

La literatura: un mundo de engaños y ficciones falsas

Por Rafael Baroni

Texto original traducido por Ahmed Oubali:
<https://vox-poetica.com/t/articles/baronibluff.html>

¿Puede la ficción mentir de vez en cuando o es la mentira misma? ¿Cuáles son las modalidades del “ir de farol” en la literatura cuando este engaño se asimila a un efecto poético destinado a llevar al lector a un callejón sin salida interpretativo? Abordar estas cuestiones en el contexto literario (y en el de las “artes miméticas” en general) plantea problemas complejos, porque se trata de tener en cuenta el estatuto ilocutivo propio de la ficción. En efecto, muchos autores, en la extensión de la condena platónica de la mimesis [2], han comentado el carácter esencialmente “falso” de las obras de ficción, carácter que se debería a su desconexión frente a nuestro universo de referencia [3]. Podríamos recordar como ejemplo esta célebre cita de Nabokov construyendo el mito de la creación literaria...

La literatura no nació el día en que un niño, gritando “¡Lobo! ¡Lobo!, surgió de un valle de Neanderthal, un gran lobo gris pisándole los talones: la literatura nació el día en que un niño gritó “¡Lobo!” ¡Lobo! cuando no había ningún lobo detrás de él. Que este pobre niño, víctima de sus repetidas mentiras, acabe siendo devorado por un lobo de carne y hueso es aquí relativamente incidental. Lo importante es esto: entre el lobo en la esquina de un bosque y el lobo en la esquina de una página, hay como un enlace reluciente. Este vínculo, este prisma, es el arte literario [4].

Pero el mito de Nabokov está incompleto, pues la mentira del joven solo se convertirá en ficción el día que nadie se deje engañar por él, el día en que el lobo de la esquina del bosque ya no será confundido con el lobo de la esquina de la página. Si la ficción es una mentira, ¿puede a veces mentir y a veces decir la verdad? ¿Sigue teniendo sentido hablar de mentira si esta no es una alternativa a la verdad? Parece en efecto prácticamente imposible definir las condiciones de una mentira ficcional, precisamente por esa desconexión a priori que nos priva de la virtualidad de una confrontación entre el discurso y una referencia que le sería externa. Digámoslo de entrada, las ficciones no pueden mentir en el sentido

propio del término, es decir, no pueden producir afirmaciones falsas, porque son de entrada (y abiertamente) afirmaciones fingidas y no pueden relacionarse con objetos extra textuales. Tal propiedad surge del estatus ilocutivo de los actos de habla ficticios tal como los define Searle (1975) o lo que Eco denomina el "privilegio alético" de la ficción (1996: 98). Este "privilegio" se describe así: es imposible cuestionar una afirmación ficcional, es una pseudo afirmación cuyo carácter es definitivo, ya que produce su referente al mismo tiempo que se refiere a él.

En esta comunicación exploraremos esta característica de la ficción así como ciertos mecanismos que, sin embargo, permiten engañar al lector, sin recurrir a una mentira ficcional como tal. El análisis de las denominadas estrategias literarias "engañosas" nos permitirá hacer algunos comentarios generales sobre este fenómeno y será ilustrado con un cuento de Borges, apareciendo esta ficción como un caso límite de "falsa afirmación fingida" o "mentira ficticia" (si no ficcional [5]) destacando el estado ilocutivo particular del bluf literario. Pero antes de emprender esta exploración, debemos precisar qué entendemos por bluf, y las razones por las que este término nos parece a pesar de todo poder aplicarse ocasionalmente al discurso ficcional para designar un singular efecto poético.

El bluf generalmente se define como un acto destinado a engañar a otros, especialmente en un contexto lúdico en el que se trata de dominar a un oponente potencialmente superior. Cabe agregar que este engaño no está necesariamente asociado a una mentira, esta última puede definirse como la evocación explícita, a través de un acto de habla imaginativo, de un referente inexistente, aunado a un disimulo de las intenciones engañosas y una ausencia temporal del referente real. Si imaginamos una situación típica de bluf, como una partida de póquer, el jugador que deliberadamente trata de engañar a su oponente no lo hace afirmando abiertamente que tiene cuatro ases cuando solo tiene un par, sino fingiendo... que tiene en efecto un mejor juego de lo que realmente es. En este caso, el "tramposo" produce signos índice (apuesta grande, apariencia de seguridad u ocultamiento de nerviosismo, fingido contento al recibir nuevas cartas, etc.) que empujan a su oponente a construir inferencias falsas; pero este error interpretativo no se obtiene mediante afirmaciones falsas, mentiras abiertas.

