

De la historia a la literatura

Verdad o ficción

José Pascual Buxó

Una de las discusiones más interesantes de los últimos tiempos —consignada en nuestra revista en varias ocasiones— se encuentra en las relaciones entre la historia y la ficción. El filólogo y lingüista José Pascual Buxó enriquece el diálogo y establece las conjunciones y disyunciones entre el trabajo del escritor y el del historiador.

I

Es evidente para todos que las disciplinas históricas están naturalmente ligadas al discurso; quiero decir con esto que la rememoración de los hechos humanos, en tanto que se inserten en una secuencia temporal considerada en un determinado espacio político y geográfico (es decir, en un Estado o nación), no puede desvincularse de su última y más permanente realidad textual. De modo, pues, que ya como testimonio de ciertos “hechos” o como examen de sus causas y consecuencias, para no morir del todo en la memoria de los postreros, aquellas acciones y pasiones humanas han de entrar en los dominios de la escritura, es decir, han de pasar de su evanescente realidad fáctica a las representaciones —más o menos permanentes— de un discurso social.

En oposición a las inquietantes tesis de algunos historiadores posmodernos, según los cuales tanto las obras históricas como las invenciones literarias son meras “ficciones” lingüísticas y que, por ende, tanto unas como otras sólo pueden ser consideradas “verdaderas” en un

sentido puramente metafórico,¹ los lingüistas y semiólogos suelen establecer una lata diferencia entre *relato histórico* y *discurso literario*. Para algunos, el “relato histórico” se caracterizaría por la intención impersonal y objetiva de sus enunciados, en tanto que el “discurso” literario estaría fuertemente marcado (estilística e ideológicamente) por las circunstancias e intenciones semánticas de los sujetos involucrados en el proceso de comunicación. Al tipo de discurso histórico o, por mejor decir, historiográfico, correspondería la categoría retórica del “relato” —en este caso, presumiblemente objetivo o comprobable— de ciertas acciones humanas, en tanto que en el discurso inter-subjetivo —y, en no pocas ocasiones, intra-subjetivo— prevalecerá el intercambio dialógico, siempre teñido de matices individuales y de secretas irrupciones de la imaginación. Con todo, es

¹ Ya escrito este artículo, encuentro en el número 81 de la *Revista de la Universidad de México*, correspondiente al mes de noviembre de 2010, una meditada y perspicaz reflexión de Enrique Florescano acerca de los debates en torno a las confluencias y diferencias entre “Historia y ficción”, texto cuya lectura será de indispensable utilidad tanto para los teóricos de la historiografía como de la literatura.

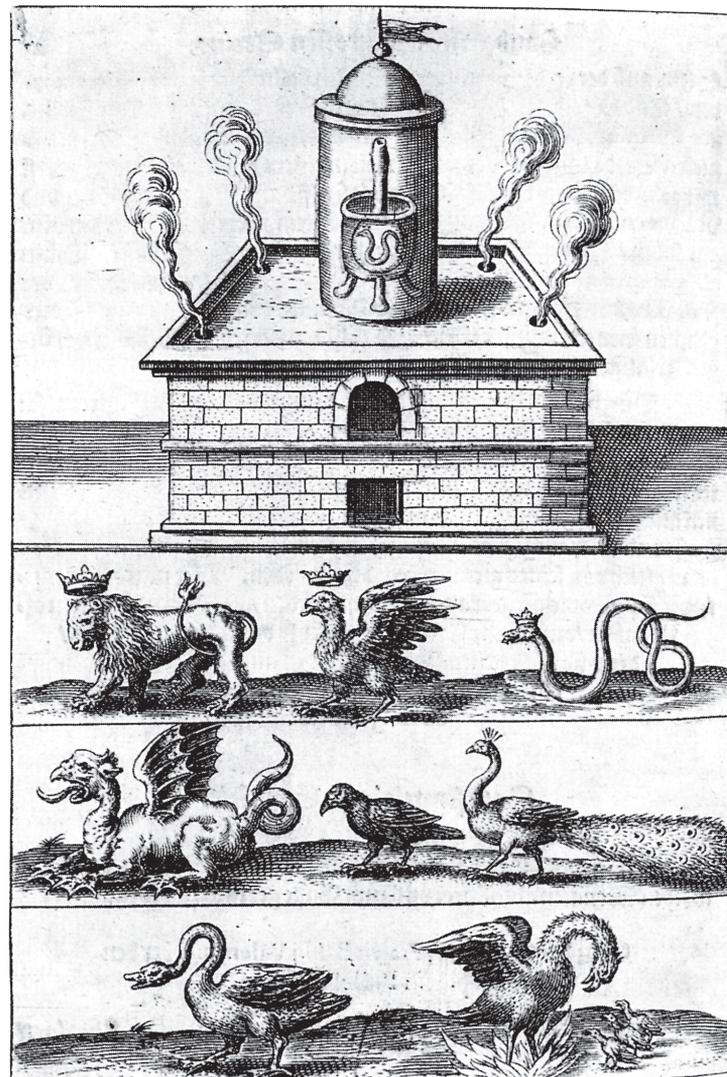
un hecho bien establecido que tanto la “narratividad” como el “dialogismo” aparecen en la práctica como “auténticos principios de la organización de todo discurso, narrativo o no narrativo”,² y que, por lo tanto, no son precisamente las contrapuestas categorías de *narración* y *diálogo* las que puedan determinar por sí mismas la naturaleza semiótica de los relatos históricos y de las ficciones literarias.

