

ARTÍCULOS

FICCIÓN: SER O NO SER

Límites inciertos y experiencias de lectura

FICTION: TO BE OR NOT TO BE

Uncertain Limits and Reading Experiences

Julieta Sanders / julietasanders@yahoo.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/2/2021

Aceptado: 18/5/2021

RESUMEN

La ficción vuelve otra vez a escena porque representa un campo de disputa incesante por fijar sus límites y la autoridad sobre ellos. Contienda teórica que se entabla sin vencedores ni vencidos. En este artículo se sobrevolarán algunas de las concepciones que le dan sustento con el objetivo de examinar otras posibilidades que contribuyan al debate. La indagación no tiene pretensiones de dar una definición acabada, ni analizar aciertos o desventajas que emanan de los diferentes enfoques. Son reflexiones surgidas a partir de la enseñanza de la literatura que aceptan la convivencia de los contrastes, las contradicciones, lo visible y lo vedado, lo fingido y lo real, lo que es, lo que no y lo que pudiera llegar a ser, donde se le otorga al lector la posibilidad de permanecer tranquilo en la opacidad de algunos objetos.

PALABRAS CLAVE

Ficción; literatura; límites; lectura

ABSTRACT

Fiction returns to the scene because it represents a field of incessant dispute to set its limits and authority over them. A theoretical strife that takes place without victors or defeated. This article explores some of the concepts that support it in order to examine other possibilities that contribute to the debate. The inquiry does not pretend to give a complete definition nor to analyze successes or disadvantages that emanate from the different approaches. They are reflections arising from the teaching of literature that accept the coexistence of contrasts, contradictions, the visible and the forbidden, the feigned and the real, what is, what is not and what could become, where the reader is given the possibility of remaining calm in the opacity of some objects.

KEYWORDS

Fiction; literature; limits; reading



« [...] y me dijo qué leés
 Marx, contesté
 El dieciocho brumario de Luis Bonaparte.
 ¿Es una novela?
 No del todo.»
 Ariel Bermani (2019)

Todos participamos de una idea de ficción. Con más o menos tino nos atreveríamos a esbozar qué entendemos por ficción, aunque difícilmente hallaríamos acuerdo al intentar establecer una definición, un concepto o los alcances e implicancias de la misma. Huelga decirlo, la idea que compartimos no es idéntica, pero mantiene rasgos comunes.

Una de las primeras cuestiones que aparece al reflexionar acerca de la ficción nos conduce, casi automáticamente, a pensar en lo que no es real, en lo que se imagina o se inventa —en general y en el mejor de los casos— con determinados fines estéticos. En otros, bajo el imperio de ciertos dogmatismos, se conciben las producciones ficcionales como falsas, irreales, carentes de verdad o, simplemente, mentirosas. No obstante, nada de todo ello pareciera responder de manera apropiada o con exactitud a ¿qué es la ficción? En ocasiones, las conjeturas provisorias no pueden dar cuenta de la inmensa variedad discursiva que denominaríamos como ficcional (no solo literaria, sino, también, no literaria, como las representaciones de una amplia gama de lenguajes artísticos) frente a otras manifestaciones verbales (científicas, religiosas, testimoniales, jurídicas, documentales) que rápidamente juzgaríamos como no ficcionales. En este sentido, Roberto Ferro (1998) sostiene:

El cuestionamiento de los presupuestos a partir de los cuales se establece la discriminación entre discursos ficcionales y discursos que son portadores de información «cierta y verídica» acerca del mundo, puede traer aparejada la sensación de que se entra en una oscuridad retórica en la que todos los gatos son pardos. [...] la luz que pretende iluminar la diferencia, por el contrario, extiende una vasta opacidad que garantiza la labilidad de los límites y, por lo tanto, la sanción inestable de los bordes discursivos (p. 12).