En el juego de cartas está prohibido hacer trampa, pero la astucia, el bluf o el engaño siguen siendo posibles, e incluso se fomentan: forman parte del juego... Lo mismo ocurre con la literatura, que ignora la figura de la mentira, pero que nunca dejó de explorar las infinitas potencialidades de las ficciones engañosas. El propio Nabokov trazó este paralelismo entre el juego (del ajedrez, en este

caso) y la literatura, enfatizando el papel de las “argucias”, las “ilusiones” y las “engañifas”...

La astucia en el ajedrez como en el arte es solo un elemento del juego: es parte de la combinación, de las deliciosas posibilidades, las ilusiones, las perspectivas del pensamiento, que pueden ser engañifas, quizás. Creo que una buena combinación siempre debe contener algún elemento de engaño... la jugada trampa en un problema de ajedrez, la ilusión de una solución o la magia del prestidigitador: de niño yo era un poco ilusionista. Me encantaba hacer trucos de magia sencillos -convertir el agua en vino, ese tipo de cosas- pero creo estar en buena compañía porque todo el arte es ilusión, como lo es la naturaleza: todo es ilusión con esta excelente tramposa, del insecto que imita a un hoja a los gastados incentivos para la procreación de especies... [6].

La metáfora del juego para describir la relación entre un texto y un lector no carece de fundamento, como lo atestigua el trabajo de Picard (1984). Eco (1985: 147-150), probablemente recordando los comentarios de Nabokov, también usa la imagen del "gambito" para ilustrar cómo un texto puede alentar la producción de inferencias falsas [7]. Veremos que las narrativas ficcionales, cuando pretenden empujar a sus lectores a producir interpretaciones que luego son contradichas, no proceden de manera diferente que el gambito en el ajedrez o el bluf en el póker, excepto que el bluf en la literatura siempre terminará siendo desenmascarado, de lo contrario el lector estaría autorizado por el texto a producir sus inferencias, por arriesgadas que sean [8]. Por el contrario, el jugador de póquer engañado, si se retira, corre el riesgo de conocer la frustración de no saber nunca lo que su oponente tenía realmente en la mano, ya que este último no está obligado a mostrar sus cartas y, por lo tanto, puede conservar su crédito de confianza. Cuando una obra literaria no muestra sus cartas, no nos enfrentamos a un bluf o un engaño, sino a una "indeterminación radical" (cf. Baroni 2002) que produce una apertura interpretativa, esta es una figura completamente diferente del discurso literario que no se tratará en estas líneas.

EL ESTATUS ILOCUTIVO DE LAS PROPUESTAS FICTICIAS

En su análisis del estatus lógico del discurso, Searle (1975) distingue los actos de habla ficticios de las afirmaciones examinando su carácter ilocutivo divergente. De hecho, las afirmaciones se ajustan a reglas semánticas y pragmáticas específicas, como el compromiso del hablante con la verdad de la proposición expresada o el hecho de que debe poder proporcionar evidencia o razones válidas que permitan justificar la verdad de la proposición. En términos generales, si afirmamos que los estadounidenses pusieron hombres en la luna, podemos suponer que tal afirmación es cierta, y seguirá siendo cierta hasta que se demuestre lo contrario. También podemos afirmar a un interlocutor dudoso

que si esta proposición fuera falsa, los soviéticos, que en ese momento tenían medios efectivos de control y que tenían interés en que la proposición fuera inexacta, probablemente no se habrían privado de hacerlo saber (Cf. Eco, 1996: 99).

La posibilidad de poder cuestionar una afirmación, de preguntarse si no es mentira, es la expresión misma de su carácter ilocutivo específico. Por otro lado, un acto de habla ficticio como:

Érase una vez un rey y una reina que se repetían todos los días: “¡Ah! ¡Si tuviéramos un hijo! Pero todavía no tenían ninguno. Un día cuando la reina estaba en el baño, sucedió que una rana saltó del agua para acercarse a ella y hablarle (Grimm, 1986: 284)

debe ser considerada, desde el punto de vista de la intención del hablante, como un conjunto de pseudo afirmaciones (o afirmaciones fingidas) porque el objeto de estas proposiciones no puede relacionarse con un universo de referencia externo al propio acto de habla, sino con el universo ficticio que este discurso construye al mismo tiempo que se refiere a él, un universo en el que el hablante no tiene por ejemplo que justificar o probar que las ranas pueden hablar. Por lo tanto, afirmar que no existe la Sra. Sherlock Holmes porque Holmes nunca se casó, pero que en cambio decir que hay una Sra. Watson porque Watson estaba casado, aunque la Sra. Watson murió poco después de su matrimonio (Searle, 1975: 329) sería una afirmación falsa si se relaciona con personajes del mundo real, pero sigue siendo correcta si la proposición se refiere al mundo ficticio (o posible) inventado por Conan Doyle: "debido a que el autor creó estos personajes ficticios, podemos, de nuestra parte, hacer afirmaciones verdaderas sobre estos personajes ficticios" (Searle, 1975: 329). Lorenzo Bonoli resume así el estatuto de esta pretensión enunciativa: "el autor de un texto ficcional suspende, por tanto, el funcionamiento referencial del lenguaje, lo que explica por qué la ficción puede hablar de cosas inexistentes sin presentar un lenguaje formalmente diferente del lenguaje que nos permite hablar de objetos del mundo real" (2000: 491).

