

COLECCIÓN  
ALMANAQUE

# LAS MANOS DE LA FICCIÓN

NOTAS PARA  
UNA GENEALOGÍA

•  
RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE



**VERA** editorial cartonera

# **LAS MANOS DE LA FICCIÓN**



COLECCIÓN  
**ALMANAQUE**

# **LAS MANOS DE LA FICCIÓN**

NOTAS PARA UNA GENEALOGÍA

•  
RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE



**VERA** editorial cartonera

## I

1. Quisiera comenzar aventurando que un modo de comprender la noción de ficción se puede lograr revisando lo que se dio en llamar *nonfiction*, recurriendo precisamente a la novela que, se dice, creó un nuevo género. Este ha terminado colmando las librerías y las listas de los libros más vendidos, además de bibliotecas públicas y privadas, dando lugar a un modo de asumir las producciones culturales a partir de una estrecha relación con la «realidad». El boom de la crónica y de las series o documentales basados en vidas «reales», así como de la biografía o la autoficción dan cuenta de ello. Resultado: desplazamiento de la imaginación literaria, ámbito privilegiado de la ficción. Pero *no hay nada más ficticio que el trabajo con lo «real»*.

2. La tercera persona de un narrador omnisciente narra la historia de un asesinato perpetrado en 1959 en el pueblo de Holcomb, Kansas, en el que «cuatro disparos... terminaron con seis vidas humanas». La edición estándar de *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*, la de la Modern Library Edition, consta de 343 páginas, organizadas en cuatro partes. Este dato parece superfluo, si no fuera porque antes que *como* novela, la investigación de Capote se publicó en 1965 *como* una serie dividida en cuatro partes en *The New Yorker*. De manera que el formato de

esta publicación contribuyó a plasmar la estructura de la novela, enmarcando cada una de sus partes en una extensión similar o aproximada. Pero la temporalidad narrada en cada una no responde a una misma extensión. La primera incluye la historia de Holcomb, la de la familia Clutter, y la de los asesinos Richard Hickock y Perry Smith, historias que se extienden algunas décadas hacia el pasado, pero que terminan teniendo todas como eje el 15 de noviembre de 1959, día en que se cometió el crimen. La segunda parte comienza con el día siguiente y concluye el sábado 19 de diciembre. La tercera, que incluye el arresto, inicia el 20 de noviembre, con el hombre que entregó la información que lo permitió a principios de enero, Floyd Wells, y se retrotrae al tiempo en que trabajó para los Clutter (1948), para luego avanzar hasta el momento en que conoció a Dick en la cárcel. Hasta aquí, Capote ha narrado, con giros repentinos hacia historias pasadas, el tiempo que va desde el asesinato hasta el arresto y su posterior traslado a Garden City, la ciudad en la que Hickock y Smith serán juzgados. La última parte cubre los días siguientes, y cierra el 14 de abril de 1965, con la ejecución de la sentencia: ahorcamiento. Poco después de conocido el crimen, Capote se interesó por la historia y viajó hasta Holcomb, donde realizó una serie de entrevistas, que luego dieron paso a la revisión de múltiples archivos y nuevas entrevistas e incluso a la escritura de cartas a personas que pudieran entregarle informaciones detallada para lo que muy pronto entrevistó como un proyecto de libro, un proyecto con el que pretendía transformar la literatura. En total, como le señaló en una entrevista a Lawrence Grobel, *produjo* «unas ocho mil páginas de investigación pura». Su objetivo: «una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, solo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta» (113). Y lo es. Por lo menos en parte o, mejor, de cierta manera. No es difícil percibir que Capote *habla* en serio. Pero si la novela corresponde a un 5 % del material recogido, entonces este tuvo que ser sometido a una rigurosa selección, a recortes, ensamblajes, obliteraciones e incluso a un fundamental borramiento: «El gran logro de *A sangre fría* es que yo no aparezco ni

una sola vez. En el libro nunca sale la palabra yo» (117). Solo que si no aparece el yo de Capote, sí se encuentran muchos y múltiples otros yoes que hablan en primera persona, lo que muestra que el autor asume la voz de otras y otros, cuando no habla por/con/a través de ellos, llegando incluso a corregirlos en determinados momentos.

3. Sabemos que Capote se comprometió en su escritura, como señalo en la misma entrevista con Grobel, «de manera tan absoluta, que comenzó a dominarme y a consumirme la vida». Posiblemente también lo llevó hacia la ruina. Prácticamente no volvió a publicar. Su modo de trabajo, lo que llamó su «hazaña técnica», consistente en una investigación a fondo, era algo que valoraba profundamente, al punto de criticar a Norman Mailer por publicar un libro, *La canción del verdugo*, en el que a su juicio no trabajó, es decir, no investigó *personalmente*. Tenemos entonces, por un lado, a un escritor, Capote, que se compromete radicalmente, posiblemente como ningún periodista lo había hecho antes, con un «caso», y, por otro, a ese mismo escritor completamente borrado de la novela en la que transforma ese mismo caso, ficcionando para ellos la primera persona de cada uno de sus personajes. Así, borrándose, es como Capote quiere hacernos creer que los materiales están ahí, a la vista de todas y todos, materiales a los que llama «realidad», y que no ha hecho más que recogerlos. Sin embargo, la manipulación a la que somete a esas 8 mil páginas y las reinscribe bajo ejes temporales que organiza en cuatro partes, a partir de una miríada de personajes que hablan en primera persona, da cuenta que es un maestro *de la ficción*, no de la no ficción. En su correspondencia se encuentra una carta dirigida a Donald Sullivan, amigo de Perry Smith, que explica el modo en que usa las voces y los yoes de sus personajes: «Y ahora ahí va mi problema, que es de carácter técnico: no hay ninguna parte del libro que esté narrada en primera persona, es decir, que “yo” no salgo, ni puedo, técnicamente [subrayado mío], salir. Ahora bien, hacia el tramo final, quiero insertar una larga escena entre tú y Perry en la que usaré algunos materiales que obtuve de mis *propias* conversaciones

con Perry; en otras palabras, me sustituirás» (2007:448; énfasis del autor). El problema *técnico* al que se enfrenta Capote a partir del material que él ha producido da cuenta de cómo va configurando, amasando, su novela, y lo hace con magistralidad, al punto que podría proponerse a partir de su trabajo el siguiente axioma: *a mayor referencialidad, mayor ficcionalidad*. Si bien este ensayo no se centrará en esta obra de Capote, tenerla de referencia a lo largo de la lectura le permitirá a estas páginas, espero, una mejor comprensión. Hay otras obras que también permiten afirmarlo, como *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh o, más recientemente, *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*, de Francisco Bitar, pero creo que el trabajo de Capote con esa masa de páginas justifica de mejor manera de qué es la ficción, por el modo en que configura y da voz a sus personajes, restando *técnicamente* la suya. Ello da cuenta de la artificiosidad que pone en juego a la hora de contar una historia.

4. La ficción no tiene que ver con la «acción y efecto de fingir», que es como la define la RAE, sobre todo teniendo en cuenta que por fingir refiere: 1) «Dar a entender algo que no es cierto»; y 2) «Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene». Así entendida, no extraña que quien escribe sobre su propia vida o sobre las de otras y otros que existen o han existido no encuentre en la ficción un modo para asumir su trabajo. Su contraste con la definición de realidad es demostrativo del lugar en el que los diccionarios la han fijado o sentenciado. En su segunda acepción, la RAE comprende por realidad «Verdad, lo que ocurre verdaderamente», y en la tercera «Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio». Tales definiciones circunscriben la ficción en el orden de lo falso, de la mentira, modo profundizado por la tajante distinción entre ficción y no ficción, que ha terminado por hacer de la imaginación misma una facultad de la que desconfiar. Nos movemos entonces bajo un escenario que le teme a la ficción y habría que preguntarse por qué. No se trata de un problema reciente, sus antecedentes se pueden atisbar varias décadas atrás, por lo que

resulta necesario vislumbrar alguna posible respuesta, y esta nos la entrega Ursula K. Le Guin. En «¿Por qué los norteamericanos tienen miedo a los dragones?», ensayo publicado en 1973, pero que, se puede colegir fácilmente, refleja una tendencia que venía afianzándose desde hacía algunas décadas, Le Guin señala que la marginación que ha venido sufriendo la ficción se debe a una «desaprobación moral de la fantasía; una desaprobación tan intensa, y con frecuencia tan agresiva, que no puedo evitar pensar que nace, en esencia, del miedo» (2020:21). Miedo a la imaginación, lo que implica miedo «a la ficción en general», sea la que figura dragones, o un «hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». Su respuesta se articula en torno a los siguientes elementos: «el puritanismo, la exaltación del trabajo, la mentalidad encaminada a los beneficios e incluso las cualidades que asociamos con cada sexo» (21–22). De manera que la capacidad imaginativa estaría asociada con lo pecaminoso, lo improductivo, lo inútil y lo femenino, pero también con lo infantil, todas cualidades que harían de ella un elemento incómodo, cuando no innecesario, superficial, para lo que se espera de una nación y de un mundo centrados en lo práctico y lo económico. Lo que aquí está en juego, apunta Le Guin de manera muy perspicaz, es una aversión a la ficción que es eminentemente masculina (23), pero extensible a la sociedad en su conjunto, cuando no, se podría agregar, a Occidente en general. Le Guin, a contrapelo, comprenderá la ficción o la imaginación (que asume como sinónimos) como esparcimiento, término por el que entiende «recreación», esto es, «la recombinación de lo conocido con lo nuevo». Se puede ver fácilmente de qué manera la «recreación» puede ser comprendida como plasticidad; *plasmarse* algo nuevo con lo que hay, reconfigurando materiales *a mano* y *con la mano*, veremos, es precisamente lo que *hace* la ficción. Esos materiales pueden ser mitos, leyendas, libros, barro, madera y un largo etcétera. La preponderancia que ha cobrado la noción de «realidad» nos dificulta su comprensión, lo que lleva a Le Guin a identificarla sobre todo con las producciones culturales «basadas en» cierta idea de verdad, una idea que