A este propósito, conviene recordar que los historiadores clásicos, al introducir la peroración, la prosopopeya o el monólogo manifiesto como parte de un intercambio virtual del enunciador con sus destinatarios, asignaban a tales recursos de la argumentación retórica una función claramente persuasiva, y que en la historiografía moderna dicha función puede verse generalmente asumida por las reflexiones teóricas o las apostillas textuales con las que pretende el historiador concederle mayor credibilidad a los hechos narrados o, al menos, a su particular manera de exponerlos e interpretarlos. Siendo esto así, conviene indagar por medio de otras categorías semióticas la especificidad de los “relatos históricos” por oposición a otro tipo de procesos verbales a los que damos el nombre de “discursos literarios” o, más exactamente, poéticos. Haciéndolo así, quizá también podamos percatarnos con mayor precisión de las deudas que entre sí contraen los discursos historiográficos y los propiamente artísticos o, dicho de otro modo, del carácter “retórico-literario” que en no pocas ocasiones afecta la escritura de la historia, no menos que de la “historicidad” que permea inevitablemente toda obra literaria.

Tratando justamente de tales deudas o “contaminaciones” entre las obras historiográficas y las poético-literarias, recordaba Alfonso Reyes la costumbre de los antiguos, y también de algunos modernos historiadores, de recurrir a las ficciones artísticas con el ánimo de representar o describir más al vivo lugares y personajes; éstas —decía— “prestan servicios eficaces” a la evocación de “atmósferas sociales”, “facilitan la exégesis” y son un “artificio no censurable si se lo reconoce como tal artificio”, esto es, como “ficciones literarias internas, entrañadas en el flujo mental de la historia”, la cual, una vez desprendida de tales galas o atavíos, deberá “seguir siendo historia”.³ Por su lado, las obras literarias aprovechan en su favor —sigue pensando Reyes— toda la “realidad que llega a nuestra mente”, si bien con el aprovechamiento de las “semánticas” ajenas, así de la historia como de la ciencia, “no se desvirtúa con tal integra-

ción” la obra literaria. Siendo, pues, que en la práctica de la escritura, los “tipos” histórico y literario “aparecen muchas veces mezclados”, es recomendable distinguirlos teóricamente antes de entrar a la consideración de la naturaleza específica de cada uno de ellos. Y de tales semejanzas discursivas y oposiciones semánticas entre ambas “agencias del espíritu” nos proponemos discutir ahora con brevedad.

La historiografía —*id. est.* la narración circunstanciada de ciertas acciones humanas que resultaron determinantes para la consolidación o transformación de un determinado estado de cosas— tiene pretensiones de verdad: aspira al registro de los hechos de conformidad con los estatutos de la realidad experimentada por los actores y testigos de un cierto suceso, y reconstruidos después profesionalmente desde los presupuestos de una deseable objetividad científica. (Dejo de lado —por el hecho de inscribirse en otros tipos de producción discursiva— los numerosos casos en que la tarea historiográfica queda puesta al servicio de la prédica doctrinaria o la parcialidad ideológica, así como ciertas digresiones —digamos “filosóficas”— fundadas en la ruptura de las fronteras disciplinarias, no menos que en la facundia inagotable de sus autores).