Sin embargo, no debe concluirse de esta desconexión de la realidad que los textos de ficción sean necesariamente irrelevantes para nuestro universo de experiencia. Por un lado, a nivel de las estructuras ideológicas que transmite la narración, una obra de ficción puede contribuir a renovar nuestra percepción de la sociedad o de la historia al transmitir referencias indirectas y productivas (Bonoli, 2000: 495-497). Podemos citar, por ejemplo, los trabajos de Zola, Orwell o Koestler para los que una lectura que no tenga en cuenta esta referencialidad indirecta con el mundo real sería simplemente aberrante. Koestler también asumió esta referencia histórica indirecta cuando afirmó en la

dedicatoria de *Le Zéro et l'infini* que, si los personajes de su libro eran imaginarios, en cambio, las "circunstancias históricas que determinaron sus acciones son auténticas" (1945: 7). A este nivel de análisis, si solo tenemos en cuenta esta referencia indirecta a los excesos burocráticos y totalitarios del régimen soviético, podemos imaginar que un admirador de Stalin y su obra política tendría derecho a considerar esta obra de ficción como ideológicamente falsa, mientras que la mayoría de los lectores contemporáneos la consideran fiel a la realidad.

Por otro lado, si adoptamos una perspectiva constructivista, y esta es la posición defendida por Lorenzo Bonoli, es posible revalorizar el papel cognitivo de la ficción según "su participación en el proceso de construcción de los objetos de conocimiento":

En tal marco, la ficción puede verse como un medio en el que se definen nuevas formas de ver y entender la realidad, lo que no quiere decir que la ficción describa el mundo real, sino simplemente que la ficción ofrece formas, modelos, a través de los cuales es posible ver y concebir la realidad. (2000: 498)

Volviendo al "privilegio alético" de la ficción, conviene subrayar, sin embargo, que la autorreferencialidad de los discursos ficcionales tiene como consecuencia hacer definitivamente verdadera cualquier forma de afirmación ficticia. Como señala Eco, "la puñalada de Athos a Mordaut seguirá siendo una verdad indiscutible mientras exista un único ejemplar de Veinte años después, e incluso si en el futuro se inventa un método de postinterpretación-deconstruccionista" (1996: 97). Eco, por lo tanto, sugiere que este carácter "indiscutible" de la ficción bien puede explicar el gusto que encontramos en la lectura de novelas, ya que nos dan "la cómoda sensación de vivir en un mundo donde la noción de la verdad no puede ser cuestionada, mientras que el mundo real parece mucho" más insidioso" (1996: 97-98).

Si producir un discurso ficcional consiste en simular que se están realizando aseveraciones, aún debe especificarse que esta simulación debe entenderse como "actuar como si...", y ello sin pretender engañar al interlocutor [9] (Searle, 1975: 324). Eco resume la posición de Searle de la siguiente manera:

Searle (1975) mostró cómo las proposiciones narrativas (artificiales o ficcionales) se presentan con todas las características de las aseveraciones, excepto que el hablante no se compromete ni con su verdad ni con su capacidad para probarlas: por tanto, se trata de aseveraciones, pero de un tipo particular donde el hablante no se compromete a decir la verdad, pero donde tampoco pretende mentir: simplemente "pretende" hacer aseveraciones [...]. (Eco, 1985: 95)

Sea como fuere, a diferencia de Searle, Eco no piensa que ese "simular" esté determinado solo por la intención (explícita o implícita) del hablante, busca por el contrario los "artificios textuales que manifiestan en términos de estrategia discursiva esta decisión" (1985: 95). En el ejemplo citado anteriormente, la fórmula introductoria "hubo en el tiempo..." funcionaría entonces como un código comparable a la fórmula más clásica "había una vez..." y alentaría al lector a suspender su incredulidad en relación a los acontecimientos "maravillosos" que se van a describir. Se trata aquí de decidir si es necesario o no asignar un valor de verdad al enunciado poniéndolo en relación con un mundo definido como real, no estando este tipo de decisión garantizada de entrada sino provisionalmente "entre paréntesis". (Eco, 1985: 94). Si el comienzo del texto (fuera del contexto de enunciación [10]) puede dejar alguna duda sobre el carácter ficticio del enunciado (después de todo, no se trata precisamente de la fórmula canónica introductoria del cuento, sino de una variante de este último [11]), el uso del pasado simple y la calificación de los personajes como rey y reina refuerzan gradualmente la probabilidad de una referencia ficticia asimilable al mundo posible de los cuentos maravillosos (pero podría tratarse también de un relato histórico un tanto particular) y esta referencia se hace casi cierta cuando se introduce un animal dotado de habla, lo que sería incoherente si el texto se encuadrara en el género historiográfico.