La fragilidad de los contornos que señala Ferro no es nueva, pero resulta tranquilizadora si aceptamos la opacidad. De Aristóteles a la fecha, se ha desarrollado una profusa bibliografía sobre el tema; sin embargo, el copioso aporte teórico a lo largo de los siglos no permite distinguir una frontera nítida entre las producciones ficcionales y las no ficcionales. No es mi intención aquí, porque excede de manera profunda y cuantiosa la extensión de este artículo, discutir los enfoques sintácticos, semánticos o pragmáticos que han versado en torno al contenido ni desconocer las contribuciones provenientes de disciplinas como la lingüística, la filosofía del lenguaje o la teoría literaria, sino postular que el modo de leer, que asumimos los lectores en el encuentro con la obra, no está exento de alguna de todas las posibles concepciones y que ello conlleva a que determinados textos sean catalogados de una u otra forma; que no es otra cosa que marcar la arbitrariedad con la que establecemos juicios y valores sobre nuestros objetos de estudio. Entre otras cosas, porque el debate teórico sobre la ficción —que se gesta entre investigadores, especialistas, profesores (entre los que me incluyo)— que muchísimas veces se expresa en términos de lo ficcional (lo imaginado) como lo opuesto a lo real (lo verdadero), no se aleja (en lo esencial) de lo que el sentido común entiende por ficción. Ese velo que persiste en cubrir la noción la vuelve un objeto maleable, donde a tientas y en penumbras vamos de la incertidumbre a las certezas que nos allanan el camino: no sabemos bien qué es la ficción, pero aseguramos haber leído unas cuantas. Somos los ciegos que dicen ver.

DECISIONES PROFANAS

La ficción como modo de representación acarrea otros aspectos de la discusión. Al respecto, John Searle (1975) sustenta «que una obra sea literatura es decisión de los lectores, que sea ficción es decisión del autor» (p. 161). Hecho que corroboraríamos al pensar en la institucionalización literaria que se ha realizado de las aguafuertes de Roberto Arlt o de Facundo, solo por mencionar un par de ejemplos. Ahora bien, que una obra sea ficcional ¿es solo decisión del autor? ¿No hay instituciones que sancionan las obras? ¿El modo de leer o de percibir los hechos narrados no admite también que sea una decisión del lector? ¿Por qué le negamos al lector la autonomía de la que goza el autor? En esta línea, leemos la valoración que hace Jorge Luis Borges (en Barone, [1976] 1996) sobre la religión, igualmente extensible a la Biblia:

Barone: ¿Y qué opina de Dios, Borges?

Borges: (Solemnemente irónico) ¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica (p. 28).

La ingeniosidad de Borges pareciera revalidar las palabras de Searle. Sin embargo, la asociación inmediata que se hace sobre la imaginación teológica trasciende la cuestión de los géneros y equipara casi como sinónimos literatura y ficción. En consecuencia, el ámbito de las creencias —real (en tanto es concebido así por quienes participan y adhieren a las mismas)— pareciera erosionarse para dar lugar a la contaminación (ficcional).

Las libertades que se toma el Borges lector distan del encorsetamiento al que nos convoca John Berger [2000] (2010) con el fin de demostrar el estado de sujeción al momento de ponderar las obras artísticas. En Modos de ver la licencia borgeana se suprime por una intervención de orden contrario: borrar la distancia entre el artista y su obra; entre la obra y su intérprete. En el libro, el autor nos invita a contemplar «el paisaje de un trigal con pájaros que vuelan sobre él» (p. 35) que se reproduce aquí como Figura 1. A continuación, propone detenerse unos instantes en su observación y luego pasar la página.

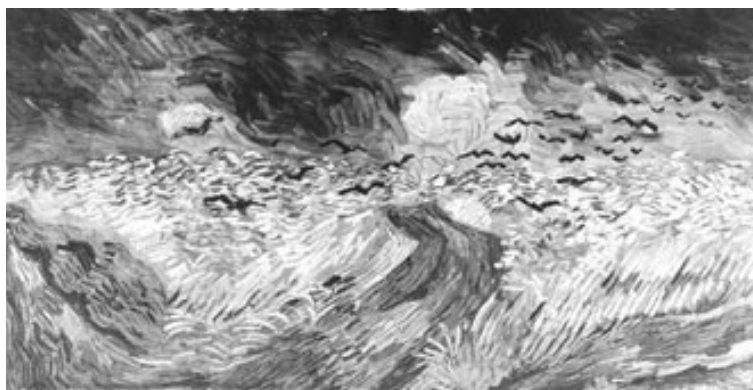


Figura 1. *Wheatfield with Crows* [Trigal con cuervos] (1890), Vincent van Gogh. Óleo sobre lienzo, 50.35 cm x 103 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation)