no es sino «un falso realismo» que muy bien puede considerarse «la literatura escapista de nuestro tiempo» (25). A contrapelo del temor generalizado que muestra muy bien Le Guin, este ensayo aventurará, por una parte, que la ficción no tiene que ver con lo no cierto, sino con la producción de lo que no existe *a partir de lo que hay*, sea esto una ley, una vasija, un personaje, una novela, o el futuro. Por otra, veremos que la ficción no refiere una facultad del alma, sino una capacidad para trabajar una materia con las manos, sea esta la escritura, la arcilla o la madera. La ficción es un trabajo material que articula cuerpo e imaginación, un trabajo que requiere una elucidación para enfrentar la falta de imaginación de nuestro presente. Capote es un heredero del temor a los dragones, un conversador que desconfiaba de la ficción, porque no sabía en qué consistía. Intentemos entonces reimaginarla.

## II

5. *Como si* hubiera cometido fraude, la ficción parece cumplir una pena a la altura de quienes han sido arrojados al octavo círculo del *Inferno*. Pero los diccionarios que la condenaron, desde el de Covarrubias (1611) hasta el actual de la RAE, pasando por el de Autoridades (1726–1739), no actuaron solos. Se apoyaron en el supuesto testimonio de teóricos literarios y pensadores de la ley, testimonio que aquí tiene un grave «conflicto de interés»; como la verdad, el ejercicio abogadil también se estructura al modo de la ficción, aunque para operar tenga que ocultarlo, haciéndonos creer, de paso, que solo la literatura maquina invenciones que no tienen supelementalmente otro fin que engañar. La ficción no necesita engañar, pues, como el derecho, se trata de «algo que los hombres añaden al mundo, no algo que encuentran en él» (Hart, 1976/1982:26). Pero lo hacen de maneras muy distintas. A diferencia de la ficción literaria, la performance de la ley no tendría efectividad si no fuera por el respaldo de la fuerza con la que se hace acompañar.

6. La verdad tiene una estructura de ficción, señaló Jacques Lacan en su famoso seminario sobre la ética (1959). Se trata de una sentencia hoy bastante conocida, aunque se suele pasar por alto cómo llegó a formularla. Fue Roman Jakobson quien le recomendó los desconocidos trabajos sobre el lenguaje de Jeremy Bentham (escritos principalmente entre 1813–1815) reunidos por C.K. Ogden bajo el título *Bentham's Theory of Fictions*, y cuya primera edición apareció en 1932. Para cualquier lector contemporáneo, sorprenderá encontrar en Bentham una de las reflexiones más agudas sobre lo que más tarde John L. Austin llamará performativo, aunque no lo hace de la misma manera, ni bajo un concepto en particular; para él, las ficciones son entidades perceptibles o inferenciales (esto es, incorpóreas) que cobran existencia gracias a expresiones gramaticales, como las empleadas en una novela o en una ley. Pero Bentham no llegó tan rápido a esta lectura. Se recordará que el joven Bentham atacó con fuerza lo que llamó «el pestilente aliento de la ficción». Un «instrumento de esta calaña», escribió entonces, pudo haber tenido en el pasado alguna utilidad; más de alguna obra pudo estarle en deuda, pero en el presente, su presente, no se trata sino de un crimen: «La temporada de la Ficción, sin embargo, se ha acabado ya: tanto más cuanto que lo que anteriormente podía tolerarse y aceptado bajo ese nombre, sería, si ahora se pretendiera ponerlo en pie, censurado y estigmatizado bajo las más arduas apelaciones de robo o de impostura» (2010:85). Esta sentencia tendrá mejor suerte que la reconsideración que hará Bentham unos 30 años más tarde de la ficción, pues su teoría del lenguaje dormirá por más de un siglo y todavía hay quienes aún hoy no la toman en cuenta, manteniendo a raya «el pestilente aliento de la ficción». Pero el libro de Ogden sí tendrá relevancia, pues logró una muy buena recepción al momento de publicarse (Stolzenberg, 1999:223), y será gracias a su importante trabajo de difusión que comenzarán a tomarse en cuenta las reflexiones de Bentham sobre la ficción. Por ello es dable pensar que, si la teoría de las ficciones de Bentham se hubiera conocido durante el siglo XIX, habría alterado completamente un libro como *Philosophie des Als Ob*

(1911), el importante libro de Hans Vaihinger. Pero en *La filosofía del como si* apenas se lo menciona, y la comprensión de la ficción esgrimida por Vaihinger tampoco se acerca al modo en que Bentham lo hizo a partir de su reconsideración; para aquel, la ficción consiste en una representación conscientemente falsa, razón por la cual la ficción legal encaja tan bien en su modelo. Pero para Bentham, la ficción no es lo opuesto de lo falso, sino, por el contrario, aquello que produce la verdad, cuestión clave, dado que ello implica que el estatuto de la ficción en el derecho no es distinto al que tiene en el orden de la ficción literaria.

7. Para aprehender la fuerza de la teoría de la ficción de Bentham, que inaugura para Stolzenberg una tradición ficcionalista, los términos se deben entender correctamente y ello implica reconocer que «la esencia de las ficciones literarias es también la esencia de las ficciones legales —una observación que se encuentra en el núcleo de la teoría de la ficción de Bentham» (1999:224). Stolzenberg ve que en dicha teoría se pone en movimiento un modo de comprender la relación entre ficción y realidad que se enmarca bajo una versión del positivismo jurídico que comprende al derecho como un artefacto humano, que comprende al lenguaje a partir de sus efectos y que desarrolla una teoría pragmática del conocimiento que bien «podría considerarse como una “doctrina de la adecuación”» (225). De ahí que, como señala más adelante Stolzenberg, en Bentham el realismo debe ser considerado de una manera distinta a como se lo suele hacer, y ello, agregaría, más allá del ámbito del derecho.

8. Para Bentham, la consideración del realismo es ineludible, y lo es simplemente porque está inextricablemente inscrito «en la forma en que usamos el lenguaje» o, en otras palabras, «está entretelado en la elaboración misma del lenguaje» (2005:240). Eso se percibe sin dificultad en el modo en que Ogden organizó su *Teoría de las ficciones*: se comienza distinguiendo entre entidades reales y ficticias, para terminar mostrando de qué manera lo ficticio domina sobre los hechos

y la realidad. De este modo, Bentham invierte la categorización inicial, donde las entidades perceptibles reales y corporales, bajo su concepción del lenguaje, acaban siendo reclasificadas como entidades inferenciales, mientras estas se transforman en objetos perceptibles cuya importancia resalta de la siguiente manera: «Nuestra percepción de las *ideas* es aún más directa e inmediata de la que tenemos de las sustancias corpóreas: nuestra convicción sobre su existencia es más necesaria e irresistible que la que tenemos sobre la existencia de las sustancias corpóreas» (2005:65), que cobran existencia por medio de la palabra. La relevancia que Bentham le otorga en este proceso al lenguaje es tan radical, que terminará afirmando que la ficción «es un artificio sin el cual el lenguaje... no podría tener existencia» («nunca se podrá prescindir de las ficciones mientras los seres humanos empleen la lengua», señala más adelante), y de no tener existencia el lenguaje, se podría agregar, la humanidad misma, por lo menos tal como la conocemos, tampoco la tendría. Cuando Bentham describe las entidades reales, señala que a estas se les atribuye una existencia «por motivos y fines del discurso», lo que implica que para él es el lenguaje el que performa el mundo que habitamos. Stolzenberg lo sintetiza así: «La existencia, en otras palabras, reside en la adscripción, o más precisamente, en la intención de adscribir. Además, las adscripciones de existencia se realizan para determinados fines, adaptados a situaciones discursivas particulares. Pero en estos aspectos, no hay diferencia entre entidades reales y ficticias, ya que una entidad ficticia, como la define Bentham, también es aquella a la que se le atribuye existencia “por medio de la expresión gramatical del discurso empleado para hablar de ella”» (244).