Michael Maier, *Viatorem*, Oppenheim, 1618

² Cfr. A. J. Greimas-J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermes Campodónico, Editorial Gredos, Madrid, 1979. (*Sub voce* “narración” y “diálogo”).

³ Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 83-85. (La primera edición es de El Colegio de México, publicada en 1944).



Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1618

La pretensión de ser un registro verdadero de ciertas acciones humanas —ya sean individuales o colectivas—, no menos que de sus causas y de los efectos producidos por ellas en las comunidades en que ocurrieron, obliga al discurso historiográfico a manifestarse, si no exclusiva, al menos primordialmente, por medio de una función lingüística precisa, la que designamos como *denotativa* o *referencial*. Los relatos del historiador y sus asertos han de ser autorizados no sólo por la fidelidad de la memoria, la garantía documental y el juicio ponderado de los hechos tomados en consideración, sino además y principalmente por el recurso a una función discursiva centrada en la exacta denotación de sus referentes extratextuales, vale decir, orientada a evitar la presencia de aquel tipo de ambigüedades semánticas que caracterizan —grosso modo— al discurso literario. De esta suerte, la narración histórica ha de estar orientada a la manifestación objetiva de ciertos acontecimientos “verdaderos” y, por su parte, el discurso literario se centra en la representación “figurada” de ciertas “verdades” humanas que escapan del mero registro fenomenológico de los sucesos contingentes. El relato del historiador profesional exige documentar los hechos en que se sustenta su presunción de ser exactos y verdaderos (esto es, lo que llamamos su existencia efectiva o real); la “fabulación” literaria, en cambio, procede a la transformación de ciertas experiencias humanas —naturalmente vinculadas a las realidades históricas— en “visiones” o “figuraciones” esclarecedoras, no ya de ciertos sucesos accidentales o contingentes, sino de una “condición” humana permanente y esencial. En ella, tales “figuraciones” no se manifiestan de manera abstracta o puramente filosófica, sino a través de la *imitación* o representación artís-

tica de ciertas acciones y pasiones que, aun sin remitirse inmediatamente a realidades concretas, han de encontrar en ellas los materiales para la construcción de su universo imaginario.

Como se comprenderá, me refiero aquí a las dos formas extremas del discurso: una, propensa a dar razón cumplida y comprobable de hechos ciertos o recibidos como tales y, otra, tendiente a convertir las experiencias propias, y aun las ajenas, en un almacigo de noticias de las que el literato dispone *ad libitum* como materiales aptos para la creación de un discurso ficcional. Esa *función poética* de la lengua —planteada en los términos de Roman Jakobson—,⁴ se orienta a la manifestación de las “intuiciones del espíritu” y no tanto de la “verdad” objetiva de sus enunciados, es decir, a la transfiguración —o si se prefiere decirlo así, a la resemantización— de aquellas acciones o comportamientos humanos a los que necesariamente ha de referirse la obra literaria, pero que sólo alcanzan su plena significación cuando adquieren el estatuto de una *representación simbólica*, capaz de instaurar sus propias condiciones de “credibilidad”, y sin estar obligada a ceñirse estrechamente —como le sucede idealmente a la historiografía— a la comprobación de las realidades efectivas. Como veremos adelante, a la procurada “verdad” de los referentes históricos, los discursos literarios oponen —como quería Aristóteles— la “verosimilitud” persuasiva de sus invenciones, las cuales, no por el hecho de tener un carácter imaginario o ficticio, dejan de sustentarse en las experiencias concretas de una determinada comunidad social y cultural.