En el reverso de la hoja, Berger [2000] (2010) repite la pintura con una leyenda que reza: «Este es el último cuadro que pintó Van Gogh antes de suicidarse» (p. 36), casi como un epitafio. De pronto, vemos otra cosa. La frase modifica la imagen y esta se vuelve reflejo de la palabra. El espectador queda en el lugar de tener que decidir sobre lo que está viendo, querrá retornar al campo de trigales y cuervos, pero no se quitará la idea que evoca del suicidio o notará las turbulencias de la muerte en una naturaleza poco agraciada de plumas y trigo. Lo que es indudable es que algo se ha modificado. Sobre lo que Berger llama la atención no atañe a las características del cuadro, sino a las transformaciones que se operan en la percepción a partir de información externa a la obra, a saberes que podrían vincularse con ella, pero que quedarían fuera de un análisis formal. El ejercicio que se ensaya en el texto anula el efecto de extrañamiento que preconizaran los formalistas rusos. Así, para Shklovski [1965] (2008) «La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte [...] consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción» (p. 84).

La identificación obra-suicidio supone el adiestramiento de la percepción automatizada, porque constata los datos exteriores que circulan permanentemente sobrepasando el sentido original y que, probablemente, nada tengan que ver con la obra. Si los factores psicológicos, anímicos, biográficos y otros explicaran las obras de arte sería nula la experiencia estética de quien lee, observa o escucha una producción ficcional: despojado de su gozo primario ya no habrá extrañamiento posible y la práctica quedará reducida a vincular la obra con algún antecedente lejano que la confirme de manera bastante improbable.

Otro asunto que merece ser tenido en cuenta es que la ficción no existe a priori, es una construcción humana. En este sentido, la categoría se construye en la obra misma y en eso difiere de lo que podríamos llamar el mundo real: en que más allá de que la ficción hable de lo inexistente (marcianos, vampiros o minotauros) toma su material de cosas que se parecen a lo real, mas no es su reflejo: es la construcción de un universo nuevo. La figura de Antígona, dividida entre las leyes divinas y las humanas, cifra la condición humana al juntar realidades opuestas, al tiempo que somete a unidad la pluralidad de lo real

(Paz, [1956] 1973). Diríamos con Antonio Machado: no hay representación, sino presentación.

LEO EN MODO FICCIÓN

Las preguntas que nos hicimos en el apartado anterior sobre el papel del lector convidan a seguir discurriendo en arenas movedizas. Está claro o existe al menos un consenso bastante extendido en considerar que lo que leemos posee un autor, una forma, que pertenece a un género y se acompaña de elementos paratextuales y que el conjunto de todas estas categorías posibilita —enseguida y en infinitas circunstancias sin haber leído la obra— diferenciar la ficción de la no ficción. El acuerdo se vuelve espurio y dudoso porque nos hace partícipes de un pacto implícito sobre el que no hay tal concierto. Por ejemplo, cómo clasificaríamos una narración que dijera:

Al regresar de Lisboa, una escena inesperada en el aeropuerto de Bolonia. En la entrada hay dos humanos completamente cubiertos con un traje blanco, con un casco luminiscente y un aparato extraño en sus manos. El aparato es una pistola termómetro de altísima precisión que emite luces violetas por todas partes. [...] Un presentimiento: ¿estamos atravesando un nuevo umbral en el proceso de mutación tecnopsicótica? (Franco Berardi, 2020, p.35).

Conjeturalmente, aventuraríamos que se trata de un cuento de Ray Bradbury y no —como efectivamente lo es— de las reflexiones de Franco Berardi (2020) en el contexto de la pandemia por SARS-CoV2. Aunque el escrito no se exhibe de manera completa, el modo de leer no es ajeno a lo que la cultura nos ha legado como conjunto de formas y, en este caso, la descripción austera que se centra en pocos elementos: el traje blanco, el casco luminiscente, la pistola termómetro y sus luces violetas, junto al neologismo tecnopsicótica invoca la presencia de la ciencia ficción literaria más que las sesudas disquisiciones filosóficas. Algo similar postula Hayden White [1978] (2003) al leer el texto histórico como un objeto literario:

[...] lo que es trágico desde una perspectiva resulta cómico desde la otra, al igual que lo que parece trágico en una sociedad desde el punto de vista de una clase, puede ser como Marx pretendió mostrar

en *El dieciocho brumario* de Luis Bonaparte, sólo una farsa desde la perspectiva de otra clase (p. 113).

La postura de White pone de relieve el artificio de la escritura que permite leer el texto como una ficción en tanto aceptemos que esta no se erige necesariamente como lo opuesto a la verdad.

