

Criaturas de ficción: una versión nivolesca

Carlos Emilio García Duque

Departamento de Filosofía

Universidad de Caldas



66293

"Y quizás el momento más importante en la aparición del lenguaje humano fue aquél en que el hombre fue capaz de contar una historia, de relatar algo que no era verdad. Y, por consiguiente, de inventar la diferencia entre verdad y mentira, y falsedad. Porque tal distinción abrió la posibilidad de la invención imaginativa, como de la discusión crítica".

Karl Popper

Introducción

El diccionario define con claridad lo que es un ente de ficción. Se trata de seres que son creados mediante el poder de la imaginación y que, en tanto tales, son fingidos, carentes de realidad, falsos y engañosos. Algunos pasan desapercibidos, en razón de su escaso atractivo o del carácter estrictamente privado de su fugaz existencia; mientras que otros, dotados de un encanto irresistible que emana de su naturaleza fantástica, no solamente perduran en su mundo especial, o reclaman para sí determinadas parcelas de la realidad, sino que a veces logran trascender su condición inicial de vanas quimeras, se hacen públicos y cobran una forma de realidad *sui generis*

ph

Discusiones Filosóficas
Departamento de Filosofía
Universidad de Caldas
No. 1. Enero - Junio del 2000

sumamente difícil de explicar desde el punto de vista del empirismo ingenuo. Hace veinticinco siglos, algunos autores creyeron encontrar la fórmula para eludir las complejidades ontológicas de los entes fingidos y, al mismo tiempo, depurar su visión del cosmos: proscibieron la poesía, el mito y la fábula, y en su lugar fundaron una filosofía racional. Después de un divorcio tan prolongado, la imaginación creativa retorna al pensar filosófico, los entes fantásticos vuelven a presentarse ante nosotros impávidos y, con desparpajo, nos interrogan en silencio. Preciso es advertir que, poco después del rechazo de la ficción, fue necesario reservar un sitio para ciertos seres que no pertenecen al universo mucho más anodino de la física. Platón inventó uno de esencias, al que curiosamente se aproximó a través de la metáfora, y se esforzó en convencernos de que correspondía a la verdadera realidad. Hoy, es difícil establecer con exactitud cual es el dominio de la realidad, y objetos de pensamiento como los conceptos matemáticos, los principios lógicos y los constructos teóricos de la ciencia más avanzada que poseemos, compiten por el espacio y la preeminencia en un lugar al que algunos han caracterizado como el universo de la cultura, y en el que, además de los productos que gozan de más aprecio, también se encuentran la poesía, la música, el arte y el amor. En este trabajo me propongo examinar algunas de las implicaciones epistemológicas de las criaturas de ficción

y explorar ciertas anticipaciones de la teoría popperiana del mundo tres, en textos provenientes de la literatura.

La realidad y las palabras

Un autor acoge una historia para su obra. Inicialmente el relato, aunque modificado por las peculiares habilidades narrativas de quien pretende comunicarlo, guarda alguna relación con los hechos en él descritos. Puede corresponder o no con lo realmente acontecido; es posible que sea fiel o que tergiversar la realidad; y quienes han tenido acceso a la información de primera mano sobre el asunto, discuten y controvierten detalles que logran ser esclarecidos mediante el recurso de remitirnos a ciertos testimonios, o el de consultar documentos. Pero, ¿cuál es la naturaleza de la relación entre los hechos y su versión lingüística?, ¿cómo consigue el pensamiento simbólico representar la realidad?, ¿hasta qué grado podemos confiar en esta clase de representaciones? Simplemente damos por descontado que el lenguaje nos permite referirnos al mundo tan bien como a nosotros mismos -que somos parte de él-, y que en nuestra búsqueda incesante de información y comunicación nos valemos de palabras-objeto, algunas de las cuales se realizan y verifican en la experiencia (es decir, en el mundo); mientras que otras demandan un esfuerzo importante de la imaginación para

ser definidas y comprendidas. En los dos casos, sin embargo, estamos dispuestos a aceptar acuerdos tácitos que conducen a la atribución de significado para todo tipo de vocablos, y no parecemos experimentar dificultad alguna cuando nuestras convenciones, necesidades o vivencias personales, nos llevan a desplazarnos de un entorno de comunicación a otro.

