Una fantasía al cuadrado

Por Yamila Puga

Lo que sigue es una respuesta demorada a una interrogación recurrente: "¿qué decís cuando decís ficción?", o algo de ese orden, me preguntó Omar Murad hace unos meses atrás y, antes de eso, hace un año atrás y, si no recuerdo mal, mucho antes de eso, hace dos años atrás, también. Me valgo de la confesión que hace Nancy en el prólogo a *La comunidad desobrada* (2016) sobre su propia diletancia —los 30 años que le demoró contestarle a Blanchot y continuar la polémica por el sentido de lo *común*— para corregirme y decir que, acaso, lo que sigue es, en el marco temporal de una vida —porque tristemente Blanchot ya había muerto—, una respuesta demasiado apresurada.

Empiezo tirando del hilo, en apariencia, más simple: la ficción no es lo opuesto a la verdad ni un simple artificio mentiroso; esto lo dijo dijo primero y mejor Saer en su famoso ensayo "El concepto de ficción" (2014), donde esboza una definición propia de los tiempos del humanismo (1989). Cuando dice que "la ficción es una antropología especulativa" (16), dice que el objeto de la ficción es conocer más y mejor al ser humano; pero en el presente-post, post-humanista, post-dictatorial, la ficción se expande a indagar más allá de los límites de la condición humana. Se interesa por los bordes de *lo viviente*, por los acoplamientos entre lo orgánico y la máquina, por interrogar los regímenes técnicos y espaciales que configuran lo sensible y, en definitiva, por mapear las zonas de permeabilidad que horadan toda clasificación. Estas zonas de indecidibilidad diríamos que están arraigadas en la estructuración misma del lenguaje, inevitablemente metafórico y antropomórfico; esto lo dijo, de nuevo, primero y mejor, Nietzsche en "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" (1896) —una argumentación filosófica que, no por casualidad, tiene principio de fábula[1]—, pero también se advierte en el despliegue narrativo de las ficciones: cada vez que un relato se propone narrar una vida, se ponen en cuestión todas las fronteras imaginarias que separan el cuerpo y la máquina que lo produce, el sujeto y el entorno material que lo confina —como ocurre cuando los combatientes devienen topos o "pichis" y los submarinistas, espectros en el encierro del tubo.

En las novelas que estoy estudiando, la ficción es el territorio de la sombra, el subsuelo y el cortocircuito. Ficcionalizar no es mostrar más y mejor, sino operar con una economía de la mirada residual, que construye un saber ciego u opaco precisamente porque asume que la transparencia absoluta es la forma en que el poder anula el misterio, la alteridad y el espesor histórico. Lo primero a señalar, como consecuencia de esta hipótesis, es que, entonces, habría muchos modelos de ficción, o bien que no hay un campo puro de la ficción: que la realidad misma está tejida de ficciones y que habría algunas más transparentes, no porque sea fácil distinguirlas —que no siempre lo es— sino porque los términos de las metáforas son relativamente traducibles. Los medios masivos de comunicación, los algoritmos, el mercado o el poder político, sabemos, fabrican ficciones diseñadas para ser consumidas, para ser almacenadas en dispositivos externos, para domesticar la mirada,

[1] El ensayo comienza así: "En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras un par de respiraciones de la naturaleza, el astro se entumeció y los animales astutos tuvieron que perece" (5).

acelerar el tiempo productivo y obturar el conflicto. *Los pichiciegos* (1983), para poner un caso, en tanto ficción literaria, le hizo la guerra es este tipo de información oficial y a la cadena de consignas que repetían los medios cómplices del poder ("Estamos ganando", mentía la revista Gente el 6 de mayo de 1982 o "¡Seguimos ganando!", el 29 de mayo). Al desarticular la épica de una ficción de Estado, que anestesia la experiencia y oculta el crimen (la guerra perdida, los cuerpos descartables), la ficción literaria cava la superficie sobre la que el aparato oficial ha impuesto su transparente ficción, esto es, su mentira.

