran plasticidad que caracteriza al ser humano, *todas las sociedades han tratado de establecer nítidas fronteras entre la simulación lúdica y la simulación hostil,* para discernir así al amigo del enemigo, *pero también entre la forma fingida y la forma verdadera, entre la simulación y la metamorfosis,* para evitar así una proliferación incontrolable de las formas de experiencia. La inquietante ambigüedad de la simulación y la libre multiplicación de las metamorfosis han sido siempre temidas como una mortal amenaza por todas las sociedades, y muy especialmente, como dice Canetti, por quienes pretenden imponer su poder a otros.

A fin de cuentas, las formas consagradas como verdaderas son aquellas que un determinado grupo adopta colectivamente e impone inapelablemente a sus miembros para afirmarse como tal grupo. *La verdad no es más que una ficción compartida.* Pero esas ficciones compartidas no cesan de cambiar a lo largo del tiempo. Porque *la metamorfosis de la experiencia humana sigue siendo, en último término, incontrolable.* La historia de la humanidad no es otra cosa que una incesante mutación de las formas de experiencia, un incesante conflicto entre ellas y una incesante revisión de las fronteras entre lo ficticio y lo verdadero.

8. Suele decirse que *la literatura es un cierto tipo de ficción, una ficción hecha con palabras, con formas lingüísticas.* Pero ya hemos visto que el término ficción tiene varios significados. Esta misma variedad nos la encontramos al analizar la ficción literaria.

En primer lugar, *la literatura es lenguaje, y todo lenguaje es ficción,* en el sentido primero y más general del término. Todo lenguaje es convención, composición colectiva de formas verbales. Estas formas verbales no están dadas ni acordadas de una vez por todas, sino que van configurándose y transfigurándose en cada acto de habla. Son a la vez repeticiones regulares y creaciones singulares. De modo que la convención lingüística no cesa de ser a un tiempo confirmada y desmentida, compartida y cuestionada. Y, con ella, es el conjunto de la experiencia humana el que va configurándose y transfigurándose. Pues *lo que da forma a la experiencia humana, lo que la hace ser precisamente humana no es otra cosa que el lenguaje.* Aristóteles, una vez más,

nos lo recuerda: el hombre es el "viviente que habla". Y las más diversas corrientes del pensamiento contemporáneo coinciden en este sencillo axioma: *ser es ser dicho*. El lenguaje es el horizonte último de nuestra experiencia del mundo, es a la vez nuestro límite irrebasable y nuestra condición de posibilidad. La infinita plasticidad de la experiencia humana está íntimamente ligada a la infinita plasticidad del lenguaje que la configura, que la finge, que la forma y la transforma sin cesar.

9. Pero el lenguaje no se transmite genéticamente. *Por eso, los hombres han inventado dos grandes mecanismos para asegurar la transmisión de las formas lingüísticas* a través del tiempo y del espacio. En primer lugar, un *mecanismo rítmico,* por medio del cual el lenguaje se asocia a otros códigos semánticos: la mímica, la música, la danza y el canto. Este mecanismo rítmico es el que predomina en las sociedades de tradición oral, y es el que *ha hecho posible la transmisión del pensamiento mítico durante milenios.*

En las modernas sociedades occidentales, masificadas y planetarizadas, la electrónica ha popularizado nuevas formas de transmisión oral indirecta, como el teléfono, la radio, el cine, la televisión y los aparatos de reproducción audiovisual, que han ido sustituyendo y a la vez incorporando las antiguas formas de comunicación, basadas en la transmisión oral directa.

El segundo gran mecanismo nemotécnico es el *mecanismo gráfico.* En este caso, el lenguaje se asocia a códigos visuales como la pintura, la contabilidad y la escritura. La escritura, a su vez, es la que *ha hecho posible el surgimiento del pensamiento abstracto*, y en especial el surgimiento de la ciencia y del derecho. En el curso del tiempo, la escritura también ha ido adoptando las más diversas formas y soportes, desde el código ideográfico al alfabético, desde la tablilla de arcilla hasta el disco digital.

La literatura es hija de ambos mecanismos nemotécnicos. Por un lado, es la escritura la que hace posible la aparición de la literatura. La literatura, como su propio nombre indica, está hecha con letras, es lenguaje escrito. Pero, por otro lado, la literatura nace a partir del lenguaje rítmico de las tradiciones orales, y las primeras grandes creaciones literarias (las recitaciones líricas, épicas y dramáticas) no son sino elaboraciones de ese lenguaje rítmico. De modo que la literatura surge en el cruce entre el discurso mítico, que se transmite de forma oral, pública y anónima, y el discurso abstracto, que se transmite como un discurso escrito en solitario y rubricado por el nombre de su autor.

En cierto modo, *la mímica, la música, la danza, la recitación rítmica y la conjunción de todo ello en la dramatización ritual es ya una forma de escritura* que se graba en el cuerpo, en la memoria viviente de los participantes, y que se transmite miméticamente de unos a otros. Pero también puede decirse, a la inversa, que *la escritura es un cierto tipo de movimiento rítmico*: ¿qué hace la mano en la hoja de papel o en el teclado de la máquina, sino ejercitar una danza perfectamente cifrada y, sin embargo, abierta a lo imprevisible? La escritura es una danza solitaria, pero a través de la lectura puede transmitir sus movimientos en ondas expansivas cada vez más amplias. De este modo, puede llegar a alcanzar la dimensión colectiva y anónima del mito.