A primera vista suponemos que la información lingüística, destinada a proveernos de conocimiento sobre el mundo, ha de ser fidedigna. Queremos creer, anhelamos confiar, padecemos una fijación por la certeza y, por su intermedio, buscamos desesperadamente aferrarnos a los hechos, o cuando esto resulta imposible, por lo menos a algún sucedáneo aceptable. Pero como en todo, hay excepciones: espacios en los que la ambigüedad resulta no sólo tolerable, sino incluso, a veces, deseable; individuos a quienes, por su talento o sus condiciones excepcionales, expedimos una patente que legitima su alteración voluntaria de la realidad, y cuyas realizaciones apreciamos bajo la rúbrica general de arte; eventos sociales como el carnaval (cuyos orígenes se pierden en la historia), donde permitimos que la verdad y la mentira se sustituyan temporalmente e instamos a que los roles se trastoquen, a que el rey sea vasallo y el criado príncipe; el hombre doncella y ésta mancebo; o, en fin, universos donde suspendemos la lógica y la verdad,

donde hacemos caso omiso de todas las normas y subvertimos el orden tradicional, donde estamos abiertos a cualquier idea, como el mundo, amplio y rico de la literatura, cuyos textos leemos, consideramos y disfrutamos con una actitud bien distinta.¹

Creo que todos aceptaríamos que, al narrar determinados hechos, el creador literario goza de ciertas libertades que usualmente no concedemos al historiador que describe o registra un acontecimiento, al científico que informa sobre los resultados de una investigación o propone un experimento, o al filósofo que expone y defiende una teoría.² Mas los constreñimientos que imponemos sobre estos últimos no buscan controlar el estilo o el tono de escritura (de hecho

¹ En su minucioso y documentado trabajo sobre la mentira, Gómez afirma que Searle distingue entre la ficción y la literatura, pues mientras "... (el primer tipo de discurso) depende de las intenciones del locutor (o escritor), la segunda depende de los gustos e intenciones del interlocutor (o lector). Por otro lado, hay ficción que pocos considerarían literaria (las tiras cómicas por ejemplo), y literatura que pocos considerarían pura ficción (como las *Memorias de Adriano*"). Cfr. Gómez, Adolfo León. *Breve tratado sobre la mentira*. Cali: U. del Valle, 1992; p.29.

² Sin embargo, en cuanto creadores, todos podrían disfrutar de libertad semejante. Algo parecido afirma Andahazi, cuando señala que "El trabajo del escritor no es el trabajo del historiador. Si los historiadores se dan el lujo de contarnos lo que quieren, por qué no lo vamos a hacer nosotros, los escritores, que además tenemos la misión de mentir". En: *Entrevista con Figueroa y Rodríguez*, *Magazín Dominical del Espectador*, septiembre 7 de 1997.

apreciamos la maestría en el uso de la palabra, y quisiéramos leer bellos textos en todos los campos que captan nuestro interés). Tienen que ver con el vínculo que exigimos entre las proposiciones y los hechos, y con la relación que establecemos entre el lenguaje y la realidad. Presuposiciones sobre las características de nuestro conocimiento del mundo exterior, y nuestra convicción de que éste ha de ser siempre verdadero (pues en caso contrario carece de valor), nos han llevado a perseguir ciegamente la verdad.³

Nuestro apego a la verdad es una consecuencia indirecta de la valoración especial