Esta hipótesis, construida durante la lectura es, en este caso, confirmada, ya que es efectivamente el comienzo de *La bella durmiente* en la traducción francesa de la colección de los hermanos Grimm, pero las hipótesis de los lectores no siempre serán "felices".

COHERENCIA DEL TEXTO Y EXPECTATIVAS DEL LECTOR

Hemos establecido, por tanto, que las proposiciones ficticias no deben evaluarse en función de su verdad o falsedad en relación con el mundo real, aunque pueda establecerse una relación referencial indirecta con este último. Searle señala, sin embargo, que una obra de ficción no consiste necesaria e únicamente en proposiciones ficticias o afirmaciones fingidas. Así, si Holmes y Watson son personajes inventados, sin embargo evolucionan en un Londres histórico que el lector es capaz de comparar con el Londres de su universo de referencia y con la imagen que se ha hecho de él en su enciclopedia; dado el estilo realista del autor, el lector tiene derecho, por tanto, a advertir las incoherencias en la descripción de esta ciudad real en la que se desarrollan hechos ficticios. Sin embargo, como señala Lorenzo Bonoli, esta relación de consistencia no debe confundirse con una relación de referencia directa:

El texto realista, en su carácter de ficción real, se encuentra en una posición particular: por un lado, su carácter ficcional implica una ruptura con la realidad, pero, por otro, su aspiración realista apunta a reabsorber esta ruptura para poder leerse como descripción de la realidad. Sin embargo, esta reabsorción no se realizará [...] a nivel referencial, donde el texto realista queda siempre marcado por este corte. (Bonoli, 2004)

Desde el punto de vista ontológico, la posibilidad de producir cualquier mundo posible [12] por medio de un acto de habla ficcional no puede, por tanto, ser cuestionada, pero su aceptabilidad o verosimilitud debe estar relacionada con un principio de coherencia ad hoc que debe buscarse en las convenciones específicas a los géneros literarios. Searle afirma así que no existe un “criterio universal de coherencia: lo que será coherente en una obra de ciencia ficción no lo será en una obra de naturalismo” (Searle, 1975: 331). Al resaltar la naturaleza contractual y genérica de la aceptabilidad de las rupturas entre el mundo posible y el mundo de referencia del lector, Searle traza un camino para comprender las estrategias del bluf en la literatura: la obra se considera coherente si se ajusta a las expectativas relacionadas con las convenciones específicas de géneros literarios.

El horizonte de la expectativa genérica, como tradición y norma establecida por el interdiscurso literario, genera por tanto la virtualidad de una transgresión de esa norma por parte del autor. En otras palabras, la existencia de expectativas genéricas entre los lectores proporciona una valiosa ventaja para engañarlos estratégicamente. Así, Searle imagina una situación narrativa cuanto menos sorprendente: si encontramos un texto en el que Sherlock Holmes completa un viaje a un planeta invisible en un microsegundo, "sabremos como mínimo que esto es incoherente con el corpus de nueve volúmenes originales de las aventuras de Sherlock Holmes" (Searle, 1975: 331). En este tipo de relatos, la ficción podría pretender, en sus primeras páginas, apegarse a las normas de la novela realista (en particular, actualizando la figura del célebre investigador imaginado por Conan Doyle), para mejor engañarnos más adelante, cuando se desviaría de ella, esta vez para actualizar los estándares de la novela de ciencia ficción. Si bien, en la mayoría de los casos, la ruptura se da en registros menos espectaculares, un número muy elevado de novelas juegan precisamente con esta articulación entre expectativa genérica, novedad y sorpresa (cf. Baroni, 2003).

Al resaltar, desde una perspectiva semiótica, los niveles intensionales y extensionales de la lectura, Eco define tanto la forma en que los textos fomentan la producción de ciertas hipótesis interpretativas anticipando el desarrollo posterior del texto, y como el relato es probable de frustrar después estas expectativas:

Así, el hecho de que el lector, a nivel de predicciones, plantee un proyecto de un estado de cosas posible debe ser evaluado a nivel extensional en su coherencia o inconsistencia con el desarrollo sucesivo de la fábula, en el plano intensional, sin embargo, puede llevarnos a cuestionar cómo actuó el texto para estimular esta creencia [...]. (Eco 1985: 240)

En este caso, podemos hablar de estrategias encaminadas a “engañar” al lector en el caso de que las previsiones que parecen más probables (es decir, las que parecen alentadas por el texto, las que parecen más "coherentes" en un primer lectura) luego resultan ser falsos: “[en el caso de una fábula cerrada] en cada disyunción de probabilidad, el lector puede aventurar diferentes hipótesis y no se debe en absoluto excluir que las estructuras discursivas le orienten maliciosamente hacia aquellas que hay que descartar: pero está claro que habrá solo una buena hipótesis” (Eco, 1985: 154). Vemos aquí una llamativa homología con el bluf en el juego de póquer: no es por medio de una mentira (falsa afirmación), sino por una mezcla compleja de pistas tácitas y ambiguas, que el texto empuja al lector a construir falsas hipótesis. En el caso del gambito, la dimensión temporal del engaño también es esencial: la tentación de tomar inmediatamente la pieza aparentemente sacrificada por el oponente puede resultar a largo plazo un error de cálculo.