Hay además de este tipo de ficciones mediáticas, una ficción propia del discurso histórico. Según desarrolla Hayden White (*Metahistoria,* 1973), la historia toma prestado de la literatura su modelo de inteligibilidad, como consecuencia del estado bruto de los acontecimientos históricos, que sin un ordenamiento como mínimo cronológico carecen de sentido intrínseco. El historiador, antes de aplicar su método, realiza una operación estrictamente literaria: construir una trama —al igual que el narrador— y prefigurar el campo histórico mediante tropos retóricos (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía). Por no haber acceso transparente o "no figurado" a los hechos, el lenguaje literario (y por qué no el lenguaje todo, fundado sobre la mediación de la metáfora, los antropomorfismos y las jerarquizaciones discursivas) es el que le da letra al discurso de la historia. Sin embargo, la ficción hace exactamente el movimiento contrario al discurso historiográfico: se desmarca de ese modelo de legibilidad tranquilizador. Se vuelve errática, opaca y salvaje; rechaza el entramado armónico y, cuando recurre a la metáfora, lo hace para habilitar la lectura metonímica, esto es, la cadena ilimitada de sentidos asociados. Es que, aunque el historiador hace uso de tramas, tropos y recursos narrativos, su relato debe ser coherente con el archivo y con las reglas de organización de lo real, mientras que la ficcionalización literaria no rinde cuentas ante el mundo exterior. Su coherencia es inmanente y autotélica: se sostiene en las coordenadas de su propia fabulación, en su arquitectura formal y en su propia ley interna.

Un argumento similar vale para pensar los géneros de la llamada no-ficción —la crónica, la biografía, la autobiografía—, no porque entreguen una verdad objetiva garantizada, sino porque operan bajo un pacto que asume un compromiso con el referente y con lo comprobable. Como bien matiza Saer, la exigencia de veracidad de la biografía no es una garantía científica infalible, sino una convención retórica más, tan codificada como las tres unidades trágicas o el cierre de la novela policial: apenas se pasa al plano interpretativo, la ilusión de objetividad vacila —pero ese problema no es objeto de esta reflexión. Por ahora basta con decir que, si una crónica como *La llamada* (2024) de Leila Guerriero —o las de Pedro Lemebel, o las de María Moreno—, no son consideradas ficción, no es por negar sus recursos poéticos, rítmicos o desautomatizantes, que los tienen, ni por suponer que representan la supuesta verdad objetiva, sino por el régimen de su contrato de lectura. La crónica mantiene un vector anclado en lo verificable y en el archivo: le dice al lector que esos hechos ocurrieron y que esos cuerpos existieron en el mundo real, lo que explica que los debates posteriores giren en torno a la justicia del archivo, la exactitud o la responsabilidad moral y biográfica. Como lo explica la novelista y cronista argentina Sonia Cristoff en *Gestos mínimos* (2025), si hay algo que no le compete a la ficción, es "la sede judicial" (32), y aunque no sepamos bien qué es, "sí sabemos que es un territorio de absoluta libertad, dicho esto no como un ensueño de marfil sino como práctica en la cual el escritor conversa con precursores y tradiciones y fantasmas, pero no con fuentes, ni con chequeadores de datos ni

con manuales de ética ni con jueves ni querellantes" (32). En la pichicera de Fogwill, el submarino de Ratto o el cementerio de Ronsino —por recuperar algunos de los textos sobre los que hablé el encuentro pasado—, el texto construye un espacio autónomo donde experimentar en la inmanencia de la fabulación la estructura misma de la intemperie, del encierro o de la violencia —sin que a nadie se le ocurra exigir rigor documental o imputabilidad judicial sobre los personajes. Ahora bien, que Fogwill elija para *Los pichiciegos* la forma de una "ficción de testimonio" muestra, para empantanar las aguas, hasta qué punto la ficción puede apropiarse de los procedimientos del testimonio y del anclaje en lo real sin quedar sometida a su tribunal: toma la forma testimonial para desbordarla con su propia potencia ficcional.

Al desvincularse de la obligación probatoria, la ficción se vuelve en régimen de suspensión que habilita a la literatura a erigirse como esa "institución ficticia" (122), según afirma Derridá (2017) que, a diferencia de cualquier otra institución (la escuela, el Estado, la Iglesia, la familia) que no tiene reglas fijas, ni un mandato ni un objeto delimitado, puede tomar cualquier discurso (filosófico, político, científico, cotidiano) y literaturizarlo. Hablada como estoy, por lecturas teóricas recientes, y haciendo un esfuerzo para no confundir literatura y ficción, se me ocurre que a esta última le cabe la función de medio, según la interpreta E. Coccia en *La vida sensible* (2011); como el aire, el agua o el espejo, que no es un simple canal pasivo que transporta información de un punto a otro, ni una herramienta externa que un sujeto usa para mirar el mundo. El medio es, estrictamente, el elemento inmaterial que hace posible que las cosas tengan apariencia, que circulen las imágenes y que podamos habitar el mundo sensible. Es aquello que nos sumerge en las cosas y nos permite entrelazar la experiencia, el medio mismo en el que la literatura acontece como forma de vida y de conocimiento. El medio que otorga consistencia a las imágenes sin petrificarlas, permitiendo la sombra y el pliegue, evitando la claridad transparente del concepto y haciendo que las cosas (el pasado, el trauma, el horror de la dictadura, el submarino o la pichicera) aparezcan en su estatuto fantasmagórico. Cuando las imágenes protoexplícitas y masivas producen simulacros que obturan la profundidad, la ficción es el medio específico en el que la literatura hace habitar a los fantasmas, presencias ambivalentes, fugitivas y opacas que producen temblor en el cuerpo y resisten la domesticación conceptual. La ficción es el medio de la literatura precisamente porque su especificidad es relacional y performativa: es una máquina formal diseñada para que, al ser activada por la lectura, suspenda las garantías de la referencia y active el "no lo sé" del pensamiento.