³ Pero, como lo enseña Feyerabend, no es cierto que tengamos que ir en pos de la verdad. En ciertas ocasiones es menester seguir otras guías, y la mentira desempeña un papel importante en la historia real y en la fingida. Ello no se debe únicamente a que constituya la otra cara de la moneda, sino más bien a que la mentira puede tornarse, no sólo en necesaria sino incluso en imprescindible. Consideren el caso del hombre que decide decir absolutamente la verdad durante un día completo. Molesta a sus amigos, confunde a los extraños, hace infelices a quienes están más cerca de él y crea tal confusión y caos con su apego irrestricto a los hechos que finalmente, cuando quiere retornar a la mentira contingente para arreglar las cosas, ya no hay remedio. Por otra parte, no es lo mismo la mentira esporádica que la consuetudinaria y en la medida en que aquella sirva para obtener una ventaja más o menos inmediata, y que sólo puede ser dicha por quien posee el conocimiento (y como tal ejerce una forma de poder) se transforma en astucia de la comunicación. "en términos biológicos, la mentira es una artimaña, entre otras, al servicio de la supervivencia, algunos la han comparado con el camuflaje animal". Cfr. Gómez, Op. Cit. p. 41.

que hacemos de un concepto como el de realidad. Y nuestros constantes reclamos de fidelidad a los hechos no hacen más que corroborar tal fijación, pero, como bien se sabe, no hay una sola verdad sino varias, y al examinar este problema es conveniente precisar de cual de todas estamos hablando. Supongamos que se trata de la muy venerada verdad factual, de la que se han venido ocupando los filósofos desde Aristóteles, de aquella que nos persuade a mantener la mirada fija en el mundo, de la que ha posibilitado establecer criterios de decisión. Hay pues, un vínculo entre verdad y realidad, una dependencia tal que sugiere, de manera simétrica, la relación equivalente entre falsedad y ficción. Según este análisis elemental e insuficiente, los entes de ficción son, además de falsos, irreales; es decir, inexistentes. Dicho de otra manera: no son. Pero si no son, ¿cómo logran despertar nuestro interés?, ¿a qué hemos de atribuir las pasiones y sentimientos que generan?, ¿por qué los consideramos como parte de los bienes más preciados del espíritu y de la vida civilizada?, ¿por qué dedicamos lo mejor de nuestro tiempo y esfuerzos a contemplarlos embelesados y a recrearlos?. No voy a abordar cada uno de estos interrogantes por ahora, pues prefiero que nos adentremos un poco más en las intimidades de estos entes. Para ello, propongo crear unas copias de ciertos seres imaginados antes por un famoso novelista. Provistos de nuestras copias, los invito a presenciar

una interesante conversación entre el creador y una de sus criaturas.

Una historia como cualquier otra

Para que todos podamos participar del ejercicio, es necesario resumir los antecedentes de la historia. Lo haré, echando mano de un recurso inventado y perfeccionado por Kafka. A es un hombre joven y rico, profesional que no ejerce, huérfano de padre y madre, y poco amigo de las emociones fuertes. En una de sus salidas cotidianas conoce a B -también huérfana- de quien se enamora perdidamente. B sostiene un romance, semiclandestino, con un tercero, y aunque su familia mas cercana la presiona y trata de demostrarle que le conviene mas atender los requerimientos de A, no cede. A, un tanto despechado, esta dispuesto a transformar su amor en magnanimidad y renuncia de manera gallarda a las posibilidades que ha contemplado. Cuando ya se siente satisfecho con su actitud y decide patentizar su desinterés haciendo un espléndido regalo a la mujer de sus sueños superados, ella experimenta una peculiar (aunque previsible) caída en la contradicción; se rinde, presa del capricho, a requiebros que ya no persiguen su amor, y decide reconsiderar su punto de vista aceptando el cortejo de A. Un poco después, B retorna al punto de partida de la historia,

sigue viéndose secretamente con el tercero, urde un plan para casarse con él y escarnecer al pretendiente indeseado (a quien ya ha aceptado la propuesta formal de matrimonio) y, por último, se escapa con su verdadero amor. A, burlado y adolorido, incapaz de aceptar el segundo rechazo, y sumido en un pavoroso conflicto sentimental, examina las diversas salidas a su problema y, víctima del desespero, concibe la posibilidad del suicidio.