La estrategia de fanfarronear es particularmente activa en el género policial, estas novelas juegan un juego de duelista con sus lectores. El juego consiste en proporcionar al lector todas las pistas necesarias para resolver un rompecabezas, procurando que sea el propio lector, mediante su esfuerzo por encontrar la solución y mediante el uso de sus habilidades genéricas o intertextuales, quien llegue a despreocuparse de las pistas proporcionadas, hasta el punto en que se sorprenderá con la solución final [13]. Es al menos en estos términos que Saint-Gelais define el "dispositivo tortuoso" de la novela policiaca:

El dispositivo policial consiste menos en ocultar la solución que en establecer las condiciones para un borrado que la lectura, y no el texto solo, realizará. Un artificio tortuoso, que no se basa, como a veces se pretende, en la falta de inteligencia o distracción del lector, sino en el propio esfuerzo que este despliega en su búsqueda de la solución. La ceguera del lector es una ceguera construida por el lector. (Saint-Gelais 1997: 794)

Así, en uno de sus cuentos más célebres [14], Borges utiliza precisamente un estereotipo de la novela policiaca (estereotipo activado en el texto por una alusión explícita a las investigaciones del Chevalier Dupin [15]) para empujar a su lector a postular la inmunidad de su detective y la exactitud de sus enrevesadas hipótesis sobre las, probabilísticas, del comisario. Eventualmente

habrá que revisar todas estas hipótesis interpretativas, porque Lönnrot (y el lector con él) es víctima de sus deducciones y cae en una trampa fatal tendida por su enemigo Scharlach (y por el autor argentino). La sorpresa memorable que cierra esta historia consiste en un asesinato imprevisto, el del detective, situación incongruente con los códigos del género policial (Todorov insiste, en su tipología del género policial, en la inmunidad de la que en principio goza el detective), lo que termina por convencer al lector de que ha sido engañado y que por lo tanto es necesario revisar las habilidades enciclopédicas que lo engañaron.

LOS LABERINTOS DE BORGES

No sorprende encontrar muchos efectos de "farol literario" en Borges, tan fascinado estaba este autor por las pretensiones, los espejos y los laberintos, tanto le gustaba engañar a sus lectores en los infinitos meandros de sus relatos. En uno de sus cuentos encontramos un caso muy interesante de engaño literario que a primera vista parece contradecir el "privilegio alético" de la ficción que acabamos de mencionar: en "La forma de la espada", un narrador (de nombre Borges) relata su encuentro con un personaje pintoresco cuyo "tajo resentido" cruza su rostro y cuyo "nombre real no importa" (1983: 119). Este personaje accede a regañadientes a contar la historia secreta de su cicatriz con una condición: no reducir "ni la vergüenza ni las circunstancias infames" (120). Luego comienza la historia de su existencia durante la Guerra Civil Irlandesa, donde conocemos su encuentro con un tal John Vincent Moon, un personaje de "cobardía irremediable" a quien salva una tarde cuando es arrestado por un soldado:

Nos gritó que nos detuviéramos. Aceleré el paso; mi camarada no me siguió. Me di la vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror. Así que volví sobre mis pasos, maté al soldado de un golpe, sacudí a Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. (Borges, 1983: 122)

Posteriormente, Moon traiciona al narrador, quien sin embargo lo cuidó y protegió, y este último, justo antes de ser arrestado, tiene tiempo de golpear al traidor con una cimitarra, imprimiendo "para siempre en su rostro una media luna de sangre" (125). Solo entonces comprendemos que el narrador hizo trampa en la atribución de personas, y que el John Vincent Moon de la historia era uno con él. Este falso intercambio de roles narrativos se justifica en retrospectiva con estas palabras finales: Te conté la historia de esta manera para que la escucharas hasta el final. Denuncié al hombre que me había protegido: soy Vincent Moon. Ahora desprécieme. (Borges 1983: 125)

A primera vista, parecería, por tanto, que estamos en presencia de "afirmaciones falsas fingidas", o bien de proposiciones ficticias que serían propiamente engañosas. En realidad, el estatuto ilocutivo de los actos de habla asumidos por un autor ficticio no debe confundirse con el de los actos de habla que se atribuyen al narrador o a los personajes de la historia: el autor no busca hacer creer que su historia es cierta [16], se contenta con construir un mundo ficticio en el que todo es posible; por otra parte, el narrador, que resulta ser, en este caso, un personaje ficticio, puede pretender producir afirmaciones reales, y también puede mentirnos mintiendo a su interlocutor ficticio. De hecho, si bien el discurso ficticio no puede mentir por sí mismo, puede, no obstante, contar historias en las que la gente miente y en las que puede mentir contando sus propias historias.