Me pregunto por último si la ficción depende de la lectura para afirmarse como tal. Al analizar la película de la directora egipcia Safaa Fathy (*D'ailleurs*, traducida como *Por otra parte*, 1999) sobre él mismo, Derridá imagina qué pasaría si alguien, haciendo zapping, la ve sin saber quién es él, sin su nombre, sin su biografía, ni su función institucional; llega a la siguiente conclusión: la imagen no representa sino a sí misma (2013, 99), es decir, se emancipa de la prueba empírica y del anclaje documental. Dice de la película que lo tiene como protagonista que "no es un documental, es una ficción [...] porque la película no presenta a la persona, no se dice: este es profesor, etc. Ni se pronuncia mi nombre. Ni mi nombre, ni mi función, ni mi profesión. Así pues, se mira como una ficción. [...] Para que la película tenga un valor icónico, hay que partir de la hipótesis de que justamente alguien pueda verla en esta situación, sin saber nada, ni del tipo de película, ni sobre todo de lo que es

el personaje, dicho con otras palabras, de lo que la imagen en un principio representa" (99). Entiendo, entonces, que si algo puede ser visto "como una ficción" no será porque lleve el sello impuesto externamente por el género (que se la clasifique como documental, por ejemplo), sino porque la obra se despoje de las garantías referenciales y active una mirada que debe arreglárselas con la pura inmanencia de la obra, sin la red de seguridad del archivo.

Llegado este punto, me resta decir que la ficción literaria podría ser, al decir de Pablo Farrés, una fantasía al cuadrado[2]: una operación que le disputa el sentido a las ficciones del poder, de la memoria, identitarias, políticas, etc., con nada menos que *otra ficción*, plegando los materiales ideológicos, estatales y mediáticos sobre sí mismos para desfigurarlos y enrarecerlos desde dentro. No es un simulacro de lo real ni una evasión tranquilizadora, sino el medio sensible —a menudo ciego y subterráneo— donde el pensamiento recupera el temblor de la experiencia, suspende la cronología lineal de la historia y habilita una fuga capaz de *desmadrar* lo que nos es dado. La ficción literaria asume sin coartadas su potencia duplicada y actúa como una fantasía al cuadrado en tres movimientos simultáneos: primero, porque es una fantasía que irrumpe desde el subsuelo para quebrar la fantasía oficial y transparente de lo real; segundo, porque es una fabulación que edifica y desborda a la vez esa "institución ficticia" que es la propia literatura; y tercero, porque es una fantasía que se teje en el corazón mismo de esa otra fantasía originaria, metafórica e inestable que es el lenguaje. Es curioso que el término *fantasía* remita al verbo *phaino* —traer a la luz, hacer aparecer, volver visible— cuando, sin embargo, en estas escrituras, la raíz luminosa, la solidaridad, se vuelve contra sí misma para hacer valer una aparición opaca, subterránea y resistente a la claridad domesticadora. Definir la ficción, se habrá notado, en última instancia, en asimismo sostener abierta esa máquina de opacidad donde lo que el mundo expulsa todavía encuentra cómo afectarnos.

Bibliografía:

Coccia, E. (2011). *La vida sensible* (Trad. M. F. Barchiesi). Buenos Aires: Marea Editorial.

Cristoff, M. S. (2025). *Gestos mínimos: Ensayos narrativos sobre la escritura y otras consideraciones*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

Derrida, J. (2017). *Esa extraña institución llamada literatura* . Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Fathy, S. (Directora). (1999). *D'ailleurs* [*Por otra parte*] [Película].

Fogwill, R. (1983). *Los pichiciegos: Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Guerriero, L. (2024). *La llamada: Un retrato*. Buenos Aires: Alfaguara.

Nancy, J.-L. (2016). *La comunidad desobrada*. Buenos Aires: Mardulce.

Nietzsche, F. (1896). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. *(Obra original publicada en 1873)*.

Ratto, P. (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ronsino, H. (2018). *Cameron*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. *(Texto citado originalmente de 1989)*.

[2] En la entrevista disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=JLA50zeN1DU

Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
White, H. (1992). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE. *(Obra original publicada en 1973)*.