II

Con el fin de irnos previniendo de los frecuentes equívocos que suele ocasionar la extendida noción de *símbolo*, digamos desde ahora que aquí entenderemos por tal una articulación particular de los signos pertenecientes a un determinado sistema semiótico (ya sea de índole verbal o icónica) por cuyo medio se sustituye, amplía y diversifica el contenido semántico de otros signos de ese mismo sistema que, en su uso denotativo o pragmático, remiten a inequívocos referentes extradiscursivos. Dicho de otra manera, los signos sustituyentes (a los que, en términos generales, podemos seguir llamando figurados o translaticios) instauran, a partir de su mismo significado recto o literal otros significados —de segundo y aun de tercer grados— que aluden simultáneamente a “realidades” o paradigmas semánticos distintos. A este fenómeno de sustitución y, al propio tiem-

⁴ Cfr. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Éditions de Seuil, Paris, 1973. (Cfr. en especial “La dominante”), así como sus *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

po, de anexión de nuevos sentidos y nuevos referentes a una secuencia enunciativa, suele darse el nombre de discursos “anisotópicos”, que son precisamente aquellos que proponen —sin contradecirse— diversos recorridos semánticos dentro de un mismo proceso de enunciación. De ahí que pueda afirmarse que los signos simbólicos, incluidos los más convencionales y mostrencos, se fundan en una organización multívoca o anisotópica de sus componentes paradigmáticos, esto es, en la compatibilidad semántica de diversos planos de significación. Y es ésta, entre otras razones, la que permite contraponer —no tan sólo en lo teórico, sino también en lo metodológico y crítico— los discursos literarios a los historiales, cuya canónica pretensión de fijar con la mayor exactitud posible ciertos sucesos asumidos como verdaderos, no podría cumplirla el historiador si cediese a la tentación de recurrir como norma a las formas simbólico-metafóricas propias de las obras literarias, puesto que, de hacerlo así, saldría del terreno reservado a la investigación historiográfica y entraría quizás en el de la llamada “novela histórica”, donde la realidad documentada de ciertos sucesos se entremezcla, confunde o asimila —con variable fortuna— con los privilegios de la invención literaria.⁵

Sirva un solo ejemplo a mi propósito de poner un poco más en claro este fenómeno de polivalencia o ambigüedad referencial que un mismo signo o secuencia de signos puede alcanzar al actualizarse en contextos diversos pero compatibles, con el fin de producir —mediante su fusión semántica— una nueva y más plena significación. Es propio de la tradición clásico-renacentista, que, *v. gr.*, el signo solidario *águila*=“águila” sea utilizado, no sólo para denotar inmediatamente esta ave magnífica, sino para designar por su intermedio otras nociones, inferidas o deducibles de su propia condición natural, así como de los atributos que convencionalmente se les reconozcan. De manera, pues, que siendo el “águila” definida como el ave de más alto vuelo y mayor fuerza o penetración visual, podrá decirse metafóricamente —como trae el *Diccionario de Autoridades*— que “reina” sobre todas ellas, y así, de conformidad con ese presupuesto, sor Juana Inés de la Cruz —después de haber recorrido imaginariamente los reinos de la naturaleza y de ejemplificar por medio de sus respectivos pobladores los vicios o virtudes que les sean propios— instituye al “águila” en su *Primero sueño* como símbolo del “regio pastoral cuidado”, esto es, de la acti-



Michael Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1618

tud siempre vigilante de la “Majestad”, que no podría permitirse el menor descuido en lo tocante a la felicidad de sus vasallos.

¿Pero basta que el *águila* sea tenida por “reina de las aves” para convertirla en tipo o modelo del buen gobierno? Por supuesto que no; a ese primer contexto de orden traslaticio (*v. gr.* *águila*=Zeus), la figura del *águila* ha de ser asimismo insertada en un segundo contexto relativo a la filosofía política, que le permita pasar de una simple *trasnominación metafórica a la categoría de símbolo*; para ello será necesario aludir explícita o implícitamente a una cierta característica o costumbre de esas aves —advertida por los naturalistas y quizá refrendada por el folclore— con el fin de convertirla en *signo simbólico de un determinado valor político y moral*. Así, pues, el hecho de que —según se cree— las *águilas* no se permitan un sueño profundo y que, para mantenerse en vela, sostengan en una de sus patas levantadas una piedrecilla que, al caer en tierra, con su ruido, vuelva a despertarlas, supone la introducción de otro contexto ideológico indispensable para instituir la como símbolo de la “Majestad gravosa”, esto es, del “duro deber anexo a la Autoridad”, que es precisamente el de mantenerse siempre vigilante:

De Júpiter el ave generosa
—como al fin Reina— por no darse entera
al descanso, que vicio considera
si de preciso pasa, cuidadosa
de no incurrir de omisa en el exceso,
a un solo pie librada fía el peso
y en otro guarda el cálculo pequeño
—despertador reloj de breve sueño—,

⁵ No es posible entrar en este espacio a una consideración mesurada de la estructura —en sí misma contradictoria— de la *novela histórica*, que sobrepasa sin duda la mera noción de “préstamos” recíprocos entre dos tipos discursivos —tal como la proponía Alfonso Reyes— y supone la integración de las “verdades” históricas y las “ficciones” literarias en un mismo plano de realidades “ambiguas”, con los resultados estéticos o persuasivos que de ello pudieran derivarse.

porque, si necesario fue admitido,
no puede dilatarse continuado,
antes interrumpido
del regio sea pastoral cuidado.
(vv. 129-140)⁶

Se sigue de esto —simplificando al máximo la cuestión— que el signo *águila*=“águila” no sólo puede constituirse como un *epíteto hiperbólico* de un individuo perspicaz en extremo (fulano es “un águila”), sino también como un nombre o icono, por obra del cual se sustituye la totalidad de un individuo, tal como en Júpiter, el máximo dios de la teología mitológica, de quien la figura del águila vendría a ser un *sinónimo simbólico*, en tanto que se destaquen —a partir de su misma significación lata o natural— ciertos valores de superioridad,

⁶ He aquí la prosificación de Alfonso Méndez Plancarte: “El águila, el ave noble de Júpiter, por no entregarse enteramente al reposo que (como reina que es de los pájaros) considera vicio si pasa de lo indispensable, por lo cual vive cuidadosa de no incurrir en culpas de omisión, por falta de vigilancia, confía su entero peso a una de sus patas, apoyada toda en sólo ella, mientras con la otra mantiene levantada una piedrecilla, que le servirá de reloj despertador al desprendérsela apenas dormite...”. Cfr. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, edición y prosificación del doctor Alfonso Méndez Plancarte, Imprenta Universitaria, México, 1951.

previsión y mando que, por analogía, les sean atribuíbles. Y son tales los mecanismos semánticos que aseguran el logro de la *representación simbólica o figurada* de nociones genéricas y valores abstractos, a modo de que puedan ser percibidos de conformidad con todas las características de un objeto sensible. Si no reconociéramos en primera instancia la figura del “águila” en cuanto tal y, después de esto, la correlación metafórica establecida con ciertos valores políticos, no sería posible descubrir toda la “densidad” semántica de dicho signo, producida justamente por la meditada o intuitiva actualización de diversos contextos compatibles en una superior instancia de significación. Y es ésta la que denominamos “ambigüedad referencial”, característica de los lenguajes artísticos y la que promueve el renovado deleite de la asombrosa comprensión de ese tipo de enunciados que compactan y sintetizan en una sola imagen diversas intenciones semánticas.

Siguiendo con nuestro ejemplo, cabría subrayar que la representación gráfica o verbal del *águila*=“águila”, en tanto que signo convencional de esta ave, sustituye enteramente en el plano de la expresión al nombre o la figura que daríamos ordinariamente a la noción significada (*v. gr.* el poder visual atribuido al águila trasladado metafóricamente al campo de la moral política), hace patente a los destinatarios la carga semántica del signo



D. Stolcius von Stolcenberg, *Viridarium Chymicum*, Francfort, 1624

denotativo a partir del cual podrían establecerse las connotaciones simbólicas correspondientes. Con todo, cuando no se hace evidente la función simbólica asignada a una determinada secuencia de signos, se oscurece la comprensión de las trasnominaciones, y puede originarse en la mente de los destinatarios una falsa conexión, digamos un corto circuito semántico, que propicie una interpretación caprichosa de los diversos planos de significación a los que dicho signo se remite en ese preciso contexto.