9. Bentham entonces desinscribe la ficción del ámbito de la mentira y la falsedad (que es donde la han instalado los diccionaristas), mediante una operación que recuerda directamente la distinción que Cicerón —a quien imagino que Bentham de alguna manera sigue— estableciera entre ficción, fábula e historia. Ante todo, porque

Bentham la diferencia de las entidades irreales (como las ideas de demonio y de ángel), para las que reserva el término de «fabulosas», y luego porque le endilga el engaño y la farsa a quienes se desempeñan en nombre de la ley, y no a quienes lo hacen en nombre de la literatura, razón por la cual también la diferencia de las ficciones legales, pero no por la condición estructural, sino por sus propósitos y sus efectos. Al respecto, y por lo cerca que está, como veremos luego, aquí Bentham de Boccaccio, vale la pena citarlo en extenso: «Las ficciones de un poeta, ya sea en su condición de fabulador [*fabulist*] histórico o de fabulador dramático, ponga o no ponga las palabras de su discurso en forma versificada, están libres de insinceridad y tienen como fin y como efecto entretener, excepto en algunos casos en que incitan a la acción —a la acción en una u otra dirección determinada para conseguir ese o este otro fin particular. Por el contrario, no importa la forma en que los hombres de la ley y los sacerdotes utilizan la ficción, el propósito o el efecto, o ambos, ha sido el de engañar, y a través del engaño, gobernar, y, a través del gobierno, promocionar el interés real o supuesto, del partido gobernante a expensas del partido gobernado. En la opinión de todos, la ficción, en el sentido de los lógicos ha sido un instrumento de la necesidad; en el sentido de los poetas, un instrumento de la diversión; en el sentido de los sacerdotes y hombres de la ley, un instrumento de la inmoralidad enredadora en forma de ambición dañina; y demasiado a menudo tanto los sacerdotes como los hombres de la ley han contribuido a moldear dicho instrumento» (2005:64,71). El poeta, señaló Sir Philip Sidney, no afirma nada, razón por la cual nunca miente. Lo recuerda Jakobson (1995:61) para, acto seguido, afirmar lo que también ha indicado Bentham y que vuelvo a repetir: «Las ficciones de un poeta están libres de insinceridad», incluso cuando llaman a la acción, diría que implícita o explícitamente. El juez que inventa una ficción, llegó a señalar Bentham en sus conocidas diatribas contra «el aliento pestilente», debería irse preso, afirmación que hace posible comprender que en él se ha producido un importante movimiento, un cambio de perspectiva, y que es lo que nos permite

hoy asumir la ficción a contrapelo de los diccionarios y de quienes la comprenden como distinta de los hechos y la realidad.

### III

10. Para operar, la ley debe actuar como si no tuviera nada que ver con lo artificioso, excluyendo su propia historicidad, al tiempo que contribuye a endilgarle a la ficción literaria una supuesta capacidad para el engaño, capacidad de la cual el derecho supuestamente estaría excluido. De ahí que para algunos juristas las llamadas ficciones legales no son ficciones, mientras otros, que las reconocen, ven en su continua eliminación el perfeccionamiento del derecho. Pero vamos viendo que la ley, como la literatura, es una ficción, lo que la vuelve, como señaló Jacques Derrida en su lectura de la famosa parábola de Kafka, intransigente con su propia historia. Se comprende así que la actuación del derecho haya permitido que la literatura sea tratada como *la loca de la ficción*, pues el arte de «encubrir la verdad, o hacer creer lo que no es cierto», que es como ya la definía el *Diccionario de Autoridades* en 1732, pareciera no ser digno de espíritus rectos. Esta definición, que se extiende hasta nuestros días, tiene su propia historia, una historia que no lo pareciera, pero que arranca con Platón, responsable del prejuicio que sobre la ficción se ha montado por más de dos milenios. Por cierto, tampoco se trata, como veremos, de una historia lineal. Además del ya renombrado Bentham y de Cicerón, al que también volveremos más adelante, la ficción también fue comprendida en toda su potencia por Boccaccio, por lo que hay que ver qué sucedió para que a principios del siglo XVIII se la redefiniera con ojos platónicos. Por supuesto, Sebastián de Covarrubias debe tener cierta responsabilidad, por lo menos para nuestra lengua, al señalar que por ficción se debe entender «cosa fingida, o compuesta como las fábulas, o los argumentos de las comedias». Como luego se comprenderá, Covarrubias —hijo de un jurisconsulto y él mismo comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Valladolid y luego consultor en la Inquisición de Cuenca—,

está reuniendo lo que Bentham volverá a diferenciar, entrando así en resonancia con lo que Sexto y otros ya habían muy bien separado, al considerar falsas las cosas que, sin haber ocurrido, son contadas como si hubieran tenido lugar. Esta con-fusión se percibe aún más cuando reparamos en la entrada de  *fingir* , pues para Covarrubias: «en léngua Castellana lo mas recibido, y usado, es tomarse esta palabra fingir por dissimular y fabricar alguna mentira, o fingir, y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiéndolo en dicho, y en hecho». El modo en que llega a esta definición es llamativo, pues de cierta manera recuerda la traducción de ficción en griego,  *plasma* , realizada por el diccionario de Bailly («modulación de la voz» y «acción de imitar la voz de otro»), aunque dándole un sentido contrario, negativo, dado que para Covarrubias  *fingir*  también refiere: «Fingir la voz dissimulando la propia, o hablando, o cantando, y comunmente los contrabajos suelén fingir para sonar mas Fingido lo que no es verdadero, como amigo fingido». Se comprenderá entonces que una misma definición tiene sentidos distintos, pues mientras en el francés  *plasma*  como imitación tiene como fin producir la voz de otro, sin por ello caer en la mentira, en el español de Covarrubias el acento se ha puesto en el engaño. Y no solo eso, sino que también llega a decir que  *fingir*  «vale algunas vezes contra hazer», con lo cual no solo se tergiversa su etimología, se la clausura, al punto de obliterar todo lo que en ella permite que se considere como un término determinante para la experiencia humana:  *plasma*  tiene que ver con hacer, con configurar o plasmar el mundo dándole forma a las materias que nos rodean. Razón por la cual no extraña que hoy la RAE tenga por ficción una definición aún más sucinta y fija que la de Covarrubias, sin reparar que en su historia moderna se ha arribado a una tremenda y verdadera  *mentira* . Todo ello, como diría Searle, es poco serio, pero revisando viejos diccionarios, y uno que otro libro, podemos hacer que la vieja, pero peligrosa noción de ficción, vuelva a cobrar la fuerza que le corresponde. Imaginar la voz de otro, e incluso la propia, mediante la escritura, es uno de los modos de la ficción literaria, de la imaginación. Ello hace de Capote,

pero también de Cervantes, de Austen, de Le Guin, así como de cualquiera que se asuma como escritora o escritor, un ficcionador para cuyo trabajo la referencialidad no más irrelevante que la invención de personajes que no existen en lo que llamamos realidad, pero que cobran existencia mediante la escritura, una existencia distinta a la humana, pero una existencia al fin y al cabo. La pregunta que uno se hace entonces es cómo se llegó a una situación como esta, en que los sentidos se han invertido, al punto de alterar lo más propio de la ficción, que es el hacer. Capote, de este modo, puede ser visto desde Bailly como un gran ficcionador, o un tremendo embaucador, si nos atenemos a Covarrubias. Su narrador omnisciente, junto a sus personajes, me impulsan a considerarlo como lo primero.

11. Umberto Eco nos familiarizó, y no poco, con la importancia que Aristóteles tuvo en el siglo XIV. Pero su policial medieval también nos muestra muy bien el paso de la monástica a la escolástica, del saber resguardado en las abadías, al saber circulando por ciudades que cobrarían renombre por sus copistas o sus filósofos, como Abelardo. Esa relevancia de la *Poética* aristotélica, por la que algunos asesinaban no haría sino acrecentarse, gracias a la acuciosa lectura y deslectura realizada por un puñado de teóricos y críticos italianos del siglo XVI, que decidieron encarar la interpretación no solo de una importante proliferación de textos literarios, sino también al miedo que estos representaban para la Iglesia o al menos eso es lo que, según dicen ellos mismos, intentaron. Quiso la astucia de la providencia que, junto a Aristóteles, su maestro Platón también formara parte del intenso debate de aquel siglo. Como señala Bernard Weinberg, quizá el principal estudioso de la poética clasicista, «las objeciones al arte de la poesía —como a las demás artes— tuvieron dos fuentes principales. Las más remotas, que también se convirtieron en las más recientes, fueron aquellas objeciones que surgieron de la doctrina platónica. Las constricciones platónicas en torno a la naturaleza del arte —su relación con la verdad y sus posibles consecuencias morales— influyeron en la teoría del Renacimiento



en una doble dirección. Antes del siglo XVI, cuando los humanistas descubrieron las ideas de Platón de manera íntegra consideraron oportuno exponerlas por partes, sin respeto al contexto o al método. Y durante el siglo XVI, cuando los clérigos de la Contrarreforma y del Concilio de Trento las adaptaron... para propósitos exclusivamente cristianos» (2003:236–237). Por la propia historia del platonismo (y del plotinismo, que lo lanzó cristianizado al medioevo), no es difícil comprender que el resultado de la articulación entre la *República* y su expulsión de los poetas y los objetivos morales, políticos y religiosos de la iglesia post reforma, que buscaría hacer de la poesía un discurso ameno o liviano y moralizante. Bajo este escenario, el control de la ficción, para citar a Luiz Costa Lima, no haría sino radicalizarse, hasta el punto de que aún hoy vivimos bajo su estela. La mimesis, como concepto, cobrará a su vez un lugar prominente, pero para referir no solo lo verosímil, sino, de manera casi exclusiva, lo convincente y lo real, cuestión que hará que el arte sea medido en función de su relación a la verdad. Así es como se produce, en palabras de Costa Lima, el «veto a la ficción» (2007:41), que en adelante tendrá por cometido responder a las exigencias de una moralidad que buscará expurgar «todo lo que amenace al honesto entendimiento», en pos de inscribir la ficción bajo un orden que redirige la exigencia de verosimilitud hacia el principio del decoro. El no atenerse a la normativa imperante hará que todo lo que toque la ficción sea considerado como falsedad, que es como será comprendida la noción de *fin-gir*, al tiempo que se la homologará con la de *fábula*. Ello es muy claro en uno de los principales teóricos del XVI, Francesco Robortello, quien en su *In Aristotelis poeticam explicationes* (1548) señala: «Dado que la poética [*poëtice*] tiene como objeto la materia de un discurso ficticio y fabuloso [*materie orationem fictam et fabulosam*]: es claro que pertenece a [o que es propio de] la poesía el configurar [*confingat*] de manera apta lo fabuloso y lo mentiroso [*ut fabulam et mendacium*]. Este escenario hará que el arte poético (*res fictas*) se compare constantemente con la historia (*res gestas*), y si bien ambas tienen diferentes procedimientos, ambas serán comprendidas a partir del

tratamiento que le dan a la verdad» (Winberg, 2003:21), razón por la cual los teóricos del Cinquecento estaban más interesados en la naturaleza (entendida como su residencia), que en la poesía en sí. Ello explica, a su vez, que sus tratados hayan sido eminentemente preceptivos, reduciendo la ficción a mero discurso moralizante. Cuatro siglos más tarde, podemos ver con Le Guin, la situación no se ha modificado, o no del todo, a pesar de los múltiples intentos por hacer de la ficción un trabajo heterogéneo a lo moral. El boom de lo «real», más o menos a partir de la segunda mitad del siglo XX, reinstala una desconfianza que nunca ha dejado de manifestarse.