Hasta aquí no hay mas que una historia de amor, pueril y tal vez común -son muchos los casos de amores no correspondidos en la historia-, y la narración, dejando de lado ciertos detalles literarios, aún puede ser acogida como un relato verídico del mundo de la experiencia... amorosa. Pero he aquí que el autor decide reproducir la historia a su manera, dotar de una personalidad propia a cada uno de los personajes y brindarnos una versión muy suya de lo ocurrido. En su deseo no hay nada de extraordinario; muchos de ustedes dirán que la mayor parte de las producciones novelescas corresponden a la recreación de vivencias íntimas del autor, que se entregan al lector revestidas con cierta aura de ficción (a fin de proteger sus memorias de miradas indiscretas) o en el peor de los casos, que corresponden a episodios que el autor ha escuchado (o de los que ha sido testigo) y que por alguna razón (valor ejemplificante, efecto literario, carácter fantástico) decide compartir con el

público. Pero una vez tomada esta decisión, los personajes y sus vivencias dejan de pertenecer al mundo real (aunque conserven algún lejano vínculo) y pasan al de la ficción.⁴

Una vez allí, como ya lo mencionó, disfrutan de una forma particular de existencia y, haciendo gala de una enorme flexibilidad, nosotros nos adaptamos a ella. Como lectores, nos tornamos en cómplices, cuando no de los actos de los personajes, al menos de su estar suspendidos en la imaginación, y en determinadas circunstancias parece como si quisiéramos agregar algo a su etérea entidad y nos alegramos, sufrimos, o conversamos con ellos. Todo esto, sin embargo, no nos parece mas que un ejercicio natural del talento; algo seguro y carente de riesgos. Pero, ¿qué ocurre cuando un autor, no contento con decidir la saga de sus personajes y relatarnos sus vivencias, decide entablar discusión con ellos y, jugando a Dios, proponer un problema ético y filosófico cuyo desenlace será finalmente decidido por él mismo?, ¿cómo hemos de considerar los diálogos del autor con sus criaturas?, ¿qué clase de objetividad poseen criatura y creador mientras discuten?, ¿de qué modo hay que interpretar los argumentos que uno y otro esgrimen,

toda vez que nada de lo que diga el personaje proviene de fuente distinta a la de su autor? y, por último, ¿qué tiene que ver todo esto con la filosofía?

Para responder a estos interrogantes propongo que continuemos el examen del ejemplo. Regresemos entonces a la historia de A. El personaje "decide" visitar a su autor para pedirle consejo acerca de la idea de suicidarse, salida que ha concebido como el único medio para escapar al bochorno público de su frustración. Sobra advertir que el autor, como conocedor y dueño de la historia, posee un poder ilimitado que se extiende sobre el personaje, el curso de la narración y lo que obtendremos nosotros como lectores; y pese a las dificultades filosóficas que surgirán durante el "diálogo", en ningún momento renunciara a emplear dicho poder. La conversación entre criatura y creador, se desarrolla en varias escenas en las cuales quedan planteados la mayor parte de los problemas que me interesa destacar. El novelista nos pone en antecedentes: hace poco ha deslizado, en uno de sus ensayos, algunas opiniones sobre el suicidio. Su personaje *las ha leído* y, enfrentado ahora a un predicamento similar, considera prudente *conocer* a su creador y pedir su consejo. Pero dejemos que ellos mismos nos ilustren:

Quando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi des-

⁴ Puede incluso afirmarse que, en este momento, ya no le pertenecen al autor, pues cobran independencia de él. Para una clasificación de los diversos tipos de ficción ver: Gómez, A. L., Op. Cit. pp. 120 y s.s.



pacho-librería. Entró en él como un fantasma, miró a un retrato mío al óleo que allí preside a los libros de mi librería, y a una señora mía se sentí, frente a mí.