10. Pero la literatura se diferencia tanto del relato mítico como del discurso abstracto porque ambos se presentan como formas lingüísticas con pretensión de verdad, mientras que *la literatura se presenta de entrada como una forma lingüística simulada.* Es cierto que el mito, en las sociedades occidentales, ha acabado siendo considerado como una ficción literaria *avant la lettre*. Es igualmente cierto que los discursos abstractos no dejan de ser creaciones literarias, a veces deliberadamente simuladas, y Borges tiene razón al considerarlos como una forma de literatura fantástica. Lo que todo esto quiere decir es que el estatuto de ficción literaria asignado a un discurso no depende exclusivamente de la intencionalidad de su creador, ni siquiera del pacto implí-

cito que pueda establecerse entre el creador y el destinatario, puesto que el destinatario es siempre cambiante, sino que más bien depende del contexto histórico en que ese discurso sea leido o recibido. De ahí que la frontera entre lo ficticio y lo verdadero sea inevitablemente variable.

No obstante, *esas dos grandes formas literarias que son la ciencia y el derecho se han presentado cada vez más, en las sociedades occidentales, como las únicas formas lingüísticas verdaderas,* y por tanto como las únicas autorizadas a tener efectos de realidad en la configuración de la experiencia humana.

La ciencia y el derecho tratan de determinar tanto el orden de la naturaleza como el orden de la sociedad. Tratan de determinar los *límites físicos entre lo posible y lo imposible*, pero también los *límites morales entre lo permitido y lo prohibido.* Tratan de sujetar al hombre a una *necesidad* infranqueable y a una *identidad* inalterable. Tratan de conjurar cualquier otra posibilidad tachándola de *ilusión intelectual* o de *transgresión moral.* En una palabra, *tratan de reducir y regular al máximo el incesante juego de las metamorfosis.*

11. La literatura, en cambio, tiene como tarea principal *poner en suspenso el orden de la necesidad y el imperativo de la identidad.* Pero sólo se le permite hacerlo de forma simulada. Si la literatura ha llegado a ser aceptada y ensalzada en las sociedades occidentales, lo ha sido en la medida en que se ha mantenido dentro de los límites de la simulación compartida. La literatura sería, pues, *una forma de simulación que se comparte con otros y se practica por juego.* En principio, se trata de un *juego inofensivo,* que suele ser convenido entre el escritor y el lector. Se trata de jugar a ser otro y a vivir en un mundo otro. Se trata de poner en suspenso la necesidad y la identidad habitualmente aceptadas. Se trata de abrir la puerta de la posibilidad provisto de un montón de disfraces.

12. Pero este juego, en principio inofensivo, puede convertirse finalmente en un *juego arriesgado y peligroso.* Porque, una vez abierta la puerta de la posibilidad, una vez que uno se identifica con otros, *puede suceder que la necesidad y la identidad habituales comiencen a ser cuestionadas.* Puede suceder que la frontera entre la identidad y la alteridad, entre la necesidad y la posibilidad, se vuelva mucho más difusa. *Puede que uno adopte el disfraz de la convención literaria precisamente para poner en cuestión las otras convenciones lingüísticas y sociales.* Puede que uno se convierta entonces, a los ojos de los demás, en un hereje, un rebelde, un loco, un enemigo, en fin, un *traidor a las leyes de la tribu.*

En efecto, *la literatura es un discurso potencialmente peligroso.* Para uno mismo, en primer lugar, pero también para cualquier saber y para cualquier poder establecidos. Por eso, desde sus orígenes, ha sido objeto de sospecha, de censura e incluso de persecución por parte de las más diversas autoridades políticas, religiosas e intelectuales. Hoy mismo, por poner un ejemplo cercano, estamos asistiendo a una terrible persecución de los cantantes y escritores musulmanes por parte de algunos gobiernos, autoridades religiosas y grupos paramilitares de confesión islámica.

Ante este tipo de persecuciones, el escritor no puede defenderse diciendo que su obra es meramente ficticia, meramente simulada, porque él sabe muy bien que *la ficción puede ser un poderoso medio para poner en cuestión lo que habitualmente se impone como verdadero.* Porque la ficción es a menudo más verdadera que la verdad socialmente establecida. Porque, a fin de cuentas, se trata de un *conflicto entre diversas formas de ficción.* Y ese inofensivo juego de simulación que es la literatura puede llegar a convertirse en un arma de defensa y de ataque contra los poderosos. Más aún, *esa simulación a un tiempo lúdica y combativa puede llegar a provocar no sólo en el escritor sino también en el lector una verdadera metamorfosis.*

Ese es el riesgo y la esperanza de todo aquél que se acerca a la literatura: que la puerta de

la posibilidad no vuelva a cerrarse, que el juego de los disfraces no vuelva a interrumpirse. Que lo que ha comenzado siendo sólo una simulación acabe convirtiéndose en una metamorfosis.

¿Por qué *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* sigue siendo para nosotros el paradigma de la literatura? Porque el protagonista es, precisamente, un lector que ha dado ese salto de la simulación a la metamorfosis. Porque el autor ha sabido mostrarnos los efectos ambivalentes de la ficción literaria, y muy especialmente su capacidad para problematizar la frontera misma entre la ficción y la verdad. Porque la novela nos cuenta lo que hay de cómico y de trágico, lo que hay de locura y de sabiduría en Alonso Quijano, en su deseo de ser otro hombre en un mundo otro.

Ese es el sueño secreto de todo escritor y de todo lector. Ese es el peligro y la promesa de la buena literatura. Porque la literatura es *la más prodigiosa ficción inventada por el hombre para recrear el mundo y para recrearse a sí mismo.*

Una versión abreviada de este texto fue leída en una Mesa Redonda sobre "Ficción y literatura", celebrada el 22 de Noviembre de 1994, dentro del VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIóN ESPAÑOLA DE SEMIóTICA, reunido en Murcia, del 21 al 24 de Noviembre de 1994, en torno al tema "Mundos de ficción".