#### IV

12. Etimológicamente la ficción no tiene que ver con lo «no cierto», menos aun con lo que «realmente» no tiene existencia. De manera que, para poder recuperarla, se debe insistir en que la ficción es heterogénea a lo falso, como muestra muy bien lo que para los griegos significaba: plasmar, hacer, producir, y ello, como veremos, *articulando la imaginación con la mano*. Que la literatura o el derecho lo hagan mediante el lenguaje tiene que ver con el hecho de que este es la materia inscrita sobre otra materia (el papel) a la que ambos recurren en pos de intervenir en el mundo. Esta cuestión, a su vez, revela que para aprehender sus implicancias debemos pensarla en relación con las nociones de técnica y cuerpo, ya sea el cuerpo de quien ficciona o el de la materia sobre la que las manos amasan y crean formas y figuras. «¿Cómo podemos pensar en tiempos de urgencia sin los mitos autoindulgentes y autogratificantes del apocalipsis», se pregunta Donna Haraway, «cuando cada fibra de nuestro ser está entrelazada en, y hasta es cómplice de las redes de procesos en los que, de alguna manera, hay que involucrarse y volver a diseñar? De manera recurrente, lo pidamos o no, el patrón está en nuestras manos» (2019:65). Quisiera reparar en «en nuestras manos», porque esta pequeña frase es relevante para lo que viene. Si etimológicamente el término *plasma* (πλάσμα) es aquel con el que los griegos

referían lo que vendrá a llamarse ficción, es porque el cuerpo, y en particular las manos, junto a la materia sobre la que trabajan, le están indefectiblemente unidas. *Plasma* es una palabra que no aparece en Aristóteles, que escribe su *Poética* precisamente en el momento en que la ficción está emergiendo. Recuérdese que *poiesis* no refería poesía, sino creación. «El arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos», señalaba Aristóteles, «carece de nombre hasta ahora» (1447b; 2020:128). Lamentablemente no contamos con un trabajo detenido sobre el devenir de *plasma*, esto es, de ficción, pero gracias a Barbara Cassin podemos conocer mejor parte de su historia. Se trata, dice en *El efecto sofístico* a propósito de su traducción latina, citando un trabajo de Donald A. Russell, «de la palabra habitual para designar “el argumento inventado de una declamación sin situación histórica específica”» (302). Lo que el término *plasma* designa es la pura invención de algo que no existe y que, por tanto, se trata de un añadido que no tiene existencia previa en el mundo. De ahí que, *a priori* y por principio, no tenga que ver con «encubrir la verdad, o hacer creer lo que no es cierto». Analizando la importancia de la segunda sofística, Cassin muestra que el término *plasma* no se circunscribe a lo falso, sino a lo verosímil —cuestión, por cierto, muy relevante para Aristóteles—, por lo que no se lo puede vincular a la noción de mito (o fábula), así como tampoco a la de historia. Esta refiere, siguiendo a Sexto, «cosas verdaderas y que han ocurrido», mientras que aquel «cosas que no han ocurrido y son falsas». *Plasma*, por el contrario, tiene que ver con «cosas que no han ocurrido, pero que se cuentan como las que han sucedido», o, como diría Cicerón en *La invención retórica*, «cosas ficticias pero que habrían podido hacerse» (*ficta... fieri*)» (308). Es interesante ver cómo Cicerón diferencia la ficción, «narración de un hecho imaginado», del relato legendario, que en su lengua llama *fabula*. Esta, dice, «narra hechos que no son ni verdaderos ni verosímiles, por ejemplo: enormes dragones alados, uncidos al yugo» (27.19). Por el contrario, para ejemplificar la ficción, toma una frase de Terencio («Desde que

mi hijo salió de la pubertad»), autor de comedias durante la época de la República. *Plasma* entonces tendrá que ver con aquello que no existe, pero que podría existir, y en ello el lenguaje será determinante, pues es mediante el «como si» que pone en movimiento que puede trabajar para hacer posible lo que está en el orden de la imaginación (y no de lo conscientemente falso), elevándose así, señala Cassin, «al nivel de una actividad prometeica» (309).

13. La relevancia que tienen términos como plásticos o plasticidad no hacen sino corroborarlo, y todavía más si se recurre al diccionario de Henry George Liddell y Robert Scott, quienes señalaron que en su primera acepción *plasma* (πλάσμα, ατος, τό,) refería «todo lo formado o modelado, imagen, figura» (*anything formed or moulded, image, figure*). Luego, «el cuerpo, como lo formó el Creador» (*the body, as fashioned by the Creator*), además de producto y ficción (*figment, fiction*). El *Dictionnaire Grec Francais*, de Anatole Bailly se encuentra en esta misma línea, al traducir πλάσμα como «obra elaborada, modelada, figura, modulación» (*ouvrage façonné, modèle, figure, modulation*); también lo traduce, lo que es muy interesante, como «figura horneada», «modulación de la voz» y «acción de imitar [*contrefaire*] la voz de otro». En Bailly también aparecen términos como πλάσματικός (*plasmaticos*), que traduce como teatral y dramático, y πλασματογράφος (*plasmatoγράφος*), volcado como «autor que escribe ficciones». Este término también aparece en Liddell y Scott, que lo traducen como «un escritor de discursos para ocasiones posibles (no reales)». *Plasma*, por tanto, tiene que ver con hacer o configurar figuras o imágenes, hacer como si se fuera otro, y ello siempre a partir de materiales concretos, sea la arcilla o el lenguaje y la voz.

14. Hasta aquí no he hecho más que glosar cuestiones que se encuentran diseminadas en viejos diccionarios. Quisiera, en lo que sigue, aventurar un punto que, extrañamente, no ha sido asociado, por lo menos no debidamente, a la noción de *plasma*, a pesar, como la lectora o el lector verá enseguida, de su obviedad. Si bien

la revisión etimológica de *plasma* nos permite comprender la importancia de la materia sobre la que se ficciona o moldea alguna figura, pasa por alto, sin embargo, la cuestión del cuerpo del artesano o del escritor que con sus propias manos opera sobre ella. Para aprehender esta relación debemos movernos ahora hacia su traducción latina, *ingere*, término del que viene el español *ingir*, y aquí Covarrubias, a contrapelo, nos puede ofrecer alguna ayuda, pues si bien, a su juicio, por *facción* se debe entender «dissimular y fabricar alguna mentira, o fingir», que es, recordemos, «lo mas recibido, y usado», también entrega parte de su étimo, al referir una acepción más en la que no se suele reparar. Escribe: «del verb. Latino *tingo, gis. xi. ctum*. formo, informo, como hacer alguna cosa de barro, dedo se llamó *figulo* [y *figulo* se llamó] el alfaharero, o ollero q haze vasos de tierra, esto es en rigor, pero estiéndese a todo aquello que se forma, y forja, o con el entendimiento, o con la mano». ¡«Con la mano»! La ficción no es o no depende, como se ha pensado, solo de la imaginación o del espíritu, que es como decir, del inmaterial intelecto. No. La ficción no se puede pensar alejada de la mano y, por tanto, de la noción de técnica. Si escribimos con las manos, es porque con ellas pensamos. Fingir, entonces, tiene que ver con la puesta en marcha de un movimiento en el que nuestras manos y sus dedos dan lugar a una existencia *material*, a una nueva forma, a partir de otra. El diccionario elaborado por Antônio Houaiss (2001), de Brasil, nos lo corrobora una vez más: «antepositivo, do v. lat. *tingo, is, finxi, fictum* (*finctus* en baja época), *ingere*, propiamente modelar en la arcilla (*figulus*, y *poteiro, oleiro, fictilis*, y modelado en la arcilla); después dar forma con cualquier substancia plástica, esculpir (*fictor, óris* pastelero; escultor); después, p. ext., dar forma a, modelar, donde reproducir los trazos de, representar e imaginar, fingir, inventar, sentido particularmente vivo en *fictus, a, um*, que se mantiene en las lenguas romances». Vemos entonces que tanto en el antiguo diccionario de Covarrubias, como en el más reciente de Houaiss, permanece un elemento común: una materia que se moldea o modela, a la que se le da forma *con la mano*. Repito entonces: la ficción es un trabajo con