Empezó hablándome de mis trabajos literarios y mas o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está!, de halagarme, y en seguida empezó a contarme su vida y sus desdichas. Le atajé diciéndole que se ahorrase aquel trabajo, pues de las vicisitudes de su vida sabía yo tanto como él, y se lo demostró citándole los mas íntimos pormenores y los que él creía mas secretos. Me miró con ojos de verdadero terror y como quien mira a un ser increíble; creó notar que se alteraba el color y traza del semblante y que hasta temblaba. Le tenía yo fascinado.¹

Observen el tono del relato. El autor todavía mantiene la distancia, se vale de los recursos del lenguaje para convencernos de que esta narrando hechos que han acontecido en algún lugar y en algún momento. El visitante fingido es anunciado (por un ser anónimo y quizá mas fugaz en el mundo de ficción) e invitado a pasar a un espacio, que aunque también podría ser imaginario, se nos dibuja escuetamente -quizá para facilitar nuestra propia recreación-. Pero enseguida, el autor nos demuestra toda la extensión de su poder: aunque eventualmente es capaz de sucumbir al autoelogio, y permite que su criatura lo alabe, no está dispuesto a escuchar lo que bien conoce, lo

¹ De Unamuno, Miguel. *Niebla*. Bogotá: La oveja negra, 1985. Capítulo XXXI, p. 184.

que él mismo ha ideado así. Su exhibición de poder alcanza la cúspide cuando el ente de ficción se asusta y altera. Tras su turbación inicial, A repite una pregunta que sirvió de pretexto a las investigaciones cartesianas sobre el valor cognoscitivo de los datos sensoriales: "¡Parece mentira! A al no verlo no lo creería... No se si estoy despierto o soñando". Como es apenas natural, la diferencia entre el estar despierto o dormido, que tendría pleno sentido para un hombre real, no puede ser tolerada en una criatura de ficción, y así lo manifiesta su creador. Estrictamente hablando, A no puede estar ni despierto ni dormido, revelación que contribuye a aumentar el estado de confusión en que él se encuentra.

El novelista prosigue con su juego. Repite y explica para A y para nosotros como lectores, cuál es el propósito de tan inusual visita. Nos da nuevos detalles sobre el estado de alteración en que se encuentra sumido A; le impide marcharse, recurriendo al conjugado poder de la palabra y la voluntad, y prepara su segundo ataque:

Es que tú no puedes suicidarte, aunque lo quieras.

¿Cómo? -exclamó al verse de tal modo negado y contradicho.

Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? le preguntó.

Que tenga valor para hacerlo - me contestó. No -le dije-, ¡que esté vivo!

¡Desde luego!
¡Y tú no estás vivo!⁶

Un argumento incuestionable: no se puede suicidar quien no esta vivo, pues entre otras cosas, ¿c6. no y para qué habría de hacerlo? Y aqu6. l cuya existencia transcurre en el mundo intemporal de la ficción tampoco lo puede hacer, como lo descubrió hace tanto tiempo el autor latino Plinio, quien en su *Historia Natural*, nos advierte que la mayor evidencia de que Dios no es todopoderoso radica en que, aunque lo deseara, no podría suicidarse. En el mundo de la ficción A y los dioses están en las mismas circunstancias; el poder de autodestruirse les es negado; en la esfera de la vida y de la muerte de sí mismos carecen de voluntad. Mas en el juego que nos ocupa es necesario demostrar por completo que la criatura se encuentra a merced de su creador, y cuando A, llevando hasta sus máximas consecuencias el problema, pregunta por qué no está vivo, y se toca el cuerpo, como haría cualquier hombre que quiere escapar de una pesadilla o persuadirse de su propia existencia a través de la sensación, el novelista asesta el golpe final:

¡No, hombre, no! -le repliqué-. Te dije antes que no estabas despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo. ¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios! ¡Acabe de explicarse! -me suplicó consternado-. Porque son tales las cosas

⁶ Ibid, p. 135.

que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco.

Pues bien; la verdad es, querido Augusto -le dije con la más dulce de mis voces -, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...

¡Cómo que no existo? - exclamó.