Reconozcamos, pues, que no es siempre evidente o clara la función simbólica por medio de la cual se modifica el modo de significación de los signos ordinarios, y no es raro que —confusos ante su densidad semántica— equivoquemos el camino y queramos encontrar en ellos un significado que no resulte pertinente o adecuado a la intención comunicativa privilegiada por el texto.⁷ De ahí proceden las lecturas, no sólo divergentes —que son más que lícitas—, sino aun las incompatibles o aberrantes. Y es también esta admirable capacidad de los lenguajes humanos para actualizar en un solo recorrido sintagmático la concurrencia y compatibilidad de diversos paradigmas o planos de significación, la mayor celda que el discurso literario tiende a sus destinatarios, por cuanto que, inadvertidamente, pudiera promover la falsa discusión en torno de la *verdad o falsedad* de ese tipo de enunciados, por más que tales valores no sean ontológicamente aplicables al discurso ficcional que, contrariamente al histórico, en tanto que se proponga la reconstrucción documentada y fidedigna de los hechos y las cosas, sino, mayormente, la búsqueda de las semejanzas o correspondencias que el entendimiento es capaz de discernir entre una multitud de objetos, con el fin de construir una imagen o “visión del mundo”, más compleja, englobante y matizada que la que proponen los discursos científicos o las narraciones históricas.

III

No sería pertinente atender en este escrito aquellos aspectos relativos al carácter “irracional” de los símbolos vinculados con las pulsiones del psiquismo individual o de las experiencias religiosas, sino tan sólo al modo semiótico de su articulación verbal y, por extensión, a influjos de ella, de sus representaciones icónicas. Sin embargo, me parece útil establecer una primera diferencia

⁷ Por supuesto, la determinación de lo pertinente o impertinente en las interpretaciones de las obras artísticas es un arduo problema que no puede ser aquí abordado; en todo caso, la pertinencia o conformidad con el sentido isotópico o global al que quisiera reducirse un determinado discurso literario sólo puede alcanzarse por medio de la síntesis lógica de sus argumentos, y ello a riesgo de reducir el contenido de sus enunciados simbólicos a un solo plano de significación unívoca.

esencial entre los dos tipos de discurso de los que venimos tratando: la materia primordial sobre la cual versa la historiografía es —o se dice que debiera ser— la “realidad” del mundo tal como haya podido ser experimentada por sus actores o testigos, y conservada en sus “huellas” psicológicas tanto como documentales, y de ahí procede la función propiamente denotativa de sus representaciones textuales. En cambio, la materia prima de la literatura no es, al menos de manera absoluta o inmediata, la “realidad del mundo”, sino *la realidad del sistema semiótico* a través del cual el mundo se hace “representable”, esto es, al modo de hacerse patentes al entendimiento ciertos comportamientos humanos que, trascendiendo las circunstancias históricas y los sucesos particulares, ejercen su influjo sobre la conciencia de una comunidad social y le proponen otros medios —que llamamos simbólicos o estéticos— para descifrar los enigmas de su ser, de su mundo y su destino.

Podría decirse, pues, que la historiografía *registra y reconstruye* ciertos “hechos” concluidos a través de un medio discursivo voluntariamente unívoco; el discurso artístico o literario, en cambio, *representa imaginariamente* ciertos sucesos “plausibles” a partir de la exploración de los sistemas semióticos que permiten hacerlos significantes y persuasivos de una “verdad” esencial. Dicho más brevemente: la historiografía utiliza los discursos verbales como un instrumento apto para la reconstrucción y comunicación de ciertos hechos que —en cuanto tales— tienen su propia entidad con independencia de las formulaciones lingüísticas que se hagan cargo de ellas; la literatura, en cambio, parte del universo significativo propio de cada sistema semiótico-cultural para reconocer e interpretar aquellas intuiciones del mundo a las que sólo es posible acceder a través de esta íntima exploración de las capacidades del lenguaje y por cuyo medio el mundo se instituye, más allá de sus manifestaciones eventuales, como una entidad propiamente ontológica.