alguna materia y siempre sobre un soporte, ya sea el lenguaje sobre una hoja (o la ritmicidad que se le puede dar a la oralidad), la pintura sobre una tela o el tejido de una alfombra. De todo ello da cuenta su etimología, cuya riqueza aún tiene bastante más que entregarnos. Ahora quisiera entonces resaltar un término en particular, dada su relevancia para la discusión que he estado desarrollando: *figulo*, que alguna vez refirió dedo, tal como nos indicó Covarrubias. Según recuerdan, cada uno por su lado, Ernst Robert Curtius y Hans Blubenberg, Prometeo fue llamado «*figulus saeculi novi*», esto es, artífice de una nueva era. Así aparece en el Apéndice a las fábulas de Fedro, en una que lleva el llamativo título de «Prometheus et Dolus: De veritate et mendacio» (Prometeo y el engaño: la verdad y la mentira). En sus primeros versos leemos que, luego de haber dado lugar a un nuevo mundo, Prometeo «había modelado la verdad con exquisito cuidado; para que entre los hombres pudiera reinar la justicia» (Fedro, 2005:182). La falsedad en esta fábula, como se podría pensar, no se debe a Prometeo, menos a que él forme la verdad de la tierra, tal como se elabora una vasija o una estatua, pues nada hay de extraño en ello. Fedro vive en una época consciente de que todo en el mundo se forma, se plasma o se configura, incluyendo la verdad, que ficcionada además imparte justicia. Aquí el engaño y la mentira se deben más bien a los trucos que Dolos, su aprendiz, realizó cuando súbitamente Júpiter (Iovis) llamó a Prometeo, justo en el momento en que acababa de fabricar a Verdad (*Veritas*, traducción de *Alétheia*), y se aprestaba a ponerla en el fuego para luego insuflarle vida. En su ausencia, figurando con mano astuta (*callida finxit manu*) la misma tierra que empleara Prometeo, Dolos decide crear una réplica (*facie simulacrum pari*), pero la arcilla que resta no es suficiente, por lo que para concluir los pies de su figura debe ir por la materia que le falta. En ese preciso momento regresa Prometeo, que sin pensarlo mucho, admirando ambas figuras por su total similitud (*tantam similitudinem*), las coloca en el horno. Una vez cocidas e insufladas de vida (*infuso spiritu*), descubre que solo Veritas puede caminar. Esta fábula ha sido adjudicada al romano Cayo Julio

Fedro, que pasó a la posteridad por fijar en versos las fábulas de Esopo. Escribió a principios del siglo I de nuestra era, poco después de Horacio y en un periodo hoy llamado Pax Romana. Me interesó por el modo en que aparecen la verdad y la justicia, así como por el vínculo entre verdad y falsedad, ambas fabricadas de la misma materia, pero con distintos propósitos y tiempos, pues Dolos, traducido como Mentira, actuó rápido y a escondidas, movido por la envidia. Lo relevante es que aquí no solo la mentira, sino la verdad, sobre todo la verdad, es una figura de la ficción, el trabajo manual de un artífice que busca instaurar con ella la justicia sobre la tierra.

15. Cuando reparé en la importancia del término *plasma* y su versión latina, *ingere*, y luego en su relación con la materia y las manos, sonreí al recordar cómo se traduce dedo en la lengua de Shakespeare. No podía ser azaroso, ni obra de mágicos diccionarios. Vayamos entonces a *figulo*. En inglés y alemán, dedo mantiene todavía la raíz *ing*: *finger*, lo que evidencia de manera aún más clara la hermosa relación entre ficción y mano. Veamos en otras lenguas, que quizás nos puedan llevar aún más lejos. Dedo en francés se escribe *doigt*. Por supuesto que tiene una familiaridad con «dedo», que en español y portugués se escriben de la misma forma. Pero en francés se acerca mucho más al término indoeuropeo *dheigh* (que está en directa relación con *dough*, masa). ¿Y qué refiere este término? Cito el *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*: «formar, construir». Por otra parte, *figulo* también está vinculado con *dheigh*, dado que, según Michiel de Vaan, la presencia de la *g* en *figulus* sugiere un origen como \*d<sup>h</sup>ig<sup>h</sup>-lo- (2008:221). El indoeuropeo *dheigh*, como se puede ver, resulta un término clave para comprender la noción de ficción, puesto que conlleva las nociones de trabajo, forma, figura, materia, masa, dedos y mano. Ahora bien, lo interesante de *dheigh* es también su transformación, y esta la explica muy bien el *Concise Oxford Companion to the English Language*, a propósito de cambios formales y semánticos que acontecen en el tiempo: «la etimología de algunas palabras comunes revela orígenes muy diferentes

a su forma moderna, a sus significados o a ambos. Por lo tanto, las cuatro palabras masa, figura, dama y paraíso [*dough*, *figure*, *lady* y *paradise*] derivan, en parte al menos, de la raíz indoeuropea *dheigh-* (amasar arcilla). Tres de estas palabras refieren de manera especial o ajustada la parte de amasamiento de ese significado e ignoran la parte de arcilla: (1) Masa es algo que se amasa como la arcilla. (2) Figura deriva de la figura latina, que viene a su vez de Indoeuropeo *dhigh-ūrā*, algo formado por amasar o manipular. Fingir, ficción y efigie provienen de la misma raíz. (3) Dama [Lady, que también puede traducirse como señora] deriva de inglés antiguo *hlāfdige*, compuesto de *hlāf* (hogaza) y *digan* (amasar). Una dama [o señora] era miembro de la casa en la que se amasaba el pan, y el *hlāford* (del que proviene el señor) era su guardián. Desarrollos paradójicos de significado asisten a los cambios en Dama [*Lady*]. De alguien que amasa la masa, se convirtió en “la principal mujer de la casa” y, por lo tanto, en la persona menos propensa a ocuparse de tales tareas. Sin embargo, la cuarta palabra [paraíso] especializa la parte de la arcilla del significado original e ignora la parte de amasar: paraíso, originalmente un jardín cerrado, de *paiṛi-daēza* (muralla) indo-iraní (emparedado), de *paiṛi* (alrededor) y *daēza* (pared, originalmente hecha de arcilla)» (McArthur, 2005:223).

## V

16. Este breve recorrido por diversos diccionarios, injertándolos en este texto, permite comprender la riqueza que entraña la noción de ficción, puesto que ni quisiera es dable limitarla al ámbito del lenguaje, sobre todo teniendo en cuenta que de él no viene, ni a una sola lengua, pues son varias las que permiten aprehender sus implicancias. Ficción es la plasmación real y efectiva de la imaginación, plasmación que puede darse sobre distintas materias, como la escritura, la arcilla o la masa. En síntesis, la etimología de ficción espera por un trabajo de investigación riguroso e imaginativo, no solo para conocer su devenir, sino también para asumir la tarea de plasmar



un mundo distinto, un mundo que nuestros dedos, frente al papel o el computador, pueden muy bien ayudar a reconfigurar, un mundo al que podamos llamar, como alguna vez imaginó Dante, *paradiso*. Pero falta un dato más. En su libro sobre los sofistas, Bárbara Cassin señala que el trabajo con el lenguaje «abre y regulariza la posibilidad de decir cosas que tengan un sentido, sin decir empero cosas existentes: “hirco ciervo” esta vez, como paradigma, ya no del significado sin sentido, sino del sentido sin referencia» (20). Lo que Cassin releva aquí es el hecho de que la ficción en el ámbito de la escritura literaria tiene como requisito la verosimilitud y la coherencia, no la referencialidad. Lo que se narra y se escribe son ficciones precisamente porque no tienen «lazo con lo real», por estar «desligadas de las funciones de lo real». Es esta idea, agrega luego, «la que se expande en la literatura y la que rastreamos siete siglos más adelante en las relaciones entre la primera y la segunda sofística, en la aurora de nuevos géneros, cuando surge, sobre todo, la novela». Ello quiere decir que la literatura tendrá por posibilidad primera ser hacedora, productora de lo que aún no ha acontecido, de ficcionar una realidad heterogénea potenciando el desarrollo de la imaginación. «Su carácter inventivo y creador; y el más violentamente nuevo entre todos los nuevos “géneros” es», agregó Cassin, «el que llegará a ser la literatura por excelencia, la novela» (Cassin, 2008:291). Si bien este presuroso recorrido nos muestra que la ficción no se circunscribe a la materialización en el ámbito del lenguaje, puesto que ella refiere tanto la creación de una muralla como de una historia verosímil, será en la literatura donde encontrará una de sus más radicales posibilidades inventivas, razón por la cual será atacada, época tras época, por quienes pretenden controlar lo que sobre el mundo se puede decir y, gracias al decir, hacer. Y es justamente esta capacidad que tiene la ficción de no limitarse a las funciones de lo real lo que también le permite al derecho, si bien con otros propósitos, hacer uso del lenguaje sin tampoco tener que ajustarse a la realidad. De lo contrario, si tuviera que circunscribirse exclusivamente a casos particulares, sería imposible. Pero como para operar, el derecho

no puede mostrar sus procedimientos abiertamente, cuestión que sí hace la literatura, entonces actúa (dramatiza) *como si* no tuviera nada que ver con la ficción, volviéndose, así, «incognoscible» para el profano. «Lo que resta invisible y escondido en cada ley podemos, pues suponer que es la ley misma, lo que hace que sus leyes sean leyes, el ser-ley de las leyes» (Derrida, 2011:37).