No, no existes mas que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, mas que un producto de mi fantasma y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de n6. vola - o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.⁷

Esta es una auténtica revelación. Si el personaje, alimentado con la información que su creador ha dispuesto generosamente para él, provisto de cierta cultura también decidida de antemano, y dotado de la inteligencia y el sentido común necesarios para sostener éste y otros diálogos que aparecen en la obra, no se retira discretamente de la escena, actuaría contra lo que espera el lector y lo que manda la lógica interna del relato. Pero el problema de la existencia no

⁷ Ibid, p. 185 El énfasis es mío. Unamuno elude la consideración del problema del suicidio fustigado por algunas religiones como un acto de rebeldía de la criatura hacia su creador. El cristianismo lo ha considerado incluso un pecado más grave que el asesinato, pues el asesino puede arrepentirse, mientras que al suicida no le queda esta opción.

puede quedar así agotado, y después de algunos minutos de desconcierto la conversación continúa. El creador se desdobra y, temporalmente, concede una dosis de independencia a su criatura. La situación puede invertirse, la criatura podría cobrar vida propia y devolver el golpe dudando, a su vez, de la existencia de su autor. Al fin y al cabo, el autor puede ser trascendido por su obra a tal punto que su misma existencia se torne en un pretexto, en una condición subsidiaria, para que la historia llegue a ser conocida; y puede suceder que el autor mismo termine convertido en un ente de ficción. En la escena que presenciamos, el autor puede fingir que esta interpretación le desagrada, aducir su certidumbre sobre la irrealdad de su personaje novelesco, y rechazar, por absurdas, las dudas del otro sobre la existencia de él, el único ser real en la novela, pero mientras queden razones podrá haber argumentación:

(...) Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino mas reales que Cervantes?

No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era...

Bueno, dejémonos de esos sentires y vamos a otra cosa. Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que mas existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?

¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? -le repliqué a mi vez.

En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez, ¿de qué manera existe él, como

soñador que sueña, o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.

¡No, eso no! ¡Eso no! -le dije vivamente-. Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.

Y acaso los diálogos que usted forje no sean mas que monólogos...

Puede ser: Pero te digo y repito que tú no existes fuera de mí...

Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado.⁸

He aquí planteado con magistral sencillez el argumento del sueño, y el efecto búmeran de sus diversos niveles. Con Descartes aprendimos a ver en la diferencia entre la vigilia y el sueño una señal para distinguir lo real de lo ilusorio. Aunque el mismo Descartes abandonó el argumento cuando descubrió sus limitaciones, hemos decidido conservarlo como parte del arsenal de razones que el sentido común emplea para trazar la línea divisoria entre la realidad y la

⁸ Ibid. p. 136. Es posible buscar correlatos de esta actitud creadora en la filosofía. Los diálogos filosóficos del Renacimiento - me refiero a los de Bruno o Galileo- constituyen claros ejemplos de creación similar a esta. El autor escoge los personajes, pone sus propios argumentos en boca de su verdad que las discusiones a veces reproducen otras que realmente ocurrieron, pero como dice el adagio popular, cada quien habla de ellas según le vaya.

fantasía. Por eso pedimos que nos pellizquen, o nos pellizcamos nosotros mismos, ignorando que tras la distinción entre apariencia y realidad se esconden problemas irresolubles mediante un principio no onírico de la realidad. Puede ser que lo verdaderamente real sea el sueño y, de hecho, para el soñador no existe otra realidad que la de su fantasía. Por otra parte, si fuésemos el sueño de un soñador todopoderoso, que a su vez nos concede la facultad de soñar, las respuestas serían todavía más complejas pues, como los entes de ficción, sólo dispondríamos de una realidad secundaria y prestada. Ahora bien, en el mundo de la ficción, como en el del Renacimiento, cualquier cosa es posible, y frente a tamañas libertades, el novelista no encuentra otro salida que la de retornar a su poder inicial: esta decidido, una criatura de ficción no puede suicidarse (por razones ontológicas) y su deseo como autor es que A nunca lo haga (razones volitivas).