Se trata de distinguir claramente las narraciones "naturales" en las que "el hablante asume que la narración es verdadera" (incluso cuando se simulan dentro de una ficción) de las narraciones artificiales para las que "el criterio de verdad es irrelevante" (cf. Van Dijk 1976: 309). Estamos aquí en presencia de una "metalepsis" sumamente compleja (cf. Pier & Schaeffer 2005), porque duplica el plan relato-discurso y la relación aserción/ficción al inscribir un relato fáctico en el relato ficticio. En este caso, en el cuento de Borges, el hombre cicatrizado pretende producir un relato veraz de su vida, y es por tanto esta vida -que solo puede ser considerada "real" en el mundo posible de la ficción- la que le sirve de referencia a un testigo capaz de verificar la validez de las afirmaciones. De hecho, la cicatriz es la prueba "física" de la mentira, que está aquí (y esto no es inocente) por un problema de posición enunciativa, por la engañosa disociación entre el narrador y el protagonista: el "él" de Moon está disociado del "yo" del narrador anónimo, mientras que estas dos personas deberían estar unidas. En el mundo posible de la ficción que leemos, que confronta a Moon (narrador-segundo) con Borges (narrador-primero), esta cicatriz puede ser considerada como un "texto exterior" que permite evaluar la vigencia del relato fáctico en la historia ficticia. Solo por este artificio en forma de doble enclavamiento, la afirmación "Yo maté al soldado de un golpe" seguirá siendo no una verdad indiscutible, sino una mentira indiscutible mientras haya una copia de las Ficciones de Borges. Es necesaria la presencia de un doble entrelazamiento, porque si no hubiera un primer narrador que verificara en su universo de referencia que el segundo narrador había mentido, no podríamos confrontar la mentira con la realidad, ya que no tenemos acceso a este mundo posible que se encuentra fuera de la narración.

También llama la atención que otras proposiciones, asumidas ficticiamente esta vez por el narrador Borges [17] en el mundo posible 1, podrían interpretarse en un principio como incoherentes o engañosas pero, al examinarlas más de cerca, estas "falsas pistas" resultan adquirir una nueva coherencia. Este es el caso, por

ejemplo, de la descripción del "caracortada" como un hombre de "delgadez enérgica" (119) que contrasta con el retrato que Moon hace de sí mismo, cuando dice que "daba la impresión desagradable de ser un invertebrado". (121). La identificación entre los dos personajes parece, de hecho, fuertemente desalentada por estas pistas textuales: uno podría entonces sospechar que el narrador-Borges es un narrador poco confiable (o mentiroso) y el propio Borges-autor podría ser acusado de ser incoherente. Pero, ¿no deberíamos reinterpretar, en una segunda lectura, este contraste como el signo de la transformación física y moral que habría operado la culpa irremediable de Moon? En la misma línea, el relato comienza con la sugerencia de que el verdadero nombre del protagonista de la cicatriz "no importa" [18], cuando por el contrario, parece ser de suma importancia, ya que oculta la clave del engaño identitario sobre el que se construye la trama. Sin duda podemos detectar en esta pista otra forma de "bluf" literario, pero aquí nuevamente, la presunción hermenéutica de una profunda coherencia textual detrás de una aparente incoherencia, nos lleva a construir una nueva hipótesis interpretativa que nos permite volver de nuestra sorpresa...

En su relato, Moon insiste en que esta historia de traición pretende ser ejemplar, como la de Judas y Cristo.

Este hombre asustado me avergonzó como si yo fuera el cobarde y no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si todos los hombres lo hicieran. Por tanto, no es injusto que una desobediencia en un jardín pueda contaminar a la humanidad; por lo tanto, no es injusto que la crucifixión de un solo judío bastó para salvarla. Schopenhauer puede tener razón: yo soy un hombre, cualquier hombre es todos los hombres. (Borges 1982: 123)

De hecho, el desdibujamiento de la identidad y la generalización del caso particular, la contaminación de lo colectivo por lo singular, parecen constituir precisamente el horizonte semiótico de este relato, los nombres propios, el de los actores que cumplen los roles actanciales de la trama, no importan en este contexto. Ahora bien, es precisamente este proceso de despersonalización virtual lo que constituye la naturaleza de la referencia indirecta y productiva de la ficción en relación con nuestro universo de experiencia: esta referencialidad ampliada es en cierto modo liberada por la ausencia de referencialidad directa que caracteriza las afirmaciones falsas. Lo que pretende esta "metaficción" es precisamente exponer de modo paradójico el funcionamiento referencial de la ficción: la referencia de la ficción pasa por una ejemplaridad, por una posible generalización de una experiencia singular y ficticia; una experiencia que nos es ajena y que sin embargo nos concierne, una experiencia que puede enseñarnos, lectores de Borges, algo sobre nuestra propia vida, o al menos sobre una de sus potencialidades.