Las intersecciones entre historia y literatura, su cruce, su intercambiabilidad como producción verbal no son una ocurrencia teórica aislada por parte del escritor norteamericano, ya Friedrich Engels en 1888 parecía recorrer el camino inverso cuando, en una carta, le expresaba a Miss Harkness haber aprendido más de historia y de la sociedad francesa a través de Balzac «que en todos los libros de los historiadores, economistas, estadísticos profesionales de la época, todos juntos» (Marx, K. & Engels F. [1892] 1964, p. 182). Afirmación, por cierto, irritante para el campo de la historia —que a menudo asocia la literatura con lo irreal— aunque no para el de la teoría y la crítica literaria, que consiente que la literatura como ficción sea un vehículo portador de verdad mucho más creíble que la narración de hechos objetiva¹. Según Juan José Saer [1997] (2014):

[...] no se escribe ficciones para eludir, por inmadurez o por irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la «verdad», sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento (p. 11).

De modo análogo a los autores mencionados, Paul Ricoeur [1985] (2009) plantea el carácter reversible de las obras y propone territorios compartidos entre historia y ficción: «La misma obra puede ser así un gran libro de historia y una extraordinaria novela [...]» (p. 908). Así es como escuchamos a Ernesto Sábato (en Barone, [1976] 1996) referirse a *Facundo* o *Civilización y Barbarie*: «Está lleno de defectos sociológicos e históricos, es un libro mentiroso, pero es una gran novela» (p. 23). Este ensanchamiento de los límites de la ficción, por momentos, resulta peligroso; sin embargo, ¿qué lector no se abisma en ciertas oscuridades? Confieso que la frase: «Yo soy mucho mejor de lo que ustedes piensan

¹ Asimismo, a Umberto Eco (1998) le parecía «[...] muy importante leer a Mafalda para entender la Argentina» (p. 4).

pero mucho peor de lo que imaginan» (Larroquy, M. & Caballero, R. 2000, p. 15) —atribuida al controvertido Rodolfo Galimberti— me produce un terror casi adictivo, de esos que no se pueden dejar de consumir pese al miedo ¿qué hay peor que lo que cualquiera pueda imaginar cuando lo que se imagina ya es malo de por sí? No importa cuán malo pueda ser, siempre habrá algo peor. Lo curioso es que las biografías, como género fronterizo, tienen el raro valor de otorgarle al narrador las facultades de un escribano: autenticar la veracidad de las aseveraciones que hace el biografiado. El enunciado no causaría mayores problemas si fuese dicho por un personaje ficcional; ahora, proferido por alguien que participó de la vida política cambia la perspectiva. El personaje, devenido en mito, pasa a integrarse al marco del «estado involuntario de la ficción» (Schaeffer, 2002, p. 134) porque en eso consiste la función del fingimiento lúdico: sumergirse en el universo imaginario sin creer que ese universo sea real. El fingimiento comparte con el dispositivo ficcional una técnica: la producción de apariencias. Entonces, figuras fantasmales instauran la sentencia de Galimberti en clave de ficción; máxime que el entrevistado se autodefine como «el Drácula argentino». Ni Bram Stoker se atrevió a tanto.

En otras palabras, reparamos más en los usos sociales de la lectura que en las características inmanentes del texto, quizá porque la inestabilidad de los márgenes discursivos que postula fronteras móviles nos encuentre buscando zonas de seguridad y ejerciendo el derecho a decidir sobre aquello que leemos: a resolver si se trata de una ficción o no y, en todo caso, a customizar nuestras lecturas. Prerrogativa que debiera incluirse en lo que Daniel Pennac [1992] (2019) formuló como los «Derechos imprescriptibles del lector» (p. 131).

Si bien son muchos los autores que se han encargado de mostrar que puede haber literatura sin que haya ficción y viceversa, eso no clausura los planteos que la obra despierta en su lector. Acaso ¿cómo leeríamos el *Cantar de mío Cid*? ¿Únicamente como la gesta militar de Rodrigo Díaz? ¿Y *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh? ¿Admitiríamos sin más que es una novela de *no ficción periodística*? como se la ha llamado tantas veces. Restarle un lugar en la literatura sería no reconocerle su lado ficcional:² la capacidad de generar intriga, anticiparse y predecir

² En este sentido, recordamos con Elsa Drucaroff (1996) que «[...] ficción implica que los sujetos directamente involucrados en la creación literaria son —valga la redundancia— ficcionales. Esto permite una relación no directa, sumamente compleja con la realidad socio-histórica». (p. 75). La cursiva figura en el original.

la tragedia que vendrá después. No estoy proponiendo abolir las fronteras entre ficción y no ficción, hecho no menor y tan caro a la cultura y a la historia cuando se distorsiona la verdad o la memoria. Como dijo Saer [1997] (2014): «No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria» (p. 11). Búsqueda que asegura no confundir ficción y realidad, al tiempo que permite tomar ciertas decisiones que atañen a la experiencia intransferible de la propia lectura, a su placer, a su desdicha y a los modos de conocer y habitar el mundo.