Con todo, la discusión no finaliza aquí. El personaje fingido, a quien se ha otorgado cierta independencia, no está dispuesto todavía a rendirse, aún posee ideas o es capaz de generar nuevos juicios al respecto: hasta los entes de ficción deben seguir una lógica interna, la que dictan las técnicas de la creación literaria y que hacen imposible o, cuando menos, no aconsejable, que uno de estos entes contradiga su naturaleza. "En efecto; un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les anto-

je de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese..." Por otro lado, si la ficción fuese completamente libre e independiente, entonces la falta de lógica literaria (si es que existe algo semejante) sería perfectamente excusable. Sin embargo, A insiste, menciona su naturaleza, su carácter y su lógica interior, como pruebas de que el suicidio es lo justo, incluso está dispuesto a escuchar las razones (oígame bien, razones para justificar o condenar un acto de desespero, que por su esencia escapa a cualquiera de ellas) que asisten a su creador para impedirle suicidarse; por último, agotado, acude a un recurso extremo: él, como personaje, experimenta limitaciones a nivel del ser y del conocer; el conocimiento de sí mismo es un asunto difícil para todo ente (real o ficticio), quien mejor lo conoce es su creador y, en consecuencia, él debería aportarle algunas luces. Pero no hay que olvidar que éste también enfrenta las dificultades del conocer, pues "... mas difícil aún que el que uno se conozca a sí mismo es el que un novelista o un autor dramático conozca bien a los personajes que finge o cree fingir...".⁹

Las consideraciones comienzan a escasear, la discusión que tanto placer proporciona al novelista empieza a languidecer, y el autor pierde la paciencia. Quiere demostrar-

⁹ Ésta y la cita anterior provienen de la p. 187.

nos que su voluntad es omnímoda, que sus criaturas están sometidas a su arbitrio y que no tienen más remedio que resignarse a ello. A no se suicidara, su mismo creador se encargara de matarlo. El autor "asesina" a su personaje, como una forma de cumplir y facilitar el destino de su criatura. Se trata de un acto impune (nadie osaría denunciar el asesinato imaginado de un personaje literario) que, como es obvio, no será aceptado por la víctima. A ruego, suplica, renuncia a su idea de suicidarse, promete apreciar la vida -real o imaginaria- que le ha otorgado su autor, y cuando ve que sus esfuerzos se malogran, se vuelve contra su creador y amenaza. La conversación parece una copia de un drama teológico, el autor finge escandalizarse, ¿cómo puede ser amenazado por su propia criatura?, ¿cómo puede un ser, cuya existencia proviene de él mismo, soñar siquiera la muerte de quien lo supera en realidad y poder? La respuesta de la criatura rebelde nos revela la singular agudeza del novelista; cuando se trata de contrastar el valor de la existencia de ciertos entes de ficción con la de sus creadores, los resultados pueden sorprender:

¿Conque no, ¿eh? -me dijo-. ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejara de soñarle! Se morirá usted, sí, se mori-

rá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivelesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivelesco, y entes nivelescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima.¹⁰

Aquí termina la charla entre criatura y creador y A, luego de habernos desvelado el carácter ficticio de un auditorio desconocido, y de haber establecido la fugacidad de la existencia real de autores y lectores (en marcado contraste con la de los entes de ficción) abandona la escena.

¿Qué tiene que decir la filosofía?

Como ustedes pueden inferir, tras la conversación entre el creador y su criatura imaginaria subyacen importantes problemas

¹⁰ *Ibid.*, p. 140. En la página siguiente acude a un nuevo argumento: quien vive en la imaginación de los lectores, vive en las fantasías de varios, y lo que es de muchos es real. Umanano, anticipándose al carácter objetivo de las criaturas del mundo tres, le hace preguntarse ¿Por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la lean - de vosotros los que ahora la leéis- por qué no he de existir como un alma eternamente dolorosa? ¿Por qué?

filosóficos, problemas que atañen a la diferencia entre lo aparente y lo real, y que plantean claramente una discusión sobre el estatuto ontológico de las criaturas ficticias, incluyendo en éstas todas aquellas tan acuciosamente clasificadas por Descartes en su taxonomía de las ideas. Naturalmente, no me propongo resolver estos problemas dentro de los límites de este ensayo. Lo que sí quisiera hacer es señalar de qué manera el arte sigue alimentando, abierta o veladamente, la reflexión filosófica. Feyerabend, quien descubrió que la verdad y la ciencia de Occidente eran también nuestras criaturas (no menos, en todo caso, que los seres fantásticos), y que en tal condición debían estar sujetas a nuestros caprichos, solía afirmar que mientras el cine (otra forma de ficción) estimula el pensamiento, la filosofía puede echarlo a perder. Por eso rechazaba la extrema sofisticación de pensamiento que exige de nosotros la ciencia moderna y pregonaba que la única forma de mantener el contacto con la realidad consistía en ser crudo y superficial.¹¹

Como lo expresé al comienzo, la filosofía occidental quiso romper los lazos que la ataban a la fantasma porque consideró suficientemente promisoría la alianza entre el mundo de la razón y el de la experiencia, para alcanzar la idea fija de la verdad.