17. No tener que limitarse a las funciones de lo real no quiere decir, empero, que a la ficción le sea indiferente lo que sucede en el mundo o que no pueda hacerlo. Se trata más bien de no tener la *necesidad* de ajustarse a lo dado, para, en cambio, producir lo que no existe. Pero incluso cuando se recurre a la referencialidad, como en el caso de Capote, la ficción no deja de operar ni se suspende. Las 8 mil páginas que se transformaron en *A sangre fría* son la masa que el autor preparó para luego moldear su obra. Esas miles de páginas, *como la arcilla*, tienen propiedades plásticas que permiten ficcionarlas. La voz entrevistadora de Capote, junto a sus manos hurgando archivos y bibliotecas, van componiendo esa masa que no se volverá cerámica, sino libro. Con el tiempo, la fuerza de la referencialidad se aminora o se aligera, y lo que queda es una novela que opera una especie de justicia poética; Capote, el escritor Capote (como Alia Trabucco en *Las homicidas*), que se opuso a la pena de muerte, y en particular a la de Richard Hickock y Perry Smith, nos permitió conocer sus vidas, que podrían ser las vidas de cualquier hombre que proviniese de sectores no acomodados y que vivió su juventud durante la posguerra. Capote desentraña de manera micrológica sus historias (y las de sus familias) y las decisiones que tomaron, teniendo como marco el mundo que les tocó en suerte. Al hacerlo, nos muestra la construcción de sus respectivas masculinidades, el clasismo de la burguesía sureña y la espectacularización de la *american way of life*, acentuada cuando se trata de crímenes y homicidios. En otras palabras, *A sangre fría* nos permite comprender cómo y por qué actuaron de la manera en que lo hicieron, cuestión que le es indiferente a la ley, que aquí solo se limitó a juzgar el crimen.

Ronald H. Tate, «el juez del distrito 32, el jurista que iba a presidir el tribunal... era un hombre rico, criaba caballos, poseía muchas tierras y se decía que su mujer era muy hermosa» (310) era «lo que se podría llamar un jurista de texto, no hace nunca experimentos, se atiene rigurosamente a la letra de la ley». Capote, por el contrario, se atiene a o, mejor, amasa unos hechos que le permiten rigurosamente hacer de la letra literaria un contrapunto de la letra de la ley, interviniendo, así, sobre eso que llama realidad.

18. La ficción comparte, así, con la performatividad tres puntos clave que se desprenden de lo que ya he revisado. En primer lugar, se trata de un tipo de discurso que actúa, que tiene efectos, efectos que importan más que sus posibles o imposibles sentidos o significados, por lo que debe ser considerada desde la fuerza y los efectos que pone en juego. De este parecer, por cierto, no son solo los teóricos del lenguaje, sino también juristas que, si bien tienen otras inquietudes, pueden ser leídos bajo esta clave, juristas, por ejemplo, de la talla de Hermann Kantorowicz, quien en su famoso ensayo sobre la definición del derecho (1939), al que comprende como «un cuerpo de normas que ordenan el comportamiento externo y que son consideradas como justiciables» (1964:57), considera el cuerpo humano como una materia a la que el derecho moldea «a fin de producir un efecto deseado» (63). La cuestión central de H. Kantorowicz estriba en comprender por *norma* la fuerza de un cuerpo (lingüístico) capaz de moldear los cuerpos humanos y sus movimientos en toda su materialidad: «Lo que el derecho ordena realmente es, por lo tanto, la conducta externa solamente, es decir la realización de ciertos movimientos del cuerpo humano, miembros, músculos, órganos de dicción, etc., o la abstención de realizarlos» (89). Es bastante clara su lectura weberiana del poder, pero al pensarla desde el derecho, la hace, literalmente, carne, inscribiéndola como el dispositivo que busca tener efectos sobre «un comportamiento que puede o no puede ser real, pero que *debiera* ser real» (63). En otras palabras, el derecho busca performar, mediante

el lenguaje, nuestros cuerpos y el mundo sobre el que estos se mueven. La propuesta de alguien como Hart es, al respecto, bastante más elaborada, pero tiene en común con Kantorowicz la centralidad de las conductas como objeto del derecho, a las que este, mediante diversos artificios (*devices* escribe Hart), como la legislación (Hart, 2011:155; 1994:124), logra controlar o, como se insiste en este ensayo, *modelar*. A pesar de que derecho habita una radical paradoja, la de anhelar definiciones fijas y estables acerca de lo que es, pero sin alcanzar un acuerdo en cómo ello se pudiese lograr, pareciera haber puntos de encuentro cuando se trata de *pensar lo que hace*, pues para Fuller, uno de los principales críticos de Hart, el derecho también es «un campo donde las palabras tienen un efecto poderoso en las actitudes humanas» (2016:124). Detenerse entonces *no en lo que es el derecho sino en lo que hace*, es lo que nos lo lleva a comprender como una ficción performativa, y ello incluso cuando ya no se trata de moldear las conductas, sino de resolver conflictos entre particulares, que es quizá la segunda entre sus principales funciones. Ahora bien, pensar la performatividad del derecho, el derecho como ficción y, de paso, su fundamento místico, como le llamó Derrida a partir de Montaigne y Pascal, no implica que se lo considere ilegítimo. «Podemos incluso ver ahí la oportunidad política de todo progreso histórico», afirmó Derrida (1997:35).

19. Veamos ahora el segundo punto compartido: a semejanza del performativo, la ficción no tiene referente externo. Como muestra muy bien Barbara Cassin en *El efecto sofisticado*, la significación no se limita a lo existente, razón por la cual puede «haber sentido sin referencia». Ello implica que «lo falso no tiene nada que ver con el hecho de hablar de una cosa que no existe» (2008:54). Si no se pudiera hablar de aquello que no existe, a riesgo de caer en la falacia, sencillamente el mundo no sería posible. De ahí que la ley «aparece como lo que no aparece en cuanto tal en el curso de una historia» (Derrida, 2011:40). El simple hecho de decir nos remite a un lenguaje cuya significación no se circunscribe *necesariamente* a la

referencia, lo que permite que la ficción *pueda* acontecer y volverse sobre el mundo para diferirlo, *sin garantías*, de lo que ya es. Dicho diferimiento no puede garantizarse en alguna dirección determinada, pero se puede obrar para tratar de endilgarle alguna que se pliegue a la justicia. Por lo tanto, su relación directa con aquello que llamamos realidad debe suspenderse o aminorarse para privilegiar, en su lugar, la forma en que produce o transforma una determinada situación. Leyendo a Aristóteles en lugar de Platón, Cassin afirma que de su ontología se deriva «la posibilidad de una asunción de la logología: al hablar de cosas que no tienen ni existencia —y tampoco esencia, por lo tanto— ni definición, y al desinteresarse de la referencia física o fenoménica, se abre la posibilidad de promover el sentido solo, el sentido mismo». Pero hay una cuestión todavía más relevante que el sentido para Cassin, y tiene que ver con lo que suscita y provoca el lenguaje. «La palabra es un poderoso soberano que con un cuerpo pequeñísimo y del todo invisible lleva a término las obras más divinas» (33), escribió Gorgias en su famoso *Encomio de Helena*, sentencia que le permite a Cassin dar cuenta de su efecto, al tiempo que recupera la importancia para el pensamiento de la sofística, que, vía Platón, cayó tempranamente en desgracia y que desde entonces aún no ha logrado ocupar la posición que le corresponde. Revisando críticamente la lectura de A.P.D. Mourelatos, que lee a Gorgias conductistamente, puesto que propone comprender la palabra como un «estímulo sustitutivo», Cassin asumirá la idea de estímulo, pero la llevará por un camino donde la sustitución es reemplazada por la producción: «La cuestión no pasa por un objeto preexistente que es eficaz a través de la palabra, sino por el hecho de que ésta produce de inmediato algo parecido a un objeto: sentimiento, opinión, creencia en tal o cual realidad, estado del mundo, realidad misma, de manera indiscernible». El estímulo, dirá un poco más adelante pensándolo entonces por fuera del conductismo, «es eficaz sobre el mundo, le da forma, lo informa, lo transforma, lo “performa”» (2008:67). De manera que la ficción performativa no se preocupa de lo que hay, sino de lo que debería haber. De ahí que

el sentido no pueda aprehenderse si no hasta que el lenguaje haya producido el mundo. Cuando H. Kantorowicz señala que el derecho debe producir determinados comportamientos, hacerlos reales, lo hace explícitamente: el derecho tiene la fuerza para hacer que «el deber primario de la persona consista en conducirse de una manera que podría diferir de la que dicha persona, u otras, podrían de hecho conducirse» (1964:60).