El rodeo que hace la ficción permite así generalizar el caso particular, hacer de cada aventura imaginaria una aventura ejemplar. De este modo, tocamos la cuestión de la relación entre la literatura y la figura retórica de la metonimia. La literatura nos proporciona, a través de la identificación imaginaria, una catarsis a través de la cual, por un breve instante, podemos cambiar nuestra existencia por la de otro, podemos experimentar un punto de vista ajeno, renovando así, en una experiencia estética, nuestra visión del mundo así como los juicios éticos y las posiciones ideológicas que lo fundamentan. Vemos así cómo lo que en un principio podría parecer un simple "bluf" literario, un engaño dirigido a un efímero efecto sorpresa, puede convertirse, en una segunda lectura, en una reflexión abismal y laberíntica sobre la ilocución de estatus y el alcance referencial de ficción.

CONCLUSIÓN

Para concluir este rápido repaso al bluf en literatura, que hemos definido como una maniobra de engaño excluyente de la mentira directa por el hecho de que el discurso se compone de afirmaciones fingidas que no remiten directamente a una realidad extratextual, debemos señalar dos límites importantes a nuestro enfoque, que no pretende agotar un tema tan vasto y complejo. Por un lado, si la expectativa de coherencia, en la que se basa el engaño, depende esencialmente de habilidades intertextuales articuladas en forma de "escenarios" (cf. Baroni 2005), cabe precisar, no obstante, que se trata de "patrones retóricos y narrativos que forman parte de un selecto y restringido bagaje de conocimientos que no todos los miembros de una determinada cultura poseen" (Eco 1985: 104).

Es por esto que algunas personas son capaces de reconocer la violación de las reglas de género, otras de prever el final de una historia, mientras que aún otras, que no cuentan con escenarios suficientes, se exponen a disfrutar o sufrir sorpresas, giros o soluciones que el lector sofisticado encontrará bastante banal. (Eco, 1985: 104-105)

Más allá de este límite ligado a la variación de las habilidades enciclopédicas, sería igualmente simplista concebir la actualización de un texto en un modo estándar y estrictamente predecible, porque es obvio que cada experiencia de lectura es única. Por tanto, es necesario precisar los límites de un análisis poético del bluf literario: las diferentes lecturas modelo que suponemos inscritas en las obras no deben confundirse con las múltiples lecturas empíricas, que están sujetas al principio de variación. Así como el jugador de póker no siempre logra engañar a su oponente, una sorpresa literaria no siempre funciona y, en caso de que la estrategia engañosa resulte efectiva a pesar de todo, el texto se ve obligado a mostrar sus cartas para cerrar su trampa, solo podrá engañar a su lector una vez. Tal análisis, basado en una "lectura del modelo", por lo tanto, no

excluye los casos en los que el “farol” falla o funciona de manera imperfecta, pero coloca tales circunstancias fuera de los límites de su investigación. Por otro lado, solo podemos observar, a pesar de esta inevitable variación en los contextos de lectura, la extraordinaria plasticidad del relato literario, que logra conservar su relevancia semiótica a pesar del carácter inestable de su identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Baroni R. (2002), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 105-127.
- _____ (2003), « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique*, 134, 141-157.
- _____ (2005), « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, 137, p. 111-126.
- _____ (à paraître), *La Tension narrative*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Bonoli L. (2000), « Fiction et connaissance », *Poétique*, 124, 485-501.
- _____ (2004), « Ecritures de la réalité », *Poétique*, 137, p. 19-34.
- Borges J.-L. (1978), *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard.
- _____ (1983), *Fictions*, Paris, Gallimard.
- Eco U. (1985), *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.
- _____ (1996), *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset.
- Frege G. (1971), « Sens et dénotation », in *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 102-126.
- Genette G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Gervais B. & Bergeron A. (2001), « Porté disparu... », *Poétique*, 128, 487-505.
- Grimm J. W. (1986), *Contes*, Paris, Flammarion.
- Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Koestler A. (1945), *Le Zéro et l'infini*, Paris, Calmann-Lévy.
- Nabokov V. (1999), *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris, Editions Stock.
- _____ (1999), *Partis pris*, Paris, Robert Laffont.
- Picard M. (1984), « La lecture comme jeu », *Poétique*, 58, 253-263.
- Pier, J., & J.-M. Schaeffer, (eds) (2005), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, Editions de l'EHESS.
- Russell B. (1970), « De la dénotation », *L'Age de la science*, 3(3), 171-185.
- Saint-Gelais R. (1997), « Rudiments de lecture policière », *Revue Belge de philologie et d'histoire*, 75(3), 789-804.
- Schaeffer J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil.
- Searle J. (1975), « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, 6(2), 319-332.
- Todorov T. (1971), « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 55-65.
- Van Dijk T. (1976), « Philosophy of Action and Theory of Narrative », *Poetics*, 5, 287-338.
-