¹¹ Ver, por ejemplo, *Adiós a la Razón*.

Ahora sabemos que ni la mente humana, ni sus ejercicios creativos (el pensar entre ellos) se acomodan muy bien a las divisiones artificiales de la neuro-psicología y hemos descubierto que nuestra naturaleza gusta de oscilar entre opuestos; el pensamiento paradójico nos atrae, la contradicción y el misterio nos hechizan y, lenta pero inexorablemente, regresamos a las fuentes primigenias donde dimos comienzo a la apasionante aventura del conocimiento. La filosofía contemporánea, si se me permite la libertad de decirlo sin la debida justificación discursiva, conduce a la reivindicación de la fábula y la leyenda, a la revaloración de la ficción, al redescubrimiento de que la imaginación creadora tendrá siempre algo para aportarle al intelecto.

Hace algunos años escribí un ensayo sobre el mundo tres. En él formulé algunos interrogantes sobre la naturaleza ontológica de sus inquilinos. Como bien lo saben los lectores de Popper, estos seres poseen realidad objetiva. Una vez creados adquieren independencia de sus autores, coexisten con los demás entes que la imaginación humana ha parido y enviado allí, están contenidos en desarrollos todavía no realizados (y por tanto desconocidos e insospechados) y gozan de la misma intemporalidad que atribuimos a los conceptos matemáticos. En nuestro ejemplo literario, el autor no quiso acceder a las demandas de su criatura, se negó a concederle la vida ordinaria

de los seres humanos -aún en el contexto de su libro-, pero hubo de guardar silencio cuando el suicida frustrado le demostró que, aún muriendo en la novela, podría sobrevivirle en el mundo de la imaginación, y en razón del contacto de este mundo con el de la realidad temporal del lector, quizá le sobreviviría también en éste. Lo curioso del caso es que esta incursión en el mundo tres, que he examinado con ustedes, ocurrió en 1914, más de cincuenta años antes de que Popper formulara su famosa teoría. El autor de tan sugestiva visita es don Miguel de Unamuno, que además aportó un distinguido habitante y una nueva categoría para este mundo, al acuñar una palabra que pocos después de él han usado "nivola". Creo que los hechos anteriores dan sentido al título de estas líneas: ha de haber algún espacio en el mundo tres para una versión nivolesca de sus problemas epistemológicos.

Bibliografía

- De Unamuno, Miguel. *Niebla*. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.
- Feyerabend, Paul. *Adiós a la Razón*. Madrid: Tecnos, 1984
- Figueroa, Carol A y Rodriguez, Alberto. *Federico Andahazi o el difícil oficio de mentir*. *Magazín Dominical del Espectador*. Nro. 747; septiembre de 1997.
- García, Carlos Emilio. *El mundo tres y el carácter interminable del juego de la ciencia*. En: *Memorias "Principales temas filosóficos en la obra de Karl Popper"*. Universidad Industrial de Santander. 1994.
- Gómez, Adolfo León. *Breve tratado sobre la mentira*. Cali: Universidad del Valle, 1992.
- Popper, Karl. *Conjeturas y Refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1983.
- , *El Universo Abierto*. Madrid: Tecnos, 1984.

La Crisis de un Método



Se trata de un libro que se ocupa de la crisis de la filosofía y que se ocupa de la crisis de la filosofía y que se ocupa de la crisis de la filosofía...

La filosofía es un método que se ocupa de la crisis de la filosofía y que se ocupa de la crisis de la filosofía...

La filosofía es un método que se ocupa de la crisis de la filosofía y que se ocupa de la crisis de la filosofía...