20. No desconozco, por cierto, que el derecho moderno y también el contemporáneo han intentado distanciarse de juristas como John Austin y su teoría del mandato (el derecho como coerción), apostando, como Hart, por endilgarle al derecho la función de «suministrar guías para la conducta humana y parámetros de crítica para dicha conducta», sobre todo a partir de la introducción de lo que llama «regla secundaria de reconocimiento» (1997:104; también 2011:99–123). Tampoco olvido lo que ha sido el derecho desde la Revolución Francesa en adelante, generándose la posibilidad de que hoy alguien como Fernando Atria aventure comprenderlo como «la transformación de lo polémico en lo común», otorgándole la función de «hacer probable la identificación de la voluntad del pueblo» (2016:345). Pero la reciente revuelta chilena (de)muestra que tanto la ampliación como la transformación del derecho se dan gracias a la imaginación política de quienes ponen en juego el cuerpo y la vida, y lo hacen incluso llegando a sufrir, precisamente, la violencia del derecho. La ficción literaria es la que históricamente se ha encargado de enrostrarnoslo, explicitando, como Antígona e incluso como Capote, que la justicia es heterogénea al derecho, porque este le es irreductible. No se lo puede, por tanto, aprehender sin esa fuerza autorizada que lo constituye. No pocos filósofos y juristas han concordado en ello, por lo que la distancia que se toma de un hecho como este habla más de buenas intenciones o ingenuidades que comprensiones efectivas. Por supuesto que debemos producir un derecho libre de violencias y de fuerzas, pero para ello, no hay que expulsar a los poetas, sino darles el lugar que les corresponde.

21. El último punto en común entre la ficción y la performatividad tiene que ver con algo que ya he anunciado: la sustracción de la oposición verdadero/falso. Es sabido que Austin & Searle despachan la ficción por considerarla un discurso «no serio», un parásito respecto de los enunciados corrientes o comunes: «suspenden el funcionamiento normal de las reglas», escribe Searle, para luego agregar, usando la terminología de Wittgenstein, que se trata de un «juego [que] no está en perfecto acuerdo con los juegos ilocucionarios del lenguaje, sino que es una forma parásita de éstos» (1996:169). En ello, por cierto, no son pocos los juristas que coincidirían. Tanto la RAE como Searle —figura central para un libro como *El concepto de derecho*, de Hart—, no hacen sino debilitar la ficción, como si esta no constituyera parte del mundo en el que se mueve y opera. Pero como muestra muy bien Derrida en *Limited Inc* (1988/2018), tal posición no es sostenible, por los mismos puntos que ya se han mencionado: se trata de un acto cuya fuerza no radica en la referencialidad, sino en los efectos que produce, a partir de su trabajo con alguna materia. Ahora bien, el problema con la comprensión de la ficción como cosa fingida o engaño no puede ser obviado; está en los diccionarios, y muy posiblemente gracias a un conjunto de crítico literarios, por lo que no se trata de un problema reciente. Sorprende, de todas maneras, que sea en la llamada «modernidad» que la ficción fuese definida a partir de criterios morales, cuando no teológicos. De ahí la importancia de deconstruir su decorosa fijación. Sabemos que en el ámbito del lenguaje la noción de *plasma* encuentra en Gorgias (que promueve la ficción a partir de la lógica de lo verosímil) a uno de sus principales exponentes y defensores. Y también sabemos que fue Platón quien lo acusó de estafador vinculándolo al término *pseudos* (lo falso), con lo cual no hacía otra cosa que denigrar a la ficción. De este ataque, hemos visto, la noción de *plasma* se recuperará en distintos momentos, pero la embestida platónica no dejará de reaparecer una y otra vez. A partir del *Sofista* (237a–241e; 256d–264c), Cassin sintetiza la crítica filosófica de Platón, quien, por cierto, dice operar en nombre de la verdad: «*Pseudos* objetivo, la “falsedad”: el sofista

dice lo que no es, el no ser, y lo que no es verdaderamente existente, los fenómenos, las apariencias. *Pseudos* subjetivo, la “mentira”: el sofista dice falsedades con la intención de engañar y, para lograr un éxito monetizable, utiliza todos los recursos del logos» (294). Así es como la noción de *plasma* comienza a perder su etimología, para, acto seguido, ser considerada como engaño y mentira. Lo mismo hará Aristóteles, que acusa a Gorgias precisamente por su apego a los poderes de la lengua. Para él el sofista es «demasiado poeta para ser buen orador». Hoy no veríamos en ello un problema (al contrario), pero en su queja Aristóteles termina explicitando que al centro del debate se halla su encono contra la poesía, un debate, hay que recordarlo, que se dio en realidad entre filosofía y sofística, dando por resultado la victoria de aquella. Su triunfo le permitió abrirse el camino necesario para resaltar —hasta el hartazgo— su vínculo con la verdad, y para que ello fuera aún más exitoso es que insistió tajantemente en la supuesta connivencia de la ficción con la falsedad. La *República* es ejemplar al respecto, al promover la violenta expulsión de los poetas, pero también los es el *Filebo*, donde Platón señaló: «cuando ese escribano [γραμματεὺς, *grammateús*] que hay en nosotros escribe cosas falsas [ψευδῆ, *pseudé*]... el resultado es contrario a la verdad [ἀληθέσιον, *alēthésin*]» (39.a) (Derrida, 1975:263–427). Así, no extraña que los teóricos del Cinquecento se hayan enmarcado tanto en los criterios morales que encontramos en Platón y Aristóteles. Lo que sorprende es el peso que se les ha dado.

22. La verdad, habría que recordar, refiere apertura, descubrimiento y, sobre todo, desocultamiento. En «El origen de la obra de arte», Heidegger se plantea su estatuto a partir del trabajo artístico, y lo señala recordando el vínculo que este mantiene con la verdad, adentrándose por ello en su etimología. Ahora, como la verdad es un término clave para el derecho y los diccionaristas, vale la pena detenerse un momento en su historia. En sus conferencias sobre las formas jurídicas, Foucault recuerda que el derecho germánico, semejante en varios puntos al derecho griego arcaico, operaba con una idea de



verdad que dependía directamente de la fuerza o, mejor, de quien tuviera literalmente más fuerza. Pero una vez que el derecho canónico «recupera» al derecho romano, será la *indagación* la que comandará su establecimiento. Para Foucault, no se trata de un proceso de racionalización, como se suele creer, sino de gobierno, esto es, «de una determinada manera de ejercer el poder» (86–87). Este ejercicio tendrá un importante efecto, determinando incluso la configuración del conjunto de los saberes, cuando se expanda del derecho a la cultura en general, pasando, por supuesto, por las universidades, sus disciplinas y sus prácticas. Sin embargo, el impresionante recorrido de la relación entre la verdad y las formas jurídicas pasa por alto un punto importante, que tiene que ver con la noción de indagación en sí. Foucault muestra en su lectura de la *Iliada* un modo de la verdad que se obtiene mediante una especie de juego de prueba y desafío, en el que los dioses también tienen su parte cuando uno de los involucrados en la disputa (en este caso, Antíloco y Menelao) miente. Pero de manera más o menos paralela a esta idea de la prueba como desafío, la noción de verdad emergía como un modo particular de testear o probar si algo o alguien es realmente genuino, para, de ahí, pasar a referir indagación realizada a través de la tortura. Sabemos que el término griego para verdad es *al theia*, pero necesitamos revisar en qué consiste este modo de conocer lo que no se muestra fácilmente. «Verdad», señaló Heidegger, «significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer y la frase que conforma y enuncia el conocimiento puedan adecuarse a la cosa, para que la propia cosa pueda llegar a ser la que fije previamente el enunciado, dicha cosa debe mostrarse como tal. ¿Y cómo se puede mostrar si no es emergiendo ella misma de su ocultamiento, si no es situándose en lo no oculto? La verdad de la proposición es verdadera en la medida en que se rige por lo que no está oculto, es decir, por lo verdadero» (2008:37). Como vemos, para llegar a la cosa se requiere de cierta indagación, pero lo que Heidegger y después Foucault pasaron por alto fue el modo en que los griegos llegaron a algo así como la *al theia*, el desocultamiento.

23. Ese paso lo conocemos entonces gracias Page DuBois, que muestra de qué manera la tortura [βάσανος, *basanos*] fue una práctica clave para diferenciar al esclavo del ciudadano (1991/2016:7). Leyendo a escritores tan distintos como Sófocles y Aristófanes (principalmente *Las ranas*), DuBois encontró en ellos y otros, un preciso uso del vocabulario legal de la época, bastante técnico por lo demás, que, como señala Jean–Pierre Vernant, marca el explícito desacuerdo de los poetas con el pensamiento jurídico. Al mismo tiempo, el caso de Sófocles permite corroborar la gradual transición de «indagación» a «tortura». Etimológicamente, *basanos* refiere «piedra de toque», esto es, una piedra dura, generalmente de color negro, como el basalto, que permite probar o testear la pureza de metales como el oro o la plata. De un uso literal, dirá Dubois, se pasa a uno metafórico, donde *basanos* connotará prueba o test, para, finalmente, terminar, reconcretizado, significando una indagación física, pero ya no sobre una piedra, sino sobre un cuerpo, cuestión que comenzó aplicándose a los esclavos (en principio nunca a un ciudadano), dado que se asume que este siempre miente y que solo bajo la fuerza contará la verdad: «Pero el deseo de esclarecer el estatus respectivo de esclavo y del hombre libre no es el motivo, nunca lo es explícitamente, de la tortura. Más bien, una y otra vez, incluso frente a los argumentos que descartan las pruebas derivadas de la tortura, los oradores en los tribunales describen al *basanos* como una búsqueda de la verdad. ¿Cómo es esto posible?... Se afirma que la verdad reside en el cuerpo del esclavo» (64). De ahí que Aristóteles pueda reflexionar sobre «el valor de la tortura como evidencia en la retórica forense», aunque lo haga bajo la noción de «pruebas no artificiales» (DuBois, 1991/2016:66). La verdad se encuentra oculta en el cuerpo de un ser sometido, reside en él, y solo bajo tortura se la puede extraer, desocultar. Para los griegos, el esclavo es incapaz de razón, por lo que solo mediante la coerción puede enunciar la verdad que en él se encuentra. La cuestión central de esta práctica es que la verdad extraída mediante la tortura se considera superior a la que un esclavo puede declarar sin que se le ejerza violencia ante un tribunal,