CIERRE PROVISORIO

La falta de concordia que persiste al intentar fijar los límites de la ficción provoca que se ensayen y afloren otras posibilidades de concebir el fenómeno, más que aceptar que quizá la incertidumbre de sus orillas, su opacidad, sea parte constitutiva del objeto sobre el que anhelamos echar luz.

Algunas de estas reflexiones son las que me llevan a concluir que, en primer lugar, lo que cada lector determine como ficción o no ficción dependerá, en gran medida, del influjo conceptual bajo el que lea, a qué corrientes adscriba y a las condiciones socio-históricas que habiliten esas lecturas, aunque también acatará al deseo de juzgar su propia práctica lectora y a su derecho de defenderla como tal. En segundo orden y en referencia a esto último, si no abogamos por la autonomía del lector, por su derecho a elegir qué y cómo leer, por dejar en sus manos ese plus de sentido, tendremos mucho que perder.

Argumentar a favor de juicios basados en experiencias personales seguramente despertará recelos académicos, disciplinares y políticos. No se trata de inaugurar un *laissez faire* de la lectura que termine festejando su propia babel, sino, más bien, de reconsiderar al lector en un papel activo y con una mirada propia, ya que esta siempre es social porque está formada en procesos de carácter colectivo y situado.

Por otro lado, la abundancia de géneros, literarios y no literarios, sus vasos comunicantes, sus mutaciones, ahondan en un lecho ficcional que no se ajusta a cuestiones de índole verificable.

En consecuencia, la ficción «no es ni verdadera ni falsa y trabaja con eso» (Piglia, 2013, 10:43), con la ambigüedad de no ser ni lo uno ni lo otro y con la dificultad de anidar en la vacilación.

Finalmente, en tanto y en cuanto no haya un campo propio de la ficción (Piglia [1986] 2001), los aportes y lecturas que pudieran surgir de distintos lugares son bienvenidos a los efectos de seguir abonando ese vasto territorio que no se sabe bien dónde empieza y dónde termina.

REFERENCIAS

- Barone, O. (Comp.). [1976] (1996). *Diálogos Borges-Sábato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Berardi, F. (2020). Crónica de la psicodelfación. En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 35-54). Recuperado de <https://redclade.org/wp-content/uploads/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>
- Berger J. [2000] (2010). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bermani, A. (2019). *Tenemos que hablarlo*. La Plata, Argentina: Club Hem.
- Drucaroff, E. (1996). *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Almagesto.
- Eco, U. (30 de octubre de 1998). *La democracia y los libros*. Conferencia dictada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de https://www.academia.edu/9508353/Conferencia_del_profesor_UMBERTO_ECO_dictada_en_la_Facultad_de_Ciencias
- Ferro, R. (1998). *La ficción un caso de sonambulismo teórico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Larroquy, M. & Caballero, R. (2000). *Galimberti: De Perón a Susana. De Montoneros a la Cía*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Marx, K. & Engels F. [1892] (1964). *Sobre arte y literatura*. Buenos Aires, Argentina: Revival.
- Paz, O. [1956] (1973). *El arco y la lira*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pennac, D. [1992] (2019). *Como una novela*. Barcelona, España: Anagrama.
- Piglia, R. [1986] (2001). *Crítica y ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte.

- Piglia, R. (14 de septiembre de 2013). *Borges por Piglia, clase 1* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HIDhiNws71Y>
- Ricoeur, P. [1985] (2009). *Tiempo y narración, III. El tiempo narrado*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Saer, J. J. [1997] (2014). *El concepto de ficción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Toledo, España: Lengua de Trapo.
- Searle, J. [1975] (1996). The Logical Status of Fictional Discourse [El estatuto lógico del discurso de ficción] (Trad. Zuluaga, F.). *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 1 (1-2), 159-180.
- Shklovski, V. [1965] (2008). El arte como artificio. En *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 77-98). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- White, H. [1978] (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, España: Paidós.