¿Cómo es que el lenguaje humano, constituido por uno o varios sistemas de reconocimiento y representación del mundo de la experiencia, puede, a la vez, servir a la construcción de mundos ficticios o simulados, que son, a un mismo tiempo, semejantes y diversos a los de las realidades contingentes? Quizá pudiéramos resolver la cuestión apelando a las facultades humanas de la memoria y la fantasía. A la primera corresponde el registro y conservación de las imágenes o figuras de las cosas, es decir de las *imágenes o ideas* en que se resguardan los conocimientos adquiridos y orientan nuestra conciencia en la vasta y confusa diversidad del espectáculo mundano. A la fantasía debemos nuestra capacidad de utilizar esas mismas imágenes que —en primera estancia— remiten convencionalmente al mundo de lo estrictamente real, para construir con ellas un nuevo “mundo” imaginario, el cual, sin dejar de evocar



D. Stolcius von Stolcenberg, *Viridarium Chymicum*, Francfort, 1624



Lambsprick, *De Lapide philosophico*, Francfort, 1625

ciertas materialidades contingentes, es capaz también de incluirlas en un orden autónomo con el fin de representar y comprender de diversa manera nuestras experiencias del mundo a partir de la re-organización y re-semantización de aquellas mismas imágenes que normalmente nos lo representan repartido en compartimientos estancos y lógicamente comunicables. Los que alguna vez fueron entendidos como vanos “juegos de la fantasía” no son siempre ni necesariamente conjuntos de imágenes engañosas y gratuitas, producto de una “imaginación fantástica” que procede sin “regla ni freno”, sino artificiosas construcciones semióticas del tipo que más arriba hemos intentado describir al tratar lo relativo al signo simbólico, y aspiran a descubrir en el mismo caudal de la lengua comunitaria otras maneras de ser —quizá más sutiles, profundas y comprensivas— de las “verdades” esenciales de nuestra vida. Son éstas, precisamente, las que configuran los valores estéticos y morales, es decir, la visión deleitable, pero también crítica, de todas las cosas que afectan o perturban nuestro ánimo.

Resultan de todo esto otras diferencias significativas entre los modos historiográfico y artístico o literario del discurso. Aun en los casos en que el historiador se ocupa de hechos de los cuales haya sido testigo, la “verdad” de su narración se instala fatalmente en un tiempo concluso, por más que los eventos rememorados hayan podido tener importantes secuelas en la comunidad en que se sucedieron tales hechos; de ahí que tanto las “huellas” que esos “hechos” hayan podido dejar en la memoria colectiva, sólo tienen “sentido” —esto es, sólo pueden alcanzar una significación específica y concreta— en la medida en que las asumamos como eventos cumplidos, sin mengua de que en su narración discursiva puedan ser presentados de conformidad con la categoría formal del presente. Con todo, el carácter “presencial” que suele asumir el relato histórico es una

más de las ilusiones semánticas producidas por medio de la representación “actualizada” de lo ocurrido en tiempos pretéritos. Lo que permite nuestro conocimiento de tales sucesos radica precisamente en su condición de “haber pasado” en el mundo, y es también su naturaleza de hecho concluido —y no virtual o imaginario, como en la obra literaria— lo que lo convierte en materia historiable.

En el extremo opuesto de esa condición conclusa y verificable de los hechos históricos, se halla la obra literaria: su discurso —por más que le conceda a los “sucesos” ficticios la progresión causal y temporal a que los obliga su estructura narrativa— todo va ocurriendo en el presente continuo y renovado de su lectura, es decir, en el acto mismo de su recepción por parte de cada lector. De modo tal que, por poner un ejemplo muy basto, lo ocurrido o realizado por César al cruzar el Rubicón, no es —salvo en su conectividad enunciativa— equivalente a lo que le “sucedió” e “hizo” don Quijote al entrar en aquella venta que creyó ser castillo. Los hechos de César pueden y deben ser verificados por su relación con los testimonios transmitidos al respecto y gracias a los cuales le es dable al historiador establecer su condición de ser verdaderos o falsos. Los “hechos” del héroe novelesco —en cambio— sólo adquieren sentido por relación a los “datos” instaurados, no directamente en la “realidad del mundo”, sino en la “realidad de la escritura”: lo que en ella se afirma no puede ser directamente confrontado con otras circunstancias exteriores al texto, sino, en todo caso, con el “efecto” de verdad que produzca su relato en la imaginación de los destinatarios, es decir, en el cumplimiento del desiderátum de “verisimilitud”, que es, como quería Aristóteles, el ajuste necesario y posible de cada una de las “acciones” narradas o de los “caracteres” descritos en razón de la coherencia establecida por la propia invención imaginaria. ▣