NOTAS

[1] Una primera versión de este artículo fue publicada en un número temático de la revista *Carnets-de-bords* tratando el tema de bluf: Baroni, R. (2003), "Comment bluffer un lecteur de fiction..." *Carnets-de-Bord*, n° 5, p. 30-36.

[2] Sobre esta cuestión y sobre su actualidad, cf. Schaeffer (1999).

[3] Véase, por ejemplo, las posiciones de Frege (1971) y Russel (1970) en la lógica clásica y el resumen de Lorenzo Bonoli: "La ficción plantea esencialmente tres tipos de problemas a la lógica clásica: un problema de orden ontológico (¿las entidades ficcionales existen?), un problema semántico (¿podemos referirnos a estas entidades?), y, finalmente, un problema epistemológico (¿hay una cuestión cognitiva ligada a la ficción?)" (2000: 487).

[4] Cita de Nabokov, V. (1999), *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris, Editions Stock.

[5] En este texto utilizaremos el término "ficticio" cuando se trate de designar el estatus ontológico de un referente imaginario (mundo, personaje, acontecimiento) y el término "ficticio" cuando se trate de calificar el estatus ilocutivo (en pseudo-asertivo ocurrencia) de cualquier acto de habla (habla, narración, texto, obra, etc.).

[6] Nabokov, V. (1999), *Partis pris*, Paris, Robert Laffont.

[7] Los títulos de las obras de Umberto Eco -*Lector in fabula* y *Seis paseos por el bosque ficticio*- son ciertamente alusiones tortuosas a la fábula de Nabokov sobre el origen de la ficción. Eco escribe, además, en este último texto, que el título latino de lector in fabula "está inspirado en la expresión lupus in fabula ("cuando se habla del lobo...") que se emplea ante la llegada de alguien a quien hablando" (Eco 1996: 7).

[8] Cabe señalar, además, que el autor empírico no tiene derecho a invalidar a posteriori (después de la publicación de la obra) una interpretación coherente de su texto. Su posición en relación con la obra producida no difiere de la de cualquier otro lector (cf. Gervais y Bergeron 2001).

[9] A menos que se haga pasar intencionadamente un texto ficticio por una afirmación real, lo que pondría en entredicho el "pacto de lectura" instituido por el texto.

[10] Sabemos la importancia del "paratexto" en la orientación de los horizontes de expectativa del lector (cf. Genette, 1987)

[11] Uno podría muy bien imaginar, en un contexto conversacional, que el texto continúa en modo asertivo: "hubo en el pasado... mucha más nieve en invierno...".

[12] Por ejemplo una ciudad de Londres en la que encontraríamos la Torre Eiffel.

[13] Sobre las "incertidumbres estratégicas del discurso literario" y sus vínculos con la curiosidad, el suspenso y la sorpresa, cf. Baroni (2002).

[14] Propongo una lectura “modelo” más completa de La muerte y la brújula en un artículo publicado en la revista *Poétique* (cf. Baroni, 2003).

[15] “Lönnrot se creía un razonador puro, un Auguste Dupin, pero había en él algo de aventurero e incluso de jugador”. (Borges, 1983: 133)

[16] La colección de Borges no se llamaría *Ficciones* si pretendiera engañarnos en este punto. Esta no es una autobiografía falsa, sino una autobiografía ficticia.

[17] El narrador debe distinguirse siempre del autor, aunque lleve el mismo apellido y se dirija a un narratario indefinido, porque sus aseveraciones se integran inmediatamente en el mundo posible de la ficción y, por tanto, pueden, en ocasiones, ser realmente falsas dentro de este mundo. Así es como podemos entender esta mise en abyme que encontramos en *El libro de arena*: “Hoy se ha convertido en una convención afirmar que cualquier cuento fantástico es verdadero; la mía, sin embargo, es verdadera” (Borges 1978: 137). Debe entenderse aquí que si la aseveración ha de entenderse en primer grado, es una aseveración fingida que describe una aseveración ficticia (paradójica o falsa) del narrador pero, en segundo grado, es una verdad “indirecta” enunciada del autor que pretende describir a través de la ficción un fenómeno que él considera real: el hecho de que ninguna lectura de la misma obra sea nunca idéntica dos veces.

[18] En la versión original: « Su nombre verdadero no importa ».