un procedimiento que luego se homologará a la indagación en el ámbito del saber, método supuestamente tomado de Parménides, según se indica en el *Sofista*. A propósito de la discusión acerca del no-ser, Platón mismo, por medio del ficticio extranjero, señala que la mejor manera de obtener un testimonio es mediante la tortura. La traducción publicada por Gredos escribe que un argumento «*puesto a prueba como corresponde*» mostrará mejor que nada lo que debe decir. Pero si reparamos en el término que usa Platón para obtener lo que «*corresponde*», es claro el vínculo: βασανισθεις, *basanistheis*. El hecho de que *basanos* refiera piedra de toque también da cuenta de una fuerza aplicada sobre un metal, lo que explicita que siempre se ha tratado de una prueba violenta, y que tiene por objetivo, una vez ejercida, llegar a la verdad, des-ocultarla (*a-l theia*), o, mejor, producirla, como ha mostrado sin duda DuBois. De manera que la preocupación por el lenguaje no puede circunscribirse a la clarificación de una palabra que no guarda o no ofrece una comprensión fija, como ansían algunos filósofos del derecho, así como también algunos críticos y teóricos literarios. El derecho no puede ofrecer una estabilidad ni una verdad, sino a costa de ejercer su fuerza, y es apropiándose de este procedimiento, como mostrará Foucault, que los saberes occidentales se constituirán también en nombre de la verdad.

24. De esta contienda me interesa resaltar que la ficción, en tanto *plasma*, volverá a recuperar su lugar gracias a su vínculo con la justicia, no con la verdad, pues con esta comparte su estructura. Por supuesto que solo considerado superficialmente el *plasma* puede leerse como engaño. Pero como nos han mostrado los injertos etimológicos, su acento está en su capacidad hacedora, y solo desconociendo su trabajo con la materia es que se lo puede vincular con la mentira. De manera que hay una distancia clara entre un *pseudos* negativo y superficial, y un *pseudos* «que es producto de la actividad plástica, la ficción», y que, como tal, no puede ser reducido a lo *falsum* (Cassin, 2008:297). Gorgias abre su encomio afirmando que se ha dado como propósito «hacer cesar la acusación respecto de la mal afamada

[Helena], exponer que los que la censuran mienten [ψευδομενους, *pseudómenos*], mostrar la verdad [τᾶληθές, *talēthes*] y hacer cesar la ignorancia», y lo cierra concluyendo que ha logrado «poner fin a la injusticia [αδικία, *adikíā*]». Con estas palabras, Gorgias no da muestras de charlatanería o inmadurez, como le endilga Platón, empleando sus mismos términos, sino, dice Cassin, de «sabiduría y justicia»; palabras que permitirán que alguien como Plutarco pueda afirmar más tarde que «quien ilusiona es más justo que quien no ilusiona, y quien es ilusionado, más sabio que quien no es ilusionado», vinculando así ficción y justicia, pedagogía y política, pues es «a eso», concluye Cassin, a lo que «conduce el *plasma*» (207).

## REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (2020).** *Poética*. Valentín García Yebra (Ed.). Gredos.
- ATRIA, FERNANDO (2016).** *La forma del derecho*. Marcial Pons.
- BENTHAM, JEREMY (2005).** *Teoría de las ficciones*. Marcial Pons. Traducción de Helena Goicochea.
- BENTHAM, JEREMY (1776/2010).** *Un Fragmento sobre el Gobierno*. Tecnos. Traducción de Enrique Bocardo.
- BOCCACCIO, GIOVANNI (1472/1983).** *Genealogía de los dioses paganos*. Editora Nacional. Traducción de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.
- CAPOTE, TRUMAN (2004/2007).** *Un placer fugaz. Correspondencia*. Debolsillo. Traducción de Jaume Bonfill.
- CASSIN, BARBARA (1995/2008).** *El efecto sofisticado*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.
- COSTA LIMA, LUIZ (2006).** *História, Ficção, Literatura*. Companhia das Letras.
- COSTA LIMA, LUIZ (2007).** *Trilogia do controle*. Topbooks.
- DERRIDA, JACQUES (1972/1975).** *La diseminación*. Fundamentos. Traducción de José María Arancibia.
- DERRIDA, JACQUES (1999/2000).** *Dar (la) muerte*. Paidós. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte.
- DERRIDA, JACQUES (1994/2002).** *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Tecnos. Traducción Adolfo Barberá y Patricio Peñalver.
- DERRIDA, JACQUES (1988/2018).** *Limited Inc*. La Pólvara. Traducción de Javier Pavez.

- DONNA, HARAWAY (2016/2019).** *Seguir con el problema*. Consoni. Traducción de Helen Torres.
- DUBOIS, PAGE (1991/2016).** *Torture and Truth*. Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (1978/2007).** *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, 1978. Traducción de Enrique Lynch.
- FEDRO (2005).** *Fábulas*. Antonio Cascón Dorado (Ed.). Gredos.
- FULLER, LON L. (1967/2006).** «¿Qué es una ficción jurídica?». En Daniel Mendoça y Ulises Schmill (Comps.), *Ficciones jurídicas* (pp. 57–103). Fontamara. Traducción de Jordi Ferer i Beltrán.
- FULLER, LON L. (1958/2016).** El positivismo y la lealtad frente al derecho, una respuesta al profesor Hart. En H.L.A. Hart y Lon L. Fuller, *El debate Hart-Fuller* (pp. 19–87). U. Externado de Colombia. Traducción de Jorge González Jácome.
- GORGAS (2011).** *Encomio de Helena*. Winograd. Traducción de María Cristina y Graciela E. Marcos.
- GROBEL, LAWRENCE (1984/1986).** *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Anagrama. Traducción de Benito Gómez Ibáñez.
- HART, H.L.A. (1961/1994).** *The Concept of Law*. Clarendon Press.
- HART, H.L.A. (1994/1997).** Postscriptum. En César Rodríguez (Ed.), *La decisión judicial. El debate Hart-Dworkin* (pp. 89–121). Siglo del hombre. Traducción de Magdalena Holguín.
- HART, H.L.A. (1961/2011).** *El concepto de derecho*. Abeledo-Perrot. Traducción de Genaro R. Carrió.
- HEIDEGGER, MARTIN (1950/2008).** El origen de la obra de arte. *Caminos del bosque* (pp. 11–59). Alianza. Traducción de Hernán Cortés y Arturo Leyte.
- KANTOROWICZ, ERNST (1957/2012).** *Los dos cuerpos del rey*. Akal. Traducción de Susana Aitón Araluce y Rafael Blázquez Godoy.
- KANTOROWICZ, HERMANN (1939/1964).** *La definición del Derecho*. Revista de Occidente. Traducción de J. M. de la Vega.
- MCARTHUR, TOM (ED.) (2005).** *Concise Oxford companion to the English language*. Oxford University Press.
- JAKOBSON, ROMAN (1985/1995).** *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mónica Masour.

- SAN AGUSTÍN (1990).** *Escritos contra los arrianos y otros herejes*. BAC.  
Traducción y edición de Teodoro Calvo Madrid y Ma. José M. Ozaeta León.
- SEARLE, JOHN (1974/1996).** El estatuto lógico del discurso de ficción. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 1(1/2), 159–180.
- STOLZENBERG, NOMI MAYA (1999).** Bentham's Theory of Fictions. A «Curious Double Language». *Cardozo Studies in Law and Literature*, 11(2), 223–261.
- VAAAN, MICHEL DE (2008).** *Leiden Indo–European Etymological Dictionary Series*. Brill.
- WEINBERG, BERNARD (2003).** *Estudios de poética clasicista*. Arcos.  
Traducción de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez.



•  
**RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE**

enseña en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Codirige ediciones mimesis. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, estudios visuales, humanidades y crisis climática, literatura y derecho y transformaciones universitarias. Ha publicado *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa en Latinoamérica* (2015), *La condición intelectual. informe para una academia* (2018), *la forma como ensayo. crítica ficción teoría* (2020), *La universidad sin atributos* (2020), *Ficciones de la ley* (2022), entre otros libros que ha traducido y editado.



## COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Como los viejos almanaques en los que caían juntos el santoral, dibujos o fotos y el calendario lunar, en esta colección se reúnen textos diversos hilvanados por la presunción de la necesidad de su difusión en este corte del presente.



**VERA** editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet). Programa de Lectura Ediciones UNL.



CEDINTEL



UNL-FACULTAD  
DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS



ediciones UNL

*Directora Vera cartonera:* Analía Gerbaudo

*Asesoramiento editorial:* Ivana Tosti

*Corrección editorial:* Félix Chávez

*Diseño:* Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral ([www.huertatipografica.com](http://www.huertatipografica.com)).

---

Rodríguez Freire, Raúl

Las manos de la ficción : notas para una genealogía / Raúl Rodríguez Freire. - 1a ed - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2023.

Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-348-4

1. Ensayo Literario. 2. Estudios Literarios.  
3. Crítica Literaria. I. Título.  
CDD Co860

---

© raúl rodríguez freire, 2023.

© de la editorial: Vera cartonera, 2023.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL  
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina  
Contacto: [veracartonera@fhuc.unl.edu.ar](mailto:veracartonera@fhuc.unl.edu.ar)



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional