

## LAS RELACIONES ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD

¿Cómo se produce y en qué consiste esta convención o cuasi regla que rige a la ficción como tentativa exitosa para capturar al lector? ¿Cómo afecta la ficción al lector? Sin duda, lo que me parece sustancial, es que ésta no es un artificio falso, de “palabras, palabras, palabras” –como dice Hamlet–; tampoco se trata de un simple y puro cuento. Presentaré cuatro respuestas a las relaciones entre ficción y realidad. Una, sencillamente, muestra que se trata de una representación simbólica, que recoge Iser de Cassirer; las siguientes tres, las de Vargas Llosa, Ricoeur y Steiner, las presentaré en el siguiente aparte.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> En estas discusiones sobre las relaciones entre ficción y realidad, es bueno vacunarse contra los argumentos totalizadores. Alguien puede decir que es impertinente distinguirlas porque todo es ficción. Por ejemplo, es ficción nuestra vida, la vida en general, pues ella nunca es como la imaginamos y planeamos; son ficciones nuestras leyes, pues podrían ser de otra forma; es ficción el lenguaje –como piensa Nietzsche–, que es un mapa de designaciones realizado a la enigmática naturaleza; es ficción la realidad, porque es una construcción, a veces limitada a la visión de cada individuo; es ficción el inconsciente, porque nadie sabe qué es y sólo nos da muestras, síntomas, pedazos las más de las veces engañosos; etc. Es claro que este argumento ha convertido el concepto de ficción en uno en el que cabe todo, por lo que ya nada se puede distinguir. A esto se le puede contestar que si todo es todo no discutamos nada, porque también nada es nada. Son válidas las discusiones que manejan algún nivel de discriminación. Mal que bien, distinguir entre ficción y realidad nos recuerda que aunque ambas son construcciones, no es gracias a la realidad que los humanos podemos descargar y evadir el peso de la vida y sus exigencias. Pero, claro, tampoco es gracias a la ficción que estamos comprometidos en cumplir al pie de la letra las leyes del mundo, aunque las ficciones nos permiten compromisos para salirle al paso imaginariamente a los obstáculos y adversidades del mundo. Quizá quienes sostienen que todo es ficción estén diciendo una cosa que es mala ficción –“descabellada”, diría Cervantes–. A quienes argumentan a favor de que todo es ficción, les tocaría reconocer los oscuros márgenes, los límites entre lo que es y lo que no es. La diferencia entre ficción y realidad sirve para mostrar que no todo lo que queremos eludir es eludible. Sea cual sea el cuento que se nos ocurra, el agua estará compuesta de oxígeno e hidrógeno; el dólar es más fuerte que el peso colombiano. En nuestra especie son las mujeres las que quedan embarazadas. El autor de *El Quijote* de 1605 es Cervantes, etc. Vale decir, el orden del mundo conquistado por miles de años de antiguas generaciones que han muerto para dejarnos este legado de precario y eficaz orden; es el que nos permite el lujo de generalizar. Por nuestro lado, utilizamos “ficción” para indicar aquellas creaciones del lenguaje que inventan mundos mediante el artificio de las palabras *como si*. Mundos que aún en el caso del realismo más fanático son mundos ontológicamente distintos de la realidad del mundo cotidiano. Frank Kermone ha hablado del “dilema entre ficción y realidad” (1983: 130); por mi lado, creo, que no hay ahí ningún dilema. *Ambas tratan de construcciones que exigen*

Las ficciones han sido prohibidas por sociedades generalmente cerradas (Vargas Llosa, 1990: 16), pero en nuestros días pocos niegan que la ficción sea algo importante para la vida humana, algo necesario (claro, con la excepción de las sociedades no abiertas). Y esto se debe a que las ficciones son una parte sustancial de la realidad de los humanos. Ya lo había dicho Chesterton: “La literatura es un lujo; la ficción, una necesidad”; y en *Deslindes*, en los años cuarenta, el maestro de maestros, Alfonso Reyes presentó las tres verdades de la ficción literaria:

[...] En ninguno de sus grados, ni en este último, podría la literatura escapar: 1º a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico; 2º a la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas, de que nos dio ejemplo el poeta ante el crepúsculo; y 3º al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente. La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que adelgace. Estos tres círculos dispuestos en embudo representan el cono, el ámbito rígido de su torbellino (1983: 188).

Con esto, Alfonso Reyes hacía referencia a que la ficción, de mano de Aristóteles, en tanto que puede dar cuenta de lo posible, puede expresar lo universal. Igualmente, puede dar cuenta de lo subjetivo. Pero la ficción literaria también da cuenta de algunas cosas prácticas: explicar ideas, aleccionar, didactizar, poner en escena las ideas, como los autos sacramentales que ventilan en público los valores de la cristiandad y el reino español. También puede, sencillamente, divertir.

Iser trae a colación un autor que muestra una forma de concebir la relación que hay entre la ficción y la realidad:

---

*distintos tipos de compromisos*. Ante la solicitud de un policía colombiano, tenemos que mostrar nuestra cédula, y quizá prepararnos y pagarle para que no nos detenga o mate injustamente; ante el policía de una novela podemos eludir quienes somos, y hasta mentir, diciendo que somos nosotros mismos. Palabras más, palabras menos, coincido con Searle en su libro *La construcción de la realidad*, según el cual “existe una realidad totalmente independiente de nosotros” (1997: 159).

En su *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer ha escrito que “la disposición característica del concepto consiste en que, a diferencia de la percepción directa, debe siempre empujar a su objeto lejos a una especie de distancia ideal para poder introducirlo así en su perspectiva. Debe superar la presencia bruta para conseguir la *representación*”. El concepto, como caso particular del uso simbólico, hace posible el conocimiento traduciendo lo dado a lo que no está. La percepción inmediata no existe, de la misma manera que no existe el conocimiento inmediato. Es preciso que haya en lo que se da, alguna huella de lo no dado para que la comprensión sea posible, sea cual fuere la óptica en cuestión. Los símbolos son esa huella de lo no dado sin la que no tendríamos acceso a los datos empíricos (Iser, 1989: 174).

Esto apunta a que el hombre, en tanto animal simbólico, realiza actos simbólicos, entre los que cabe la ficción. Son formas específicas que toman elementos del mundo, que en el caso de las ficciones literarias, las reacomodan según su materialidad y ordenamiento verbal. ¿Esto qué permite? Explicar cómo una ficción sin ser mundo, lo presenta en términos de mundo posible. Estar en lo simbólico nos permite crear un mecanismo, lo simbólico, en el cual lo que no está dado, está sin embargo presente, simbolizado. Esto facilita sobre todo la comprensión:

Los símbolos condicionan pues la constitución de nuestra comprensión del mundo dado de hecho, del que no incorporan ni las particularidades ni las características de lo dado. Precisamente por esta alteridad podemos disponer del mundo empírico. La comprensión no es una propiedad de las cosas mismas. Sólo invirtiendo el mundo en lo que no es, podemos percibirlo o captarlo. Si, por lo tanto, los símbolos, en tanto que hacen posible la visión, son independientes de lo visible, debe ser posible, en principio, por medio de organizaciones simbólicas, producir representaciones cuya acción consistiese en hacer presente lo no dado y ausente (p. 175).

El objetivo de Iser, no lo olvidemos, consiste en que, más allá de si la ficción es verdadera o no, esta nos comunica algo sobre

la realidad, y que, en este sentido, la pragmática austiniana facilita *la dimensión realizativa del discurso de la ficción*. Mediante el análisis de las formas simbólicas de Cassirer, Wolfgang Iser intenta salvar la supuesta falta de anclaje de la ficción en la realidad y, sobre todo, la ausencia de “situación contextual”, que incide en que Austin vea las palabras literarias como no serias. Queda claro que las ficciones no se refieren directa ni indirectamente a objetos empíricos, pero sí los representan. En primer lugar, “la comprensión del enunciado” (p. 175), es decir, la ficción muestra cómo debe “producirse lo que deja entender” (p. 175). Por tanto la ficción representa “la comprensión del enunciado”. Esta etapa la podemos ilustrar así: la promesa de la ínsula de Don Quijote a Sancho no es una promesa seria, pero nos muestra cómo debe producirse el enunciado de la promesa, nos permite entender la “lógica conversacional” de la promesa.

En segundo lugar, a la sin salida de las palabras de Austin sobre la ausencia de seriedad en las palabras literarias, Iser propone que “el discurso de la ficción representa un acto ilocutivo desprovisto de toda situación contextual dada, y que, en consecuencia, debe ofrecer al destinatario de la enunciación todas las indicaciones que le permitan construir el contexto” (p. 175). El discurso de ficción es un mecanismo que representa, y nos facilita, mediante instrucciones como el título de la obra de ficción, construir el contexto. En algún momento, al principio o al final de la lectura de *El Quijote*, sabemos que la promesa de Don Quijote es loca, irrealizable, infortunada, según Austin. Pero lo que logra esta ficción es que construyamos el contexto situacional de la promesa, y así entenderemos, ya que Quijote la podrá cumplir, ya que es imposible que lo haga, o ya que si la cumple, será en un contexto de risa, engaño y teatralidad, como efectivamente pasa.

Estas dos labores, que la ficción representa la comprensión del enunciado y obliga al lector a construir el contexto, nos lleva a pensar que la ficción es uno de los artificios más necesarios de la vida humana: un denso don antropológico. Es un mecanismo lingüístico que permite evaluar el lenguaje, corregirlo, mirarlo su

alcance: es el laboratorio del “si” condicional (antes estudiado) de las palabras y sus sentidos. Es quizá la estrategia más elevada de la actividad lingüística. Nos muestra cómo funciona la comunicación, la designación. No porque lo pretenda, sino porque lo representa. Cuando en la vida cotidiana un amigo nos promete algo, y sabemos que no podrá hacerlo, nos molestamos, y sabemos que la amistad tiene límites; pero cuando en una ficción alguien promete algo que sabemos es muy improbable que pueda cumplir, entendemos la promesa, qué exige este acto lingüístico para ser afortunado; entendemos pues lo burlesco que es prometer lo imposible, y por ahí derecho la singularidad del prometedo, la falacia de lo prometido, la ingenuidad de aquel a quien se le hace tal promesa y la ha creído.

Ahora bien, esto del contexto de una enunciación que le permite a la ficción tanto construir al lector como que éste la construya, aclara lo siguiente: la ficción implica por lo menos tres contextos: el contexto del autor, el del narrador y el de las preferencias de los personajes.<sup>42</sup> El primero aclara, por ejemplo, las convenciones en que circula el autor; la segunda, las circunstancias de la narración; y la tercera, la situación de las palabras del personaje.

A veces, al leer, algunos de estos contextos son más explícitos que otros. Por ejemplo, la novela fundadora de la picaresca, *El Lazarillo de Tormes*, explicita mucho la situación del narrador, el origen de la voz, sus proyectos, con quien habla; y no obstante, si examinamos con agudeza, no carecemos de elementos –de los cuales el anonimato es una carencia secundaria– para construir la situación autorial de manera más o menos definida. Podemos precisar cómo eran los años de 1554, los tiempos del emperador Carlos V; traer a colación “El concilio de Trento”, recordar a los criados de *La Celestina*, etc. Por su lado, Cervantes obliga a que frenemos nuestro entusiasmo. Desde el prólogo, el

---

<sup>42</sup> Esta es una manera bastante ligera de utilizar los análisis de semiótica narrativa del profesor Eduardo Serrano (1996). Igualmente incide en esto el manual escrito conjuntamente con el colega James Cortés, cuyo título es *Maestros y estudiantes generadores de texto. Hacia una didáctica del relato literario* (Cali, Universidad del Valle, 1999).

autor parece un ser de ficción, y nos vemos obligados a construir este contexto; igualmente, desde la primera frase de la novela, *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*, Cervantes nos tiende la mano para que produzcamos las tentativas de esa narración, construida entre la dubitación y la seguridad, entre la soberbia y la humildad. De la misma manera, construir las palabras de sus personajes es observar que los análisis de la filosofía del lenguaje son también cuestión de los personajes y sus contextos. Porque la ficción facilita ver escenarios que muestran a las palabras en acción, que invocan las nuestras, bajo el poder de lo simbólico:

[...] Se entiende el discurso de ficción como una representación del lenguaje, la organización simbólica de los textos de ficción representa el resultado del uso simbólico. Consiste en producir por lo que se dice lo que quiere darse a entender. El carácter autoreflexivo del discurso de ficción representa, pues, las condiciones de comprensión para la representación que puede producir un objeto imaginario. Este objeto es imaginario en tanto que no está dado, pero que puede ser producido simbólicamente en la imaginación del destinatario (Iser, 1989: 175).

Pero Iser parece dudar, a mi modo de ver, de lo que ha logrado. Porque todo esto lo ve como un simple juego autoreflexivo de la ficción. Y a pesar de haber logrado plantear cómo se conecta la ficción con la realidad, mediante el lazo simbólico, empieza a caer preso de unas palabras que se estrellan con ellas mismas. Casi autosuficientes, resultan los discursos de la ficción. En vez de dar el paso para entender cómo se establecen los tres contextos en lecturas concretas de ficción, sigue preso de la idea según la cual las palabras de la ficción carecen de la situación contextual. Iser llega muy lejos, y pronto se desploma porque no es capaz de, como intentamos aquí –¡oh dolor de cabeza!–, extremar a Austin, hasta donde este no llegó: *Ver en la ficción, en la proferencia de la ficción, sea esta una declaración o una invitación, un uso serio y lúdico de las*

*palabras, de las palabras que representan e inventan mundos, con palabras y convenciones incluidas.* Es decir, no porque la ficción sea una cosa donde no se puede tomar todo en serio, nos debemos inhibir de asumir que en ella suceden, parte por parte, cosas muy serias. No porque se finja en las ficciones no hay seriedad. De lo contrario se desmoronaría la *Estética*, que como lo ve Flusser (1994: 159), trata de dar cuenta de la verdad de las obras de arte, no de la verdad con respecto al mundo empírico, sino de la lealtad al material con que se hace una ficción.

Es indudable que “seriedad” es un evaluador muy estricto en Austin. Quiere decir que de verdad quien hace una preferencia intenta hacerla sopena de ser infortunado. En este sentido, una promesa, una afirmación, un consejo, una excusa, etc., dichos en una obra de ficción, no son afortunados o afortunadas. Pero aquí es necesario precisar, cuando se hace la evaluación de “afortunado” de unas palabras de ficción, el tipo de contexto de ficción al que pertenecen aquellas: el contexto autorial, el de la narración o el de lo narrado, es decir, el contexto relativo a la fábula.

Es presumible que las palabras de un personaje de ficción –el de la fábula o la historia–, desde la perspectiva del contexto autorial, donde se debaten de tú a tú el autor y los lectores, sean infortunadas. Que un personaje de una ficción teatral se voltee ante el público y diga “les voy a regalar mi reloj”, no es un hecho que nos permita –a no ser que seamos lectores o espectadores ingenuos– al finalizar la obra, dirigirnos al escenario a reclamar el regalo. No obstante, las afirmaciones de los personajes, en el contexto de lo narrado, son lo más serio del mundo, para el mundo del personaje. Si Don Quijote le promete a Sancho la gobernación de una ínsula, lo que observamos al principio es que Sancho duda de esto, de ver en su mujer y su Sanchica una familia de jerarquía que merezca ese cargo. Pero con el correr de la historia, poniéndole no tanto credibilidad como ánimo – como le solicita Don Quijote a Sancho–, esa promesa se vuelve para Sancho algo serio, algo que hay que cumplir. De igual forma, las palabras autoriales que tenemos de modo contundente

en los *Prólogos* de *El Quijote*, invocan la más profunda seriedad con respecto a los propósitos del autor, así estos sean contradictorios. Que el autor desee derrumbar la maquinaria de los libros de caballería, así no se cumpla esto del todo, nos plantea los propósitos ambiguos del autor, su deseo de derrumbar una literatura que de alguna forma también admira: su pretensión de hacer una literatura con relación a las fábulas caballerescas, a la desgastada épica del siglo XVI.