TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

POÉTICA DE LA FICCIÓN

José María Pozuelo Yvancos

EDITORIAL
SINTESIS

POÉTICA DE LA FICCIÓN

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Director:
Miguel Ángel Garrido

Diseño de cubierta: Juan José Vázquez

© José M.ª Pozuelo Yvancos

© EDITORIAL SINTESIS, S. A.
Vallehermoso, 32. 28015 Madrid
Teléfono (91) 593 20 98

ISBN: 84-7738-192-5
Depósito Legal: M. 20.559-1993
Impresión Lavel, S. A.
Impreso en España - Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil, previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electróptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

ÍNDICE

Introducción 11

Capítulo 1. La mirada cervantina sobre la ficción 15
1.1. Realidad, ficción, literatura 15
1.2. El «Quijote» y la ficción como horizonte 25
1.3. La «poiesis» cervantina 31
1.4. La cueva de Montesinos y el encantamiento de Dulcinea 35
1.5. El contexto de una polémica: Ariosto - Tasso 45
1.6. El verosímil aristotélico: mimesis y fábula 51
1.7. El artificio y la invención: una conclusión cervantina 59

Capítulo 2. La ficción en la poética contemporánea 63
2.1. La filosofía analítica y la ficción 70
2.2. Los actos de ficción 73
2.3. Perspectivas críticas 87
2.4. Representación y ficción 99
2.5. La ficción y el circuito agrietado de una semiosis compleja 120
2.6. Mundos ficcionales 133
2.7. Los mundos ficcionales y el pacto de ficción 144

Capítulo 3. «Cien años de soledad» y la poética de la ficción 151
3.1. Una poética implícita 152
3.2. Mundos ficcionales y mundo narrativo 161
3.3. La naturalización narrativa de lo maravilloso 168
3.4. La unidad de la experiencia poética 176

Capítulo 4. La frontera autobiográfica 179
4.1. La autobiografía como problema 180
4.2. Del formalismo al pacto autobiográfico 186
4.3. Construcción y deconstrucción del «yo» autobiográfico 192
4.4. Los marcos de la autobiografía: el dialogismo social 204
4.5. El «tú» de la autobiografía 215
4.6. De instituciones y géneros 221

Capítulo 5. METAFICCIÓN:. JULIO CORTÁZAR Y EL ESPEJO ROTO DE LA FICCION 227
5.1. Una poética antinaturalista 229
5.2. Desnaturalizar el artificio de la ficción 233
5.3. La muerte del narrador omnisciente 236
5.4. De la nada al texto (y viceversa) 240
5.5. Horizonte de lectura o la interpretación como mundo 245

Bibliografía citada 251

«tanto mentira es mejor cuanto parece más verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, sorprendan, alborocen y entretengan.» (Quijote, I: 47)

A mi hijo José María

Introducción

De entre las muchas formas y modalidades que la cultura humana ha imaginado para articular la relación del hombre con su medio, posiblemente ninguna haya tenido y tenga consecuencias tan trascendentales como la ficción. Y debido a esta trascendencia que opera en órdenes cognitivos, que afecta a la propia naturaleza de todas las artes y a la configuración de dimensiones antropológicas fundamentales como el juego, la transgresión o la estructura imaginativa, no es posible hoy dar cuenta del fenómeno de la ficción como una totalidad. Un libro sobre la ficción con ambiciones de exhaustividad sería impensable porque tendría que ser una monografía sobre el hombre y sus muchos aspectos. Sin ir más lejos, sobre el lenguaje mismo, que opera como un mecanismo al que lo ficcional le es inherente. Y no me refiero ahora sólo –aunque también– al Platón del *Fedro* que obligó incluso a un destierro del poeta de la República ideal, por parte de un Platón admirador en cambio de Homero. Tampoco me refiero ahora de modo especial al debate que recuperan J. Derrida y P. De Man acerca de la relación signo-realidad y la crisis recorrida por ellos de la cuestión de la referencia y de la retorización de todo pensamiento. Me refiero a algo mucho más elemental: la simple existencia de ese prodigioso mecanismo que es el tiempo futuro de los verbos, o de las estruc-

turas condicionales implica la posibilidad de imaginar lo ilimitado; nada hay impensable y todo puede decirse.

La declaración de Wittgenstein en el *Tractatus* según la cual los límites del lenguaje son los de nuestro(s) mundo(s) ha sido tomada a menudo en sentido restrictivo como imagen del imponderable de un hombre sujeto, en su misma facticidad, a los límites de su lenguaje. Pero hay en esa reflexión algo más y algo diferente a una servidumbre reductora: la constatación de que la capacidad humana de imaginación, de conceptualización, es prácticamente ilimitada una vez que el lenguaje mismo tiene, en su estructura gramatical básica, ese prodigioso mecanismo disparador de la voluntad, el sueño y la esfera de lo contrafáctico que son los futuros, los optativos, los condicionales. La dimensión contrafáctica del lenguaje, la capacidad misma de decir cualquier verdad y cualquier falsedad sin que la estructura lingüística se modifique o pervierta, hace que el lenguaje mismo se encuentre poseído por la ficción.

Si la ficción afecta a órdenes tan constitutivos y radicales como el lingüístico, el cognitivo, el ético (el debate sobre la ética de la ficción es un debate constante), el artístico, el psicológico-infantil, etc., y si la ficción es la universal capacidad del hombre que lo define por ello dotado de unas posibilidades ilimitadas de representación y juego, difícilmente podríamos pensar que la «ficción literaria» o la relación de la literatura y la ficción se agota en el seno de una retórica (más o menos completa), interior al propio dominio literario. La ficción y la literatura no coinciden siempre, no porque piense yo que haya discursos literarios no ficcionales. Una de las tesis de este libro será sostener que el dominio de lo ficcional comprehende la totalidad de lo literario. En otro lugar he defendido el carácter ficcional del que K. Hamburguer (Hamburger, 1957) y G. Genette (Genette, 1991:20-21) excluyen: la poesía lírica (J. M. Pozuelo, 1991). Si la ficción y la literatura no son conjuntos idénticos es porque el primero es más amplio que el segundo. La ficción llena parcelas de actividad artística no literarias y es crecido y creciente el volumen de textos ficcionales (cine, televisión, comic, etc.) que el hombre contemporáneo ha inventado para explotar esa capacidad –y esa necesidad– que le ha acompañado y acompañará siempre,

sea cual sea su cultura de origen o su formación. En capítulos posteriores daré cuenta de cómo la «ficcionalidad» es un lugar científico fundamental no sólo para el debate literario sino también para la creciente comunicación entre filósofos, lingüistas, científicos y teóricos literarios.

Pero este libro se propone mostrar asimismo la enorme contribución que la literatura primero y la teoría implícita en ella han hecho a la indagación de qué sea ficción. Más allá de la obviedad de la interrelación históricamente constante entre la experiencia de lo ficcional y la recepción de los textos que llamamos y recibimos como literarios, hay otra: si la teoría literaria se ha beneficiado en la última década sobre todo del concurso de los filósofos del lenguaje y de la teoría de «los actos de habla» (vid. cap. 2 de este libro) puede reclamarse una necesidad recíproca: la indagación acerca de la construcción literario-ficcional debería tenerse en cuenta como algo más y algo muy diferente a ser «ejemplo» de problemas como el de la referencia o el de los mundos posibles.

Me mueven al escribir este libro, dos convicciones: 1.ª) Que la literatura y la teoría literaria han imaginado desde hace siglos vías de salida a los actuales debates sobre la ficcionalidad, que van más allá de este ejemplo aislado o de esta otra frase literaria. 2.ª) Que algunos de los extremos en que el debate contemporáneo ha situado la cuestión de la ficcionalidad están, en cierta medida, enajenando y llevando a la literatura a un lugar que no le corresponde y que haría sonreír a Cervantes, Borges o Cortázar. La actividad literaria, muchas veces la teoría implícita en ella y otras la teoría cercana a ella, ha planteado la cuestión de la *ficción literaria* en los términos de estricta solidaridad del adjetivo para con el sustantivo. La literatura se ha hecho regir por unas convenciones y una razón que hacen por supuesto más rica y cargada de matices la discusión científica, teórica y filosófica, pero que también denuncian en algún caso como extraña a sus propósitos. La literatura ha tenido una manera de relacionarse con la ficción, de imponer los límites mismos de lo real y verdadero y en los casos extremos y lúcidos de los grandes autores como Cervantes, o G. García Márquez, de ironizar sobre esos límites. Muchos de los problemas planteados sobre literatura-referencia, verdad-falsedad, en la filosofía analítica y en la teoría

pragmática de hecho no habrían sido planteados del modo como lo son si se hubiesen tenido los textos cervantinos a mano, donde no sólo tales problemas se hallan planteados, también «literariamente» resueltos, y en este caso el entrecomillado es pertinente, porque me asiste la convicción de que los límites de la ficción literaria son convencionales por necesidad y sólo en el interior de su geografía convencional pueden ser dilucidados.

Que la literatura haya propuesto una alternativa, incluso de conocimiento para las fronteras de ficción, no lleva a contraponer lo literario y lo teórico, antes bien, a intentar pasos en la conjugación feliz de un beneficio mutuo, tanto mayor cuanto más comunicados se encuentren los dos discursos. En este libro, he escogido para esa conjugación algunos autores especialmente sensibles y dotados para la reflexión sobre lo ficcional como los citados Cervantes, García Márquez y Cortázar (caps. 1, 3 y 5) que hilvanarán algunas de las propuestas netamente metateóricas (caps. 2 y 4).

La creciente relación de la teoría literaria con la filosofía y también el constante empeño por comunicarla con el trabajo de los creadores justifican que el título de este libro haya preferido el viejo término de *Poética*. F. Lázaro Carreter (1976: 9-30 y 1990) ha aportado razones de mucho peso para que los estudios de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada se beneficien de la oportuna singularidad que aporta tal vocablo, acrecentada ahora por lo mucho que a F. Lázaro debemos quien esto escribe y el desarrollo de los estudios de Teoría Literaria en nuestro país.

1.

LA MIRADA CERVANTINA SOBRE LA FICCIÓN

1.1. Realidad, ficción, literatura

La cuestión de la ficción literaria puede comenzar a entenderse cuando nos resistimos a la tradicional o ingenua contraposición de literatura/realidad como dos esferas independientes y en la que la literatura supusiera una «versión» más o menos cercana de lo real, los hechos, la historia. Veremos cómo es dificilísimo aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción. La cotidianidad más real, lo que nos rodea y mucho de aquello que sentimos más factual está intensamente penetrado de «literatura» y no necesitamos para ello estar aquejados del síndrome de lectura idealista que sufrió la Emma Bovary de Flaubert. La ficción literaria comenzará a ser comprendida cuando sospechemos de cualquier teoría que presente lo «real» (opuesto a lo ficticio o ficcional) en términos de sustancia, de primer grado. La literatura –y también la Poética desde Aristóteles– nos ha enseñado que los hechos más increíbles pueden resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles, hasta hacer que vacile incluso la mente más informada o el espíritu más perspicaz. Léase la siguiente columna de Paxto

Unzueta, aparecida bajo el título de *Acertijo* (diario *El País*, jueves 12 de diciembre de 1991):

> «Entre las noticias que se reproducen a continuación hay una o dos que son falsas. ¿Será capaz el inteligente lector de descubrirlas?
>
> El Cónclave elige Sumo Pontífice a un polaco. Un electricista de Altos Hornos de Vizcaya es nombrado ministro del Interior. Un excursionista derriba de una pedrada un helicóptero del Ejército español valorado en un millón de dólares, cuyo ruido le molestaba. Un cartero cleptómano se lleva un paquete postal a su casa y resulta ser una bomba, que le estalla a su mujer entre las manos. Evita un atentado al descubrir la matrícula de su automóvil en el coche-bomba averiado que ayudaba a retirar de una calle de Zaragoza.
>
> La Real Sociedad contrata a un delantero bosnio-herzegovino y a varios centrocampistas portugueses. El A. de B., en peligro de b. a s. Atraca un furgón de una empresa de seguridad y al salir de la cárcel le ofrecen trabajar como jefe de relaciones públicas de una empresa de seguridad. Don Manuel Fraga Iribarne sale a pescar con el comandante Fidel Castro Ruz. Un señor que hace unos años vendía el cupón de los ciegos en la esquina declara ante las cámaras de televisión: "Nuestra política consiste en diversificar las inversiones en los diferentes sectores productivos". Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate se casa con la duquesa de Alba.
>
> La réplica del barco con el que Elcano dio la vuelta al mundo se va a pique antes de salir del puerto. Gil y Gil es elegido alcalde de Marbella y anuncia su candidatura a la presidencia del Gobierno. El cardenal primado torea en la plaza de Las Ventas, con reses de una ganadería de Salamanca. Un adolescente alemán aterriza con su avioneta en la Plaza Roja de Moscú. El secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética declara al comunismo fuera de la ley. Se descubre que Julio Verne fue un vulgar imitador.»

El juego que Unzueta propone y el significado implícito del mismo no se agota en la ironía de suponer *una* o *dos* noticias falsas de las muchas que ofrece y que han sido recogidas en periódicos de los últimos años. La vacilación irónica del número hace ciertamente tambalear nuestra seguridad. Pero la enseñanza real de este acertijo –que podría por lo mismo haber titulado *Ficción*– estriba en que buena parte de las no-

ticias son, aunque ciertas, inverosímiles, más próximas a la esfera de las casualidades, y en que muchas más que una o dos merecerían pasar, sin fuerza alguna contra el sentido común de realidad, a la esfera de lo imaginario y virtualmente increíble. En la mescolanza de fuentes, en lo tragi-cómico de algunas noticias, en la identidad de algunos de sus personajes percibimos por otra parte que la realidad de las noticias remeda la caricatura literaria y comparte con ella asimismo la difícil frontera de discernimiento entre lo histórico-real y lo inventado. A ningún lector escapa la evidencia de que muchas de las situaciones o anécdotas recogidas en este texto se identificarían fácilmente como ficcionales con sólo que el canal de transmisión no fuera un periódico y hubiera sido en cambio un cuento de Bioy Casares. También Julio Cortázar (pensemos en *Un tal Lucas)* o Mario Benedetti han propuesto juegos semejantes, paradojas y situaciones de difícil discernimiento en las fronteras de lo real e imaginario, tomando como textos noticias periodísticas.

También es destacable que en el texto de Unzueta el grado de ficcionalidad de las noticias elegidas se incrementará progresivamente a medida que pase el tiempo y el lector deje de reconocer como ciertas, y publicadas en periódicos, muchas de ellas. Dentro de tan sólo dos o tres años algunas habrán aumentado su dimensión ficcional.

La teoría literaria desde sus inicios en la *Poética* de Aristóteles ha conocido la importancia de una distinción que supera la ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero, al ejecutar lo principal de la teoría en torno a la categoría de lo «verosímil». Más adelante veremos este concepto y la necesaria interrelación de verosimilitud y forma artística, principios solidarios en aquélla *Poética* y de cuya solidaridad puede extraerse la consecuencia más feliz de la categoría de lo verosimil tal como se ha ido explicando en la larga glosa aristotélica que es la teoría occidental de la ficción literaria.

Por ahora centremos la reflexión y sea punto de partida el hecho de que nuestra mirada de lectores actuales, educados en los principios de estilización realista que ha legado una vasta tradición literaria que culmina en la aventura narrativa del realismo del XIX y de sus formas de estilización de lo familiar-cotidiano, tiende a hacer próximos dos conceptos que

la literatura durante siglos se esforzó por distinguir y que pertenecen a dos principios de categorización diferentes: el concepto de «realismo» (que es una categoría referida a una modalidad de estilización concreta, con sus correlatos formales) y el concepto de «verosimilitud», que para nada puede contraponerse al anterior ni asimilársele (J. Bruck, 1981). La categoría de verosímil –que es la que mejor explica la ficcionalidad literaria– no es relativa a un principio de estilización concreto y es por el contrario compartida por muchas formas de literatura incluyendo la más fantástica o anti-realista. La manera cómo «versosimilitud» se relaciona con el receptor, con la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo, va a ser perfectamente glosada por el propio Cervantes que concedió a esta separación enjundiosas páginas (vid. más adelante epígrafes 1.2 y 1.5).

Admitir, empero, la distinción básica verosímil-realismo no ha sido siempre fácil. La raíz del problema de su constante contaminación es a la vez de naturaleza histórica (dependiendo como veremos de la lectura que el aristotelismo hizo en el Renacimiento tendente a su mayor proximidad) y de naturaleza intrínseca a la esfera de la representación de lo humano. La literatura crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personas que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia (C. Segre, 1985:248-249). Por muy inventados que sean personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector. Si así no fuese, la fuerza de la literatura y su perdurabilidad sería menor, y también su sentido.

> «Si ha durado hasta hoy la discusión sobre la autonomía o heteronomía del arte, es porque a los hombres les resulta difícil concebir una actividad que no sea intencionada, que, en definitiva, no vuelva a repercutir sobre la realidad que le ha servido de modelo» (ibídem:249).

Cuando Aristóteles en su *Poética* establece una solidaridad entre «poiesis» y «mímesis» de acciones humanas, acierta a

explicar la razón última de esa vocación de representación o imitación de lo humano (si bien no necesariamente «realista»). El hecho mismo de que no haya otra literatura ficcional que aquella que modeliza o representa la acción humana y de que incluso la utópica, fantástica y fabulística sea antropomórfica corrobora esa vocación. Es difícil imaginar una literatura no humana sin «acontecimiento» que referir a un personaje. Nos equivocaríamos si pensáramos que ha sido Aristóteles quien ha forzado la dimensión mimética (de representación de acción humana) de la literatura. Aristóteles dio con una clave explicativa que relaciona en los inicios de su *Poética* (Aristóteles: 1448b) con un instinto connatural al hombre y de su fuerza explicativa –de la creación anterior y posterior– ha dado cuenta la fisonomía misma de las ficciones literarias de cualquier época y cultura.

Pero cuando la ficción crea modelos de realidad, sea ajustados o sea alejados de la dimensión de lo histórico-factual, lo hace en el seno de una cultura, que alberga en su misma capacidad de conceptualización posibilidades y límites para la noción misma de lo «real», y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o «representado». El error principal de algunas teorías contemporáneas de la ficcionalidad –como veremos en el capítulo 2 de este libro– estriba en que no han tomado en cuenta la necesaria correlación con las series históricas y con los modelos que cada cultura ha edificado como su posibilidad. Me asalta la convicción de que una teoría sincrónica de la ficción –y por tanto al margen de las convencionalizaciones ideológico-culturales y aun cognitivo-éticas de las culturas a lo largo de su historia– es virtualmente un imposible. Por sofisticados que sean los mecanismos de análisis de la filosofía analítica, por muy científicos que sean sus presupuestos epistemológicos, nunca darán cuenta cabalmente de la difícil relación ficción-realidad si no plantean como axioma de partida (y no lo hacen) el modelo de mundo y las hipótesis convencionales que tal modelo impone en cada momento histórico.

Veamos un ejemplo tomado de la obra *Mímesis* (E. Auerbach, 1942) que afecta además a la que se presenta como la

principal tesis del libro. Es ésta que la representación de la realidad viene sujeta al modelo de mundo del que una cultura parte, de modo que una misma realidad no puede predicarse semejante según la representación acaezca en el clasicismo griego, en la Biblia o en la época medieval o contemporánea. Cada cultura ha prefijado, de acuerdo con su propio universo ideológico, el modo como la realidad opera y la lección más sobresaliente de la literatura es haber olvidado la contraposición *mímesis literaria/realidad no literaria* como si ambos miembros de la oposición fuesen concebibles separados cuando se trata de su propia representación. La realidad y la perspectiva (su imagen) caminaron indisolublemente unidas hasta el extremo de que ciertas «realidades» fueron «impensables» para una vasta cultura literaria.

El segundo capítulo de *Mímesis*, titulado «Fortunata», puede servirnos de ejemplo. En él, como hace siempre Auerbach, comenta un texto, esta vez un fragmento del *Satiricón* de Petronio, en que un personaje invitado hace un comentario sobre el rápido enriquecimiento de Trimalción, el rico anfitrión del banquete. Auerbach muestra cómo el punto de vista, subjetivo, desde el que esta realidad es contemplada, no es en modo alguno sociológico, o general, sino sometido a una perspectiva individual que presenta esos hechos –el rápido enriquecimiento del nuevo-rico– como ejemplo de la mudable Fortuna. La realidad es «hoy te encuentras arriba, mañana abajo y al contrario también puede ocurrir, como le ha pasado a Trimalción». Auerbach hace ver que este fragmento «realista» lo es de un realismo antiguo que habría sido –y ha sido– muy diversamente concebido y realizado por la novelística del XIX. En *Eugénie Grandet*, la novela de Balzac, o en *La Jauría*, de E. Zola, también se parcela idéntico tema –rápidos enriquecimientos– pero la perspectiva los ha convertido en realidades distintas, porque la manera severa, crítica y problemática, y aun trágica, como adviene ese tema en la novelística del XIX sería impensable e imposible en la antigüedad para un tema semejante –de índole menor– porque

> «aunque en las poesías pastoriles y eróticas existan algunas formas intermedias, en conjunto rige la regla de separa-

ción de estilos... lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia, sin ahondamientos problemáticos. Todo lo cual impone estrechos límites al realismo antiguo... Por consiguiente en el realismo antiguo tampoco se hacen resaltar claramente las fuerzas sociales que constituyen la base de las circunstancias que nos presenta, etc.» (E. Auerbach, 1942:37-38)

La cuestión planteada por Auerbach excede la simple perspectiva como forma de individualización estilística, antes bien afecta a un fondo más profundo de la relación literatura-realidad hasta afirmar:

«si la literatura antigua no fue capaz de representar la vida ordinaria de forma severa, problemática y sobre un fondo histórico, sino en un estilo bajo, cómico o en último caso idílico, ahistórico y estático no fue sólo por la limitación de su realismo, sino ante todo por una limitación de su conciencia histórica.» (ibídem:39)

Y comprendemos enseguida que esta tesis es similar a la ofrecida en el anterior capítulo cuando contrapuso el modelo de mundo que inspira la representación homérica del episodio de la cicatriz de Ulises (*Odisea*, canto XIX) al modelo de mundo que inspira los objetos, personajes y su relieve simbólico de la Biblia en el episodio del sacrificio de Isaac (E. Auerbach, 1942:9-30).

De igual modo sabemos que la noción de realidad que está en el fondo de las contraposiciones de verdad-ficción en el Renacimiento y que es muy necesaria para entender la polémica sobre los libros de caballerías y el sentido del proyecto cervantino, depende de una muy diferente percepción de lo que es real y lo que no lo es en el modelo de mundo de un hombre del s. XVI, por cierto muy diferente al nuestro. Ello explica que se haya querido relativizar por algunos cervantistas la intención declarada expresamente –y repetidas veces– por Cervantes de acabar con la confusión que en las mentes han creado la «máquina mal fundada» de los libros de caballerías y su singular mezcolanza de lo verdadero y lo falso:

«no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías.» (*Quijote*:II: 74)

Cuando hay especialistas que han relativizado el propósito declarado por Cervantes en el prólogo, en el final de la novela y casi por toda ella, se nos ocurre pensar que tal relativización es precisamente consecuencia del cambio de valoración y de modelo de mundo que se tiene hoy respecto al que tendría Cervantes en su época. Porque a ningún especialista actual se le ocurre dar crédito –y dimensiones de real– a las maravillas narradas en los fabulosos libros de caballerías, lo que sin embargo sí ocurría en el siglo XVI.

El contexto histórico en el que surge el *Quijote* ha promovido un modelo de lo real-existente que convierte en pertinente la crítica cervantina. Es difícil imaginar que un humanista de la talla de Luis Vives diera crédito a fenómenos antinaturales como ocurre en un pasaje de su *De anima et vita* en que Vives acepta la noticia de que en Nápoles y Flandes había mujeres que habían dado luz a animales. Los descubrimientos del Nuevo Mundo, las cosas portentosas que se narraban y las maravillas continuas que las crónicas e historias contaban sobre ellas dibujaban una frontera realidad/ficción realmente permeable, mucho más si, como se ha comentado, la posibilidad de trasvases recíprocos entre los libros históricos y crónicas, y la novela, calificados ambos como «historias» (por no tener el español un vocablo generalizado semejante a «romanzo» o «roman») y la costumbre de disfrazarse las novelas largas («romances») como crónicas verídicas, complicaban el espectro hasta hacer que la empresa y propósito cervantinos no estuviesen fuera de lugar (vid. E. C. Riley, 1962:255-258; E. Williamson, 1984:109-122).

El lugar asignado por el hombre contemporáneo a lo maravilloso es sin embargo bien distinto, tanto por la revolución de la ciencia y la generalización de sus modelos de aprehensión (y credibilidad) cuanto porque el lugar que hoy se asigna en Occidente a lo fantástico es bien diferente al de hace diez siglos e incluso tres. La pérdida para nuestra cultura de esferas religiosas, míticas, mágicas y legendarias y la creciente

«institucionalización» de las fuentes de lo fantástico o absurdo, relegadas a órdenes muy localizados (como la religión o el cuento infantil) ha provocado que esa necesidad humana transforme la dimensión de lo cotidiano hasta promover una penetración de lo absurdo en la cotidianidad que adviene así extraña. C. Segre comenta este cambio de concepción para explicar el nuevo modo de las ficciones de Kafka que han subvertido la conciencia sobre la existencia humana y han llenado de absurdo los espacios más directamente reales y familiares (C. Segre, 1985:258-259; L. Doležel, 1984).

La literatura nos ha enseñado que el modo de representación –que incluye la conciencia histórica y el modelo de mundo del representador (y de su lector)– es algo diferente y excede notablemente las virtuales cuestiones «estilísticas». La división de los tres estilos (por parte de la retórica, que la extendió y consagró a los géneros) –alto, medio y bajo– de la llamada *rueda de Virgilio* no operó solamente en niveles elocutivos. Supuso la capacidad –o su contrario– para la emergencia de una representación ligada a una esfera de realidad. Nunca hubo en literatura una «forma» que contraponer a un tema, o una «realidad» que fuese sólo sustancia. La posibilidad misma de su representación se halla comprometida con la conceptualización y el nivel estilístico que una tradición literaria ha consagrado. La representación (mímesis) es la creación de un espacio donde lo que es «real» se ordena en el interior del curso de su ser signo de representación, con los límites inherentes de la conciencia histórica y los añadidos de la tradición en que se inscribe. Solamente una conciencia posmoderna se imagina a sí misma en la atalaya donde todo es posible (Calinescu, 1991:257-299). Precisamente tal aserción sería heredera, también ella, de una conciencia histórica, verse autorreflejada como punto de destino no comprometido con el incesante viaje de los signos y su constante búsqueda de realidad que oponer al mundo.

Por eso aseguraba antes que una teoría sincrónica de lo ficcional, así realizada ahora en el seno fundamentalmente de la filosofía analítica no comprometería lo fundamental de lo ficcional literario, para el que rige el ámbito de sus variaciones, sometidas a la mutabilidad de la conciencia cultural sobre lo real/fingido y a mutabilidad paralela de las convencio-

nes en que se han fijado las relaciones pragmáticas entre quien escribe y quien lee. Relaciones pragmáticas que la cultura literaria ha inscrito en las tradiciones de sus géneros, donde se fijan las condiciones de tales pactos (vid. J. M. Pozuelo, 1988a:69-80 y F. Cabo, 1992:163-236).

La importancia de las convenciones puede quedar disfrazada u oculta si las entendemos secundarias o posteriores, adheridas o añadidas a la representación misma. Nos hemos acostumbrado tanto a la imagen de lo real que la literatura constituye, que a menudo no caemos en la cuenta de su artificio mismo. La noción de «personaje», la selección de sus atributos, la artificiosidad de sus diálogos, las fronteras que lo definen son interiores a una convención que lo vincula a la «trama» y a la economía del relato. Aristóteles ha sido extremadamente lúcido en esto, y la narratología no ha hecho sino seguir sus pasos. Pero la relación entre criatura literaria y trama es una suerte poderosa de convención estética, tan importante como el fenómeno de la selección de los materiales o ingredientes de los hechos que no entran en la novela sino tras el filtro de su economía convencional, sujeta al orden del género.

Cuando caemos en la cuenta de que las frases de una novela no tienen continuidad vital, ni pasado ni futuro, y de que son ellas las que constituyen mundo, advertimos la importancia de ubicar el espacio ficcional en el seno de su propuesta discursivo-pragmática; y ello para las frases de la novela realista que no tienen más realidad –ni menos–, ni por tanto más ficción, ni menos, que las frases de la novela más fantástica imaginable. Por ello insistiremos en su momento en que la «ficción» no tiene grados que referir a más o menos «realidad», ni se sujeta a otro orden que el de la convención de un hablar imaginario, en el sentido que Martínez Bonati (1960) da a este sintagma. Ello convierte la relación ficción-realidad en literatura en una cuestión no discriminable en el nivel de las sustancias o de las formas semánticas. La ficción literaria será discriminable sólo con referencia a los signos de la representación y su virtual acomodo al horizonte de recepción, que valorará esos signos como ejecutores de mundo. No hay más «realidad» en una novela realista, ni el problema de lo maravilloso es una cuestión semántico-extensional o de re-

ferencia. La relación literatura-realidad nunca podrá saltar por encima del artificio de la representación, de la creación por el lector de la imagen de mundo. En el capítulo 2 de este libro se planteará esta cuestión con más detalle y en el seno de los actuales debates sobre los «actos de ficción».

Cervantes sabía esto. El autor del *Quijote* ha llegado a plantear con una profundidad no superada las cualidades de la representación ficcional y de sus límites. Su juego –de incalculable trascendencia– ha planteado el modo como la literatura (ficción) puede ser relacionada con la existencia y con eso que hemos convenido en llamar «realidad» y que el *Quijote* está continuamente refractando al metamorfosearse de mil maneras, en intrincados laberintos cuyos límites son los del propio juego. Tras leer el *Quijote,* cuyo lazo con la teoría misma de la ficción es fortísimo, comprendemos absurdas las proposiciones lógicas que quisieron dar cuenta de los límites de verdad-ficción, literatura-vida. La evidencia de que un personaje de novela es distinto de una figura histórica o de una persona real, la necesidad lógica por la que creemos que las frases literarias no tienen continuidad vital, son todas ellas cuestiones que el *Quijote* ha planteado y resuelto con tal riqueza de matices que quedan a su lado empequeñecidos los antiguos (y actuales) tratados, de los que este libro también dará cuenta, pero no sin antes haber dejado que Cervantes ilumine aspectos fundamentales de la ficción literaria.

1.2. El «Quijote» y la ficción como horizonte

Resulta difícil hablar de la teoría de la ficción sin que venga a primer plano el *Quijote* de Cervantes. Desde su publicación misma, en 1605 y acentuadamente en la segunda parte, de 1615, en que los asuntos que afectan a la ficción cobran todavía mayor relieve, todo lector de la obra cervantina se siente llamado a reflexionar sobre los mecanismos, fines y límites de la ficción literaria. La directísima correspondencia entre obra creativa, el *Quijote,* y teoría de la ficción y su apelación al lector a reflexiones sobre las novelas no radica principalmente en la teoría explícita en el *Quijote* sobre los libros que hoy llamamos novelas y se llamaban entonces en español

«historias». En el *Quijote* no deja nunca de hablarse sobre «libros», sobre su verdad o mentira. La raíz misma de la novela, el arranque del *Quijote,* se sitúa en la locura de un hombre que ha perdido el juicio a causa de su desmedida fe en la verdad de los libros de caballerías. La credulidad de Don Quijote hacia las novelas, su incapacidad para distinguir dónde se encuentra la frontera separadora de lo real y lo ficcional, lo verdadero y lo inventado, convierte al *Quijote* entero en una poética de la ficción. Sin embargo, este motivo temático –la locura que impide a Don Quijote discriminar la frontera entre esos dos mundos, para él siempre permeables, y por momentos idénticos, de lo histórico y lo novelado, lo dado en la realidad y lo ocurrido en los libros de ficción– es algo más que un tema, es el dispositivo central de la estructura, es la dominante del proyecto y de la obra *El Ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha.*

Conviene sin embargo precisar el sentido de la afirmación de ser el *Quijote* una poética de la ficción, porque erraríamos el alcance y significación de la aportación cervantina si leyésemos su obra como «teoría». El *Quijote* no es una poética en el sentido de ser un pensamiento general y abstracto sobre la novela o los libros. Contiene muchísimas disertaciones sobre los libros, la literatura, la ficción, el estilo, los géneros de la literatura de su época, etc. Notables tratados como el de A. Castro (A. Castro, 1925) y Riley (Riley, 1962) han dado cuenta de la teoría «presente» en Cervantes. Pero cualquier conocedor de la teoría aristotélico-horaciana sabe que la teoría presente explícitamente como reflexión del narrador, del pseudo-autor o de los personajes sobre todas esas cuestiones no excede mucho los límites conocidos, encontrables en cualquier preceptiva como la *Philosophia Antigua Poetica* de Alonso López Pinciano que la bibliografía ha situado como una posible fuente de esa teoría explícita (Canavaggio, 1958).

El error de perspectiva sería extremar la importancia de la teoría «*presente* en» el *Quijote.* Lo verdaderamente importante no es la poética existente «*en*» el *Quijote,* sino la poética de la ficción «*del*» *Quijote,* cuando advertimos con Martínez Bonati (1977:31-41) que no es lo que en el *Quijote* se dice sobre la ficción, sino lo que el *Quijote* mismo «*es*» como ficción, el lugar donde situarnos para comprender la dimensión poético-

teórica de esta obra. En ese sentido el mejor libro sobre la teoría de la novela de Cervantes contemplaría la realización de un proyecto narrativo que eliminaría virtualmente la distinción poética vs. creación y se dedicaría a privilegiar la creación como poética. Un libro o capítulo sobre la teoría de la novela cervantina tendría que ser un libro sobre la novela cervantina, porque Cervantes ha privilegiado tanto los aspectos de la relación novela-vida, ficción-realidad, que la pregunta –¿qué es ficción?– abriría la puerta, no a una parcela temática del *Quijote*, sino al *Quijote* como totalidad, como proyecto y como realización literaria.

Efectivamente, en esta novela cervantina las cuestiones de verdad-mentira, verosimilitud-ficción, maravilla y artificio, cuestiones todas entrelazadas, no son cuestiones semántico-extensionales, no forman parte sólo del contenido, son mucho más que temas sobre los que se habla. La frontera ficción/realidad en el *Quijote* no puede situarse en el mismo rango, ni en el mismo nivel analítico que muchos otros temas sobre los que en el *Quijote* se diserta, como el de los moriscos, la mujer, la libertad, o el amor. La frontera ficción/realidad compromete la unidad y totalidad del diseño artístico de toda la novela, afecta a lo que Bajtín (1975) llamaría su «forma arquitectónica» y no es por consiguiente un asunto o ingrediente con valor referencial, sino con valor sígnico, formal y definidoramente artístico. Cervantes compromete el proyecto de su obra en el debate mismo de la ficción y sitúa la discusión sobre lo ficcional en el corazón de su diseño artístico hasta alcanzar los diferentes estratos de su significación. Casi ningún capítulo del *Quijote* puede verse ajeno a tal debate.

Es vector que cruza desde la constitución misma de la personalidad enferma de su héroe, hasta la imaginación de una Dulcinea o las promesas que mueven a Sancho, las múltiples parodias sobre la literatura anterior incluidas a lo largo de la obra, etc. Ninguna novela anterior o posterior al *Quijote* ha dado mayor dimensión o protagonismo al límite verdad/ficción, que, insisto, no es un tema sino el dispositivo estructurador o dominante de su diseño artístico.

Ahí radica ser una novela y ser simultáneamente una poética de la ficción novelesca, un ámbito donde la ficción nove-

lesca es en simultaneidad aquello «*por*» lo que se habla, aquello «*de lo*» que se habla, pero sobre todo aquello que habla: el discurso novelesco del *Quijote* es un discurso nacido por los libros, que constituye un debate sobre los libros sin dejar de ser nunca, él mismo, un libro donde el límite de lo ficcional-verdadero termina por ser genialmente especular, borrado y reiniciado a cada momento.

A pesar de lo mucho que se escribe sobre el *Quijote* y contra toda previsión de final seguro o de puerto de desembocadura cualquier forma de obviedad es en esta novela sospechosa. El conocido –y muy comentado por los cervantistas– dispositivo «irónico» afecta a la mirada cervantina de forma que no hay tema (el amor, la mujer, los moriscos, la libertad, la política, etc.) que no suscite controversias sin límite. Cervantes permite muy pocas aseveraciones que no puedan desde el *Quijote* ser contradichas o matizadas o vistas a una nueva faz. La bibliografía cervantina, tan extensa, lo ha sido también en debates sin cuento sobre si Cervantes era liberal o conservador, sobre el pensamiento acerca de tal cuestión o tal otra. No es que me parezcan inútiles tales planteamientos; son muy útiles para mostrar quizá lo contrario de lo que pretenden sus autores: la imposibilidad de extraer la mirada cervantina de la dimensión relativista del suceder literario. El suceder literario, el proceso de constitución de un signo como la novela, enajena, extrañifica, difiere los discursos ajenos al proceso de su constitución de signo diferenciado. Si hubiera otro modo de decir lo literario, la literatura habría dejado de escribirse. Y no otra cosa enseña Cervantes, quien no escribía para decir cosas a través de la literatura, escribía literatura y ser literatura y no contenidos –ni siquiera meta-literarios– es el eje que mejor explica el diseño cervantino. Por ello considero un error plantear la «*ironía*» como un dispositivo que referir a Cervantes, no es un procedimiento por el que Cervantes «se oculta»; Cervantes no estuvo interesado en ocultarse «*detrás*» de su obra, quiso proponer su palabra como palabra, representación, signo y no referente, ni medio, ni cosa significada. La mirada cervantina es una construcción literaria que no tiene vocación de alcanzar ninguna consecuencia al juego –trascendental– de la ficción. De ese modo todo contenido, pensamiento, verdad, se refracta y sumerge en la

esfera neutral de los signos de la representación que no permiten conclusiones o juicios excedentarios respecto a su suceder literario. Si ningún modelo es absoluto es porque la regla del juego –la ficción– no justifica la presencia de las piezas en el tablero sino por el lugar que ocupan. Extraerlas de ese lugar y buscar su significación fuera del tablero –el pensamiento de Cervantes, la verdad oculta tras las palabras, la posición del autor– es aquello a lo que el *Quijote* mismo opone mayor resistencia. Ser signo y no cosa significada, ser espacio diferenciado del pensamiento, ser juego o representación, ser ficción creíble, llegar a constituirse como realidad histórica no siéndolo, vivirse por el lector, realizarse en la palabra que construye mundo, ése es el ámbito que define la mirada cervantina, una poética de la ficción literaria. No otra cosa es la «*ironía*» que una actitud en que lo ficcional-literario se propone como juego de tan singular trascendencia que el mundo construido no precisa de afirmación justificadora en el ámbito de las referencias y refiere en última instancia su singularidad al ámbito de la representación, del signo, de la invención bien compuesta y creíble para un lector. Por esto es por lo que afirmaba que el *Quijote* «*es*» una poética de la ficción: porque ha quebrado el eje de la significación que situaba la literatura en el límite de lo representado, y ha agrietado la frontera segura separadora de mundo de la representación y mundo representado, ha querido no ser otra cosa que signo de la representación sin que devenga menos verdad para su lector. El *Quijote* ha discursivizado la territorialidad del dominio literario, ha propuesto una gramática, pero sin dejar de ser sobre todo lenguaje, habla.

No es casual ni fortuito que la literatura de la época desfile así por el nuevo territorio para cobrar desde él el espacio de su nueva significación. Ocurre, lo más evidente, con los libros de caballerías, pero no sólo con ellos. Hay en el *Quijote* poetizaciones de la novela morisca (Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Dorotea, Ricote-Ana Félix), de la pastoril (*Quijote*, I:51, II:67), Ginés de Pasamonte es personaje picaresco (Cl. Guillén, 1971). A nadie escapa que Vicente de la Rosa es una personificación de un personaje de comedia, el «*miles gloriosus*». Las series poéticas de la «*descriptio puellae*» son constantemente parodiadas, los tópicos más extendidos de la

literatura renacentista, la edad dorada, las armas y las letras, el perfecto caballero discreto (el caballero del verde gabán), la utopía de gobierno que inspiró tratados literarios está en el fondo del Sancho-gobernador, cuentos, romances, etc. La crítica ha señalado con acierto esta labor de crisol que convierte al *Quijote* en un libro de libros, más allá de la evidente presencia de lo caballeresco. Por ello cuanto más lector de literatura se es más significación adquiere el *Quijote*, más guiños se advierten de Cervantes al lector sobre la lectura de las novelas, poemas, comedias, ensayos.

Pero tampoco en esta criba los contenidos llegan a ser ajenos a la poetización. Salvo contadísimas ocasiones, como el conocido discurso del canónigo en el *Quijote* I:47, la literatura nunca es materia de reflexión ajena a la poetización de la experiencia. Incluso el prólogo ofrece materia de poetización del «topos» literario de la elaboración del prólogo, en términos de ficcionalización y personificación del mismo autor. Nada que no transcurra en el dominio de la poetización adquiere protuberancia o es de relieve en el *Quijote*, precisamente por lo apuntado arriba: porque el mundo literario –y la materia de la ficción– no es contenido sino forma, no es referencia sino signo. Los materiales todos –incluso los literarios– son afluentes de la novela y en la esfera poética pierden su origen diferenciado y se integran en el nuevo orden de la poética ficcional no teóricamente sino sometidos a la «naturalización» del discurso, como si fueran vida y no literatura previa. Cervantes ha reescrito el lugar de la literatura previa y en su tablero ha construido piezas que la naturalizan, y curiosamente, las más de las veces, para deducir de esa poetización una crítica paródica en que el proceso de naturalización –ser vida y no literatura– se revela un imposible o un proyecto descabellado unas veces, falto de verdad otras e inútil las más, como ocurre con la risotada sobre la Arcadia de los capítulos I:47; II:67, y con los libros de caballerías a lo largo de toda la novela, y como enseña patéticamente el dramático final del propio *Quijote*.

Pero lo fundamental –y clave para la idea que vengo desarrollando– es que la «mentira» de esa literatura no se revela teóricamente, se realiza poéticamente a los ojos del lector, no es un «contenido» casi nunca sino una historia con igual ran-

go y al mismo nivel de representación de la propia de D. Quijote y Sancho (que especularmente remite también a esa literatura previa). Cervantes siempre procede literaturizando la experiencia y poetizando la propia reflexión sobre la literatura. El propósito es bien claro: ningún lugar que el del tablero donde se desarrolla el juego, es idóneo para valorar la significación de sus piezas. El suceder literario no es un contenido, es una praxis liberadora de los contenidos mismos que nunca podrían excederlo. Ni siquiera los libros que el lector sabe libros y sólo libros dejan de ser vida y experiencia en el discurso poetizador cervantino, orientado todo él a producir una «grieta» definitiva en el tránsito, frontera o límite de la verdad y la ficción. Esa grieta, esa quiebra del orden que remite al signo como esfera de realidad, al juego como referencia verdadera, a la significación literaria como vida auténtica, es la aportación más poderosa que haya sido nunca hecha a la teoría de la ficción literaria.

1.3. La «poiesis» cervantina

Por esta singular poetización de la experiencia que afecta incluso a la constitución del proyecto, de la obra como poética, se produce en la crítica cervantista un fenómeno curioso: pretende intervenir allí donde no le es dado hacerlo. Toda gran obra literaria, las de Goethe, Tolstoi, Kafka, suscitan polémica e interpretaciones que modifican sus posibilidades semánticas, paradójicamente abriendo los libros críticos más caminos interpretativos y zonas de debate. Pero con el *Quijote* a este horizonte abierto de las interpretaciones semánticas se añade una singularidad: la crítica ha intervenido siempre en la esfera de la «creación misma», en el taller del autor, a la que al discurso crítico no le es dado asistir. Se discute mucho sobre el hacer cervantino, sobre la esfera «poiética», como si con el *Quijote* se salvara el orden epistemológico que impide ir desde el signo a su creación, desde la representación a su «poiesis». Ello ocurre, como es sabido, por la complicidad imaginada por Cervantes que ha permitido hacer creer a su lector que el *Quijote* es un libro haciéndose, no un resultado hecho o un producto acabado sino un proceso en elaboración.

Muchos mecanismos contribuyen a esta impresión: la ambigüedad ideológica, el perspectivismo constante, la pugna tenaz entre unidad y dispersión y sobre todos ellos la complicidad de todos los personajes en la suerte del libro –vida de Don Quijote, libro sobre el que se habla constantemente en la segunda parte como entidad real– y diferenciada del libro que leemos, como si los libros fuesen dos y pudiese pensarse en un libro, y unos personajes reales que desmintieran o juzgaran a los presentes en *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*: el lector obtiene la impresión de que el libro que lee y el libro sobre el que se habla –que relata las aventuras por él conocidas– son diferentes. En esa creencia se edifica gran parte de la eficacia «desficcionalizadora» –y por tanto el estatuto de realidad fuera del libro– de los personajes Don Quijote y Sancho, superiores en dimensión de realidad a los seres de papel, Micomicoma o Esplandián, siendo como son tan seres de papel –y personajes de invención– como éstos.

Pero si la crítica más avisada y consciente insiste en intervenir en la «poiesis» cervantina es precisamente porque Cervantes ha tendido tal red de complicidad de todos con la ficción quijotesca que es realmente difícil no ocurra a los críticos de Cervantes lo que ocurrió a Don Quijote con los libros de caballerías: trascendieron muchos el límite de la representación y quisieron discutir la verdad de la ficción en el territorio exterior al signo, como si fuese posible tal empresa. Hasta justificar –y corregir– los llamados «errores» se ha llegado, propinando una suerte de perversión que imagina una clase de coherencia superior a su literal realización de signo. ¿Podría incluso suponerse un libro que fuese más ajustadamente cervantino o coherentemente ajustado a la verdad del *Quijote* que el propio *Quijote* en su realización fenoménica? Así he visto proceder a no pocos críticos.

Pero que tal cosa ocurra no queda fuera del diseño artístico de la obra, antes bien corrobora su perfil más nítido: aquel por el cual todos los personajes acaban siendo tan cómplices de la credibilidad quijotesca que la ficción caballeresca se realiza «a pesar» de Don Quijote y en el ámbito exterior a su locura se ejecutan las consecuencias de la misma por los diferentes personajes. Este fenómeno está presente en toda la novela pero se intensifica hasta adquirir carácter dominante en

la Segunda Parte. El *Quijote* de 1615, en efecto, se encuentra diseñado estructuralmente como la repetición que muchos (Sansón Carrasco, los duques, Melisenda, el propio Sancho con el engaño de Dulcinea, don Antonio y la cabeza encantada, etc.) pretenden para la locura de Don Quijote, de modo que con diversas intenciones y propósitos, unos y otros estimulan al héroe a ser coherente con el libro que circula y es conocido. De ese modo, la Segunda Parte no es construida aparentemente como representación mimética sino que parece meta-mimética, especular para con lo libresco, espejo de la realidad que Don Quijote está obligado a ser para sostener su propia identidad de caballero –y personaje de libro– que sin duda ya es para el resto de los personajes y para los lectores todos, los lectores «de dentro» y nosotros mismos (R. Foucault, 1966:53-64).

Al representarse así la «vida» de Don Quijote, que nunca fue, no puede serlo –independiente del libro– puesto que de palabras que lo representan se compone, parece que está haciéndose, que es «poiesis» de modo paralelo al libro que la narra y obtiene así un estatuto de realidad más allá de la literatura.

Los muchos capítulos de la Segunda Parte se organizan temáticamente en torno al libro de caballerías *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha.* Los diferentes personajes que han sido sus lectores y que ahora son espectadores de la vida real de Don Quijote, obligan constantemente al héroe a la fidelidad para con su proyecto vital y conjuntamente literario. Verdad y ficción, vida y literatura desde ese momento quiebran su distinción por cuanto a ningún personaje de papel le es dado fenomenológicamente asistir como espectador, cómplice y sancionador de la verdad (o falsedad) del lenguaje que lo construye. Hasta de la imprenta misma habla Don Quijote. Colabora de manera notable en este juego especular de ruptura con el libro desde la «verdadera vida de Don Quijote», el falso libro de Avellaneda convertido por Cervantes en un ingrediente más del salto desde la ficción –el signo de la escritura– a la verdad, independiente de ella. Don Álvaro de Tarfe (*Quijote*, II:72) sanciona un imposible: vivir fuera de la palabra que constituye la única vida posible de los personajes-signos. La independencia de vida y ficción, de perso-

naje y palabra la quiere Cervantes para con don Álvaro, el personaje de un libro falso, precisamente como concesión necesaria para que idéntico proceso se ejecute en la persona de sus héroes.

Del mismo modo el universo de la ficción literaria no admite en su constitución fenoménica que la complicidad autorial alcance al personaje y a sus lectores. A ningún personaje –hasta que Cervantes lo diseña así– le es dado ocupar la atalaya desde la cual el fenómeno literario es ya un objeto verdadero y no un signo de la representación. Desde que con el *Quijote* ocurre así, el problema de la verdad (en términos de vida o «historia verdadera», lo realmente novelado) se convierte en absolutamente subsidiario del diseño poético: acaba siendo dependiente del consenso entre los lectores (primero los personajes-lectores del libro Primera Parte, luego de nosotros mismos) acerca de quién es el verdadero Don Quijote. Cervantes ha arrebatado la exclusiva de la sanción de verdad al «acto de la narración» (que es el que sitúa el nivel de predicación de mensajes indiscutibles de que fenomenológicamente se halla dotado todo discurso de representación narrativa, como veremos en el epígrafe 2.4.) y ha situado la cuestión de la verdad en el «consenso» de los lectores –y los personajes en tanto primeros lectores–. Ahí radica la dimensión de poética de la ficción, porque Cervantes ha eludido irónicamente la realización de la verdad tanto del discurso autorial como de su producción narrativa para ofrecer la alternativa «poiética» de radicar la verdad en el entendimiento del lector y en el consenso sobre su verdad estética: el verdadero libro, quien dice la verdadera historia es aquel que ha obtenido el favor del público por ajustarse su invención a los términos necesarios y convenientes a la dignidad de su héroe, lo que no pudo conseguir el de Avellaneda, por eso es falso.

El juicio de Cervantes se ejerce en la dimensión fundamentalmente estético-literaria, y ninguna sanción de verdad es posible fuera de la realización eficaz del signo artístico en el entendimiento de los que leen. Veremos enseguida cómo esta poética ficcional es además explícitamente señalada en lugares clave del debate ficción-realidad, en el seno de dos episodios de inestimable valor para su poética: el encantamiento de Dulcinea y la cueva de Montesinos.

1.4. La cueva de Montesinos y el encantamiento de Dulcinea

En otros muchos, pero de manera muy especial en estos dos episodios, que caminan además muy próximos, es donde Cervantes ha imaginado una realización poética que compromete el sentido de su juego ficcional. Son dos episodios en la vida de Don Quijote y Sancho radicales en la esfera de la propia poética y narrados en *Quijote,* II:10 (el encantamiento de Dulcinea) y en *Quijote,* II:23 (cueva de Montesinos). Reléalos el lector y continuaremos con su análisis.

Es indudable la importancia singular que Cervantes concede a estos dos episodios. Las referencias a ellos son constantes capítulo tras capítulo de la Segunda Parte y permanecen en la mente del lector como dos grandes construcciones simbólicas con valor de sinécdoque sobre la estructura significativa de su obra y el juego de la ficción. No son dos episodios más, entre otros, ni las reiteradas vueltas sobre ellos permiten verlos así. Sobre otros muchos episodios no se vuelve y sobre ninguno de manera tan insitente y central. Además, aunque son dos episodios distintos y separados, se unen desde el momento en que en la cueva de Montesinos ve Don Quijote a la Dulcinea encantada y refuerza esa unión la aparición posterior de Merlín, en la fingida artimaña de los duques que da lugar al episodio de la dueña dolorida. A partir de entonces caminan juntos, pues el encantador Merlín de la cueva es el que prescribe el modo –los azotes de Sancho– en que se habrá de producir el desencantamiento de Dulcinea.

Ambos episodios tienen una responsabilidad diferente en la poética de la ficción cervantina. El de Dulcinea encantada afectará sobre todo a la verdad que va adquiriendo la mentira de Sancho, precisamente por afectar a la coherencia del héroe caballeresco, tasta el punto de que la «mentira» llega a hacer dudar a su inventor Sancho, como reconoce éste frente a la duquesa (2:33). Hay un «ajuste» convencional de credulidad mutua entre Don Quijote y Sancho por depender de esa credulidad la coherencia del mundo caballeresco imaginado. El episodio de la cueva de Montesinos ocupa otro lugar, pues es el único en que lo narrado es totalmente imposible, como se reconoce en el antetexto o título del capítulo y al comienzo

del capítulo 2:24,donde figuran las siguientes anotaciones de Cide Hamete:

> «Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:
>
> "No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias."» (Quijote, II:249)

En efecto, todas las aventuras anteriores estaban dentro de los límites de lo verosímil y ajustadas a una razón. En el episodio de la cueva de Montesinos, Cervantes decide, como luego también veremos que hizo en *El Coloquio de los Perros,* plantear una poetización radicalmente inverosímil, si bien como también en *El Coloquio* a través de la pantalla de responsabilidad de un personaje mentiroso (Campuzano), o loco (Don Quijote) y ambos con el espejo transformador-deformador del sueño (una vigilia febril en Campuzano y una siesta quijotesca). No puedo en los límites e intenciones que mueven a este capítulo penetrar en la cueva de Montesinos, lo que han hecho ya muchos cervantistas (Pércas de Ponseti, 1975:407-586 y A. Egido, 1988). Para la tesis que vengo defendiendo sin embargo sí es fundamental atender al «debate»

que este episodio genera entre sus personajes, porque en tal debate se encuentra definida la alternativa cervantina a la dialéctica verdad/mentira, historia/ficción, realidad/literatura. Hay en el episodio de la cueva de Montesinos dos niveles de sentido que propician los términos del debate; el uno es asunto principal en la poética de la novela en la época de Cervantes: la discusión sobre lo verosímil. Es un «contenido» o controversia sobre el concepto aristotélico de verosímil, que manifiestamente no puede ser allegado para justificar el inverosímil de lo narrado por Don Quijote sobre lo que «vio y tocó» en la cueva. Pero hay un segundo nivel de sentido que creo es el que más interesa a Cervantes y que afecta a la tesis que vengo definiendo en este libro: el problema de lo «verdadero» no se dirime en el territorio de lo sucedido o histórico sino en el juego de «credibilidad» que, en favor de su propia identidad, favorecen los personajes mismos. Es cuando el verosímil de la cueva de Montesinos no es un asunto o «tema» sino la poetización de un juego o convenio de credulidad que convierte en nimio o secundario el problema de su realidad. El modo como Cervantes resuelve, en capítulos posteriores, el debate de la cueva de Montesinos es la poetización de su concepción de la ficción novelesca y supone un medido salto cualitativo respecto a los términos del debate en los tratados poéticos renacentistas, en tanto estos fijaban la cuestión en el verosímil (lo que para la cueva es un despropósito), y Cervantes lo fija en lo consensuado como creíble y en el necesario interés de los intervenientes en el pacto ficcional.

La genialidad con que Cervantes poetiza esta concepción radica sobre todo en que Don Quijote no está en condiciones de afirmar rotundamente su crédito –que fuese verdad– a lo que vio en la cueva. Lo afirma en primera instancia, pero a medida que avanza el debate va matizándose ese crédito, hasta llegar al final del episodio de Clavileño en que Sancho afirma haber viajado en su maravilloso periplo por los siete cielos y tras un debate (cuyos términos alternativos «o Sancho miente o Sancho sueña» son los mismos que se dan para Don Quijote en la cueva de Montesinos) se lee:

> «...y llegándose D. Quijote a Sancho, al oído le dijo:
> –Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis vis-

to en el cielo, yo quiero que vos creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.» (Quijote, II: 41)

Cuando el lector llega a asistir a esta propuesta de pacto de «credulidad» con que Don Quijote salda lacónica pero intencionadamente la cuestión debatida, ha leído mucho antes una progresiva gradación de suspensión de Don Quijote respecto a la verdad de lo ocurrido en la cueva. Y no se olvide que el pacto propuesto por Don Quijote lo es tan sólo veinte líneas más abajo de su afirmación de «o Sancho miente o Sancho sueña» que es la misma alternativa que el primo y Sancho se plantean para Don Quijote en la cueva de Montesinos. Recorra el lector la gradual suspensión de crédito de Don Quijote para con lo ocurrido en la cueva en los siguientes textos (aparte de la declaración de Cide Hamete, algo ambigua en ese «se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dice que se retrató della...»):

«—Con todo eso, querría –dijo Sancho– que vuestra merced dijese a maese Pedro preguntase a su mono si es verdad lo que a vuestra merced le pasó en la cueva de Montesinos; que yo para mí tengo, con perdón de vuestra merced, que todo fue embeleco y mentira, o por lo menos, cosas soñadas.

—Todo podría ser –respondió don Quijote–; pero yo haré lo que me aconsejas, puesto que me ha de quedar un no sé qué de escrúpulo.

Estando en esto, llegó maese Pedro a buscar a don Quijote y decirle que ya estaba en orden el retablo; que su merced viniese a verle, porque lo merecía. Don Quijote le comunicó su pensamiento, y lo rogó preguntase luego a su mono le dijese si ciertas cosas que había pasado en la cueva de Montesinos habían sido soñadas o verdaderas; porque a él le parecía que tenían de todo. A lo que maese Pedro, sin responder palabra, volvió a traer el mono, y puesto delante de don Quijote y de Sancho, le dijo:

—Mirad, señor mono, que este caballero quiere saber si ciertas cosas que le pasaron en una cueva llamada de Montesinos, si fueron falsas o verdaderas.

Y haciéndole la acostumbrada señal, el mono se le subió en el hombro izquierdo, y hablándole, al parecer, en el oído, dijo luego maese Pedro:

—El mono dice que parte de las cosas que vuestra merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles; y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta; y que si vuesa merced quisiere saber más, que el viernes venidero responderá a todo lo que se le preguntare; que por ahora se le ha acabado la virtud, que no le vendrá hasta el viernes, como dicho tiene.

—¿No lo decía yo –dijo Sancho–, que no se me podía asentar que todo lo que vuesa merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de de la cueva era verdad, ni aun la mitad?

—Los sucesos lo dirán, Sancho –respondió don Quijote–; que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque, aunque esté escondida en los senos de la tierra. Y por ahora, baste esto, y vámonos a ver el retablo del buen maese Pedro, que para mí tengo que debe de tener alguna novedad.» (Quijote, II:25)

Igual situación se reproduce en II:62, en el episodio de la cabeza encantada:

«Llegóse luego don Quijote, y dijo:

—Dime tú, el que respondes: ¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?¿Serán ciertos los azotes de Sancho mi escudero? ¿Tendrá efeto el desencanto de Dulcinea?

—A lo de la cueva –respondieron–, hay mucho que decir: de todo tiene; los azotes de Sancho irán de espacio; el desencanto de Dulcinea llegará a debida ejecución.

—No quiero saber más –dijo don Quijote–; que como yo vea a Dulcinea desencantada, haré cuenta que vienen de golpe todas las venturas que acertare a desear.» (Quijote, II:62)

Y en II: 29, ante el río Ebro:

«cuya alegre vista renovó en su memoria mil amorosos pensamientos. Especialmente fue y vino en lo que había visto en la cueva de Montesinos; que, puesto que el mono de maese Pedro le había dicho que parte de aquellas cosas eran verdad y parte mentira, él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas, bien al revés de Sancho, que todas las tenía por la mesma mentira.» (Quijote, II:29)

Y en II:33, cuando el diablo, en el ardid ingeniado por los duques, le encomienda el recado de Montesinos se lee:

> «Renovóse la admiración en todos, especialmente en Sancho y don Quijote: en Sancho, en ver que, a despecho de la verdad, querían que estuviese encantada Dulcinea; en don Quijote, por no poder asegurarse si era verdad o no lo que le había pasado en la cueva de Montesinos.» (Quijote, II:34)

Queda claro, en esta serie sintagmática, que respecto al episodio de la cueva está lejos Don Quijote de batirse por afirmar su verdad. Eso sí, como apunta Cide Hamete, en el texto reproducido arriba «la había inventado por parecerle que cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias» (*Quijote,* II:24). Y llegamos así al nivel paradigmático en que debe resolverse para Cervantes todo pacto ficcional: la necesidad intrínseca al héroe (como ocurría también en la Dulcinea encantada) de la credulidad, porque Don Quijote es literatura además de historia, es libro, signo de la representación y no sólo materia –o historia representada– y como tal, en su propia constitución de héroe, adquiere coherencia tanto el encantamiento fingido por Sancho para Dulcinea (que Don Quijote es el primer interesado en creer) como lo imaginado en la cueva de Montesinos. La «mentira» es necesaria y coherente con su constitución del héroe de ficción que quiere ser, de su voluntad decidida de ser signo, libro, y no historia. Su verdad es idéntica a la de la literatura, los límites de la ficción son sus propios límites, y como límite literario está sujeto al pacto de credulidad que finalmente propone a Sancho al final del capítulo de Clavileño. La lección de la poética cervantina de la ficción se podría resumir así: «Fingimos para ser y somos lo que fingimos». La ficcionalidad no podría –no puede– dirimirse en el plano trascendente a su ser representación como imagen de mundo en el entendimiento de sus lectores. No hay verdad que exceda a la forma (en el sentido de su ser lenguaje). Pero para que tal poética ficcional sea operativa es preciso el acuerdo pragmático, el convenio de credulidad.

Sin el pacto que Don Quijote propone a Sancho, el héroe dejaría de tener existencia, porque tiene vinculados al recep-

tor-cómplice, y a su credulidad, los límites de su propia identidad. Si Don Quijote hubiese «creído» realmente lo ocurrido en la cueva (y al margen de su necesidad intrínseca al carácter del héroe caballeresco), si no hubiese propuesto a Sancho el pacto y si ese pacto hubiese sido implanteable, la figura de Don Quijote habría pasado a ser grotesca, caricatura de signo y no signo de la representación literaria, imagen misma de la literatura que no precisa de la trascendencia o confirmación semántico-extensional para discernir la verdad de sus signos. La ficción literaria en esta poética cervantina, es un ser lenguaje, signo que no depende de la exterioridad para ser. Toda exterioridad al límite ficcional (haber ocurrido o no, ser verdad o no, serlo en el plano de la historia o de la factualidad fenoménica) es superflua a la verdad literaria, que se construye de muy otro modo que el metafísico de los órdenes ontológicos y en el que por cierto, continúan insistiendo como veremos en el capítulo 2, algunas teorías actuales sobre la ficcionalidad y que es profundamente ajena a la mirada cervantina y por ello a la opción literaria sobre la ficción.

> «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica.» (Quijote, II:32)

Contra toda fácil evidencia, quien propone esta duda es el propio Don Quijote. Es la culminación de un gran juego cuya significación es paralela a la vista para la cueva de Montesinos y no es fortuito el ensamblaje que primero Don Quijote, y luego los duques, con su representación, hacen a su vez de ambos episodios. Sancho ha creado dos Dulcineas y contradictorias: la primera es labradora, la segunda gran señora. Don Quijote, que ve en el capítulo 10 de la Segunda Parte a tres labradoras es persuadido a creer la fingida representación de las cortesanas en sus corceles y finalmente se resuelve tal conflicto con una realidad demasiado contundente, por el artificioso recurso al «encantamiento». Dulcinea, cuando no es la literatura que debe ser (la amada lejana, objeto del culto del amor cortés) es otra literatura (la víctima de un encantamiento mágico). Pero ni Sancho ni Don Quijote están interesados en salir fuera de ese juego de la representación porque la úni-

ca verdad por salvar es de naturaleza literaria: su propia coherencia de personajes del libro de caballerías que vienen escribiendo con su vida. Triunfa la ficción, siempre, la verdad es calidoscópica, la mirada literaria adviene más poderosa. Pero no es una verdad ontológica, que afecte a su dimensión de realidad indiscutible. También es sometida a pacto. Sancho finge y se sabe fingidor de una tramoya que acuerda a la necesidad intrínseca sin la que no podría sostenerse la identidad caballeresca de su señor.

Redunda la significación de estos episodios con una afirmación presente también en los textos «teóricos» o discursos sobre la novela que Cervantes va introduciendo en toda su obra. Es cierto que lo principal de su aportación a la ficcionalidad es de naturaleza poética y no discursiva, pero cuando la significación poética coincide tantas veces y se repite con tal insistencia un mismo pensamiento en los intertextos y textos teóricos, aquélla cobra todavía mayor espesor. La incorporación más singular que Cervantes hace en el terreno teórico –de contenidos o «pensamiento»– a los trillados tópicos de las preceptivas aristotélico-horacianas es la relevancia concedida, para dirimir la dialéctica ficción/verdad, al entendimiento de los lectores casado o ensamblado con la forma poética estéticamente bien construida.

No hay otro modo de resolver la categoría del verosímil, para sucesos totalmente fantásticos, que su doble –y simultánea– exigencia: estar bien construidos y lograr el pacto, convenio o acuerdo con los lectores. «Credibilidad» sería el término más ajustado al pensamiento cervantino pues contempla las dos esferas o planos de la realización artística: la formal –sintáctico-semántica– (fábulas bien construidas) y pragmática (acordadas con el entendimiento del lector). Pero téngase presente que la simultaneidad de ambos fenómenos es insustituible, porque son solidarios y se ejecuta el pragmático sólo a condición del formal y viceversa. El término credibilidad completa al de verosimilitud porque incluye en su propia acepción el componente pragmático, o la realización del pacto sin el cual la literatura no constituiría realmente mundo. Véase en los siguientes textos nítidamente formulada tal teoría (que nos parece, como veremos enseguida, una lec-

tura concordante con la interpretación actual de la *Poética* aristotélica):

En el *Viaje al Parnaso* Cervantes ha vinculado el concepto de «consonancia» (frente a disparidad) con el agrado al lector. Caminan juntos en su pensamiento el acorde entre un propósito o conciencia creadora, una consonancia o ejecución estéticamente bien construida y el reconocimiento del lector que por aquellos rasgos encuentra satisfactorio el desatino y mentira.

> «Nunca a disparidad abre las puertas
> mi corto ingenio, y hallólas contino
> de par en par la consonancia abiertas.
> ¿Cómo puede agradar un desatino
> si no es que de propósito se hace
> mostrándole al donaire su camino?
> Que entonces la mentira satisface
> cuando verdad parece, y está escrita
> con gracia, que al discreto y simple aplace.»
> *(Viaje al Parnaso,* VI)

En el *Quijote* insiste constantemente en la idea del propósito, del proyecto y sin duda la principal crítica que vierte sobre los libros de caballerías es su ausencia de proyecto consciente y común falta de propiedad o adecuación formal a ese propósito. No han sabido «mostrar con propiedad un desatino», lo que sí reclama Cervantes para sus novelas en otro pasaje de *Viaje al Parnaso* (IV).

La vinculación de credibilidad, armonía y estilo, adecuados todos a la intención o proyecto plantean un Cervantes decidido a que el problema de la ficción/realidad no se resuelva en términos de semántica-extensional o de adecuación a lo que es «real» o «posible» fuera de la unidad de un proyecto capaz de convertir en subsidiario el principio de facticidad respecto del de poeticidad (E. Riley, 1962:42-45), y esa poeticidad se construye con la solidaria reciprocidad de los elementos formales (la invención bien compuesta) y los pragmáticos: el agrado, deleite y admiración. Don Diego de Miranda explica bien el propósito de que los libros «deleiten con el lenguaje y admiren y sorprendan con la invención»

(*Quijote,* II:16), estética que coincide en los términos con el consejo que el amigo da al autor en el *Prólogo* del primer *Quijote*: «que el discreto se admire de la invención».

En el *Pérsiles* (III:10) encontramos otra vez unido el verosímil a la armonía por la buena ejecución de la estructura de las acciones, a despecho incluso de la disonancia con el entendimiento de cualquier mentira:

> «Conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto y con tanta verosimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía».

No es Cervantes original ni lo pretendía, cuando traía estos tópicos aristotélicos de lo «imposible verosímil», aunque su insistencia en la cualidad de la fábula o estructura de las acciones en estricta solidaridad con el concepto de credibilidad y verosimilitud muestran un pensamiento plenamente acordado con lo que luego veremos será fundamental de la propia posición aristotélica: la remisión de la ficcionalidad desde el horizonte semántico-extensional al formal semántico ordenado hacia la recepción catártica. Por esta vía se deduce también la eficacia pragmática de la obra. Sobre esta eficacia ha sido citadísimo este texto, que resume bien la estética cervantina sobre la ficción:

> «tanto mentira es mejor cuanto parece más verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, sorprendan, alborocen y entretengan.» (*Quijote,* I:47)

Aunque este citadísimo texto suele promover con razón comentarios de índole pragmática, que sitúan en la esfera de la recepción y en el placer del lector la estética de la novela, hay que insistir también en el verbo «casar» de las fábulas, que remite al de una escritura concreta y a la dependencia del

efecto poético respecto de su forma. Porque Cervantes no ha justificado sino todo lo contrario el mucho gusto y placer de los libros de caballerías en la gente ignorante y cuando los combate lo hace por la falta de adecuación poética y por la deficiente manera en que normalmente se resuelven los sucesos maravillosos, abocando a disparates y disonancias sin casamiento alguno con el entendimiento del discreto. Lo dice bien don Diego de Miranda, se puede ver en la crítica a Avellaneda, en el modo como salva a *Tirant Lo Blanc,* etc.

Pero por encima de lo que dice, conviene contemplar lo que Cervantes poetiza en la cueva de Montesinos. Ni siquiera las justificaciones de sueño, las conocidas del encantamiento (o la imposible de un *Quijote* unitario) serán suficientes para justificar el «disparate». Su modo de casar con el entendimiento del lector ha sido la relativización del problema de la verdad y su sometimiento al juego de significación necesario a la identidad del héroe, dispuesto a pactar con Sancho un acuerdo de credulidad que salve el paradigma de sus propios valores de literatura, de ser libro y procurar se ejecuten en él los sucesos maravillosos que la literatura caballeresca prescribe. En este distanciamiento respecto a la dialéctica verdad/falsedad, en la proyección del problema a un ámbito no de facticidad sino de coherencia con el juego propuesto radica la sabiduría poética de Cervantes que ha «casado» de ese modo la fábula de la cueva de Montesinos, sin mayores justificaciones externas o extrínsecas al poeta, al entendimiento del lector. Don Quijote propone a Sancho al final de la aventura de Clavileño circunscribirse al único límite en que la verdad opera en la ficción literaria.

1.5. El contexto de una polémica: Ariosto-Tasso

Por universal que haya devenido la obra cervantina, convertida en una poética sobre la ficción sin parangón alguno posible en matices, riqueza y densidad con cualquier tratado teórico, sería un error no tener presentes algunos particulares históricos que explican el contexto problemático en que nació la poética cervantina. Cervantes apostó muy fuerte por la novela y al tiempo que acabar con las monstruosas derivacio-

nes de los «romances» de tradición medieval, quiso desvincular el espacio novelesco de la atadura a la que quisieron someterla algunos preceptistas.

Había en la época un debate muy agudo en el que se hallaban comprometidos a un tiempo: 1) La polémica sobre un género de narración, que en italiano se llamaba «romanzo», «roman» en francés (en español se carece de término, pues «romance» significa un tipo de composición versificada) que luego llamaríamos novelas, pero que entonces se llamaban simplemente historias fingidas. Los libros de caballerías eran una modalidad temática de este género de «romanzi» que unos derivaban de la epopeya y otros sin embargo entendían autóctono de las lenguas y literaturas llamadas precisamente romances. 2) La polémica en torno a la verdadera interpretación de la Poética de Aristóteles, reclamada por igual en apoyo de sus tesis por los defensores y detractores de los «romanzi». 3) Un contexto religioso moral que planteó el problema de la ficción en términos de licitud o ilicitud del artista laico para representar lo trascendente fuera del concepto de realidad doctrinalmente firme, lo que se cruzaba además con los difusos límites que en aquella época podían establecerse, según vimos anteriormente, sobre lo real por el concurso de las profundas metamorfosis de los descubrimientos científicos y naturales.

Para los límites razonables de este libro y para su propósito bastará con recordar brevemente algunos de los perfiles de la situación teórico-literaria en que se gestó la poética cervantina de la ficción. Hay acuerdo en que estos perfiles no pueden desvincularse de los propios libros de caballerías para los que el *Quijote* no fue solamente un antagonista, sino también una opción en el interior de la apuesta por la novela moderna. El libro de Williamson (1984) ha recordado justamente esta compleja relación.

Para situar a Cervantes y comprender mejor el punto de su equilibrio y valorar la síntesis formal-pragmática con que resuelve el problema de la ficción, recordaré aquí en breves trazos una viva polémica, excelentemente historiada por B. Weinberg (Weinberg, 1961:954-1073): la habida en Italia a finales del siglo XVI sobre el *Orlando Furioso* de Ariosto, que

se convirtió pronto en un enfrentamiento entre diferentes interpretaciones del verosímil aristotélico y que acabó contraponiendo a la de Ariosto la epopeya cristiana de T. Tasso.

Lo más ilustrativo de tal polémica es observar cómo resulta totalmente falta de rigor la habitual imagen de una lectura renacentista de la *Poética* aristotélica donde pudiese hablarse de unanimidad o uniformidad. También es falsa la imagen de un preceptismo ciego a la realidad literaria. En esa polémica encontramos ardorosas defensas y ataques a la nueva literatura, hechas ambas muchas veces con los mismos argumentos sacados de la *Poética* de Aristóteles. La tópica contraposición teoría neo-aristotélica vs. creación romance, o su paralela realismo doctrinal vs. fantasía creadora hace aguas en el seno de un debate muy rico que no pudo escapar a Cervantes. Me interesa menos ahora si Cervantes conoció la obra de Giraldi Cintio o las de Tasso. Williamsom (1984:109-123), Eisenberg (1991:37-56) y otros han afirmado y negado las posibles influencias planteadas ya por Toffanin, Américo Castro y A. Forcione. Es más acorde con los límites de este libro no prestar a tales problemas mayor importancia que ésta: Cervantes escribe su *Quijote* en plena crisis de nacimiento de una nueva literatura y los argumentos dados por él para su defensa coinciden con muchos de los que, con menos genialidad, se daban en su tiempo sobre los límites de la ficción. Saber que Cervantes estuvo en Italia y conocer su curiosidad por las cuestiones literarias y los debates sobre la ficción ayuda a la pertinencia de las breves notas que apuntaré para reforzar la tesis expuesta en los parágrafos precedentes.

El origen del debate puede encontrarse en la lectura que los primeros grandes comentaristas hicieron del concepto aristotélico de *mímesis*. Robortello, cuyo comentario a Aristóteles es de 1548, impone una aparente ampliación del concepto de mímesis y piensa que la imitación no debe ser sólo de acciones humanas sino de toda clase de objetos (B. Weinberg, 1961:389). Lo que parece una ampliación se convirtió muy pronto en una fuente de restricciones. En efecto, en muchos comentaristas del XVI lo que en Aristóteles era un principio de creación de estructura, la imitación de acción humana es el elemento central de la fábula como trama, como ordenación artística de los hechos narrados, al extenderse

a «imitación de otros objetos» se vinculó al concepto de «imitación de realidad» con lo que se produce un cambio notable en las implicaciones y en las consecuencias respecto al concepto de mímesis aristotélico. Aunque otros comentaristas no siguieron tal extensión y se opusieron a ella, como Vettori (1560) y Castelvetro, de hecho a finales del XVI estaba ya extendidísimo el concepto de mímesis de realidad, que se vinculó muy pronto al de *«imitatio naturae»*. Bruck (1981) ha comentado con agudeza hasta qué punto había implicaciones ideológicas en la idea de Naturaleza como objeto de imitación, no sólo porque obligaba a reproducir el «orden natural de las cosas», que es el establecido en la tradición, sino también porque sirvió como palanca para eliminar lo fantástico-maravilloso. García Berrio (1988:58-59) comenta que Cascales tenía ya asimilado perfectamente este nuevo concepto de imitación de la realidad y naturaleza. Fue tópico que se hizo general y que sustituyó al de imitación de acciones humanas, ampliándolo aparentemente pero con un efecto totalmente contrario.

Sin embargo en el debate sobre Ariosto se ve bien que no todos los humanistas convinieron con interpretaciones restrictivas. Una lectura de los textos allegados por Weinberg muestra hasta qué punto la atracción de un concepto como el de «invención», de clara estirpe retórica, pudo ser esgrimido en contraposición al de *imitatio naturae*. Los partidarios del *romanzo*, Giraldi Cintio, Malatesta, Pigna, Salviatti, hicieron una encendida defensa de la invención novelesca como territorio no subsidiario del concepto de verdad y vincularon el concepto de invención al de ficción. *Imitare* y *fingere* se vieron sinónimos. Frente a los historiadores que imitaban lo real-sucedido, los poetas inventaban, y por ese camino, que comprometía una lectura generosa del concepto de «verosímil» como apertura a espacios no conocidos ni reales, se justificaban los maravillosos sucesos introducidos por Ariosto. Incluso en algunos autores como Malatesta se da la vuelta al argumento de la naturaleza como objeto de imitación, precisamente por las muchas maravillas y mundos contenidos en la naturaleza cuya febril diversidad es modelo para la introducción de variopintos sucesos.

A esta incorporación de la «invención» y la reproducción del movimiento creador de la naturaleza (natura naturans) se unió muy pronto en los defensores del *romanzo* la cuestión del «uso» y de la «credibilidad». Pescetti pudo sostener que la credibilidad no es propiedad de las cosas sino de los hombres. Lo más increíble resulta verdadero y lo falso puede resultar creíble. El uso de los «romanzeri» ha abierto la poesía a esferas antes no conocidas. Malatesta hace un enfervorizado canto a la novedad de los tiempos nuevos, y a la luz del uso moderno frente a las leyes del arte antiguo, vinculando incluso tal cambio de orden a las demandas del gusto, del placer de leer, etc.

Para la tesis de este libro y en relación con Cervantes hay que anotar dos términos del debate. El primero se refiere a que el verosímil es condición de la universalidad y no una restricción al ámbito de lo conocido o histórico, argumento que puede seguirse repetido aquí y allá pero que es nítido en Salviatti (B. Weinberg, 1961:1077). El segundo vincula el verosímil a la capacidad de la obra poética y al acuerdo con los lectores. Las cosas no son o no verdaderas: se hacen verdaderas a los ojos del lector por medio de la composición artística. Frente a Minturno, frente a Tasso, apegados a un concepto realista de la ficción, Salviatti y Cintio nunca vinculan la fábula a la verdad y polemizan en favor de los mundos ficcionales que el poeta es capaz de convertir en convincentes por su invención y a través de su fábula (ibídem:1005). Esta vinculación de ficción y propiedad de la fábula de resultar convincente se hizo por los defensores del «romanzo» para salvar la mayor dificultad sobrevenida en las críticas al *Orlando* de Ariosto. Como vio Pellegrino el caballo de batalla estaba en la falta de cohesión, en la deficiente construcción de una fábula dispersa, llena de excursos no justificados.

En realidad leyendo a los tratadistas se tiene la impresión de que el problema de la «ficción» y la licitud del «romanzo» fue mucho más estructural que semántico o nocional. La maravilla no era más condenable que la mezcla o multiplicación de acciones diversas. Ni para los detractores, ni para los defensores estuvo nunca la ficcionalidad separada de la ordenación de acciones de la fábula. Se entiende mejor la crítica de Cervantes a lo desmañado de los libros de caballerías cuando observamos que el principio de ordenación estructural y ca-

pacidad de cohesión de las variedades temáticas, era radicalmente más tenido en cuenta que los elementos fantásticos como tales.

Por ello, cobra un mayor sentido que el debate en torno al «romanzo» se mezclara inevitablemente con el tópico de la «epopeya en prosa». Los detractores de Ariosto estuvieron interesados en allegar su realización a la épica, precisamente en la medida en que este género obligaba a una tradición unitaria y quería imponer, como denuncia Caburacci (B. Weinberg, 1981:981), los criterios compositivos de la épica al romanzo. Los defensores en cambio hablaban de un nuevo género adaptado a un tipo de placer diferente y cuya escritura había de permitir mezclas de muy diversa índole. Precisamente el concepto de «escritura desatada» cervantino, conviene perfectamente a los términos en que se dio la polémica épica vs. «romanzo». Incluso en algún caso, como ocurre con Malatesta, se argumenta que el «romanzo» produce una mixtura de lo épico, lo lírico-amatorio, lo retórico, sin que tuviese especificidad temática (B. Weinberg, 1961:1065), como también hará el canónigo de Toledo cuando vincule la novela a una mixtura de géneros en el citadísimo pasaje del *Quijote* (I:47):

> «Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que lo épico también puede escribirse en prosa como en verso.»

En el contexto de la polémica italiana Cervantes se muestra ecléctico: quiere para la novela la libertad temática y estructural que la abra a una mixtura de tonos, pero al tiempo la pretende allegar a la dignidad de la tradición épica.

Con todo el sintagma «escritura desatada» refiere directamente al problema del «romanzo» como elemento no susceptible de ser reducido a los principios que regían la tradición épica, ni en los temas, ni en su desarrollo final ni en la mixtura que ofrecía de lo alto y lo bajo, como había señalado en defensa de la novela el tratado de G. B. Pigna. El *Discorso intorno al comporre de i romanzi* de Giraldi Cintio se organiza precisamente alrededor de la contraposición entre poemas

con unidad de acción (tratados por Aristóteles) y aquellos en los que la acción múltiple no es susceptible de ser reducida a unidad, ni lo pretende una audiencia divertida con la variedad de los episodios y la diversidad de los asuntos. La enumeración de ornamentos y acciones que hace Giraldi Cintio contenidos en una «novela» es un vademécum con ambición de totalidad para el objeto temático de la nueva literatura. Sin embargo, incluso Giraldi Cintio, no deja de vincular la verosimilitud a la credibilidad de la forma por el modo como encadena los sucesos, por su necesidad.

Toda esta situación polémica, que refleja un mundo literario en ebullición hacía necesaria la poética de la ficción cervantina. Como vimos, Cervantes saldó la cuestión derivando el debate a un equilibrio formal y un espacio de buena ejecución artística como garantía de credibilidad y captación del interés del lector discreto y educado. Defendió la novela y su capacidad de crear imposibles y de vencer dificultades, pero lo hizo castigando las malas realizaciones estéticas. La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética. Veamos cómo esta opción literaria, profundamente antimetafísica para la cuestión de la ficción, puede ser sostenida en concordancia con una cabal interpretación de la principal fuente para la teoría de la ficción literaria, que continúa siendo la *Poética* de Aristóteles.

1.6. El verosímil aristotélico: mímesis y fábula

La mayor parte de los conceptos hasta aquí manejados, verosímil, *poiesis*, *fábula*, *mímesis*, pertenecen a la *Poética* de Aristóteles, el autor al que la teoría de la ficción literaria debe sus principios básicos. Pero como ocurre con todo gran monumento teórico y en especial con la *Poética*, por su carácter fragmentario y por la gran cantidad de glosas que ha suscitado, los conceptos aristotélicos han resultado polémicos: con ellos se ha bendecido y condenado al mismo tiempo esta o

aquella realización literaria, con ellos y desde ellos se han justificado concepciones de la literatura y de la ficción muy distintas y hasta contradictorias. Así hemos visto que ocurrió en la polémica sobre el *Orlando* de Ariosto cuando el verosímil aristotélico sirvió para salvar unos y condenar otros las nuevas realizaciones artísticas de las literaturas romances. En este subcapítulo voy a presentar una interpretación de la teoría de la ficción literaria de Aristóteles que es una interpretación coincidente en lo fundamental con las tesis que defendía para la poética cervantina, pero cuya coincidencia no creo resulte de una lectura forzada de Cervantes o de Aristóteles, creo más bien que Cervantes coincidió en el diagnóstico aristotélico del problema de la ficción y de sus límites con lo real, si bien ya sostuve que lo importante en el caso de Cervantes no es el pensamiento o «teoría» sino su práctica del suceder literario como práctica de poetización que implica, incluso, una alternativa epistemológica no sustituible, por fuertes que sean las coincidencias, con planteamientos teóricos. El juego cervantino no podrá ser comprehendido por teoría ficcional alguna, aunque es mejor entendido cuando se le sitúa en su horizonte epistemológico y su propia tradición.

Como vengo haciendo y dada la naturaleza de este libro, también me limitaré en el caso de Aristóteles a las referencias bibliográficas que resulten imprescindibles para el desarrollo explicativo y supongo una lectura atenta de la *Poética,* que citaré según la versión española de García Yebra (1974), aunque he tenido presentes la inglesa comentada de Else (1957) y la francesa de Dupont-Roc y J. Callot (1980).

El sesgo polémico que en el Renacimiento tuvo la teoría de la ficcionalidad derivaba en parte de una interpretación aislada de pasajes de la *Poética,* de modo que unos autores tomaban una frase o una sentencia de Aristóteles y a menudo amalgamada con versos de la *Epistola ad Pisones* de Horacio (García Berrio, 1978-1980; Weinberg, 1961) servía para defender posiciones de principio para las que esos textos eran argumentos sueltos. Desde hace unas décadas y singularmente desde las excelentes ediciones comentadas de Else, Rostagni, Dupont-Roc, García Yebra, etc., se está contemplando la *Poética* como un conjunto orgánico, como una teoría sistemática donde los diversos conceptos se autorreclaman. Para

la teoría de la ficción este fenómeno que evita el tópico de un pensamiento fragmentario y aun en puntos contradictorio, tiene singular repercusión, porque la teoría aristotélica de la ficción no es sólo edificada desde la categoría de lo «verosímil», sino que afecta a un pensamiento global sobre lo poético, para el que la interdependencia de los conceptos de verosimilitud (εικοσ), necesidad (αναγκαιοσ), «mímesis» y fábula (μυθοσ) es fundamental. Precisamente la principal tesis de Aristóteles sobre la ficción pasa inevitablemente por su remisión al interior de la inteligibilidad narrativa de la fábula trágica, desde la que se explicarán y para la que se elaborarán los otros conceptos. Porque, lo adelantamos ya, la singular posición aristotélica es haberse negado a que la teoría de la ficción fuera un pensamiento metafísico, ontológico, ni siquiera ético, y lo ha subordinado a la eficacia de la construcción poética, como creadora de mundo. Aristóteles no había podido afirmar preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble (Aristóteles, 1960a:27) si su teoría de la ficción no se ejecutara en la organicidad de su sistema en que tal afirmación no es escandalosa para las fronteras de lo literario y lo real, sino la consecuencia más coherente de una teoría en que tales fronteras sólo pueden trazarse en el interior de una contigüidad metonímica entre «mímesis», «poiesis», fábula, verosimilitud y necesidad.

A este respecto llamo la atención sobre la reciente indagación epistemológica de L. Doležel (1990:15-42), quien ha trazado una excelente interpretación en el seno de los presupuestos epistemológicos de la organicidad teórica de la *Poética*. En esa interpretación son fundamentales, junto a otros, los adjetivos poética *«universalista»* y poética «*mereológica*». El primero explica la remisión posible y necesaria desde el pensamiento sobre la tragedia y su extensión –históricamente constante– al territorio global de la ficcionalidad y en especial de la ficción narrativa que ha permitido que los conceptos sobre la tragedia se extiendan a las categorías generales del pensamiento literario sobre ambos dominios.

El carácter mereológico explica fundamentalmente que la transferencia conceptual no es arbitraria en la medida en que la poética de la tragedia configura un sistema, o mejor, un «modelo estructural», perfectamente estratificado con niveles

distintos de implicación guiado por los postulados de «completud» y «organicidad» (las partes no se suman unas a otras, sino que configuran un todo) (L. Doležel, 1990:27-30). Lo que Doležel ha reconstruido desde el lado de la epistemología, había ordenado desde otro punto de vista, la interpretación de Paul Ricoeur (Ricoeur, 1983:83-116) quien organiza una lectura inteligentísima del elemento de configuración narrativa como eje de la *Poética*, desde el concepto de μυθοσ (fábula) que él llama *mise en intrigue* y ha sido traducido en la versión española como «construcción de la trama».

Intentaré por tanto, que la teoría de la ficcionalidad en Aristóteles no deje de contemplar estas exigencias de interdependencia, organicidad y relación constante existente entre ficción y teoría de la «fábula» (mantengo el término latino para μυθοσ y lo prefiero al de *mise en intrigue*, *plot*, *racconto*, etc., no sólo por ser el elegido por la traducción de García Yebra, sino también porque es el que opera en Cervantes y en la tradición histórica de la poética). Tal interdependencia supone asimismo una perspectiva de lo literario-ficcional sensiblemente diferente, como veremos en el capítulo 2 de este libro, a la tradicional versión que desde la filosofía platónica confirmada ahora por algunas tesis de la filosofía analítica contemporánea, se concede a la ficción refiriéndola a un dominio de referencialidad y por tanto con fuertes implicaciones metafísicas, ontológicas y éticas.

La tesis aristotélica de la ficción es dinámica, se ejecuta en el proceso activo de la creación «poiética» y otorga la primacía a la actividad creadora de mundo respecto a cualquier clase de paradigmas naturalistas, de estructuras estáticas (los «realia», los personajes) que pre-existieran a la propia actividad «poiética». La ficción literaria no representa un mundo ya creado que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y en su eficaz ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve su ser realidad. La gramática de la fábula es la única capaz de dirimir la contraposición posible/imposible, verdadero/falso, creíble/increíble, conceptos que la literatura reescribe al remitirlos a los límites y reglas de esa gramática. Creo que ahí reside la principal lección de la *Poética* de Aristóteles, frente a la teoría del «reflejo», del «como si», de la sombra sostenida por

Platón y que informa grandes zonas del pensamiento contemporáneo sobre la ficción.

Aunque el concepto de mímesis aparece desde el comienzo de la *Poética,* asociado a la clasificación de las artes, es en el capítulo 4 donde se encuentra el primer texto clave para una teoría de la ficción:

> «Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los demás animales en que es más inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos sino igualmente a los demás... Por eso en efecto disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha vista antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna cosa semejante.» (Aristóteles, *Poética:* 1448b, 4-19)

Para la teoría de la ficción es muy importante este texto, que explica el principio de «representación» o creación de modelos o imágenes de lo real representado por el signo de esa representación. Pero no suele comentarse la importancia que tiene el concepto que refleja el término «ejecución» (απεφνασια) en el contexto de la teoría de la ficción. La precisión aristotélica es importante: hay placer, incluso cuando se desconoce y no es posible confrontar la imitación con el original externo. En ese caso la imitación proporciona también placer no en cuanto reproducción sino por la «ejecución», por el color o algo similar. Es la primera aparición del concepto de «mímesis» desvinculado del objeto de imitación (realia) y que vincula el placer a un efecto estético por las condiciones formales de la representación. Es coherente este concepto de Απεφνασια, con posteriores y conocidas afirmaciones de Aristóteles en la teoría de la fábula cuando habla de que los espectadores no conocen los mitos de los cuales la tragedia es representación o imitación, o cuando reconoce la legitimidad de inventar temas ficticios nuevos sin atenerse a

los consagrados por la tradición, de todos modos conocida por muy pocos (Aristóteles:1451b, 19-27).

El placer no deriva necesariamente del reconocimiento del modelo, puede haber un placer estético que se refiera a la ejecución del signo en cuanto tal. También es coherente con la contraposición, establecida unas líneas antes en la *Poética,* de que la fábula imita no las acciones particulares en su suceder histórico, sino lo general humano, que acerca la poesía más a la filosofía:

> «Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular.» (Aristóteles:1451b, 57)

Que pueda afirmar Aristóteles que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de realidad, sino en cuanto objeto bien hecho o de ejecución da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. Aristóteles subrayaría así la propiedad metafórica de representación de lo semejante a lo que en términos de realidad no se conoce pero se imagina afecta a lo general humano. La teoría de la fábula en toda la *Poética* sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto de la coherencia constructiva. Es por esto por lo que la *Poética* deriva inmediatamente al tipo de placer específico de la fábula como estructuración de las acciones, como ordenación de los hechos. El pensamiento de Aristóteles abandona el naturalismo mimético muy pronto para que el énfasis sea más formal (y su correlato pragmático) que sustancial. Toda la *Poética* ve subordinada a la racionalidad de la regla, a establecer la gramática de lo posible y creíble en tanto verosímil estético. El modo como la construcción de los hechos en la fábula ordena la inteligibilidad permite remitir la cuestión de la ficción a una «poiesis», o producción de sentido, recuperando el aspecto dinámico de ποιεσιϲ, aspecto de honda tradición en la semántica onomasiológica griega pero también en la filosofía precedente (E. Lledó, 1961 y G. Vattimos, 1961).

La ποιεσιϲ y la «mímesis», conceptos que Aristóteles establece equivalentes y de cuya contigüidad metonímica toda

la *Poética* es un ejemplo, no son estructuras de lo dado sino operaciones de la creación. La fábula (μυθοσ) es definida tanto como imitación de una acción (πραξεισ μιμησισ) como composición de los hechos (συνθεσιν των πραγματων) y estructuración de los hechos (πραγματων συστασισ). En «poiesis», en «sustaxis», en mímesis, hay un aspecto dinámico, productivo, propio del sufijo común. Pero que la fábula se relacione tanto con «imitación» como con «estructuración» y «composición» no sólo las vincula a la esfera dinámica: supone la equivalencia en el pensamiento de Aristóteles de la actividad representadora (mímesis), a la estructuradora de acciones. De ese modo μυθοσ (fábula) y «mímesis» (imitación) son intercambiables. Tal contigüidad metonímica es desarrollada en toda la *Poética* que principalmente es por ello una teoría de la fábula o parte dedicada a la ordenación y construcción de las acciones. Ello explica también el tópico aristotélico de la subordinación de los caracteres y de los pensamientos a la fábula. Los unos y los otros son ámbitos de realidad exterior a la composición, en tanto la tragedia los toma de la tradición o de la historia, pero se les llega a convertir claramente en subsidiarios (aunque actúen como modelos de realidad) a la actividad poética de la construcción de la fábula (vid. 1450a, 16-36 y 1450b, 3-5).

De ese modo la acción misma no puede entenderse como un «antes» a su construcción por la fábula. Tiene razón Paul Ricoeur cuando afirma que la acción –complemento de objeto en la expresión μιμησισ πραξεοσ (Aristóteles:1450b, 3)– es el correlato de la actividad mimética regido por la estructuración o composición de los hechos:

> «La acción es lo "construido" de la construcción en que consiste la actividad mimética» (P. Ricoeur, 1983:89).

Pero si la acepción productiva y no meramente reproductiva de la teoría de la fábula ocupa un lugar fundamental en la teoría aristotélica de la ficción, no es menos importante la luz que arroja sobre la vinculación constante que se ofrece en la *Poética* entre los conceptos de «verosimilitud» (εικοσ) y «necesidad» (αναγκαισ). La teoría de la ficción de Aristóteles

se ha vinculado casí siempre mucho más al primero de los conceptos que al segundo, siendo así que caminan casi siempre juntos en la *Poética* y se autorreclaman constantemente (1451a 13, 1451a 36-38, 1451b 8-9, 1451b 34-35, etc.).

Es obvio que el texto que ha abierto más comentarios sobre la teoría aristotélica a una teoría de la ficción es aquel que establece el capítulo 9:

> «Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serán menos historia en verso que en prosa): la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder.»

Adviértase que en un orden sintagmático referido a la propia *Poética,* Aristóteles deduce esta definición como consecuencia de lo expuesto anteriormente: «resulta claro por lo expuesto». Y lo expuesto en los capítulos anteriores (7 y 8) precisamente ha sido toda la teoría de la fábula. De esta relación sintagmática se deduce ya que la teoría del verosímil ficcional no es ajena a la doctrina sobre la composición de los hechos o fábula. Lo que es verosímil lo será no por su abstracta o sustancial referencia a lo que es posible sino por la concreta posibilidad –y sobre todo necesidad– abierta por la composición o estructuración de las acciones. No creo que el concepto de «necesario» sea un concepto ético, como lo interpreta Vattimo y otros muchos: es un concepto estructural y se ejecuta estéticamente como principio de coherencia, de previsibilidad en el ordenamiento de los hechos, e interdependiente con el de verosimilitud. Y es esa interdependencia la que desencadena la consecuencia de que sea estéticamente preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble (Aristóteles1460a 27). La necesidad de los hechos la crea su ordenación artística y la posibilidad es referida a la credibilidad, a la inteligibilidad de la estructura por parte del lector-espectador, y ello los hace verosímiles o no. La ordenación artística

de la fábula es la gramática de lo posible y el efecto de verosimilitud se desencadena en el interior de esa gramática.

En otro lugar analicé el modo como la retórica latina, al explicar la «narratio», había visto perfectamente esta interdependencia, y cómo el verosímil narrativo se ejecutaba en la construcción del orador que persuasivamente ordenaba los hechos para su posibilidad o verosimilitud al encadenar el eje de su causalidad interna. El «ordo artificialis» de la narrativa retórica buscaba la persuasión por la coherencia lógica, por su inteligibilidad narrativa (J. M. Pozuelo, 1988a:143-165).

Lo vieron bien los retóricos. Y lo vio muy bien Cervantes. Ahora, glosados brevemente los puntos que estimo fundamentales para entender la teoría de la ficción aristotélica y su propuesta de «poiesis» como creación de mundos posibles, generales y no particulares, pero en directa dependencia de la propia estructuración artística y de su plausibilidad estética, estamos en condiciones de volver a Cervantes y entender cuanto dije sobre su defensa del signo de representación como término y árbitro que dirime la frontera de lo real y ficticio. Antes, con todo, permítaseme una breve referencia a algo que, por obvio, no resulta menos pertinente: la vinculación aristotélica de la teoría de la fábula al efecto catártico, a su dimensión pragmática. Cuando avanzada la *Poética* Aristóteles habla de lo «creíble», cuando refiere incluso la unidad a su percepción y recuerdo por el espectador, está procediendo al sentido de la experiencia poiética como una actividad orientada pragmáticamente, como bien ha analizado para los conceptos básicos de Aristóteles H. R. Jauss (1977).

1.7. El artificio y la invención: una conclusión cervantina

Si la cueva de Montesinos era el único episodio del *Quijote* manifiestamente increíble y sirvió para ejemplificar la opción poético-teórica cervantina sobre la ficción, hay otro lugar de la obra de Cervantes cuyas similitudes y paralelismos con aquél son evidentes. Me refiero a la novela *El Coloquio de los Perros,* donde Cervantes ha vuelto a poetizar un imposible y lo ha sometido a debate interno en su obra. La conclusión con que Cervantes cierra tal debate es un texto que reúne

cuanto vengo diciendo sobre el juego de la ficción como gramática (*artificio* la llama) y como invención bien compuesta, artificio e invención que quedan con árbitro posible de las viejas –y contemporáneas a Cervantes– disputas sobre lo pasado en la realidad externa:

> «El acabar el *Coloquio* el Licenciado y el despertar el Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo:
>
> —Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.
>
> —Con ese parecer –respondió el Alférez– me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.
>
> A lo que dijo el Licenciado:
>
> —Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.
>
> —Vamos –dijo el Alférez–.
>
> Y con esto, se fueron.»

También el *Coloquio,* en este caso *El casamiento engañoso-Coloquio de los Perros* es un mecanismo artístico de enorme cuidado en el que de nada serviría plantearse los aspectos teóricos sin tener en cuenta la forma de su poetización. La medida en la que el *Casamiento-Coloquio* es una teoría de la novela, no la dan sólo las declaraciones y términos sobre el disparate sino el juego de significación del conjunto formado por el *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los Perros,* juego donde se ven afectados desde el ensamblaje de ambas historias, hasta los pactos y registros de enunciación y recepción que he analizado en otro lugar (J. María Pozuelo, 1978 y 1980; 1988a: 83-118). La similitud con la cueva de Montesinos no afecta solamente a lo increíble de lo «visto» y tocado con sus manos por Don Quijote en la cueva y de lo oído y «casi» visto por Campuzano en el hospital (el «casi visto» del autor implícito Campuzano es toda una declaración de ironía autorial). En ambos casos el forcejeo del debate entre las parejas Campuzano/Peralta, Cipión/Berganza por un lado, y Don Quijote/Sancho y el primo por otro, ofrece las mismas alternativas posibles: o Campuzano y Don Quijote mienten y se

lo han inventado del todo, o bien el disparate es producto de un sueño (que se da en ambos casos) o bien ha intervenido la magia o el encantamiento.

En mi estudio citado he analizado la importancia para la teoría de la ficción en el *Casamiento-Coloquio* de tres ingredientes fundamentales: en primer lugar el hecho de que el autor implícito del *Coloquio* no sea Cervantes sino Campuzano, el hecho de que Campuzano sea un personaje poco fiable y depositario de grandes dotes de engañador y el hecho del sueño de Campuzano mientras Peralta lee, que confirma el lugar de «escritura novelesca», de libro, del *Coloquio.*

El objeto de debate no es sólo un coloquio entre dos perros sino un libro escrito por Campuzano sobre lo que oyó y «casi vio». Este matiz es importante y así lo revela la conclusión de Peralta en el texto que acabamos de reproducir: el artificio de una invención bien compuesta que recrea los ojos del entendimiento basta para su justificación. La cualidad de escritura –novela– que Cervantes otorga al que denominé tercer registro de Enunciación-Recepción de los cinco presentes en el conjunto del *Casamiento-Coloquio* es trascendental para comprender el sentido del juego de su poetización. La historia del *Casamiento* tiene como narrador (no autor) homodiegético a Campuzano, la de la vida de Berganza es un relato al modo picaresco narrado por Berganza. Pero el *Coloquio* es una invención bien compuesta cuya «autoría» es de responsabilidad de un mentiroso-imaginativo como Campuzano que duerme –como todo autor lo hace– cuando Peralta, su lector, lee.

Hay además en el interior del *Coloquio* una clara crítica a las justificaciones «maravillosas» de los «romanzi»: me refiero a la historia o extraordinario suceso (la brujería de la Camacha) narrada por la Cañizares. Cipión rechazará con vehemencia tamaña explicación, la magia o hechizo de convertir los hombres en bestias:

> «Cipión: Antes, Berganza, que pases adelante, es bien que reparemos en lo que te dijo la bruja y averigüemos si puede ser verdad la grande mentira a quien das crédito. Mira, Berganza, grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento la sirviese los años que la sirvió; todas estas cosas y las

semejantes son embelecos, mentiras o apariencias del demonio; y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, ya hemos visto que éste es el caso portentoso y jamás visto y que aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos...»

El «tocar con las manos» también está presente en lo que Don Quijote dice a Sancho sobre lo visto y tocado con sus manos en la cueva de Montesinos. Pero es más importante otra similitud, la que hay en ambos casos a que «los sucesos lo dirán...». Lo dice Cipión, será el suceso del caso el que dirá su verdad. Y también on. Quijote cuando concluye a lo dicho por Sancho a propósito del mono de Maese Pedro:

«—¿No lo decía yo –dijo Sancho– que no se me podía asentar que todo lo que vuesa merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de la cueva era verdad, ni aun la mitad?

—Los "sucesos lo dirán" –respondió Don Quijote– que el tiempo, descubridor de todas las cosas no se deja ninguna que no la saque a la luz del sol.» (*Quijote,* II: 25)

El suceso definitivo bien puede ser el pacto o acuerdo de credibilidad que Don Quijote propone a Sancho al término del episodio de Clavileño, y el pacto de credibilidad estética que Peralta sanciona para el artificio ingenioso de la invención de Campuzano. Se adelanta Berganza:

«Berganza: Digo que tienes razón, Cipión hermano, y que eres más discreto de lo que pensaba, y de lo que has dicho vengo a pensar y creer que todo lo que aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es "sueño", y que somos perros...»

El «sueño» de otro, la novela, la invención de quién es capaz de creer una historia bien compuesta, la ficción que se justifica por su mismo «artificio» e ingeniosa invención es suficiente. El dominio de lo verdadero coincide con el verosímil estético y su necesidad es la de la composición que suscita el deleite a los ojos del entendimiento de sus lectores.

2.

LA FICCIÓN EN LA POÉTICA CONTEMPORÁNEA

La discusión sobre el estatuto de ficcionalidad ha llegado a ser un punto central en las modernas teorías sobre la literatura. Algunos de los principales teóricos literarios de nuestro siglo han entregado, desde diferentes puntos de vista, libros recientes sobre la ficción. W. Booth ha hablado de una ética de la ficción para la que propone ser una posición sobre la interpretación (W. Booth, 1990). Umberto Eco dedica a la teoría de los mundos posibles y a problemas de la lógica de la ficción su último libro (U. Eco, 1990). Michael Riffatterre titula *Ficcional Truth* una monografía reciente sobre el modo particular de presentar la construcción de realidad en la novela realista (Riffatterre, 1990) y Gérard Genette interviene en la polémica sobre «actos de habla y ficción», con propuestas correctivas pero dentro de su aceptación global de la centralidad del fenómeno (G. Genette, 1991).

Cada uno de estos autores, todos primeras autoridades en teoría literaria, han intervenido casi simultáneamente en el tema de la ficción y han presentado propuestas diversas y ángulos de perspectiva distintos, en modo alguno intercambiables. Tampoco suponen una teoría uniforme que se desarrolle

homogénea. Parten cada uno de ellos de lugares teóricos diversos y su metalenguaje es, asimismo, diferente, y téngase en cuenta que he seleccionado para este primer diagnóstico libros de autores que proceden de la zona teórico-literaria. Si ampliásemos la nómina para albergar propuestas procedentes del campo de la hermenéutica o de la filosofía analítica, la difícil unidad de la cuestión ficcional emergería patente.

Pero aunque fuera para sancionar una heterogeneidad de lenguajes y resultados no resulta un dato desestimable, dados los intereses de síntesis crítica que animan este capítulo, partir del hecho de que la heterogeneidad de perspectivas sobre lo ficcional en la teoría literaria actual, de la que este capítulo quiere ofrecer un mapa suficientemente ilustrativo, no oculta tampoco el fenómeno de la coincidencia temática: la ficción como problema; y de la coincidencia epistemológica: la indagación sobre la ficción acaba por afectar a la totalidad del dominio teórico contemporáneo.

Ambas coincidencias son sintomáticas y las veo reveladoras de un contexto teórico en que la discusión sobre el estatuto ficcional está siendo en buena medida una consecuencia de la que se ha convenido en llamar «crisis de la literariedad» (J. M. Pozuelo, 1988b:62-90). Las teorías de la ficción literaria no han supuesto, en efecto, una vía de conexión con la problemática general de los modelos estructuralistas, que se centraron en la indagación de las propiedades distintivas del «texto» y del lenguaje literario, en tanto lenguaje configurado de un modo particular; antes bien su centralidad en la teoría contemporánea corre paralela a la importancia creciente que cobra la pragmática literaria, como dominio alternativo a la poética estructuralista: sustituir una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria, en la que lo literario no se decide en el terreno de las propiedades retórico-elocutivas, que carecerían de valor distintivo para con otros usos que igualmente las comparten [el refrán, la narración no literaria, etc. (M. L. Pratt, 1977:38-63)], sino en el terreno del uso que del lenguaje común hacen los participantes de esa nueva modalidad de comunicación que es la literatura.

El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad nace fundamentalmente de este cambio de paradigma que

sustituye una poética del mensaje-texto, por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad.

Este contexto científico que obligó a la teoría de la literatura a mirar la definición del estatuto ficcional desde el lado de su caracterización topólogica: qué lugar ocupa como discurso de realidad, y al margen de las condiciones de su textualidad, ha producido una quiebra no deseada de la trayectoria histórica de la poética y ha tenido consecuencias poco afortunadas. Una de ellas es el abandono de la responsabilidad de dirimir la ficcionalidad –como otras muchas nociones– no en términos metafísicos, como se viene haciendo, sino en términos de la propia configuración retórica que adopta el texto, precisamente desde y por su estatuto ficcional.

Dicho de otro modo: la línea aristotélico-cervantina que vinimos a contemplar en el primer capítulo de este libro como una perspectiva integradora de elementos de naturaleza configurativa-textual y re-figurativa-recepcional se ha quebrado en algunas de las propuestas triunfantes en la bibliografía contemporánea sobre la ficción, para proponerse como una perspectiva metafísica: qué es la ficción en el debate ficción/realidad como si fuese posible dirimir la ficcionalidad en términos de estatuto lógico verdad/no verdad del discurso, al margen de la retorización propia del fenómeno de la realidad que la literatura instituye.

Frente al relativismo aristotélico que albergaba la noción de verosímil, como categoría estética y convencional, hay direcciones de la poética contemporánea interesadas en re-situar el debate sobre la ficcionalidad en términos de su topología absoluta: el lugar de la literatura frente a un hipotético discurso de «verdad» o de «realidad auténticamente real». En gran medida esto ha podido suponer una cierta recuperación de la mirada del Platón de *La República,* sobre todo en las propuestas provenientes de la filosofía analítica que concuer-

dan con la expulsión de la literatura del reino donde se deciden los discursos de realidad, factuales.

Creo que la importancia relativa dada a la intervención de la filosofía analítica en el problema de la ficcionalidad literaria nace en gran medida de la quiebra de la continuidad para la propia poética. La quiebra de los modelos estructuralistas ha llevado a importantes corrientes de la teoría literaria a desconfiar visiblemente de cuanto suponga una responsabilidad para con la configuración retórico-elocutiva del suceder literario y al arrojar por la borda la física de la textualidad se ha arrojado simultáneamente una problemática histórica, de muy ricas aportaciones, como las que en el primer capítulo de este libro presenté y que –con menores angustias o urgencias anti-textuales– habían situado la dialéctica convención /texto, retórica/pragmática en un rico flujo de interdependencia que pudimos atisbar muy inteligentemente entrevista en las poéticas aristotélica y cervantina.

La importancia de la ficcionalidad en el contexto de la teoría literaria contemporánea se explica también por otro fenómeno que el lector verá en el desarrollo mismo de este capítulo de su síntesis crítica: la ficcionalidad no es una zona más de la teoría literaria sino un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares. Afecta por un lado a la ontología: qué es la literatura; por otro a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros: de hecho la diferencia que Hamburger (1957) y recientemente G. Genette (1991) plantean para la poesía lírica radica en su peculiar estatuto marginal frente a una poética de la ficción, que sería desarrollada en las modalidades narrativas. O por enunciar un fenómeno al que volveremos en el capítulo cuarto de este libro: el género autobiográfico, a la autobiografía como fenómeno discursivo, le es esencial la discusión sobre la ficcionalidad, tanto, que actúa como género-frontera, como uno de los límites en la consideración teórico-literaria del fenómeno.

Se compromete allí, y de igual modo con la discusión sobre la ficción, el problema de la enunciación: el «yo» literario y el «yo» real, etc. Fenomenología, ontología, narratología,

pragmática, retórica. Nada hay de la teoría literaria que no se vea afectado por el estatuto ficcional del discurso literario.

Tan diversos dominios y perspectivas sobre la ficción, provenientes de ciencias y metalenguajes diversos, han propiciado un singular fenómeno de dispersión y heterogeneidad. No es empobrecedora, sino todo lo contrario tal situación para la teoría, pero arroja a la vez un inconveniente: la incomunicabilidad real de algunas de tales propuestas, de modo tal que viene a producirse en ellas flagrantes anacronismos. Especial relieve negativo creo que cobra este fenómeno en el caso de las teorías provenientes de la filosofía analítica para con las que tienen su origen en la poética más tradicional.

Hay un profundo divorcio entre estas dos tradiciones críticas sobre la ficción literaria. Una parte de la filosofía analítica, por ejemplo, tiende a separar, cuando aborda la cuestión de la ficción literaria, el sustantivo del adjetivo y plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad subsumible en una lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos históricos. Hay en esta vertiente una visible des-historización del proceso y por ello su insistencia en dirimir la ficción como «acto» pragmático que se contempla a-crónicamente como un fenómeno lógico-lingüístico. Una lingüística de la acción, una pragmática que sin embargo no sitúa esa acción en el eje de coordenadas históricas y situacionales en que se produce, cuando esa situación no es una situación de habla sin intervenciones institucionales. Se imagina así, en cambio, para beneficiar el punto de vista lógico-general y abstracto. Para esta corriente, que de inmediato analizaremos, los actos de ficción son actos del suceder lingüístico y su pragmática es locucional, sin tener en cuenta la naturaleza del adjetivo en el sintagma «ficción literaria».

Al proceder así no se beneficia de importantes aportaciones de la teoría literaria de otra procedencia que ha relevado precisamente la ficcionalidad literaria como un fenómeno afecto a órdenes muy diversos del lingüístico-lógico. Me mueve la convicción de que la ficción en literatura nunca podrá explicarse con éxito en órdenes que hagan abstracción de

la carga que históricamente han acumulado las palabras «autor, lector, escritura, mímesis, imaginación», etc.

Por poner un ejemplo: la noción de locutor que maneja la filosofía analítica, cuando interviene en su propio horizonte, es fundamentalmente ajena a la problemática de la noción de «autor», y si los dominios de esa corriente y los de la poética no discurrieran tan separados y paralelos, no podría sostenerse tan ingenua caracterización del emisor del acto de habla literaria. Las muchas y complejas teorías sobre la categoría misma de «autor» o de «lector», de no ser tan incomunicables ambos dominios, habrían ayudado a salvar el anacronismo en que caen hoy muchos filósofos analíticos cuando hablan del emisor-autor como el locutor de un acto de habla ficticio.

Igual podría decirse –y de modo paralelo– desde el otro lado, cuando a menudo la teoría literaria no ha incorporado siempre con rigor los aportes de la ontología y de la fenomenología, para el tratamiento de cuestiones como «ficción realista», cuando se establecen categorías internas dentro de la ficción, como si el realismo y la literatura fantástica, por poner un ejemplo, fuesen grados de ficción que cuantitativamente midieran su respectivo aporte ficcional, sin duda no diferente en uno y otro caso.

La crítica literaria maneja de modo excesivamente laxo categorías como «realismo» y a menudo cae en flagrantes inexactitudes respecto a una noción de ficción al oponer ficción/realismo [categorías no contrapuestas en modo alguno (D. Villanueva, 1992)]. En gran parte este fenómeno se da por la dificultad que la crítica literaria tiene para manejarse en categorizaciones de «realidad» una vez la gran época de la novela realista ha impuesto a nuestros ojos unas lentes de difícil sustituibilidad. Lázaro Carreter ya señaló por ello lo controvertido del concepto crítico-literario de «realismo» (1976:121-142).

¿Cómo leer en términos de realidad, de hechos anotados con propiedad, un texto novelístico? Nada hay más irreal que una novela realista, donde se nos habla de acontecimientos internos que nadie ha podido propiamente conocer, o se nos distraen multitud de detalles que serían necesarios para una efectiva realización de ese mensaje como mensaje de realidad.

El lector, sin percibirlo, rellena vacíos, supone cosas, ilumina zonas oscuras, en una actividad hermenéutica largamente estudiada por W. Iser (1976), arrancando de propuestas semejantes de la fenomenología de R. Ingarden (1931), en que la vaguedad descriptiva, que es real, obtiene apariencia de detalle o en que aseveraciones que un individuo hace estando solo o pensamientos que fluyen en su interior son declarados o descritos sin que ninguna mente pueda justificarlos como realidad. Como afirmaba Félix Martínez Bonati:

> «convendremos en que ningún ser humano puede tener tales percepciones, vale decir, en que estas aseveraciones narrativo-descriptivas son gnoseológicamente ilegítimas... Cuando leemos el texto "como una novela", el sentido se nos da llanamente, sin conflictos lógico-gnoseológicos. Tales frases nos parecen naturales y legítimas en un texto novelístico.» (1992:62)

Nos hemos acostumbrado tanto a leer realistamente la ficción realista que nos cuesta mucho categorizarla en lo que es en términos de su lógica: una ficción tan irreal como la que propone viajes fantásticos a países de otras galaxias. Si mirásemos en términos lógico-gnoseológicos la literatura surgirían tales conflictos que nociones crítico-literarias de gran tradición e influencia como «literatura realista» o «literatura fantástica» caerían desplomados y se igualarían –en ese terreno, diferente del estilístico– como realizaciones netamente ficcionales, sin grados intermedios plausibles. Claro está que se sostienen en términos de «estilizaciones», pero no desde el punto de vista de su estatuto lógico-ficcional.

Estas últimas consideraciones atraen la cuestión a una zona, con la que concluiré la introducción a las teorías de la ficción contemporáneas: muchas de ellas han obliterado evidencias que forman parte del sentido común. Ningún lector cuando lee es un lector inmediato que se apreste al acto de su lectura sin las mediaciones de una cultura de siglos, y en la zona de su propia cultura. Es ingenuo pensar que la ficción literaria puede ser la misma para un habitante de una cultura primitiva sin tradición de literatura realista o con una literatura apegada al mito que para el lector occidental educado en

los patrones de realidad que su propia literatura ha contribuido a forjar (como lo ha contribuido para aquél).

De igual modo, sólo una mirada descomprometida con la propia teoría literaria de siglos podría afirmar que la ficción literaria puede dirimir su estatuto de modo igual para el lector de Joyce que para el que fuera lector de los libros de caballerías o el de *roman courtois* medievales o el oyente de fábulas epopéyicas. Una de las vías más apasionantes, a las que la poética contemporánea apenas ha contribuido, sería la del análisis de los comentarios sobre la ficción desde diferentes modelos culturales y de cómo tales modelos se forjan interdependientes con su propia producción ficcional. Da cuenta de este fenómeno la dificultad que el lector –incluso el culto– tiene hoy para representarse a sí mismo la profunda «irrealidad» de una novela como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Precisamente una de las conclusiones de este capítulo será la necesidad del lector de «evitar esa reflexión» cuando entra en el dominio de la ficción.

2.1. La filosofía analítica y la ficción

La teoría de la ficción originada en la filosofía analítica ha constituido uno de los brotes más influyentes en la discusión teórico-literaria actual. Para comprobar sus presupuestos habría que situar primeramente el desafío científico de la pragmática que afecta a órdenes y problemas muy diversos (los géneros, la institucionalización del significado, etc.) y medularmente la cuestión de la autoexigencia de cientificidad para la discusión sobre el conflicto del lenguaje y la realidad (J. Domínguez Caparrós, 1992:47-49). La filosofía analítica acepta el modelo de las ciencias físicas como un modelo de conocimiento y un método y se enfrenta a las actividades imaginativas como contar historias, comprender mitos y realizar versiones de profunda «irrealidad» (como lo son las novelas) y un uso, como el literario, que no se sostiene lógicamente, en tanto los predicados lo son sobre seres virtualmente inexistentes. Para la filosofía analítica el quicio discernidor es la «referencia» y el lenguaje que versa sobre lo no existente, lo puramente imaginado, es un uso «especial», desviado, no

susceptible de ser comprometido por una ciencia con métodos lógicos.

El punto de vista más radical de Russel, Strawson, etc., que T. Pavel (1986:21-24) denomina «segregacionismo clásico», no podría ser entendido sin la influencia poderosa de la teoría semántica de Frege, donde podemos encontrar la base teórica de la intervención de la filosofía analítica sobre el problema de la ficción. Como L. Doležel (1990:113-121) ha hecho ver, la cuestión del lenguaje poético es central en el pensamiento de G. Frege, dedicado todo él a una semántica del lenguaje referencial, pero que resulta de gran interés para la teoría literaria pues en buena medida la posición de la actual filosofía analítica y de los teóricos de los *speech act* no podría entenderse sin el lugar que Frege concede a la cuestión de la poesía.

La semántica general de Frege se basa en la bien conocida diferenciación de dos constituyentes del significado en el lenguaje: la denotación (*Bedeutung*) y el sentido (*Sinn*). La denotación es una entidad del mundo designada por la expresión verbal, el sentido es el modo de presentación, el modo de ser dada la denotación. Desarrollando su concepto de denotación afirma que la denotación de un enunciado se identifica con su valor de verdad y edifica su teoría semántica para los enunciados de verdad, funcionalmente verdaderos, en el sentido de su referencia, su valor de adecuación a objetos, conjuntos y relaciones de cosas existentes empíricamente. Los enunciados del lenguaje poético, en cambio, no pueden ser interpretados por esta semántica porque están privados de denotación y de valor de verdad (Doležel, 1990:115). Para nosotros, dice Frege, es indiferente que el nombre de «Ulises» tenga una denotación, responda a un ser verdaderamente existente.

La semántica del lenguaje poético no se construye sobre el valor de la referencia, sino sobre «figuras», imágenes, que permanecen indiferentes a la oposición verdadero/falso que rige los enunciados de realidad con valor de verdad del lenguaje referencial. Los enunciados del lenguaje poético carecen de valor de verdad, no son verdaderos, ni falsos. Como ocurre singularmente con los nombres ficcionales (Ulises, Don Quijote, Emma Bovary) no son objetos del mundo que la ficción

representa, sino nombres, imágenes, palabras sin denotación, privadas de valor denotativo o referencial.

Como bien indica L. Doležel la contraposición fregeana del lenguaje referencial y del lenguaje poético es pragmática: la presencia (o ausencia) de la fuerza asertiva o el empeño del hablante por constituir (o no hacerlo) una validación de sus afirmaciones en términos de verdad. Y por ello su influencia directa en Austin, quien se sirve del mismo ejemplo allegado por Frege sobre la recitación en la escena teatral. Como ocurre con las recitaciones teatrales el lenguaje de la poesía produce no verdaderamente enunciados sino pseudo-aserciones, aserciones aparentes, sin valor lógico de realidad y sin consecuencias performativas: encontramos en la literatura pensamientos que vienen expresados sin ser efectivamente presentados como verdaderos, a pesar de la naturaleza asertiva de sus enunciados. Por ello son pseudo-aserciones, semi-afirmaciones, frases de un estatuto lógico especial.

Mientras que Frege, como harán igualmente Ingarden y Austin, se limita a ordenar una especie de «desviacionismo» que sitúa al lenguaje literario en «otro» lugar respecto al estatuto lógico-funcional de los enunciados de realidad, ha habido posiciones más radicales en la filosofía analítica, como la de Russell, quien rechaza todo estatuto ontológico a los objetos no existentes y quien, en consecuencia, establece que las afirmaciones sobre tales objetos inexistentes son falsas por razones puramente lógicas.

Mientras que Frege había sostenido una posición desviacionista, situando las frases literarias en un lugar neutro –ni verdaderas ni falsas– en tanto carecen de valor de verdad y de posibilidad de verificación, Russell excluye del dominio del discurso verdadero las frases que hablan de objetos de ficción. Mr. Pichwick no es una entidad real y por tanto las frases que contienen enunciados sobre él son falsas desde el punto de vista lógico. Son frases sobre objetos inexistentes (T. Pavel, 1985:22-23, Ch. Crittenden, 1991:9-12) y por tanto no-realidades, en tanto la lógica concierne al mundo de lo real y los lazos entre el mundo y el lenguaje. Para Russell la existencia es y puede ser únicamente un predicado perteneciente en exclusiva a los seres que habitan los universos de la realidad.

Otros filósofos analíticos corrigen el radicalismo de Russell. Singularmente Strawson, Quine y actualmente Parsons.

Para el primero, el problema de la falsedad es sustituido por el de la inadecuación u «ociosidad». Para Strawson las frases cuyo sujeto no designa un objeto existente en el momento de la enunciación no son verdaderas ni falsas, sino simplemente inapropiadas u «ociosas», no pertinentes desde un punto de vista lógico.

El debate de los lógicos sobre los entes ficcionales es complejo y de difícil comunicación con una teoría literaria porque forma parte de presupuestos científicos diversos y profundamente ajenos en el fondo al propio ser de la literatura. Si me he referido a ese debate, que el lector puede ver en detalle en el citado libro de Ch. Crittenden (1991), es porque ha influido notablemente, como fondo y soporte conceptual, en las posiciones de Austin, Searle, Ohmann y otros autores que sí han intervenido e intervienen poderosamente en la cuestión de la ficción literaria. En estas posiciones que suponen una definición posible de qué acto de habla es la literatura y de la conexión de la ficcionalidad con la teoría de los actos de habla, merece la pena detenerse, porque, a diferencia de las teorías lógicas puras, sí han supuesto –notablemente influidas por ellas como veremos– una posición particular sobre el fenómeno de la ficción en literatura.

2.2. Los actos de ficción

En los últimos años, y teniendo como base teórica los libros de Austin (1960), una parte de la pragmática se ha especificado en el estudio del lenguaje como «acción». El texto no es solamente, como había subrayado el esquema semiótico de Morris, unas relaciones de los signos entre sí (Sintaxis) y de los signos con la realidad o mundo (Semántica), también es una relación entre los comunicantes –hablante y oyente– entre sí y con el signo. De esa relación se ocupa la pragmática. Ahora bien, la dirección de la teoría de los actos de habla *(speech act)* contempla el lenguaje como una actividad en que el hablante, junto a decir, ejecuta con ese decir otras «acciones»: «promesa», «orden», «pregunta», «amenaza», etc., son actos ilocutivos que tienen consecuencias performativas, por ejemplo, «asustar», «enfurecer», «alegrar», etc.

Muy pronto esta lingüística de la acción proporcionó pautas teóricas a la investigación literaria, singularmente su interés por definir el lugar de la literatura como acto de lenguaje o bien como uso particular de los actos de lenguaje. La cuestión se desarrolló en el espacio comprendido entre estas dos preguntas: 1) ¿es la literatura un acto de lenguaje? 2) ¿qué elementos de la lingüística de la acción pueden servir para caracterizar a la literatura si no como acto de lenguaje al menos como uso particular de esos actos? J. Domínguez Caparrós (1981:113-116) observa que los trabajos de esta rama de la filosofía analítica vierten a la literatura muy distintos problemas, a veces usos tan sólo terminológicos, otras veces, en cambio una apuesta cabal por definir lo literario como acción particular, o de trasvasar el concepto a la teoría de las formas literarias, etc.

El problema de la «ficción» literaria alcanza de lleno desde sus orígenes a esta pragmática o lingüística de la acción, precisamente en la medida en que el ser ficcional de la literatura propone un uso particular en que se suspenden las exigencias de verdad y de compromiso para con el mensaje de los intervinientes en el acto de comunicación. Cuando el escritor afirma o asevera la existencia de entidades que no tienen existencia real ¿puede comprometerse?, ¿tienen sus actos cualidades performativas o, en cambio, se suspenden con las condiciones de verdad las consecuencias y el compromiso del locutor?

A pesar del esfuerzo realizado por algunos tratadistas actuales como Sandy Petrey (1991), quien dedica su libro *Speech Acts and Literary Theory* a reivindicar la actualidad del pensamiento de Austin para las cuestiones literarias, hay que convenir que Austin contempla la literatura y la ficción –y precisamente por el ser ficcional de lo literario– desde un prisma «desviacionista», marginal. Creo que las dos intervenciones principales de Austin sobre la literatura son deudatarias del modo como Frege contemplaba el lenguaje literario. Sus enunciados no son ni verdaderos ni falsos, sino una forma de figura o imagen.

Austin concreta más que Frege al sostener que la literatura no es un acto serio que compromete al hablante sino una clase de uso «mimético», en el que el hablante no enuncia palabras propias sino de otros, como ocurre con la cita, el recita-

do y singularmente en la representación teatral, en el que el hablar del actor es una mimetización o representación del hablar del personaje. Tal uso mimético no convierte a la literatura en un acto ilocucionario con sus reglas constitutivas propias, sino en un uso en que se suspenden las condiciones normales del acto de habla y de su «performatividad». No es un uso normal, pleno, y por tanto no compromete a los intervinientes, sino dentro del juego de la representación o imagen mimética de usos plenos (Austin, 1960:63).

Sandy Petrey (1991:53-55) se esfuerza por ilustrar en contrapartida la real capacidad performativa de los fenómenos literarios, con ejemplos como el *Quijote* y más recientemente el de los *Versos satánicos* de Salman Rushdie cuya ficción ha resultado, en cambio, comprometedora para su autor. Pero tal performatividad es ajena al pensamiento de Austin porque la lectura que un Ayatolah haga de un uso representacional o imaginario como compromiso actual es una perversión de la misma teoría, toda vez que suprime en una interpretación «no literaria», precisamente su ser imagen y no realización plena de actos de lenguaje con fuerza ilocutiva de tales. El juego de locura de Don Quijote se ejerce precisamente en la falta de distinción del héroe entre lo que son imágenes de mundo y mundo. Ya veremos cómo este fenómeno de sustitución de la imagen por el mundo es esencial no sólo al *Quijote* sino a toda ficción, pero esa sustitución y su ser pensada como realidad y no como imagen significa precisamente una contradicción y negación de la teoría de Austin y Searle, quienes entienden como perversiones y usos extraños a la cualidad ilocutiva –y performativa– de la acción del decir literario.

Si para Austin, el lenguaje literario es un uso no serio, decolorado, no pleno y normal, es precisamente porque hay un deslizamiento desde el lenguaje a su icono, a su imagen, es «dependiente» y no primario, y por tal deslizamiento quedan suspendidas las fuerzas ilocutivas que comprometen al hablante-oyente en los usos normales, para con la verdad, para con la performatividad real de su realización. Diríamos para explicarlo con el ejemplo elegido que la lectura del Ayatolah Jomeini de *Versos satánicos* es precisamente una lectura «no literaria» toda vez que se han entendido los actos de lenguaje

resultantes de la imaginación de Rusdhie no como actos imaginarios sino como reales, con capacidad de acción seria. Una lectura literaria de *Versos satánicos* suspendería y dejaría sin efecto la «performance» de irreverencia o blasfemia supuesta en el autor.

Tal conclusión es cierta, si bien creo que margina el aspecto fundamental de la ficción literaria que ha representado mejor el caso de Don Quijote: ser símbolo de una ruptura de la frontera entre imagen y mundo, entre signo de la representación y objeto representado, tal como vimos en el capítulo primero. Esa ruptura es un fenómeno de enorme trascendencia e implica algo diferente a un uso «decolorado», no serio. Don Quijote es el símbolo por antonomasia de un fenómeno de imagen vivificada o presencia de realidad a través de la imagen, que se da en toda obra de ficción y que permite –e impulsa– la vivencia que el lector tiene de los hechos representados como no dependientes, como no subsidiarios al signo que los representa, sino como actuales. Ningún lector comprometería sus lágrimas, o su miedo, o su risa si percibiese los actos de una novela como cuasi-actos o como decoloraciones.

En la perspectiva de Austin sobre la literatura hay dos vertientes, de desigual acierto, a mi modo de ver. La primera es la cesión al desviacionismo que ve la literatura como un acto no serio, no normal y pleno. Igual habían hecho Frege e Ingarden. La segunda es la explicación de lo literario como «mimetización» o como imagen, figura de lenguaje del mismo modo que un actor recita un mensaje que no es un hablar suyo sino la imagen o representación de un hablar. Esta segunda idea, la de «citación», la de ser la literatura representación del hablar, apenas es explicitada por Austin (1960:63), tan sólo presentada muy brevemente.

Quien mejor desarrolla la idea de la literatura de Austin es Richard Ohmann, en diferentes estudios, singularmente en los titulados *Los actos de habla y la definición de Literatura* (Ohmann, 1971) y *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambos* (Ohmann, 1972), recogidos en español en la antología *Pragmática de la comunicación literaria,* compilada por J. A. Mayoral, (1987). Ohmann pretende una definición de la literatura sobre la base de la teoría de los actos ilocutivos adelantada por Austin.

Frente a las definiciones «locutivas» (que se centran en lo que el texto es: las formalistas) y frente a las «perlocutivas» (que se centran en los efectos del texto: las sociológicas) Ohmann pretende alcanzar una definición «ilocutiva» (qué acto cumple el hablar literario). Después de examinar con detalle las condiciones de propiedad que según Austin deben observarse para la realización apropiada de un acto ilocutivo, Ohmann muestra cómo las obras literarias violan casi sistemáticamente esas convenciones y reglas (R. Ohmann, 1971:24-28). La primera conclusión de Ohmann es que

> «una obra literaria es un discurso abstraído o separado de las circunstancias y condiciones que hacen posible los actos ilocutivos, es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva.» (ibídem:28)

Entiéndase por «fuerza ilocutiva» la capacidad de afirmar, negar, ordenar, rogar, como acciones del poeta-escritor que le comprometan realmente. Pero como quiera que el escritor realiza un acto ilocutivo («escribir literatura») es preciso especificar qué tipo especial de acto ilocutivo, sin fuerza de tal (y por tanto y cuasi-acto) realiza el escritor. Así lo explica Richard Ohmann:

> «(El acto del escritor) es un acto de citar o relatar un discurso... El escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al "cuasi acto de habla" y lo hacen apropiado... Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por "mimética" quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc. Así cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido amplio: "imita" no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada para sus cuasi-actos de habla». (Richard Ohmann, 1971:28-29)

Las palabras de Ohmann, deudatarias como dije del concepto de uso mimético de Austin, aciertan creo a sugerir –sin lograrlo plenamente– un punto de vista que es fundamental para la teoría sobre la ficción literaria que Félix Martínez Bonati adelantó en 1960 y ha completado en su libro de 1992, y a la que prestaremos atención más adelante. Ahora conviene sin embargo subrayar que la capacidad de ser representación de actos de habla de otro, de actos de habla imaginarios, al modo de «imitación» de lenguaje, de cita, etc., supone un avance considerable porque establece una distinción clave para la ficción que los filósofos analíticos no tomaron en cuenta: el escritor no es un locutor que realice actos como tales, sino un mimetizador –representa actos de otros– vale decir, pero Ohmann no lo dice, de sus personajes, del narrador, etc.

Pero como Martínez Bonati hace ver en la crítica a Ohmann incluida en el apéndice a la versión inglesa de su libro de 1960 (F. Martínez Bonati, 1981:157-159) hay varias inconsistencias en esta teoría. Singularmente poco feliz es que Ohmann continúe con el tópico, que adeuda a Austin, Ingarden, Frege, etc., del escribir como un *cuasi*-acto de habla, sin fuerza ilocutiva, lo que le obliga a una contradicción porque si es imaginario y mimético ¿podrían entenderse las circunstancias imaginadas por el escritor como cuasi circunstancias?, ¿y su fuerza como una cuasi fuerza? Si el acto lo es de representación imaginaria ¿cómo puede combinarse con la representación de otro discurso y ser cuasi acto? Para Martínez Bonati hay una imposibilidad lógica en esta consideración y sostiene que

> «no hay nada en nuestra común experiencia de la literatura que fundamente la idea de que lenguaje y acción en poesía y ficción son intrínsecamente menos lenguaje y menos ficción que en la experiencia ordinaria.» (ibídem:158)

Para Martínez Bonati vale mejor hablar de un discurso «puramente imaginario» (en el sentido en que lo definiremos en el epígrafe 2.4.), como representación del hablar de una fuente de lenguaje que es fuente imaginaria, y no hablar del autor. Ese salto no lo da la teoría de los actos de habla, como tampoco Ohmann, quizá porque no se han planteado el esta-

tuto fenomenológico que sostiene las distancias entre hablar del autor/hablar del narrador/hablar de los personajes, que es fundamental en la frontera de la ficción y nuclear en las teorías de Martínez Bonati y L. Doležel.

De haberlo hecho no se produciría, como se produce en Austin, en Ohmann, una contaminación entre acto de habla del autor y acto de habla ficcional, no distinguidos muchas veces, de modo que se plantean que el autor «finge» hablar, cuando lo que hace es un hablar que «finge» otros hablares, que es muy distinto. Éste es uno de los casos más llamativos de la incomunicación teórica y de la incapacidad de la filosofía analítica de asimilar nociones y distinciones (como hablar del autor/hablar del narrador/hablar de los personajes) que la teoría literaria tiene desde hace mucho tiempo plenamente asimilados, admitidos y que incluso en la propia tradición filosófica de la fenomenología aportaron las teorías de R. Ingarden (1931), inexplicablemente desatendidas por la filosofía analítica y la pragmática literaria.

Deudataria de Ohmann es la posición de Samuel Levin (S. Levin, 1976), quien ha formulado la teoría de la mímesis o representación, en los términos de la reescritura para la ficción de una estructura profunda básica. En todo poema (y obra literaria ficcional) queda implícita según Levin una oración dominante, elidida en la manifestación superficial que conviene explicitar. Esta oración implícita, que explica el tipo de fuerza ilocutiva que debe tener el poema (o narración, habría que añadir) es la siguiente: «Yo me imagino a mí mismo en y te invito a concebir un mundo en el que...». La estructura profunda de la oración que obviamente queda implícita, supone para Levin la representación de un modo imaginario en que el hablante –«yo»– se desdobla en personaje de ese mundo. El «yo» del poema tiene como referencia al poeta, personaje de este mundo, pero el mismo «yo» que el poeta imagina está en el mundo imaginario creado por la imaginación del poeta (S. Levin, 1976:69-70).

El inconveniente de la teoría de Levin, es que la frase nuclear o estructura dominante si quiere ser generadora de toda ficción (y no sólo de la del poema lírico) es que tal declaración no tiene en cuenta que el acto declarativo que suponemos del autor: «yo me imagino a mí mismo» tendría que va-

ler en cualquier caso incluso cuando el autor no pertenece al mundo de la ficción, lo que se da en la mayor parte de las ficciones en que al autor no le cumple imaginarse a sí mismo dentro del mundo imaginario puesto que no tiene que formar parte de él necesariamente. Se nota que Levin ha creado su frase nuclear para los poemas líricos en que el «yo» ocupa una posición medular (J. M. Pozuelo, 1988 b:213-224). Pero como esa frase de Levin la recuperan otros autores como explicadora de la posición ilocutiva del autor para las ficciones, la he allegado aquí.

Aunque Sandy Petrey (1991:59-69) marca diferencias notables entre las posiciones de Austin y Searle, creo que la teoría de éste obedece a una influencia muy considerable de aquél, en lo que se refiere al tratamiento de la literatura ficcional. A ella dedica J. Searle un artículo aparecido en 1975 titulado «El estatuto lógico del discurso de ficción» que ha tenido amplio eco en el desarrollo de una teoría de la ficcionalidad en la poética contemporánea.

Toda la argumentación de Searle se apoya en una concepción pragmática y no semántica del estatuto de ficcionalidad. El ser o no ficcional no depende de propiedades discursivas o textuales sino de la intencionalidad del autor, de la posición del locutor respecto de su discurso. Por ello comienza su estudio haciendo una separación entre textos ficcionales y textos literarios, toda vez que no todos los textos ficcionales son literarios, lo que resulta indiscutible, y toda vez que no todos los textos literarios son ficcionales, lo que a mi entender resulta más discutible.

Esta segunda restricción sólo operaría en una concepción en que el ser «ficcional» se remitiera a un uso intencional, pero no resulta operativa en una concepción como la que venimos sosteniendo, en la cual la ficcionalidad no se decidiera en el plano de la intención del autor para con el discurso sino en el de la condición intrínseca del discurso mismo como discurso, que es un hablar distinto al del autor.

Establecido este punto de partida pragmático-intencional, Searle explora la diferencia entre enunciados ficticios y enunciados serios, en el marco de la conocida concepción de la teoría de *«speech act»*, que reserva la denominación de «serios»

a aquellos que comprometen una serie de reglas para la aserción como acto ilocutivo. Tales reglas son:

1) Regla esencial: quien hace una aserción se compromete acerca de la verdad de la proposición que expresa.
2) Regla preparatoria: el hablante debe estar en grado de poder probar o razonar acerca de la verdad de la proposición que expresa.
3) Regla de cortesía: la proposición no debe ser obvia o del todo evidente ni para el hablante ni para el destinatario.
4) Regla de sinceridad: el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición (Searle, 1975:152). La regla 4) es, como indica Pavel (1986:29), una adhesión moral, mientras que en la regla 1 se trataba de una adhesión lógica.

Comparando un discurso periodístico y uno literario ficcional, Searle llega a la conclusión de que el ficcional no respeta las reglas que rigen las declaraciones de verdad o actos ilocutivos; aunque formalmente conserven la estructura de aserciones o declaraciones, pragmáticamente no se comportan como actos ilocutivos serios o plenos. Searle rechaza las teorías que establecen que las ficciones contienen otros actos ilocutivos distintos a las afirmaciones, aserciones, descripciones o explicaciones y se comportarían como otros tipos de actos ilocutivos del tipo «escribir historias, novelas», etc., por la bien fundada razón de la interdependencia entre el acto ilocutivo de enunciar un enunciado y la función de significado de ese enunciado. Debe haber una solidaridad entre forma y función, y entre acción y significado. Desplazar la literatura a un reino especial de acción es olvidar que el significado de sus frases y su estructura funcional es compartida en los textos literarios y en los no literarios. Searle acierta cuando defiende que la gramática de las frases literarias no es otra gramática ni sus significados requieren otro diccionario que los de la lengua natural que emplea (Searle, 1975:153-154).

Si los discursos literario-ficcionales no cumplen cuando hacen aserciones las reglas antedichas ¿qué hace el autor de

ficción cuando declara, afirma, expone o niega? Según Searle, el autor de ficción hace «como si» hiciese una aserción, imitando el acto de hacer aserciones, finge *(pretend)* que declara, afirma, etc. (Searle, 1975:154). Fingir hacer una cosa no siempre tiene la intención del engaño. El autor de ficción literaria no pretende engañar sino que fingir ser o hacer es comprometerse a actuar «como si» fuese e hiciese sin ánimo de engañar, antes de bien representar, como si finjo ser Cirano de Bergerac y llevo máscara de tal en un baile de disfraces. El acto ilocutivo es fingido, el autor simula realizar (hace como si realizara) actos ilocutivos. Parte de un juego institucionalizado regulado por convenciones socio-culturales a las que Searle llama «horizontales», frente a las verticales que rigen la conexión lenguaje-realidad. La ficción literaria no sería un hablar pleno y auténtico sino un fingimiento de que se realizan tales actos ilocutivos.

Aunque tiene la ventaja –frente a otras propuestas de la filosofía analítica que planteaban la ficción como una cuestión referida al lenguaje-realidad externa– de situar el orden ficcional en el horizonte pragmático, Searle es demasiado deudatario de la cuestión de la «intencionalidad» del autor y deudatario asimismo de la lógica de Frege, cuando habló éste de cuasi afirmaciones o cuasi juicios para las aserciones literarias, frases de un tipo lógico (en el caso de Searle pragmático-ilocutivo) especial, propio de la ficción. Continúa existiendo en la tesis de Searle una brecha entre el hablar «serio» (que compromete a la verdad y veracidad de las afirmaciones) y un hablar no serio, cuyas frases no son como quería Frege, ni verdaderas ni falsas, sino «fingidas», simuladas.

F. Martínez Bonati rebate las tesis de Searle arguyendo que el error de esta orientación es no haberse planteado el *origo* del discurso literario, que no es el del autor como locutor. En la literatura no es el autor quien habla, sino que el discurso literario mismo, la fuente del lenguaje, es ficticia o imaginaria. No es que el autor de una ficción finja o simule actos, realiza actos plenos o serios, y no fingidos, lo que ocurre es que no son «actos» suyos, sino de otro. Lo que es ficticio es el discurso: el autor de una ficción se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria:

«Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios y en consecuencia no son actos del autor de la novela... La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje..., que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria.» (cfr. Martínez Bonati, 1978: 66, vid. también Martínez Bonati, 1960:125-134 y S. Reisz de Rivarola, 1979:101-103)

Esta argumentación está conectada con una completa y coherente teoría de la ficción que Martínez Bonati ha venido ofreciendo desde 1960 y que analizaré en el epígrafe 2.4. Para entenderla bien adelanto que Martínez Bonati recuerda una diferencia sustancial entre el acto de producir (o reproducir) los signos del hablar y el acto de hablar. La teoría literaria tiene una amplia tradición en el fenómeno de la voz del narrador como distinta de la del autor, como fuente de lenguaje el narrador es ficcional y sus actos no son actos ilocutivos del autor de la novela. Tampoco cuando se trata de una narración en «primera persona», cuyo estatuto formal es de coincidencia pero cuyo estatuto óntico sigue la regla fundamental de la institución literaria: el hablar en primera persona lo es del personaje narrador, no de quien produce los signos. Lo que el autor hace es producir signos que son lenguaje, produce lenguaje y en el seno de ese lenguaje hay voces que son siempre de otro, son discursos fingidos, auténticos, pero no del autor.

Gérard Genette ha hecho recientemente correcciones interesantes a las tesis de J. Searle, aunque celebra la oportunidad de plantear la ficción en los términos de la lógica de su estatuto pragmático. Genette parte de la afirmación de que los actos ilocutivos de los personajes de ficción son actos auténticos, con toda su fuerza ilocutiva. Pero, ¿qué ocurre para los actos constitutivos del contexto en que se originan, es decir, con los actos del autor? Ello significa dejar de lado la ficción en primera persona o relatos homodiegéticos cuyos actos ilocutivos lo son del narrador-personaje y en ellos el autor no cumple ningún acto como tal, toda la responsabili-

dad del decir corresponde al personaje-narrador (Gérard Genette, 1991:44-45).

En el relato heterodiegético, en cambio, no hay marca alguna que permita distinguir la pertinencia del acto ilocutivo. ¿Cuál es el modo más rentable de decir lo que «hace» el autor de *Papa Goriot* al producir un acto de lenguaje? Para Genette, decir que los enunciados de ficción son aserciones fingidas no excluye, como Searle pretende, que ellos sean al mismo tiempo otra cosa: «crear» una obra de ficción, «producir» una ficción. Independientemente de que «crear una obra de ficción» sea o no un acto de lenguaje como tal, Genette establece que lo que el autor hace es un acto de lenguaje «indirecto» que podría tomar la forma de una invitación a entrar en el universo ficcional del tipo: «Imaginad conmigo que había una vez una niña...». Ésta sería una descripción posible del acto de ficción declarado. Pero ocurre que esta invitación puede estar presupuesta, y no ser declarada, se tiene por adquirida o solicitada y el acto de ficción cobra la forma de una «declaración».

Las declaraciones son actos del lenguaje por los cuales el enunciador, en virtud del poder de que se haya investido, ejerce una acción sobre la realidad. Este poder es generalmente institucional como cuando el presidente dice: «Se abre la sesión» o el sacerdote»: «yo te bautizo». Hay en el autor de la ficción un acto ilocucionario declarativo del género «Hágase...» (*fiat*), en virtud de su poder creativo semi-demiúrgico o semi-onomatúrgico.

La convención literaria permite al autor situar objetos ficcionales sin solicitar el acuerdo de su destinatario precisamente por esta condición adquirida preliminar del derecho al hacer, a producir, al «sea», «Hágase» (Gérard Genette, 1991: 50-51). Se podría glosar en estos términos:

> «Yo, autor, decido ficcionalmente por la presente, adaptando a la vez las palabras al mundo y el mundo a las palabras y sin cumplir condición alguna de sinceridad (y sin creer ni pedirte a ti lector que creas en esa sinceridad) que p=(que una niña en un bosque etc.).»

El paso al estado no declarado, y por tanto no directivo ni declarativo, sino pseudo asertivo, y que es el estado ordinario

del acto de ficción narrativa (en que esas frases «Hágase», «Yo decido crear un mundo en el que...» se hayan suprimidas) es un desplazamiento de un «estado mental» presupuesto que enuncia: «No es un hecho que había una vez una niña, pero pretendiéndolo yo os hago pensar como en un estado de cosas imaginario en el que...».

En definitiva, un acto de lenguaje «indirecto» en que media una declaración «implícita» o mentalmente presupuesta. Si Searle había dicho que «los textos de ficción son aserciones fingidas...». Genette completa: que disimulan, en tanto actos de lenguaje indirectos, actos ficcionales que son ellos mismos por ser actos de lenguaje *sui* especie, por definición, serios. (G. Genette, 1991:56-57).

De ese modo Genette salva el inconveniente que veíamos en la tesis de Searle: no distinguir entre lo que es un acto de lenguaje como tal (directo) del autor y la narración fingida en que el acto cumplido –crear la ficción– contiene en su interior otros actos de lenguaje, serios y completamente dotados de fuerza ilocutoria.

> «Los enunciados ordinarios de ficción son aserciones fingidas que recubren, de manera más o menos evidente o transparente, declaraciones (o invitaciones) totalmente serias a las que se debe tener por actos ilocutivos.» (Gérard Genette, 1991:58)

Ya vimos la crítica que Martínez Bonati (1978) hace al concepto de acto de lenguaje fingido, «pretendido» o simulado de Searle para explicar la ficción, concepto que Genette sigue manteniendo, aunque corregido por la incorporación precisa de un contexto de acto del lenguaje del tipo de la «declaración». También Martínez Bonati hace observaciones a la teoría de Genette que añadir a las planteadas a propósito de J. Searle. Básicamente dos: no hay razones para establecer la distinción compartida por Searle y Genette de un comportamiento ilocutivo diferente en las ficciones en primera persona de las ficciones en tercera persona. Ambas descripciones pueden ser homologadas en lo que a una teoría ilocutiva se refiere y ambos tipos de discurso (el heterodiegético y el homodiegético) son igualmente fingidos (como quieren Searle y

Genette) o igualmente serios (como piensa Martínez Bonati). ¿Bastaría con añadir al discurso homodiegético una frase de auto-referencia del narrador del tipo: «conocí a x...» para que cambie todo su estatuto lógico? No parece plausible hacer depender de un frase, que en cualquier caso puede ser implícita en todo discurso narrativo, las diferencias mantenidas por Searle y Genette. Para Martínez Bonati hay una continuidad sistemática de las formas narrativas ficcionales y todas comparten el mismo estatuto ontológico, pese a sus diferencias formales y semánticas o estilísticas (Martínez Bonati, 1992:159-160).

Hay otra observación, esta vez a la explicación genettiana de un acto de lenguaje indirecto, del tipo declaración institucional. ¿Qué podemos decir de las narraciones «fácticas»? ¿No ocurriría lo mismo de un discurso de un historiador, de un artículo de periódico, que pueden reescribirse con la frase «Piense usted que...» «Sepa usted que...»? Todo hablar podría ser entendido entonces como un discurso indirecto y en consecuencia la teoría de Searle no sería específica para acciones ficcionales (ibídem:162-163).

Hay otros argumentos de sutil profundidad que se refieren a la concepción de un estado mental implícito, etc. Mejor y más adecuado es entender que lo que el autor hace no es un acto de lenguaje sino la representación o mimetización de actos de lenguaje del narrador, de los personajes, en suma, que el discurso narrativo mismo es ficticio en tanto no pertenece a una acción del autor sino a una fuente de lenguaje que se establece imaginaria, y desde la cual se otorga verdad irrestricta a las afirmaciones pseudoautoriales relativas a hechos del mundo narrado y convierte en verdaderos o falsos (según sea su adecuación o no a los hechos) los actos de lenguaje de los personajes. No necesitamos, ni como lectores lo hacemos, imaginar una frase declarativa indirecta relativa al acto institucionalizador de la creación: sabemos ficticia la fuente del lenguaje del texto, pero le otorgamos valor de verdad, y sus actos son realmente serios porque así lo necesitamos para que la presencia de la vida, de lo narrado, sea tal. Sin ese juego que da fuerza y valor de verdad a las afirmaciones pseudoautoriales ninguna de las aserciones de una novela sería convincente. Más adelante volveremos sobre este punto.

2.3. Perspectivas críticas

La intervención teórica de la pragmática sobre los actos de ficción que hemos recorrido en sus líneas básicas en el subcapítulo precedente ha suscitado muchas y diversas críticas cuyo recorrido, aunque sea sucinto, puede arrojar luz sobre el debate del estatuto lógico de la ficción literaria. La más radical –en su sentido etimológico– fue la planteada por Jacques Derrida (1972:347-372) que promovió un amplio debate que el lector puede recorrer en C. Norris (1982:108-115; C. De Peretti, 1989:67 y S. Petrey, 1991:131-165) y que enfrenta dos diferentes posiciones: la de los filósofos analíticos que representa J. Searle y la del planteamiento «continental» que representa Jacques Derrida. El debate excede los límites de la ficcionalidad literaria y responde a un profundo divorcio entre dos epistemologías sobre lenguaje y realidad. Básicamente lo sostenido por Derrida reproduce su crítica a la metafísica de la presencia del pensamiento occidental y al fonocentrismo medular que esta metafísica reproduce.

En su ensayo *Firma, acontecimiento, contexto,* Derrida muestra su oposición a un concepto de *escritura* como remedo comunicativo –y acto de comunicación– sustitutorio, y propiamente comunicativo en el sentido de ser el contexto lingüístico de la acción comunicativa un sentido propio y su representación gráfica o escrita un desplazamiento, un sustitutivo que «reproduce» tal acción. Es típica del fonocentrismo postsaussureano una tal descripción del acontecer lingüístico. El contexto de situación comunicativa para Derrida no es determinable –ni reproducible– y ello desemboca en otra concepción de la *escritura* no subsidiaria respecto a la presencia ni complementaria de ella, sino, al contrario, una suplementación y desplazamiento de ella, que implica una marca de la ausencia. La escritura no es un medio de representación de la comunicación oral o gestual, no tiene ese carácter representativo que la filosofía occidental ha elaborado y en el que el signo es representación de la idea que es en sí misma una imagen de la cosa percibida. Para Derrida el predicado básico de la escritura es su diferencia específica de ser desplazamiento y ausencia, pero una ausencia de tipo especial, no sólo la evidente de ausencia del destinatario en el

contexto de la propia comunicación que supusiese la ausencia como modificación de la presencia en sentido meramente relativo a ella, sino en su sentido absoluto: escribir es producir una marca cuyo rasgo característico es la iterabilidad (ser repetible o legible en sus términos, al margen de la actuación de su emisor) que constituiría una especie de máquina productora que la desaparición del escritor no impedirá que siga funcionando, dándose a leer, a reescribir, a ser repetida, en sentido estricto «legible» (J. Derrida, 1972:255-357).

Esta desviación esencial que considera a la escritura como estructura reiterativa, separada de la responsabilidad, de la conciencia de su creador, huérfana de padre, supone una ruptura, radical, del concepto de comunicación y de la representatividad del sentido como referido al horizonte semántico de su intencionalidad, concepto, el de intencionalidad que resultaba, empero, básico en las concepciones austiniana y searleana del acto performativo y que gobierna para los filósofos analíticos la acción de decir. Se vincula, en cambio, la escritura al concepto derrideano de diseminación, que es algo más y diferente que la polisemia y que desorienta los contextos de realidad (el mito de un «enunciado de realidad») y el contexto lingüístico (el mito de la acción comunicativa) como profundamente imposible en su determinación teórica.

Derrida desconstruye los predicados esenciales de un concepto clásico de escritura: marca de repetición en la ausencia, fuerza de remisión a la situación «real», espaciamiento o remisión a un referente objetivo o subjetivo, etc. (ibídem:358-359), para hacer ver que la marca de lo escrito es una forma significante que no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia de su referente sino también en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación. La escritura es, por tanto, una marca de esas ausencias.

Esta crítica deconstructivista que implica un recorrido de posiciones reales de la noción clásica de escritura, pero llevándolas a un lugar contrario a su posición de origen representativo de una referencia, de un sentido determinable y de una intención de significación, resulta un dardo al talón de Aquiles en que se basa toda la problemática de lo «performativo», en el momento en que los actos de habla se entienden

como actos de comunicación. Los análisis de Austin y de Searle exigen un valor de contexto en permanencia y exhaustivamente determinable, directa o teleológicamente. El elemento primordial del contexto total que permite la felicidad de la comunicación es la presencia consciente de la intención del sujeto hablante respecto a la totalidad de su acto locutorio. No habría performatividad sin intención y ello no permite rasgo alguno de «diseminación» que resultase finalmente irreductible. De haberla se trataría de un acto fallido, una «infelicidad» del acto de comunicación.

Las convenciones o condiciones de felicidad de los actos ilocutivos recorridos por Austin significan, eso sí, la posibilidad de reconocer un fracaso, que para Derrida no es negativo sino una condición estructural de la escritura, no una eventualidad de un tipo de actuación, sino un predicado esencial al fenómeno escritural mismo.

Derrida muestra que precisamente la condición «parasitaria», anormal de la escritura literaria en el pensamiento de Austin deriva y es coherente con todo su sistema de acción comunicativa en presencia, pero con ello no tiene en cuenta que la probabilidad de ser «cita», de ser un discurso en que la enunciación performativa no es directa, no es una eventualidad lateral sino el predicado básico de toda escritura que se convierte, por su iterabilidad en citable, repetible, legible.

Precisamente lo que Austin llama no-serio, parasitario o decoloraciones, esto es, la posibilidad de que una enunciación performativa sea una cita, como la de un actor en escena o lo emitido en un soliloquio, es una posibilidad abierta de toda enunciación y constituye para Derrida la marca de toda escritura:

> «Un enunciado performativo, ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado codificado o interable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable conforme a un modelo iterable, si no fuera identificable de alguna manera como "cita"?» (ibídem:368).

Derrida concluye su ensayo haciendo ver cómo la firma, que suele acompañar a la escritura como indicación de su

fuente, no es tanto la representación de una presencia como la constatación de una ausencia. La autenticidad de la firma, como ocurre con los actos públicos o notariales revela la presencia, en ese momento y con carácter no perdurable ni iterable, del ejecutor de la firma. Cuando ese acto ya se ha desplazado en el tiempo y ya no es reproducible ¿qué garantiza la pureza de la firma? Es un imposible tal garantía: toda firma es por naturaleza imitable fuera del momento de su inscripción original. Con esta figura Derrida se enfrenta a la imposibilidad de entender el contexto comunicativo como una inscripción perdurable, en las instancias de sus ejecutores, en su intencionalidad y en la determinabilidad del sentido o de su referencia.

Algunos de los problemas de fondo planteados por Derrida cobran tanto mayor relieve si son conectados con las modalidades de ficcionalización del discurso y del rol de locutor que la teoría literaria viene planteando desde hace decenios y que han sido lamentablemente ajenas a la filosofía analítica y a los teóricos de los *speech acts.* Pero también en el seno mismo de estas corrientes han surgido voces críticas, como la de Kendall Walton que ha hecho ver la dificultad de hacer depender la ficcionalidad de un texto del comportamiento lingüístico del locutor, siendo así que en la literatura las más de las veces esa noción de locutor es irrecuperable.

Th. Pavel (1989:30-39) ha ordenado una triple crítica a la teoría de los actos de ficción que en algún punto es coincidente con la de Derrida, pero plantea particularidades específicas referidas a las modalidades literarias de la ficción (que añadir al propio concepto básico derrideano de escritura como marca de una ausencia). La triple crítica de Pavel se refiere a:

1) Poner en duda la corrección de las reglas que gobiernan los enunciados o aserciones.
2) Cuestionar al mismo tiempo la idea de que el locutor se encuentre en el origen del discurso de ficción (y en consecuencia que la intencionalidad sea una condición de la felicidad del acto comunicativo) y
3) Criticar la noción misma de ficción como simulación o acto «pretendido».

1) Las reglas de aserción que discriminan los usos serios y los usos decolorados o no serios y que antes hemos enumerado suponen una idealización notable del concepto mismo de verdad. Los locutores no se adscriben de modo radical a la verdad o no verdad de un enunciado: en toda comunicación ocurre que creemos más o menos, que no sabemos nunca a ciencia cierta y no por ello nos cuestionamos las consecuencias de la duda. Hay diferencias entre «opinión», «convicción», «convicción absoluta», entre «creer» y «tener por cierto» o «aceptar como cierto». La adhesión epistemológica no se produce sino idealmente y fuera de las prácticas comunes que marcan grados razonablemente necesarios de fiabilidad. La fiabilidad de un locutor no es o deja de ser nunca un absoluto (y mucho menos, como vimos en Cervantes, en el reino de la literatura, cuando tal fiabilidad es un juego de miradas que convienen al sentido de identidad de los héroes como entidades «parcialmente literarias» en su constitución más interna).

2) La noción de sujeto hablante, de locutor, resulta muy difícil de defender por muchos motivos. Reposa sobre una imagen ideal de un locutor en posesión de una competencia precisa y sofisticada, que conoce a fondo y controla la situación de su propia comunicación. No es ya sólo que Derrida o Lacan haya deshecho esa concepción de sujeto individual y de ese dominio racional. La crítica básica que Pavel plantea y que recogemos y ampliaremos en el epígrafe 2.5. con argumentos de toda la teoría literaria actual, es que la situación de comunicación «actual» y en «presentia» nunca es planteable para la experiencia literaria que es, estructuralmente, una experiencia lingüística no actual, diferida y delegada y que, en el ámbito discursivo mismo, ficcionaliza los roles de locutor (interponiendo una noción como la de «autor», de muy otra raigambre y consecuencias) y problematiza al mismo tiempo la esfera de la recepción.

Nunca se efectúa en la literatura el contexto comunicativo ideado por los filósofos de los actos de lenguaje para situaciones de comunicación convencional muy precisas y concretas y que no pueden trasvasarse a la ficción sin atentar contra la estructura básica de esta experiencia. Es evidente que la co-

municación literaria no es una comunicación de un locutor con un oyente (o receptor). Si la teoría de los *speech acts* se ha concebido para marcar una situación de habla en que se ofrece coincidencia de productor de la voz (locutor) con «persona» que sostiene lo dicho, y en un lugar y en un tiempo que es el del contexto de realidad «actual», la teoría literaria ha problematizado todas y cada una de tales categorías, no extrapolables a la experiencia literaria en que no existe coincidencia entre productor de la voz (narrador) con «persona» que es capaz de sostener y comprometerse con lo dicho, puesto que buena parte de la narrativa es impersonal, y toda ficción literaria, como veremos, enmascara el estatuto de lo «personal».

Igual puede decirse para el lugar y el tiempo «actual». En rigor, el carácter diferido de la comunicación literaria sitúa como distinto para lo dicho (el tiempo de los enunciados representados) y el acto de decirlo (el tiempo de la producción del discurso). Pero todo lector neutraliza en su experiencia de lectura esa duplicidad temporal y de origen y por esa neutralización resitúa y convierte la duplicidad temporal y de origen originaria en unidad en su percepción de la representación. Si tuviera el lector de ficciones que referir a acto original de autor lo dicho en la narración, la experiencia literaria devendría imposible y la «vivencia» de realidad de lo narrado sería implanteable, cuando es el hecho más común y sentido como natural en toda experiencia con la ficción.

La radical impropiedad de trasvasar la categoría de locutor de acto de habla a la literatura tiene fundamento en que todo el mecanismo de representación ficcional apela a una semantización de la función de enunciación que se ejerce por vías y con códigos culturales y genéricos interpuestos. Walter Mignolo (1981) ha hablado con rigor de la semantización de la ficción literaria no sólo en el nivel de la ficcionalidad de lo enunciado (el problema de la referencia o ser o no ser ficticios los fenómenos narrados) sino básica y estructuralmente de la ficcionalidad de la enunciación misma, en concordancia con teorías que veremos enseguida y que Walter Mignolo centra en la problemática de un doble discurso que siendo el mismo, palabra por palabra, remite a dos responsabilidades distintas: la entidad narrador y la entidad autor. Lo que dice

y sostiene el primero –independientemente de que el discurso sea homodiegético o heterodiegético– no es necesariamente también responsabilidad del segundo.

Hay situaciones de comunicación que son por su propia naturaleza «*a-semióticas*» y cuyos roles no son intercambiables, y ello es un rasgo general de las comunicaciones escritas y está regulado institucionalmente por la propia codificación de los «géneros» que controlan la situación como un código interpuesto. Coincide Walter Mignolo con Martínez Bonati cuando afirma que:

> «en la ficción literaria se crea un "espacio ficticio de enunciación". Por lo tanto, la entidad que reconocemos por el nombre de "narrador ficticio" es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea este espacio». (Walter Mignolo, 1981:88)

En capítulos siguientes volveremos sistemáticamente a estas cuestiones, por ser centrales en el mecanismo de la ficción literaria. Si las allego aquí es porque contradicen y son radicalmente extrañas a la idea de locutor de acto de lenguaje y la extrapolación de este dominio a la literatura sólo se podría hacer ignorando lo que es esencial al hablar imaginario que la literatura es.

3) Respecto a la noción de acto simulado o fingido T. Pavel (1986:34-35) piensa que la distinción entre actos auténticos y actos fingidos se debilita cuando se trata de la ficción. ¿Cómo distinguir entre los mensajes culturales y simbólicos que se incluyen en los textos de ficción aquellos que son verdaderos de los que son verdaderamente fingidos? No siempre en los textos narrativos es fácil discernir qué es un juicio de valor puramente factual, de opinión de autor y lo que es la afirmación de un universo ficticio. En Thomas Mann, en Tolstoi, en Musil, hay fronteras muy permeables entre los actos que comprometen a una afirmación seria –de autor– y aquellos que pertenecen a la esfera de lo representado.

Cervantes mismo serviría como el mejor ejemplo. Todo el difícil laberinto de la crítica cervantista se ha basado en la im-

posibilidad real de situar la opinión cervantina como cumplimiento de actos propiamente comprometedores del propio Cervantes. Si se suceden los debates sobre *El pensamiento de Cervantes*, por citar un libro básico de Américo Castro (1925) es porque su idea de la ficción asalta y corroe por doquier la posibilidad misma de concebir un territorio ficcionalmente neutral al que referir los actos serios del autor del *Quijote*, como dejamos visto en el capítulo primero de este libro.

Pavel concluye su crítica a los actos de ficción de Searle con una interesante reflexión: se fundamenta tal teoría en unas suposiciones sociales y comúnmente admitidas de que existe un comportamiento normal, comprometedor, serio, y un comportamiento lúdico, no serio. Un modelo que representa la ficción como un uso «averiado» y fácilmente localizable. Pero una mirada a nuestra cultura hace ver cómo los llamados comportamientos serios y los no serios, los normales, los marginales forman un *continuum* constantemente intercomunicado. En toda la actividad humana y en todas las esferas sociales de todas las culturas es difícil una elección acertada de lo que sería un acto plenamente desprovisto de límites difusos, entre realidad, ficción, imagen, símbolo, metaforización, juego (ibídem:35-39 y en Pavel, 1986: cap. 3).

Ni siquiera sobre el axioma de existencia y la noción de realidad «auténticamente real» resulta fácil un acuerdo no contestable. Los llamados sentidos referenciales que establecen un axioma de realidad se han ideado por los teóricos de los actos de lenguaje y la filosofía analítica en general y cobran sentido solamente si tomamos como punto de partida la idealización que del concepto de «realidad» han planteado las ciencias físico-naturales en el interior de sus propias necesidades epistemólogicas (Crittenden, 1991).

Por ello puede resultar harto elocuente que planteemos desde un autor de amplio prestigio en la comunidad científica de la propia filosofía analítica algunos problemas de fijación del estatuto de ficción y de referencia. En efecto, N. Goodman en su libro *Maneras de hacer mundos* (Goodman, 1978) ha razonado muy bien la complejidad que los textos llamados artísticos revelan acerca de lo que es realidad no imaginada, pero que constituye tan sólo un modelo de la

misma complejidad en el discurso categorial de las propias ciencias objetivas o de la naturaleza. Actúa este libro como ejemplo de cómo la categoría de lo ficticio referido a lo enunciado –la cuestión de la referencia ficticia, del no ser empírico– es, en sí misma, un procedimiento en extremo problemático.

Si quisiéramos simplificar diríamos que Goodman ha disertado –de la mano de E. Cassirer– sobre la solidaridad de mundo y representación de mundo. Si Cassirer habla de muchos mundos no es sólo –como veremos en el epígrafe 2.5.– de la teoría de los mundos posibles como múltiples alternativas posibles a un único mundo real, sino por el contrario, de «múltiples mundos reales» que ponen en cuestión las nociones medulares de «real», «irreal», «ficticio», «posible», etc. Para Goodman la idea de un marco de referencia (o punto de discernimiento de un enunciado respecto a su contexto de realidad) apunta más a los sistemas de descripción mismos que a aquello que éstos describen:

> «Nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos.» (N. Goodman, 1978:19)

Más que hablar de la descripción verdadera de un único mundo podría hablarse en plural de muchas descripciones y representaciones concebidas por muchos en contextos y circunstancias diversos. La exigencia de una reducción total y exclusiva a la física –o a sus modelos derivados– es un abandono no necesario de otras versiones posibles. La idea de lo puramente dado de la percepción pura que carece de concepto, de la inocente inmediatez, ha sido cuestionada por Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich, etc. No hay realidad sin perspectiva y los mundos difieren según los géneros que son en cada caso pertinentes y que cada uno de ellos incluye.

Lo que vale igual para el científico que se esfuerza en construir un mundo que obedezca a sus leyes universales y esté en conformidad con los conceptos y presupuestos por él elegidos en el sistema de su descripción. «La verdad sólo per-

tenece a lo que se dice y la verdad literal a lo que se dice literalmente», sin olvidar el hecho de que aquello que decimos metafóricamente penetra la totalidad del discurso, pues la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos: resultado de una construcción con ese sentido. El conocimiento es un rehacer y no un referir, el descubrimiento de leyes físicas implica también su diseño (ibídem:40-43).

Teniendo en cuenta estas premisas no parece la vía idónea para interpretar la ficción su contraposición con el mundo de verdad, de lo fáctico, al margen de los sistemas de interpretación y descripción que en ambos casos operan.

> «Suponer que la ciencia ha de ser pedestremente lingüística, literal y denotativa sería pasar por alto, por ejemplo, el instrumental analógico frecuentemente empleado, la metáfora que ponemos en juego a la hora de medir con un esquema numérico los datos de un nuevo ámbito, o la manera en que los físicos y los astrónomos hablan de la atracción y la extrañeza que los agujeros negros les suscitan.» (ibídem:146)

Contraponer ficcional y denotativo, literario y real, decoloración y uso asertivo solamente puede llevarnos a una marginación de lo simbólico y del esquema de representaciones que operan en lo que Goodman llama «fabricación de los hechos» y que permite que la pregunta sobre si alguien es un Quijote o un Don Juan sea tan válida como aquella que interroga sobre si alguien es paranoico o esquizofrénico, e incluso más fácil de responder. Si la ficción literaria opera con mecanismos de representación no literales –como ocurre con muchos otros instrumentos, incluso los científicos que no sean puramente abstractos o lógicos– no resulta demasiado útil sancionar la ficcionalidad por su remisión contrastiva a tales sistemas literales o lógicos, porque evitamos así responder al modo como los sistemas de representación artística crean unidades no menos reales ni serios y objetos de tan precioso conocimiento como aquéllos.

Goodman plantea la cuestión de la realidad íntimamente unida al trabajo representacional que es algo más y algo distinto a la cuestión de la referencia, se mueve en el esquema de

los símbolos de la representación. Solamente una mirada ingenua puede hoy sostener que lo que los símbolos simbolizan está totalmente fuera de ellos. Decir que un «tapiz representa un unicornio» sólo quiere decir que es la imagen de un unicornio, no que haya animal alguno ni nada parecido que ese tapiz retrate. Por ello resulta infructuoso plantear la ficcionalidad literaria en los términos de la fictividad de las referencias, de sus hombres inventados o territorios imaginados sin tener en cuenta simultáneamente que en literatura y arte –y en cualquier otro sistema de representación– los mundos no son nunca meramente internos o meramente externos. Lo formal –la construcción artística lo es– aborrece la idea del estilo como versión alternativa entre posibilidades ya dadas u ofrecidas al artista:

> «Así, la respuesta a la pregunta '¿cuándo hay arte?' parece depender claramente de la función simbólica, lo que está bastante lejano del camino en que pretende responderla aquel que se esfuerza en especificar las características diferenciales de lo estético con respecto a lo simbólico» (ibídem:101).

La vinculación entre el concepto de realidad y el trabajo representacional ha llevado a autores como Van Dijk (1981) y S. J. Schmidt (1976, 1980) a vincular la noción de realidad cuando se trata de textos literarios a una lógica del mundo posible predicada por el texto que convierte en irrelevantes los valores de representación factual o de verdad. Pero lo importante de esta aportación es la dependencia que establece necesaria del concepto de «ficcionalidad»; este último concepto no es de naturaleza semántica sino pragmática (S. J. Schmidt, 1976:171-172) y refiere a la intervención del hablante-oyente que califica un hecho como ficticio (la fictividad del enunciado) sólo dentro del universo de normas que rige el tipo de comunicación.

La cuestión de la referencia no podrá resolverse fuera del hecho socio-histórico que ha desarrollado en las sociedades occidentales convenciones pragmáticas que regulan la propia evolución semántica.

La noción de ficcional no regula tanto la relación obra-mundo como un principio de situación comunicativa dentro

del cual se inscribe esa relación. Lo ficcional domina simultáneamente las operaciones semánticas y las evaluaciones del universo institucionalizado y socializado que regula el sistema de la comunicación literaria. Para el emisor del texto significa que espera que los mundos ficticios en él ordenados sean considerados o descodificados en el seno de tales normas institucionales y que marcan estilísticamente no la relación de ese texto con el mundo sino la relación de «muchos textos» (la familia literaria para la que rigen las mismas señales estilísticas y formales) con el mundo. La ficcionalidad es pues un sistema de representación que propone su lógica de mundo posible sujeta a la clase institucionalizada de discursos que forman el sistema de comunicación literaria.

Ya en su estudio de 1980 Schmidt anuncia un paso decisivo en su pragmática de la ficcionalidad cuando propone que los roles institucionalizados de lo ficcional afectan también al concepto mismo de realidad y al «modelo de mundo» del agente lingüístico en el contexto particular de los procesos de señalización como el que rige la literatura como sistema institucionalizado y que una «Teoría empírica de la literatura» debe descubrir (Schmidt, 1980, 1982 y J. M. Pozuelo, 1988b: 101-104).

En el contexto de la crisis del concepto de «realidad» de la filosofía analítica Schmidt ha incorporado posteriormente dos estudios en que desarrolla su teoría de la ficción en el marco de una teoría constructivista del significado. En un artículo de 1984, desarrollado posteriormente en 1989, y siguiendo las teorías del funcionalismo constructivista de Finke y Maturana, revisa las nociones de «ficción» y «realidad». En lo que a la línea que hemos visto en Goodman se refiere, Schmidt sostiene que lo que nosotros llamamos «realidad» es un constructo en el dominio cognitivo de sistemas autopoiéticos. Este constructo es determinado por el agrupamiento biológico del sistema y por el proceso de socialización en el cual las convenciones y criterios para construir y evaluar la realidad son interiorizadas. En el sistema llamado *LITERATURA* los modelos de la realidad son resueltos asimismo en construcciones lingüísticas e interpretados por la concurrencia de otros sistemas de acción social.

Bajo la convención estética, estilística, genérica, etc., todos los procesamientos construccionales en el sistema *LITERATURA* son descargados de toda objeción respecto al *O.W.M.* (*ortho-world model* o modelo de mundo que indica lo correcto en los sistemas de referencia): la constructividad del significado implica pues la misma noción de su realidad temática. Es en definitiva la *LITERATURA* como unidad de conducta la que decide sobre la ficcionalidad de las obras y no al contrario. No es la ficción la que explica la literariedad sino el sistema cognitivo, valorativo, ético y estético llamado *LITERATURA* el que sitúa lo ficcional (Schmidt, 1984:273 y 1989:325-329).

2.4. Representación y ficción

Una teoría de la ficción que ponga en primer plano el fenómeno de la representación mimética, con la solidaridad que hemos visto afirmada en Aristóteles entre «mímesis» y «poiesis», compromete más directamente que el campo desviacionista de los actos de habla «especiales» o usos no-normales, la cuestión de la forma como representación y como estructura. Se trataría de la capacidad de situar lo literario fuera del modelo de la acción comunicativa como pragmática situacional y dentro de un modelo textual en que se mostrara que una teoría semántica-intensional es condición de la situación pragmática, pero también su viceversa. Una teoría en que la «mímesis» como fábula y como signo de representación sea interdependiente de la «poiesis» o creación de mundo. Dicho de otro modo: la pragmática necesaria a una teoría de la ficción literaria es la que indaga sobre las modalidades en que la literatura y los géneros –como algo más que formas, pero también formas o representaciones simbólicas– generan el contexto propio en que toda experiencia literaria ficcional debe ser entendida.

Si el modelo del acto comunicativo predicado por la teoría de los *speech acts* no es extrapolable a la experiencia literario-ficcional, ¿habría un modelo lógico o de otro tipo que la explicara?

Abordaré las teorías que directamente han situado en la poética contemporánea tal cuestión y su respuesta. Un punto

de tránsito –no cronológico pero sí conceptual– entre las teorías de los actos de ficción planteadas en el epígrafe 2.2. y las que llamo teorías miméticas (dando a *mímesis* su sentido de representación ligado a *poiesis*) es la teoría de la ficción de Käte Hamburger, publicada en su libro de 1957 *Logische Der Dichtung*. La traducción francesa de este libro se tituló *Logique des genres littéraires*, y ese nuevo título, al tiempo que reveló el proyecto de ser una poética general entendida como poética de los géneros ficcionales, ocultó el sentido de la *Dichtung*, ligado al de *poiesis*. Si imbricamos ambos sentidos entenderemos mejor cómo la aportación de Hamburger conecta con una filiación aristotélica en que poiesis y teoría del género se solidarizan. Con todo la poética de Hamburger es dependiente y así se ha visto en la excelente reseña de J. M. Shaeffer (1987:556) de una teoría lingüística general de ámbito gnoseológico que plantea la ficcionalidad en los términos del sistema de enunciación de las lenguas naturales.

Hamburger postula que en su estructura fundamental la lengua es un sistema de enunciación definible como la relación entre un sujeto de enunciación y un objeto de enunciación (aquello sobre lo que trata la enunciación). Esta relación sujeto-objeto no es un hecho comunicacional sino que está inscrito en el interior mismo de la estructura de la lengua: el sujeto de enunciación es pues distinto del «yo»-emisor de la comunicación que es puramente discursivo o pragmático.

La tesis central de Hamburger es que hay una oposición polar entre la que ella llama «enunciados de realidad», es decir, el sistema enunciativo de las lenguas, y la ficción, en tanto los géneros ficcionales no disponen de sujeto de enunciación real. En efecto, la literatura constituye mundos ficcionales dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación y que, por tanto, no pueden ser (los personajes, la narración) entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundo cuyos personajes –y lenguaje– son ellos mismos sujetos y no objetos:

> «La ficción épica, la cosa contada, no es un objeto para la narración. Su fictividad, es decir, su no realidad, significa que ella no existe independientemente del hecho de su narración, que ella no es el producto. La narración es, pues, una ficción productora del relato... Dicho de otro modo: el novelista no

es sujeto de enunciación, él no cuenta a propósito de personas y cosas (él no habla de personas) él cuenta personas y cosas... Se revela así la estructura lógica de la ficción... categorialmente opuesta a la del enunciado de realidad». (K. Hamburger, 1957:126)

Hamburger construye su argumentación haciendo ver cómo una serie de fenómenos lingüísticos que se encuentran en los relatos de ficción de tercera persona son imposibles en un enunciado de realidad. En primer lugar el empleo de verbos que describen procesos interiores aplicados a terceros. La ficción es el único espacio cognitivo en el que el «yo»-origen (la subjetividad) de una tercera persona es presentada como tal (ibídem:88). Lo mismo ocurre con el discurso indirecto libre y con el monólogo interior, prácticas discursivas imposibles en un relato no ficcional, puesto que en los enunciados de realidad una tercera persona no puede ser vista más que como objeto y no a partir de su interioridad subjetiva.

Otros fenómenos analizados por Hamburger son el empleo de los deícticos espaciales ligados a la tercera persona y la combinación de deícticos temporales con el pretérito y el pluscuamperfecto. En un relato de ficción en tercera persona, en efecto, los deícticos espaciales no cumplen ninguna función «existencial»: no organizan una espacialidad real, la del campo del autor y del lector, sino que son referidas al campo de los personajes ficticios, lo que significa, según Hamburger, que dejan de funcionar como *deixis* para convertirse en símbolos sin orientación efectiva respecto al sujeto de enunciación real. Idéntica violación se da en las *deixis* temporales: únicamente en la ficción es posible combinar términos como «hoy» y «mañana» con el pretérito fundamental del acto narrativo, lo que indica que el eje temporal del relato no es el del autor o el del lector –es decir, el eje del sistema de los enunciados de realidad– sino el eje de la existencia ficticia de los personajes. El caso de las *deixis* temporales es sólo una muestra de un rasgo más fundamental: la función atemporal del pretérito como tiempo narrativo, puesto que el pasado temporal no indica el carácter pasado de los acontecimientos en tanto son referidos al momento de su enunciación: los hechos contados no son relatados como pasados, sino como desarrollándose en el *hic et nunc* de los personajes ficticios.

Todos estos rasgos muestran la regla constitutiva de la lógica de la ficción: no es un acto de enunciación real, ni es el enunciado de un acto de enunciación real. Pero Hamburger tampoco cae en definiciones pragmáticas o comunicacionales de la ficción que supusieran que el acto de lenguaje que se cumple en la ficción fuese un acto simulado o fingido. No es que la ficción posea según Hamburger un sujeto de enunciación fingido que imite o simule un acto de enunciación real. Los fenómenos analizados muestran que la ficción no posee tal sujeto de enunciación, ocurre que escapa al sistema enunciativo como tal, el que genera enunciados de realidad. El «yo»-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con «yo»-origen ficticio, el de los personajes y el de la narración que no son objetos sino sujetos propiamente dotados de capacidad productiva. Los hechos (y los personajes entre ellos) y la narración son una misma cosa. La narración ficcional no es el acto de un sujeto (real o fingido) sino una función mimético-poética auto-engendrante, que se encarna tanto formalmente al modo de relato (en el sentido restringido de modalidad narrativa) como en los diálogos dramáticos, donde se da idéntica función abolidora de la enunciación de un sujeto real como origen de la escena.

Hamburger afirma que en definitiva su concepción de la ficción no hace sino desarrollar la concepción aristotélica de la «mímesis» como representación de acciones humanas. El relato no es la mímesis de un acto de lenguaje, acto simulado y fingido respecto a un relato serio, que se imita, como vieron los teóricos de los *speech acts,* sino una «mímesis» de realidad: es apariencia, representación, imagen, ilusión de vida *(Schein des Lebens)*.

La definición de la ficción como imagen de vida, como ilusión de realidad, y el rechazo a considerarla como acto de lenguaje fingido o simulado y la tesis de la desaparición de todo sujeto de enunciación, son tres fenómenos interdependientes cuyo resultado es una presencia de la realidad contada como «verdadera», como ilusión: sólo si se independiza de un sujeto de enunciación real puede ser sentida como realidad vivida y representada en su verdad actual por un lector. De otro modo la literatura ficcional, si se refiriese a un acto de lenguaje –real o simulado pero de origen en la enunciación

del autor– sería un documento de valor histórico, un acontecimiento del pasado sin virtual capacidad de producir imagen de verdad para el lector presente. En esta dirección hay que leer las similitudes que Hamburger encuentra entre el relato de ficción y el espacio del arte plástico que crea igualmente una apariencia o imagen de realidad: en el arte de la pintura también pasamos del dominio del lenguaje al dominio de la presencia, de la apariencia de ser, del *schein.*

Toda la teoría de Hamburger se aplica a lo que ella llama géneros ficcionales. Lo dicho para el relato en tercera persona valdría igualmente para el drama, cuya mímesis lo es igualmente creación de personajes-sujetos de su enunciación y no objetos de la enunciación de otro, actuantes *hic et nunc,* igualmente para la balada lírica narrativa y el relato cinematográfico.

Pero su lógica de la ficción le lleva a excluir de este dominio al relato en primera persona, precisamente porque formalmente se sitúa fuera de los enunciados ficcionales y aunque admite que tampoco puede ser considerado un enunciado de realidad porque no posee un sujeto de enunciación «real», queda fuera del sistema ficcional como tal y entraría en un sistema mixto, particular, sometido a las leyes estructurales de los enunciados de realidad, ser documento histórico, pero como un enunciado de realidad fingido (ibídem:220 y ss.). Como quiera que el relato de primera persona se encuentra fuera de la oposición categorial a los enunciados de realidad, la distinción entre un relato verídico en primera persona (por ejemplo, la autobiografía) y un relato fingido que imita fielmente ese acto de lenguaje serio (por ejemplo, la novela picaresca) sólo se podrá hacer, no por la lógica de su sistema de enunciación (que no los distinguiría nunca) sino por consideraciones contextuales. Veremos en el capítulo 4 el fenómeno de la forma autobiográfica y su lugar en el esquema de la ficción. Sólo cabe decir que la posición de Hamburger, estrictamente lógico-categorial, expulsaría de la ficción a gran parte de la novela, construida en clave pronominal y en la que igualmente se ofrece una imagen o mundo que crea su propio contexto de realidad. Parece poco sostenible que una sólida teoría de la ficción como sin duda lo es la de Hamburger pueda expulsar de la ficción al *Lazarillo,* o a

las *Confesiones del estafador Felix Krull*, de Thomás Mann. Sin duda ocurre que Hamburger ha quedado atrapada por el rigor de su propia coherencia, pero como también veremos por una cierta impropiedad en la caracterización del rol de «narrador» como esquema sistemático virtualmente distinguible del sistema de discurso del personaje. Como Jean M. Schaeffer (1987:567-570) ha hecho ver, una consideración retórica como la que la narratología genettiana propone resuelve muy bien en estructuras discursivas distintas: focalización, voz, relato de palabras-relato de acontecimientos, los esquemas usuales de las formas narrativas, que no pueden ser contempladas idénticas porque lo sean desde el punto de vista lógico-categorial, de su estructura profunda, cuando el relato ha imaginado esquemas de discurso distintos para crear el mismo sentido de «imagen de vida» o «apariencia de realidad» en la novela de tercera persona y en la de primera persona.

El rechazo de Hamburger a la categoría del «narrador» ha aparejado que su excelente sistema sea ajeno a la retórica de la ficción: en rigor una lógica puede ser manipulada retóricamente de distintas formas. El sistema de discursos de las formas narrativas es inseparable del sistema lógico-categorial porque la lógica de la ficción no contraviene las formas de su manifestación, sino que se deduce –y aprende culturalmente– de ellas.

He calificado antes la teoría de Hamburger como un punto de transición sobre todo porque su crítica a las teorías comunicacionales de la pragmática al negar que el relato ficcional sea propiamente un acto comunicativo y al afirmar que el mundo ficcional construye su propio contexto de producción de discurso: el autor construye o produce lenguaje que contiene personas y cosas, no nos habla él de esas personas y cosas, le acercarían a las teorías que de inmediato analizaremos. También le acercan su idea de abolición de la frontera que separa el acto mimético-representativo como acto poiético que crea una imagen o ilusión de vida, fenómeno que Hamburger veía semejante al producido en las artes plásticas, singularmente con el lenguaje de la pintura.

En este momento, cabría referirse de nuevo a Nelson Goodman. Esta vez a otro excelente libro suyo: *Los lenguajes del arte* (N. Goodman, 1968) que constituye una monografía

indirecta sobre la ficción, en la medida en que desarrolla la idea del arte como representación o mímesis dotado de autenticidad a través de sus formas. En cierto sentido el libro de Nelson Goodman desarrollaría un análisis pormenorizado de ese fenómeno que para Hamburger era central: cómo la ficción disuelve la frontera entre ser y apariencia, imagen, vida y vivencia propiamente. En definitiva como la estructura de representación mimética es poiética, creadora de mundo que es sentido por el receptor no como lenguaje sino como mundo.

Partiendo de las teorías de la perspectiva de E. Gombrich, Goodman traza una interdependencia entre modos de ser del mundo y modos de describirlo, de recrearlo. El ojo no es reflejo-espejo sino mirada que selecciona, organiza, rechaza, discrimina y construye. El arte de la perspectiva no es una pura convención y no representa al mundo tal como es, sino que pretende que la imagen aparezca igual al objeto y el objeto igual a la imagen (N. Goodman, 1968:38); al deshacer la distinción entre lo real y su imagen, el arte crea la ilusión de vida y su denotación es simbólica y no puramente referencial. El objeto real o imaginado no posa como modelo dócil que la literatura registra; su forma implica selección, marginación de mil circunstancias (por ejemplo, el grupo sanguíneo de un personaje) y relieve de otras. El objeto referido no es referido sino representado, porque, en rigor, no está ya hecho sino que es el resultado de un modo de tomar el mundo. El objeto y sus aspectos dependen de la organización y ésta es invención, creativa y no copia. Ni la modalidad de invención llamada realista podría resistir un análisis de realidad, porque con todo lo que una novela de Balzac o de Galdós narran es inasequible, además de ser una arbitraria selección de fenómenos cuya realidad es dependiente del esquema narrativo que predica pertinentes unos e impertinentes otros.

Ya vimos en el primer capítulo cómo el sistema en que operaba la representación fabuladora de los libros se reescribía en Don Quijote como sistema de su propia coherencia. Y ambos sistemas eran igualmente librescos, pero el uno se estilizaba como realista –fuera del libro– y el otro (por ejemplo, la cueva de Montesinos) sólo podía tener lugar en el interior del pacto narrativo de la recepción en la clave necesaria al héroe

caballeresco. Igual acaba pensando Sancho de la figura de Dulcinea.

Nada es, por tanto, intrínsecamente representación: el estatuto de ser representación es relativo al sistema simbólico (ibídem:231) y un símbolo puede ser representación incluso cuando no denote nada en absoluto, como ocurre tantas veces en pintura. Cualquier diferencia de altura entre dos imágenes de hombre constituye una diferencia de la altura en el hombre representado, por ello mismo su imagen es símbolo y no denotación, pero vale como imagen real y así se percibe por el lector-espectador. La «realidad» de esa imagen, tal ilusión, requiere, empero, que la percepción no sea articulada cuando el signo o imagen, en cambio, sí lo es. Los sentimientos en literatura, los personajes de la novela, las calles descritas pertenecen a un conjunto ejemplificado que se expresa articuladamente, en relaciones particulares de esos conjuntos, pero como símbolo denotan no su articulación sino el conjunto al que se refiere, que deviene denso y compacto a los ojos del lector. Precisamente en la medida en que la imagen de realidad es necesaria y el hombre necesita referir los entes ficcionales al mundo del que él forma parte, su articulación –y el mecanismo de su relación misma– desaparece como tal cuando leemos una novela en la medida en que necesitamos que el conjunto denso de lo real no sea dificultado por el lenguaje. La imagen de vida precisa que la transparencia del lenguaje sea tal que opere en sentido transitivo al objeto representado y el lenguaje no oculte, no sea opaco respecto al mundo del lector al que los símbolos de la obra este lector acaba refiriendo.

Si he allegado una lectura del libro de Goodman es porque su complejidad deshace cualquier fácil interpretación de la representación como copia, y de lo real empírico como objeto para ser copiado. Pero también porque, desde otro punto de vista y con otra metodología, las teorías de Félix Martínez Bonati, que componen una sólida ontología de la ficción literaria, también pueden ser abordadas desde el intento de explicación de cómo la ficción narrativa es imagen y representación mimética y de la solidaridad indiscutible entre el esquema discursivo de las formas de la representación y la «creación de mundo» e imagen de vida que la ficción implica.

En su estudio titulado *Representación y ficción* (Martínez Bonati, 1981) aborda algunas de las paradojas que asaltan al mundo de las ficciones y sobre todo la común que acontece cuando resumimos la historia o argumento de una novela y lo hacemos en tiempo presente cuando la acción acontece en pretérito. Por ejemplo, «Un día de septiembre Pedro se alejó para siempre de su aldea natal» (como frase perteneciente a un texto narrativo) y «un día de septiembre Pedro se aleja de su aldea natal» (como resumen crítico de aquella narración). ¿Qué implica y por qué se produce esta disyunción de tiempos? Para Martínez Bonati, para explicar tal paradoja de lo que es pretérito sea referido en presente es preciso distinguir entre el «hecho» (pasado y ya ido) y la «imagen» de él que vive en la memoria o en la imaginación. En nuestro sistema conceptual funcionan asimismo distinciones que revelan parecido comportamiento: por ejemplo, persona (entidad real) y personaje (constructo crítico). La persona es «lo representado» (exista o no realmente) y el personaje su «representación» (y la imagen compleja que revela una construcción del lector). Hay aquí una distinción que no es metalingüística. Personaje no es un término para hablar de persona, sino dos cosas diferentes: «personaje» se refiere a la imagen literaria del objeto designado «persona», no a su designación (Martínez Bonati, 1981: 93-94). Hay amplios paralelos en la experiencia retórica que ilustran la oportunidad de esta distinción entre objeto representado y su imagen o representación.

La dificultad que nos asiste para entender cabalmente las consecuencias de tal distinción estriba en la paradoja de que la «representación» o «imagen» es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece: su actualidad coincide con su colapso. Si miro una fotografía de un amigo «veo» el amigo y no el objeto material «fotografía». Hay: *a)* el ícono (la fotografía como materialidad significante); *b)* la imagen representativa o representación (el aspecto actualizado, el modo como se representa el amigo), y *c)* el objeto representado (el amigo en su integridad, parcialmente oculto). Si miro la fotografía de modo natural desaparecen de mi campo de conciencia tanto el soporte físico o materialidad del signo como la imagen representativa: se funden o confunden ambas con el objeto representado y ello porque la imagen, la representa-

ción, cuando funciona como tal no se muestra sino como su objeto, el éxito de su ser representación es su colapso, cuando mueve como tal representación y alcanza lo representado:

> «En la recta aprehensión de la representación artística creemos sólo de "una manera modificada" que estamos ante la presencia real del objeto representado. Sabemos inexplicablemente que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mímesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado, y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria, sus sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales. Se sabe abierta a la posibilidad del "estilo".
>
> Pero al dar la espalda a un esfuerzo simplemente «reproductivo» de presencias reales, y rechazar con ello un imperativo de verdad singular total o de ilusión "absoluta", la representación artística se define declaradamente como "ficción"». (F. Martínez Bonati, 1981:100)

Siendo la representación imagen (vicaria) de lo ausente, de lo que no está, puede tanto serlo de lo que ha existido y ya no existe como de lo que nunca existió. Si algo ha existido o no es un asunto empírico o incierto, pero nunca un asunto artístico, es externo a la obra de arte. Lo que es fundamental a la estética artística y a la significación de la ficción es que la presencia de eso que existe o existió o no existió, obtenga su cualidad de ser «imagen», «parece» existir. Pero es imagen «enajenada»: el personaje es imagen de la persona y sólo cuando se enajena, cuando funciona como imagen es realmente personaje y no persona y existe como ficción. Hablamos de Emma Bovary como existente siendo sólo una imagen mental precisamente porque le es fundamental a la percepción natural de la ficción la presencia enajenada del objeto.

Martínez Bonati recorre esta tesis con amplias y profundas argumentaciones desarrolladas en sus implicaciones filosóficas en los capítulos 8 y 12 de su reciente libro: *La ficción narrativa. Su lógica. Su ontología* (1992), cuyo detalle es imposible resumir aquí.

Si en estos capítulos Martínez Bonati desarrolla su teoría de la ficción como explicación fenomenológica del «estatuto

de realidad» peculiar de las representaciones literarias como imágenes y de las presencias imaginarias transpuestas a su realidad vivenciada por el receptor, en otros capítulos del mismo libro y singularmente en su libro *La estructura de la obra literaria* (Martínez Bonati, 1960), el autor ha mostrado una teoría de la ficción literaria que defiende ésta como hablar imaginario: el problema de la ficción no podría entenderse en todo ni en parte si no analizamos cómo la estructura de la literatura y el modo de ser representación imaginaria «afecta al discurso mismo». Adelantó el profesor Martínez Bonati con su teoría del hablar imaginario distingos categoriales que la teoría literaria posterior ha popularizado hoy, pero que no han saltado apenas al discurso de la filosofía analítica, como vimos. Por ello, las críticas que F. Martínez Bonati hizo a las teorías de Searle y Ohmann y las matizaciones a Gérard Genette, nacen precisamente, como dije en su momento, de su rechazo a considerar la literatura como un acto de lenguaje no serio o simulado, porque en rigor no es un acto de lenguaje del autor, sino la creación de un hablar que es imaginario, y que tiene otra fuente, creada en y por la estructura discursiva de sus frases imaginarias. *La estructura de la obra literaria* sentó las bases de esta teoría del discurso ficticio en una distinción clave: la que se da entre «frase real sustantiva, pseudo-frase y frase imaginaria».

La frase real auténtica, apofántico-asertiva, se origina en la acción comunicativa de hablante-oyente: por ejemplo: «Pedro es mi amigo.» Las pseudo-frases son las representantes de frases reales auténticas. Cuando «yo» en estilo directo digo: «Él ha dicho: "Pedro es mi amigo"», la frase «Pedro es mi amigo», pronunciada por mí, «ahora» no es un signo lingüístico, si lo fuera representaría que Pedro es mi amigo, lo cual no es lo representado en ese signo. Esa cita es un icono que imita al signo lingüístico auténtico. La virtud de la pseudo-frase es hacer presente una frase auténtica, pero de «otra» circunstancia comunicativa.

> «Lo asombroso es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, vale decir, de frases icónicamente representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. Tal es el fenómeno literario. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general

sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana.» (Martínez Bonati, 1960:128)

Al leer la obra de ficción asistimos no a frases sino a pseudofrases que representan frases auténticas pero imaginarias, de otra fuente de lenguaje distinta del autor. Las frases literarias no son frases del autor, sino citas del hablar de otro. El autor literario no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje y la frase imaginaria (frente a la real auténtica) «significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella». En definitiva la obra literaria no es la comunicación, sino «lo comunicado» y en esencia lo comunicado es imaginario, no sólo en su ser o no real empírico, sino en su ser discurso imaginario, hablar imaginario, hablar ficcional, del mismo rango que lo son los objetos imaginarios representado, (ibídem:131-132), cuya presencia en la literatura es presencia imaginaria, representación.

De este modo la teoría de Martínez Bonati se anticipó a las distinciones que luego serían comunes, como las de autor ficticio (implícito) de W. Booth, la distinción autor-narrador como funciones radicalmente distintas. Lo interesante es que dio fundamentos teóricos para allegar el concepto de ficcionalidad a la propia actividad del discurso y no referirla exclusivamente a los hechos o historia relatada, que era el campo en que se resolvían comúnmente los estatutos de la ficción literaria. Conocer que el hablar literario es un hablar ficticio, producción de frases auténticas, pero imaginarias, transporta la ficcionalidad a la esencia misma del ser constitutivo de lo literario, con independencia del grado de realidad o de convicción o de verosimilitud de los referentes extensionales. No es menos hablar ficticio el de una novela realista que el de una novela fantástica.

Desde una común fuente fenomenológica, F. Ayala (1970) y Joan Ferraté (1968) han llegado a parecido lugar respecto a un planteamiento del hablar literario como «discurso ficcional», lo que situó muy pronto a distintos autores de la filología hispánica en un lugar pionero y avanzado desde el que posteriormente se generalizaron. F. Ayala, en su ensayo *Refle-*

xiones sobre la estructura narrativa (F. Ayala, 1970) aborda de modo sistemático y muy raro en aquellas fechas una teoría de la ficción como separable de la «experiencia» biográfica de autor y del poema como no dependiente de su «intención». Lo curioso es que todo el desarrollo argumentativo de Ayala no sea simplemente la crítica al biografismo y a la intencionalidad que ya habían logrado los románticos ingleses y los teóricos del *new criticism,* sino que los haga Ayala depender del principio estructural básico de que la ficción es una construcción imaginaria que afecta al «discurso mismo»: a la ficcionalización del autor y que esta ficcionalización sirve a la «ilusión de verdad» y es requisito para el éxito de la mímesis como creación de mundo. También se plantea Ayala la relación entre estructura verbal y construcción imaginaria cuando afirma:

> «Como cualquier otro escrito, la obra de arte literaria es –dicho queda– una comunicación cuya estructura presenta el mismo esquema básico de todo uso de lenguaje: arranca de un hablante (el autor) que comunica un contenido (el texto) a un destinatario (el lector). La diferencia específica de este hablar en que la obra literaria consiste se encuentra –ya lo hemos visto también– en el carácter imaginario de ese contenido, que lo substrae al orden de las relaciones prácticas con que la vida cotidiana está tejida. Igual que las demás obras de arte, la literaria, o poesía, constituye una esfera de realidad imitativa (mímesis), un recinto donde se ficcionalizan no sólo aquellos elementos de la experiencia... sino también el propio autor en cuanto tal...» (F. Ayala, 1970:402)

Todo el libro de F. Ayala es una aprehensión y reflexión agudísima sobre esta estructura fundamental, imaginaria, que da sentido a la ficción y en la que puede, salvo matices, llegar a idéntico lugar que la teoría de Martínez Bonati, incluso llega a ser F. Ayala más radical en su idea de ficcionalización del discurso, pues lo plantea incluso para aquellas obras de cualidades «literarias» pero de naturaleza no ficticia, como epístolas, discursos políticos, etc. El tiempo arrebata a estas obras de su contexto práctico y las ficcionaliza. Con todo, F. Martínez Bonati (Martínez Bonati, 1992:30-31) hace ver las diferencias que persisten entre un «discurso político», una «carta literaria» y una obra de ficción narrativa: en esta segunda hay

una distancia óntica insalvable entre la persona real (autor) y la persona ficticia hablante en el texto, lo que posibilita, por ejemplo, la ironía sobre el narrador.

También de modo muy temprano el crítico catalán Joan Ferraté ofreció en los ensayos incluidos en su *Dinámica de la poesía* (J. Ferraté, 1969), que fueron publicados inicialmente entre 1957 y 1966, una coherente teoría de la experiencia imaginaria que sostiene una relevante reflexión sobre la ficción. Por converger con algunas de las ideas que hemos venido glosando en Hamburger, en Goodman y en Martínez Bonati, no puedo ofrecerla en detalle, pues resultaría repetitivo. Pero creo de justicia ofrecer algún texto de la argumentación de Ferraté sobre los extremos que venimos glosando. En un artículo de 1961 titulado *Ficción y realidad en la poesía de Góngora* leemos:

> «La literatura no puede ser (no es, por principio) comunicación, porque lo propio de ella no está en nada de lo que la literatura nos diga... Lo propio de la literatura estriba en que todo lo que ella nos dice está para que lo entendamos bajo el supuesto imaginativo de que lo estamos viviendo actual y realmente (viéndolo, haciéndolo, pensándolo realmente) y no simplemente tomando nota de ello. La literatura es una ficción de realidad que deja intactas la realidad o irrealidad, la verdad o falsedad, la posibilidad o imposibilidad efectivas de su asunto, de todo su asunto. La ficción no reside, pues, en el asunto o contenido de la literatura, sino en la óptica con que nos hacemos cargo de todo, del contenido y de su expresión, y lo transformamos esencialmente, en el sentido de que lo que inicialmente parecía residir en una simple transmisión de noticias, realizada por medio del instrumento lingüístico, acerca de cosas, hechos, se nos convierte, tanto lo comunicado como su instrumento, en vehículo de una ficción de nuestro espíritu, ficción de realidad o posición de actualidad... Lo importante está en que la imaginación del objeto sea nuestra imaginación, pues lo que ponemos al imaginarlo es, antes que nada, el acto mismo de imaginarlo o fingirnoslo real.» (J. Ferraté, 1968: 299-300)

En el proceso de argumentación que venimos desarrollando, otra de las aportaciones fundamentales de Martínez Bonati a la teoría de la ficción literaria sería su atención a las

formas configurativas de la representación. Distingue tres estratos lógicos que gobiernan la representación mimética en órdenes discursivos de un estatuto diferente: el primero es el de la frase del narrador, frase mimético-representativa que es el estrato portador de la estructura de lenguaje de la composición narrativa. El discursivo apofántico-mimético sobre individuos que el narrador realiza, tiene la singularidad lógica de estar dotado del atributo de verdad para sus afirmaciones, propiedad de la que carece el hablar de los personajes y el hablar no mimético del narrador (por ejemplo, cuando el narrador hace juicios morales o de otra índole), que son los otros dos estratos de la obra de ficción narrativa. La comprensión de la ficción narrativa exige la entrega a la verdad de las palabras del narrador en sus frases mimético-representativas y su crédito básico es requisito para la *imagen* de mundo:

> «La espontánea atribución de validez al discurso mimético del narrador y la correspondiente jerarquía de prioridad lógica son una convención constitutiva de la narración como objeto, una forma o principio trascendental de la comprensión o experiencia de narraciones. Porque el sentido literal de toda narración (literaria o no) es poner mundo ante nuestros ojos, un sector real o imaginario del mundo, hacernos imaginar por el lenguaje las circunstancias narradas. Y es la frase tenida por verdadera la que hace posible un mundo imaginado...
>
> Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundos en imagen narrativa necesita, como exigencia, de una cuasi-mecánica de la ilusión, dar crédito irrestringido al narrador. Si no se observa esta regla de juego, no hay objeto. Por cierto que esto se finge con conciencia más o menos clara de tal artificio de la fantasía, con distancia irónica. En rigor, una entrega irónica de fe tan limitada sólo es posible porque está presidida por la conciencia de lo narrado como ficticio..., la literatura, en sentido estricto, encuentra en la ficción su posibilidad.» (F. Martínez Bonati, 1960: 68-69)

Si tenemos por verdadero que Don Quijote y Sancho tienen delante los molinos que ve Sancho y no los gigantes que ve Don Quijote, cuando cada uno defiende una cosa, es porque el narrador nos ha dicho que son molinos (Martínez Bonati, 1978:33). Pero esta obviedad es de enorme trascendencia para la estructura lógica de la literatura, puesto que:

«nuestra aceptación incondicional de la verdad de lo que sostiene el narrador acerca de las particularidades del mundo ficticio, se debe a que sólo mediante ella cobra sentido estético nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción. La verdad de estas oraciones del narrador no proviene pues, de deducción o de comprobación empírica, sino de la norma transhistórica de una conducta mental productiva... es una norma constitutiva del leer literario que las frases narrativas y descriptivas del narrador son irrestrictamente verdaderas, que el mundo de la obra es necesariamente tal como el narrador dice que es. Dicho en lenguaje kantiano, se trata de una condición de la posibilidad de la experiencia poético-narrativa.» (Martínez Bonati, 1978:37)

Aquí reside por tanto la palanca por la cual las frases miméticas del narrador tienen la singularidad de no interponerse entre nosotros y las cosas de las que hablan. No son percibidas como lenguaje sino como mundo. Es el fenómeno de la *enajenación mimética.* El discurso mimético hace de las palabras mundo, se enajena en su objeto, es imagen, representación y como imagen y experiencia imaginaria, aunque auténtica y presencial, transparente y en cierto sentido vida.

La teoría de F. Martínez Bonati que acabo de sintetizar ha recibido posteriores ampliaciones o matizaciones en distintos autores, que se han ocupado de la ficción con parecidas conclusiones. B. H. Smith (1890) sostiene una teoría muy semejante en los términos y en el proceso de su argumentación a la que había adelantado M. Bonati.

Respecto a lo que pueden ser ampliaciones o desarrollos y para los propósitos de este libro interesa señalar las contribuciones de L. Doležel (1980), M. L. Ryan (1981) y W. Mignolo (1981). L. Doležel, de quien veremos más adelante otras aportaciones enjundiosas al problema de la ficción en la poética contemporánea, se ha preocupado en distintas obras de la estructura básica de la narración ficcional. En su artículo *Truth and authenticity in narrative,* Doležel parte de la necesidad de contemplar la teoría sobre la ficción en los términos de una semántica literaria, convencido de que las contribuciones de los filósofos y lógicos con sus distinciones entre realidad y ficción, verdad/falsedad, referencia y no referencia, son profundamente ajenas, como deudatarias de una ciencia

formal, a la semántica literaria en cuanto tal, además de desconocedores de las categorías semióticas, semánticas que la moderna teoría literaria ha incorporado (L. Doležel, 1980:8).

Para Doležel una frase narrativa ficcional es verdadera si expresa un estado de cosas existente en el mundo ficcional del texto y es falsa si tal estado de cosas no existe en el mundo ficcional del texto. Pero tal definición necesita completarse con una teoría sobre los conceptos en que se basan los valores de verdad de las frases narrativas sobre un doble pivote: *a)* el concepto de existencia ficcional, y *b)* el valor de verdad referido a la fuente textual que lo crea. La primera cuestión debe salir del prisma realista y del actualismo con que se contempla por parte de los filósofos analíticos y desembocar, como luego analizaremos (epígrafe 2.5.) en una semántica de los mundos posibles ficcionales. Respecto a la segunda cuestión, el valor de verdad referido a la fuente que crea el texto, Doležel establece que no es el autor real el que determina el valor de verdad de las frases textuales, sino la textura formal que imagina fuentes ficcionales. En este momento hay que referirse a la estructura de un modelo binario presentado por el propio Doležel (Doležel, 1973) y que divide la estructura textual narrativa en una oposición binaria: el hablar del narrador (Er-from narrador) y el hablar de los personajes. Ésa es la estructura básica del modelo binario. Pues bien, es el hablar del anónimo (Er-from) narrador el que resulta portador de la autoridad de autentificación para las frases del texto, mientras que el habla de los personajes carece de ese valor de autentificación. La función de autentificación cumplida por el hablar narrativo es el principio fundamental que gobierna la existencia de los mundos narrativos ficcionales. Los mundos narrativos devienen hechos realidades factuales sobre las que no cabe dudar. La diferencia con la teoría de Martínez Bonati, a la que Doležel se refiere, es que Doležel no cree que las frases del narrador provean de verdad porque «refieran» a un mundo (por ser miméticas), sino que lo son en tanto «construyen» un mundo y por tanto el autor checo remite en definitiva a un valor de referencia solamente en el seno de una semántica de mundos posibles y no en el seno de una semántica que él califica de «mimética».

Doležel quiere evitar con esta referencia a una semántica de mundos posibles que el valor de verdad pueda independi-

zarse de lo que él llama «hechos narrativos». Son los hechos instituidos, bien que por el narrador, en el mundo narrativo los que asignan el valor de verdad a sus frases. La asignación de «verdaderas» depende pues de su acuerdo o desacuerdo con los hechos narrativos (hechos del mundo narrativo). Ello posibilita que incluso las frases de los personajes tengan necesariamente que sujetarse a este procedimiento de validación en cuanto a su valor de verdad. El narrador construye un mundo con frases y el valor de «autenticidad» reside en su hablar, pero son los hechos narrativos (el mundo posible constituido, el mundo narrativo) los que asignan valor de verdad a las frases. Hay pues una doble validación, la primera, de autentificación, es productiva, de una función que pertenece al habla del narrador; la segunda, la del valor de verdad que es relativa al acuerdo o desacuerdo con los hechos narrativos instituidos, que sirven asimismo para convalidar o no lo dicho por los personajes. De cómo esos «mundos narrativos» o hechos se configuran como «mundos posibles» hablaremos más adelante (epígrafe 2.5.)

La teoría de Doležel le permite establecer la autonomía del mundo semántico-ficcional respecto del mundo actual y abandonar la clásica correspondencia con el concepto de verdad lógica o verdad fáctico-referencial. Ahora bien, Doležel concuerda con Bonati en enfatizar que el criterio de verdad en la narrativa está subordinado a la «función de autentificación» de hechos narrativos que cumple el habla del narrador:

> «La verdad ficcional es estrictamente verdad dentro/fuera del mundo narrativo constituido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos autentificados» (ibídem: 15).

Posteriormente Doležel analiza formas particulares de la narrativa en las cuales hay «grados» de autentificación en obras que no siguen el modelo binario (DN+DP) sino que mezclan, como es el caso de la narración subjetiva, la narración en primera persona, el problema del estilo indirecto libre, etc. Contrariamente a Hamburger y de nuevo concordante con M. Bonati, Doležel precisa que estas formas son modalidades discursivas que pueden asumir en distintos gra-

dos el rol constructivo de mundo que la categoría del «narrador» posee, aunque Doležel cree que la autentificación (respecto a ser verdad lo dicho por él) de un narrador como Lazarillo es *más leve* y «relativamente auténtico» que lo dicho por el narrador impersonal. El narrador en primera persona tiene que ganarse su autoridad autentificadora, mientras que el narrador impersonal la tiene dada por convención. Volveremos sobre estos extremos en el capítulo 4 de este libro dedicado a la ficción autobiográfica. La literatura contemporánea se ha esforzado, empero, por establecer violaciones al principio de autentificación y juegos que aniquilan tal función como es el caso de muchos relatos especulares (L. Dallenbach: 1977) o típicamente J. L. Borges que en *Ficciones* ha construido relatos de *mise en abyme* de tal principio y somete al lector a la duda sobre la función misma del autor. El ejemplo conspicuo es el de «Pierre Menard, autor del Quijote», cuyo eje dominante es la quiebra de seguridad fronteriza entre el libro y la frase fuera del libro como espejo imitador que es la vida respecto a la ficción, primera piedra constitutiva de mundos «auténticos». También puede el lector releer *La Biblioteca de Babel* en el mismo volumen, para semejante juego de significación.

W. Mignolo (1981) sostiene la necesidad de contemplar la ficción literaria en el marco de las situaciones comunicativas regidas institucionalmente por la vía de los géneros y por la llamada «competencia literaria». Por la primera podría distinguirse unos usos sociales de situaciones comunicativas simétricas, cuyos roles textuales, pueden intercambiarse, de unas situaciones comunicativas a-simétricas como es el caso de las comunicaciones escritas, en que los roles textuales no pueden intercambiarse. Escribir una ficción implica la creación de un «espacio ficticio de la enunciación» donde el narrador ficticio es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone las instancias por las cuales se crea tal espacio. Es preciso, por tanto, descomponer la entidad compacta «narrador» y estudiar el mecanismo por el cual se crea un doble discurso que coincide en todas sus palabras, el del autor y el del narrador, pero donde no hay co-referencialidad entre ambos.

Mignolo analiza las dimensiones semánticas y pragmáticas de este discurso, que permite la creación de una situación ficticia de enunciación. Desde un punto de vista pragmático la convención de ficcionalidad tiene como marca distintiva la no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no ficticia de enunciación (autor). Tal marca está claramente inserta en nuestra cultura literaria y es una norma de la institución literaria, de tal forma que quien produce un discurso literario ficcional «semiotiza» su acto de lenguaje inscribiéndolo en la convención de ficcionalidad y en las normas de la institución literaria. Pero al mismo tiempo hay una «semantización» de la enunciación ficticia, por la cual se crea un espacio ficcional de la enunciación por medio de los sistemas pronominal, los deícticos, la voz, las modalidades, etc. Mignolo hace un recorrido por la semantización pronomino-temporal, la semantización del contexto de situación y la semantización denotativa y modal.

En estos tres niveles de semantización procede la literatura a crear una complejidad del acto de la enunciación, problematizando el «yo» pronominal, los deícticos, el contexto, etc. El lector interpreta estos mecanismos de la semántica del discurso ficcional literario y los inscribe en el proceso de semiotización o inscripción pragmática, como usos convencionales regulados por la institución literaria. La semiotización o pragmática gobierna el «pacto de lectura» por el cual el discurso ficcional es «verdadero», en el sentido de crear la ilusión de verdad de sus asertos, pero para ello es preciso que el propio discurso haya semantizado el espacio enunciativo, en la forma que Mignolo describe en los tres niveles enumerados.

A través de una serie de ejemplos, Mignolo recorre la semantización pronominal en textos narrativos y el valor de los deícticos respecto al sistema de su enunciación, algunos mecanismos ya atendidos por K. Hamburger, en la que constituye una monografía muy detallada sobre las formas que adoptan las relaciones pronominales en los textos narrativos, como sistemas de alternativas disponibles en el espacio de enunciación que explota singularmente la literatura y que se leen por el lector en el marco de tal comunicación. Igual que en la semantización pronominal y sus *deixis,* opera con las

formas en que el relato ficcional modifica el contexto situacional, por lo que aborda la problemática de los «actos de lenguaje» y los roles de emisor y destinatario en los textos ficcionales en relación a su «registro». Dicho de otro modo, los procedimientos por los cuales se configuran y constituyen los roles comunicacionales.

Por último aborda la semantización denotativa: el problema de la referencia, adscribiéndose mucho más a la línea de Meinong (que veremos en el epígrafe 2.5.) que a las distintas derivaciones vistas en el epígrafe 2.2. de Frege, Searle, etc., que hubiesen negado la referencia. Para Mignolo «la semantización denotativa debe entenderse como la creación de una situación ficcional de enunciación que "verdaderamente narra y describe acciones ocurridas y objetos existentes" (Mignolo, 1982:115), asintiendo básicamente las tesis de Martínez Bonati y L. Doležel, pero ofreciendo una tercera probabilidad alternativa al debate de ambos (que acabamos de sintetizar). Esta posibilidad sería la de proponer que «la creación» de entidades ficcionales es pertinente cuando se analiza el acto de lenguaje del autor en relación con su audiencia. En el «mundo actual» del autor y su audiencia, S. Holmes, no existe en el mismo nivel que Napoleón o el mismo Doyle. «Autentificación» designaría la operación que realiza el narrador no en el mundo actual sino en un mundo alternativo al nuestro. En ese mundo las acciones y entidades no son «creadas» sino que existen. Es precisamente por esto que el narrador no las crea sino que las autentifica (ibídem:117). Apelando a la teoría deíctica de Lewis de mundos actuales y mundos posibles, Mignolo resuelve el problema de la autentificación ofreciendo esta alternativa que combina y armoniza en cierto modo las posiciones de Martínez Bonati y L. Doležel

> «si distinguimos la "actualidad" del mundo del autor y de su audiencia, de la "actualidad" del mundo del narrador y de su audiencia, podemos resolver el problema de la denotación y de los objetos ficcionales diciendo que los objetos son creados en el mundo actual del autor y de su audiencia, pero que los objetos existen en el mundo actual del narrador y de su audiencia: el narrador sólo autentifica su existencia. *La autentificación de la existencia de las entidades que componen el relato del narrador sería el procedimiento básico de la semantización denotativa*» (ibídem:117; subraya el autor).

La posición sobre la semantización modal nos traslada al problema de los mundos posibles, que veremos en el epígrafe 2.5. Aquí conviene anotar que Mignolo allega casos especialmente problemáticos de la nueva narrativa para ampliar las propuestas básicas de L. Doležel (Doležel, 1976). En definitiva W. Mignolo ha ofrecido un despliegue muy significativo de problemas que ahondan en la categoría «narrador ficticio» concibiendo tal categoría en los varios niveles (pronominal, temporal, contextual y modal) en los que esa categoría –que es semiotizada por principios pragmáticos– se semantiza en los discursos ficcionales literarios.

2.5. La ficción y el circuito agrietado de una semiosis compleja

El desarrollo de las teorías sobre la ficción que ha planteado la ficcionalidad desde la concepción de un hablar imaginario, en los términos apuntados, de la ficcionalidad del discurso mismo, son convergentes con toda una línea de estudios semióticos y pragmáticos que las modernas teorías literarias han configurado como perteneciente a la pragmática del discurso literario como proceso de semiotización convencional. La institución literaria ha educado a los lectores y oyentes a unas formas de recepción convencional que convierten el circuito literario en un circuito agrietado, en el que no se podría plantear la ficción como una comunicación del autor a sus lectores sin que medien e interfieran en el circuito las diferentes leyes que rigen los procesos de semiosis compleja que se dan en la comunicación misma.

Hemos visto que W. Mignolo contemplaba esta perspectiva como un marco presuposicional, de tipo pragmático, en el cual las formas textuales, los índices semánticos del discurso ficcional, se leen adecuadamente. La propia denominación de «autor» es una categoría compleja, de naturaleza histórica, que nunca sería cubierta totalmente por el vocablo «emisor» del discurso. El proceso de «lectura», asimismo, introduce en el circuito unas variables, que si bien exceden el objetivo de este libro no debe marginarse su anotación somera. Incluso el mensaje comunicado y su semántica nunca es en literatura

resoluble en términos de referencia o significado semántico extensional: habría que contemplar simultáneamente los significados dianoéticos o sistemas figurativos que rigen las selecciones temáticas. Un *tema* en un autor no es únicamente un contenido denotado o un campo semántico: intervienen en su configuración líneas o conjuntos interpretativos ligados a los sitemas de connotaciones vigentes en una época, en un período literario o en el mismo autor con relación al conjunto de sus obras, etc. (C. Segre, 1985:100-108 y 1979:20-28). Son posibles dos o más representaciones temáticas de una obra y a menudo conciliables y ese hecho hace situar la cuestión de la referencia como mucho más compleja que su adscripción a denotaciones de carácter lógico. Aunque el recorrido de estas cuestiones excede el campo temático de este libro y supondrían toda una teoría literaria, creo que resulta pertinente allegar sus postulados básicos.

El primer presupuesto para una teoría de la ficción literaria sería considerar el circuito específico de la comunicación que la literatura pone en juego. Es un circuito complejo que convierte al texto literario en una de las partes de una semiosis de codificación múltiple, en el sentido definido por Iuri Lotman (1970). En esa semiosis la categoría emisor no es plenamente pertinente, como tampoco la de destinatario. Para la primera cabría incidir al menos en la dualidad autor/emisor y para la segunda, en la de lector/destinatario.

También esa semiosis compromete la distinción semántica del texto/temática (no coincidente en todos sus términos), del mismo modo que el hecho literario es fenómeno complejo que remite a la «cultura» como sistemas de mediaciones que permiten un tipo de interpretación y marginan otras. La evidencia histórica de que un mismo texto literario obtenga dimensión ficcional en una época y pueda ser entendido por otra como no ficcional, según sea el universo de los mundos posibles que una cultura pone en juego, y según sea la acuñación de los modelos críticos, religiosos, científicos o imaginativos desde los que ese texto se lee, bastaría para situar necesariamente la ficcionalidad en un ámbito comunicativo en el que no opera la acción de un hablante sobre un oyente en el marco de la situación compartida por ambos.

Los contextos de situación no son idénticos en emisor y destinatario, precisamente porque tal comunicación entre ambos se realiza *in absentia* y su vínculo –el texto– sufre por su solo carácter diferido las potencialidades interpretativas que dan sentido a la semiótica literaria como hermenéutica textual (C. Segre, 1986:18). En lo que sigue analizaré brevemente algunos de estos presupuestos que vienen siendo enfatizados por la teoría literaria actual.

La ficcionalidad de la enunciación misma, que hemos glosado en 2.4., puede entenderse para cualquier lector atento a la evidencia de que el emisor de la comunicación literaria es una categoría construida culturalmente y que las distintas épocas han modelizado en los términos de su propia concepción de creación. El autor medieval y el autor romántico no cubren el mismo campo de significación, porque han partido de una diferente visión de la poiesis, la originalidad, etc. (Hans Robert Jauss, 1977 y W. Tatarkiewicz, 1976). Al tiempo que el autor es artífice del texto es garantía, como *auctoritas*, de su verdad. Pero incluso esta garantía obedece en distintos modelos de discurso y para diferentes épocas a mecanismos de autenticidad diversos. En primer lugar porque, en sentido estricto, el autor solamente es definido en tanto poseedor de un texto, de su obra, único lugar desde el cual la categoría «autor» cobra relevancia como entidad.

A este respecto parece iluminadora la propuesta de Michel Foucault (1969b). Para Michel Foucault el autor es un nombre propio que no funciona exactamente igual que cualquier otro nombre de persona. Los apócrifos, los heterónimos, los pseudónimos son todos ellos fenómenos muy unidos a la transducción literaria y son posibles precisamente porque el nombre de autor remite no a un individuo totalmente real ni tampoco totalmente imaginario. Dice Antonio Campillo glosando a Foucault:

> «no está ni en el exterior ni en el interior del discurso, sino que se sitúa en su mismo borde, por así decirlo, y ejerce respecto a dicho discurso una función clasificatoria. No sólo da unidad a un texto o discurso escrito sino a todo un conjunto heterogéneo de textos a los que permite agrupar y delimitar como un *corpus* unitario, como una "obra"... Además, el nombre de autor permite caracterizar a un cierto tipo de textos en el interior de una sociedad.» (A. Campillo, 1992:28-29)

En efecto, la voz «autor» remite a un estatus especial que singulariza una producción y un modo de circulación de la obra. Foucault ha atendido especialmente al fenómeno de la variabilidad histórica de esta categoría y muestra su dependencia respecto a un momento concreto de la historia de Occidente, en torno a los siglos XVII y XVIII, que ha acrecentado el valor de la autoría para los textos literarios al tiempo que ha decrecido la significación de la misma para textos científicos. Foucault analiza el surgimiento del concepto de propiedad intelectual, derecho de autor, etc, pero al tiempo que concede paralela importancia a la categoría de autor como función del texto, a cuya reconstrucción se ha entregado la Filosofía. De ese modo hay una solidaridad entre el texto y la noción misma de autor: no es el autor el que produce o ejecuta un texto, sino que es el texto el que da origen al ente de razón que es el autor.

La lectura del ensayo de Foucault evidencia que la ficcionalidad puede incluso predicarse para la propia problematización que la categoría autor sufre en los procesos de interpretación histórico y literario. Foucault ha mostrado precisamente las diferentes funciones que tal categoría puede sufrir en la modernidad, ligadas a la crisis de los modelos de veracidad y autenticidad, problematizando el *origo* mismo del discurso.

Tal fenómeno está inserto en la propia estructura de la comunicación literaria y sería inutil una teoría de la ficción que no contemplase la peculiar semiosis que en el hecho literario se origina. Frente a los modelos que han seguido los lógicos y los filosófos analíticos y frente al modelo que reproduce Roman Jakobson tomado de las ciencias de la información, C. Segre ha relevado la peculiar grieta que se produce en la serie emisor-texto o mensaje-destinatario, al hacer ver que

> «la primera y fundamental observación (en la comunicación literaria) es que el emisor y el destinatario no son copresentes, es más, generalmente pertenecen a tiempos diferentes. Al contrario de lo que ocurre con la tríada emisor-mensaje-destinatario, la comunicación literaria parece operar en un doble plano: emisor-mensaje y mensaje-destinatario. Resultado: la comunicación tiene un solo sentido; no es posible, como en la conversación, ni el control de la comprensión del

destinatario (*feedback*), ni el ajuste de la comunicación en relación con sus reacciones. En consecuencia, también el contacto es bastante hábil: para empezar está relacionado sólo con la díada mensaje-destinatario y además está completamente confiado al interés del destinatario por el mensaje... No son menores las dificultades producidas por la diferencia de código entre emisor y destinatario: el código lingüístico –y más cuanto más crece la distancia temporal– es sólo parcialmente cumplido por las dos partes y los códigos en juego son todos los códigos culturales.» (C. Segre, 1985:12-13)

Del mismo modo la lectura parte del mensaje-texto y éste se presenta al lector como un conjunto de signos gráficos, pero son signos complejos que permiten y necesitan de una actividad semiótica de descodificación, propiamente hermenéutica. Es la lectura la garantía de la actividad semiótica que renueva constantemente la función sígnica y abre su posibilidad a un amplio campo de actualizaciones. Es este un lugar común de las modernas teorías de la recepción literaria (J. M. Pozuelo, 1988b:cap. 6), pero no es ajeno a la posibilidad misma de la ficcionalidad, sino el centro de esa posibilidad; sin ese circuito agrietado que implica el carácter diferido y postergado de la comunicación no podría darse la ficcionalidad para la enunciación misma, como hemos visto que ocurre en literatura.

El viejo modelo de comunicación emisor-objeto-receptor es cuestionado precisamente porque no se explica como modelo dinámico en el que la cultura del receptor vuelve al texto o interviene con su descodificación en la constitución misma de su mundo. Debemos a M. Bajtín muy interesantes aportaciones sobre el «dialogismo» o interacción verbal intercambio recíproco que no sólo no excluye al texto, la palabra, sino que tiene necesariamente que darse a través de ella, y la palabra lleva aparejada toda la carga de su cultura. Frente a quienes han entendido el dialogismo como una analogía del diálogo comunicativo, Bajtín afirma su categoría de «palabra» como fenómeno de interacción verbal que se cumple solamente y de modo pleno en el enunciado. La palabra y el discurso son los mecanismos dialogizadores de la interacción verbal. Pero la palabra bajtiniana, así como el concepto de discurso

de V. Voloshinov (Voloshinov, 1929) incluyen en sí mismos un horizonte de comunidad cultural en que autor y lector convergen –o divergen– (como ocurre tantas veces en los textos de otras culturas y épocas) y que permite atender cuando menos a:

a) El universo histórico, una historicidad mínimamente compartida.

b) Un cierto conocimiento y comprensión del acto comunicativo que proporciona la cultura literaria o saber literario. Walter Mignolo (1978: 47-59) ha desarrollado la importancia de estos códigos de saber literario y los mecanismos de su transmisión institucional. La tradición, los géneros, estilos, la noción de realismo, etc., proporcionan un contexto sin el cual es poco plausible una teoría de la ficcionalidad literaria.

c) Junto al saber literario se encuentra el conjunto de mundos aceptados como posibles en el horizonte semántico-pragmático de autor y lectores. Ello favorecería una teoría contextual de la ficcionalidad como concepto no reducible a un punto de vista lógico y ontológico, sino necesariamente contemplado dentro del universo gnoseológico y epistemológico de los participantes en la comunicación literaria. Las modernas teorías de la literatura articuladas sobre los principios de una Semiótica de la Cultura al modo como la contempla I. Lotman obligan la cuestión de la ficción al circuito complejo de una semiosis compleja donde los textos se han constituido en la interferencia de muy diversos códigos.

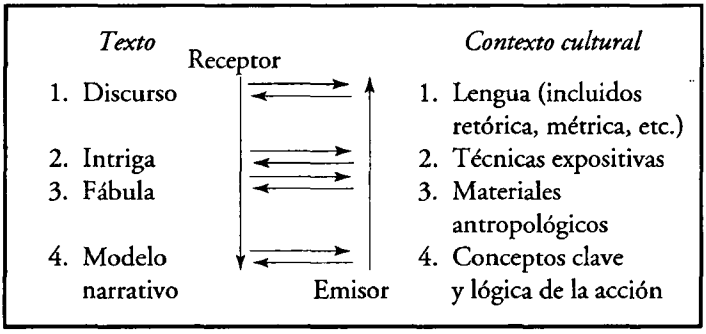
El punto de partida, que ya vimos en la base de las teorías de Goodman y la lectura que éste hizo de E. Cassirer, es que la organización del mundo es un fenómeno íntimamente dependiente de los sistemas de su descripción o codificación. E. Cassirer dedicó toda su *Antropología Filosófica* (1944) a explicar cómo la organización política y social estaba vinculada a otros órdenes previos de sistematización y ordenación contenidas en el lenguaje, el mito, la religión y el arte. Tales órdenes interactivos se proyectan sobre las estructuras discursivas.

La semiótica eslava de I. Lotman y la escuela de Tartu han sistematizado un estudio que es aquí allegado en la medida en que la cuestión del referente ficcional, o la de relación verdad-ficción, o la misma de «autor», tendría que referirse a los mecanismos por los cuales los distintos códigos socio-culturales se explican en sus textos. Si la cultura es un «sistema de reglas», de «prohibiciones y prescripciones que ordenan y regulan el intercambio comunicativo» incluso la noción de texto tiene que ser contemplada en el marco de tales sistemas. Para I. Lotman la cultura es una memoria no hereditaria de la colectividad, pero también un dispositivo estructurador de toda información (I. Lotman y B. Uspenki, 1970). La idea misma de ficción y su correlato de verdad, su relación necesaria con el lenguaje pero también con el mito, la religión, y la propia literatura previa, y la historia son los lugares teóricos hoy plenamente asumidos que sería inutil situar en un campo de estudios ajeno a una teoría de la ficción.

Pensar, como a menudo se ha hecho, que el texto como unidad configurada es un artefacto independiente de los esquemas de su configuración socio-histórica y semiótico cultural es una ingenuidad insostenible. Del mismo modo, pensar que la significación textual de un fenómeno y su relación con la «realidad» se da en los términos de su denotación y afirmación subsidiaria del presupuesto «mundo» externo, es nuevamente acrítico. C. Segre realizó en *Las estructuras y el tiempo* (C. Segre, 1974), *Semiótica, historia y cultura* (C. Segre, 1977) y *Semiótica filológica* (C. Segre, 1979), aportaciones que concretan cuanto vengo diciendo y que fácilmente conectará el lector con las consecuencias para una teoría de la ficción. Segre conecta los espacios textuales –concretamente su modelo lo es para los narrativos, pero puede extenderse al resto– en una concepción estratificada:

> «La cultura puede verse como un conjunto de ámbitos o esferas, cada una ordenada dentro de su sistema... Un modo de insertar el texto en el contexto puede ser precisamente la conexión de cada uno de sus niveles con los correspondientes niveles de la cultura, señalando en ambos, ante todo, la dialéctica de las fuerzas innovadoras y conservadoras y el diverso grado y velocidad de desarrollo.» (C. Segre, 1985:147)

C. Segre propone a partir de estos supuestos una relación de los cuatro niveles caracterizables en un texto narrativo (discurso, trama, fábula y modelo narrativo) con los distintos niveles del contexto cultural (lengua, técnicas expositivas, materiales autobiográficos, conceptos clave y lógica de la acción).



El emisor realiza su producción inventiva desde 4 a 1 y el receptor su análisis en el orden inverso (1 a 4). Las implicaciones historiográficas de tal modelo son muchas para cualquiera de sus estratos o niveles. Un mismo sistema conceptual y lógico se realiza a través de múltiples temas, mitos, estereotipos que a su vez pueden expresarse con gran variedad de modos de narración, hasta llegar a la lengua y sus códigos internos, para constituir gran variedad de idiolectos posibles. (Segre, 1977:39-45, 1979:20-25 y 1985:147 y ss.). Estas correspondencias de niveles del texto y del contexto cultural pueden verse multiplicadas si se añaden tipos estables de textos como son los géneros literarios y muestran una indisoluble comunicabilidad, en la constitución misma de la comunicación literaria, de los niveles de formación textual con las estructuras simbólicas que históricamente se afirman como modelos de mundo. Por la vía de códigos intermedios (géneros, temática, etc.) sufren y provocan a la vez cambios muy notables en la modelización conforme a la variación histórica de las tradiciones literarias y en las que, por cierto, intervienen de modo muy notable como veremos la propia literatura y su capacidad de funcionar intertextualmente ampliando o

reduciendo el campo posible de actualización de los conceptos de realidad, ficción, etc.

Es por este conjunto de problemas, aquí solamente esbozados, por lo que hace años reivindiqué para una teoría completa y comprensiva de la ficción literaria, la importancia de la monografía *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, cuyas conclusiones últimas concuerdan con cuanto vengo diciendo en este parágrafo. En efecto, Paul Ricoeur ha establecido con su teoría de la triple mímesis una sólida perspectiva en la que la ficcionalidad comunica con tres dominios de la figuración:

> 1) Un dominio de prefiguración («mímesis» I) que contempla el modelo de mundo ético o representación de lo real, al modo de las presuposiciones de verdad, de las estructuras lógico-causales y de las asunciones que un lector tiene como dadas;
> 2) Un dominio de la configuración («mímesis» II) que incluye los mecanismos de la «poiesis» como actividad creadora y que realizan diferentes instancias narrativas, y
> 3) Un dominio de la re-figuración («mímesis» III) o esfera pragmática que hace intervenir la actividad receptora como actualización persuasivo-emotiva.

La atracción del modelo triple de Ricoeur a una teoría de la ficción no es arbitraria, antes bien, se sitúa en el punto de partida mismo del filósofo francés que concibe su teoría como una explicación de la *poiesis* aristotélica, que como se sabe se hace coincidir con mímesis o representación de acciones humanas. Para Ricoeur hay identificación entre «mímesis» como concepto de creación y teoría de la fábula («muthos»): «estructuración de los hechos» o *mise en intrigue* tal como expusimos en el epígrafe 1.5. de este libro.

La «mímesis» es una «actividad de composición», sinónimo de *poiesis.* La imitación de acciones (*mímesis praxeos,* de Aristóteles, *Poética,* 1450b) y la composición o estructuración de los hechos son una misma cosa. La acción es para Ricoeur lo *construido* por la construcción en que consiste la actividad mimética (P. Ricoeur, 1983:59-60). Si mímesis es poiesis y es *mise en intrigue* (fábula) la cuestión de la «cons-

trucción» o estructuración es capital y, por ello, Ricoeur destaca que tanto la teoría de lo verosímil y su carácter unido a la necesidad (entendida como coherencia o causalidad interna) no es sólo una teoría sobre la presencia de lo histórico-empírico en la fábula (trágica o epopéyica), sino sobre todo un rasgo de la sucesión ordenada o coherencia lógica de la composición misma. Dicho de otro modo y como la narratología posterior ha revelado: un análisis pormenorizado del concepto de verosimilitud y de la inseparable noción de necesidad en Aristóteles (Aristóteles, *Poética*, 1451a:37-38 y 1451b:9) muestra ser la inteligibilidad del relato y su lógica causal, su ordenación o composición la que crea el espacio de lo verosímil. Éste se desarrolla en aquélla, como muestra la doctrina aristotélica sobre los episodios. La teoría de la causalidad es rango del verosímil y condición indispensable del mismo (Ricoeur, ibídem:69-70). A idéntica conclusión lleva el análisis del concepto de verosimilitud en el tratamiento retórico de la *narratio*, tanto en el texto aristotélico como en los tratados latinos, como yo mismo he tratado en otro lugar (J. M. Pozuelo, 1988b: cap. V).

La lúcida lectura que P. Ricoeur hace de los pasajes que fueron pivotes de toda la teoría sobre la ficcionalidad en Occidente (a saber, la distinción de Poesía e Historia, su teoría de la fábula trágica y la misma noción de mímesis) nos lleva a la conclusión de que la mímesis, como representación, es sinónimo de *invención creadora* y puesta en relación directa con la teoría de la fábula; es la teoría que abre el espacio donde se desarrolla la ficción. No tiene que ver tanto con los hechos o espacio de lo real (verosímil o no) como con la construcción u ordenación de los mismos. El espacio de la ficción es el espacio de la semántica textual. Paul Ricoeur, en efecto, no interpreta el genitivo *praxeos* que acompaña a mímesis (1449b:25) como reproducción de lo dado en el dominio de lo real, sino como producción de un ensamblaje entre lo dado en el dominio real (lo ético) y lo dado en el dominio de lo imaginario (lo poético) de modo que se produce una transposición metafórica del campo práctico (de lo real) por el campo poético (de lo imaginario). A esta transposición llama Ricoeur paso de la *Mímesis I* a la *Mímesis II*; es el fenómeno de la *configuración* o camino de la fuente o la desembocadura del texto.

Habría, también, el concurso necesario de una *Mímesis III,* que es el dominio del lector-espectador quien constata la persuasión emotivo-catárstica de la composición trágica. En conclusión, la hermenéutica de Ricoeur intenta una reconstrucción del conjunto de operaciones que intervienen en la creación del texto, como creación de mundo imaginario textual (mímesis II) a partir del mundo real (mímesis I) y de su re-figuración recepcional (mímesis III). La empresa a la que Ricoeur se aplica es el estudio del proceso por el cual la configuración textual hace la mediación entre la prefiguración del campo práctico y su re-figuración por la recepción de la obra. La *triple mímesis,* de Ricoeur, supone un reconocimiento explícito de que la ficción literaria está imbricada necesariamente con una teoría de la construcción mimética y la estructura de configuración que la obra lleva a cabo, pero que el lector refigura. De la triple mímesis de Ricoeur y de las consideraciones que venimos haciendo sobre la imbricación de texto-contexto y sobre la complejidad del hecho literario como semiosis se sigue que una teoría de la ficción se encuentra afectada simultáneamente por tres dominios de investigación:

1. Los aspectos semánticos que plantean la ficcionalidad como investigación sobre la lengua y ontología, incluyendo, como veremos enseguida la cuestión de los mundos ficcionales y la relación entre esos mundos. Sería la semántica de la ficción en tanto ficcionalidad del enunciado.
2. Los aspectos pragmáticos: que plantean tanto la ficción como institución en el seno de una cultura como los fenómenos de la ficcionalidad de la enunciación misma, que es una de las nuevas pragmáticas que hemos visto constitutivas del circuito de la comunicación literaria.
3. Los aspectos estilísticos que remiten a los géneros y a las convenciones de la ficción, (Th. Pavel, 1986:92-93).

Obviamente los tres dominios operan en simultaneidad y son todos ellos configurativos del fenómeno de la ficción, puesto que no podría nunca establecerse en literatura una relación semántica de mundo ficcional/mundo no ficcional

que no supusiese a la vez esa relación en sus aspectos pragmáticos y en los géneros que proporcionan las convenciones culturales que operan en ese enfrentamiento y los presupuestos del saber literario que permiten tal confrontación. Ya vimos cómo en el *Quijote* una interpretación cabal del episodio de la cueva de Montesinos no podría hacerse sin allegar simultáneamente tanto el género caballeresco y sus leyes internas como el dominio pragmático en el que el juego verdad/no verdad involucra una retórica de autor y una posición del hablar de las figuras (personajes) con diferente valor y responsabilidad en las afirmaciones de esa verdad. También claro está, el contexto cultural del verosímil-creíble en que se ofrece tal cuestión en la época de Cervantes, etc.

Si la múltiple codificación de toda obra de ficción reclamada por Th. Pavel, Ricoeur, Segre, etc., tiene mayor sentido es porque abraza consecuencias muy notables para el sentido histórico de los contextos pragmáticos, semánticos y estilístico-genéricos. Una teoría de la ficción literaria ha de atender la evidencia de que la mayor parte de los lectores contemporáneos ha adquirido una relación institucionalmente influida y culturalmente determinada con los textos ficcionales. Pero tal relación no ha sido siempre la misma, ni las fronteras entre los dominios ficcionales/no ficcionales han estado situados en el mismo lugar, ni la permeabilidad de esas fronteras permite estables descripciones sincrónicas de tipo lógico-metafísico. Las fronteras ficción/no ficción han fluctuado, fluctúan en cada momento y en cada corte sincrónico y son en todo caso resultado de estructuraciones entre los tres dominios señalados que conviene describir diacrónicamente. Sin duda alguna el relieve que los poemas épicos concedían a los personajes, dioses o héroes, no es el mismo que la novela del siglo XIX o la de Kafka o Musil. El héroe sufre para con su realidad una constante movilidad tanto en el sentido de su cercanía desde el plano del común de los mortales al mito, como en el movimiento contrario. A este respecto los distintos géneros, *mythoi* de N. Frye, han descrito movimientos desde el mito a la ironía y desde el plano de la realidad al de su refracción, lo que H. R. Jauss ha analizado también desde otro punto de vista. (N. Frye, 1957 y H. R. Jauss, 1977). Los procesos de mitificación y sus contrarios, como el de familia-

rización o singularización que los formalistas rusos analizaron en la novela realista, son movimientos constantes que obligan a situar la frontera entre mundo ficcional/mundo no ficcional en distinto lugar según sea el período o cultura de que se trate. Es por tanto históricamente variable y también geográficamente movediza (si damos a geografía su valor de espacio cultural distinto).

Otro fenómeno muy interesante que obliga a actuar con una cautela especial cuando se contraponen los espacios ficcionales a los no ficcionales es la constante interacción mutua o permeabilidad de los mismos, tanto que sería muy difícil construir hoy una noción de realidad y mundo no ficcional, por la íntima comunicación y huella que los mundos ficcionales han impreso en la concepción del mundo de un lector o espectador. No es desdeñable, sino todo lo contrario, la fuerza de símbolos de un mecanimo real de comunicación entre realidad literaria/mundo no literario que han tenido los casos de D. Quijote y de Emma Bovary, ambos emblemáticos soñadores de una imagen literaria de la existencia. Y no sólo porque en la realidad empírica se diesen casos semejantes. Más importante que esa constatación es el fenómeno que simboliza la *Biblioteca de Babel* de Borges, donde sería inútil, como lo es tantas veces, establecer el espacio no literario desde el que una cultura podría mirar su espacio como diferente. Uno de los grandes hitos teóricos de la poética ficcional ha sido el de la constitución de los objetos ficticios y la distancia de su imagen representada en la obra de ficción. Frente a una concepción en que el Londres de Dickens o el París de Balzac o el Madrid de Galdós estuvieran allí, dados en su realidad y el novelista los recuperara e insertara en su mundo ficcional, cabría pensar en una situación distinta, aquella que estipula que la Francia del siglo XIX no está dada y que el mundo de Balzac opera ficcionalizando y que incluso la imagen real que hoy tengamos del París del siglo XIX está notablemente influida por los lectores de las novelas de Balzac y doblegadas las fronteras reales a las imaginadas desde sus obras (Th. Pavel, 1986:134).

Buena parte de la literatura contemporánea, especialmente de la novela y del cuento, ha tematizado el tópico de la subversión del espacio real y su juego especular con el ficticio en juegos metaficcionales de los que algunos cuentos de Bor-

ges como los señalados en *Ficciones* o de J. Cortázar. En otro lugar analicé cómo la fábula y el verosímil estético de «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar podría entenderse como una metáfora del acto de leer ficciones, en la que la ficción es horizonte de mundo y la lectura esquema de acto que opera poderoso en la legitimación del absurdo de la continuidad literatura-realidad, mundo de papel-mundo real, no tan absurdo cuando es el espacio ficcional el modelo de realidad que opera en la constitución de los objetos. Tal cuento es un cuento meta-literario y como tal aboga por la difícil distintividad –la continuidad– de literatura y vida, como ocurre en la experiencia del lector tantas veces (J. M. Pozuelo, 1990). Otros autores como Kafka, o en otro orden Alain Robbe-Grillet, han tematizado la ficcionalidad como fragmentariedad, como anti-mímesis o representación de un mundo cuya referencia queda postergada, precisamente porque la constitución del objeto arranca de la duda respecto al límite de lo real y lo imaginario. En el capítulo 5 de este libro recorreremos otro ejemplo de Julio Cortázar.

2.6. Mundos ficcionales

Es el momento de abordar, a partir de estas consideraciones, una dirección particularmente crecida en las teorías contemporáneas de la ficción: aquellas que han hablado de una amplia gama de mundos ficcionales y de la distinción entre mundos dados, mundos posibles, etc. Aunque su desarrollo epistemológico tendría que ver con los debates de la filosofía analítica propuestos en los epígrafes 2.1. y 2.2., sitúo aquí esta cuestión porque estoy persuadido de la razón que tienen Umberto Eco y L. Doležel cuando postulan la necesidad de plantear la teoría de los mundos ficcionales en el seno –y conectada– con una semántica textual literaria, mucho más que en el marco de una metafísica o lógica (U. Eco, 1979:172-76 y L. Doležel, 1989:229). Las conclusiones que venimos derivando de la triple dimensión de una teoría de la ficción obligan a entender que el problema semántico que plantea la distinción mundo factual/mundo posible, no es abordable desde una semántica extensional y al margen de las convenciones

pragmáticas, modelos de cultura, géneros, etc., en los términos que acabamos de establecer pertinentes a una consideración global del fenómeno literario.

Con todo, el *corpus* teórico de los mundos ficcionales y el concepto de mundo posible intervino desde muy pronto en los debates de la semántica ficcional y de la lógica analítica, para la problemática discutida luego por Frege y continuadores. Aunque hay acuerdos en situar como punto de partida más importante las teorías de Meinong, investigaciones últimas del propio L. Doležel (Doležel, 1990:44-67) reclaman la importancia para una poética occidental de los planteamientos de Leibniz y de un grupo de autores suizos del siglo XVIII, entre los que destacan Bodmer y sobre todo Breitinger. Desde que Kripke en 1963 toma el concepto de «mundo posible» de Leibniz como base para un modelo de las modalidades lógicas, todo el sistema de la lógica formal fue interpretado desde el presupuesto de que nuestro mundo actual está rodeado de una infinidad de otros mundos posibles. Ello proporcionó un punto de vista radicalmente nuevo al problema filosófico de las relaciones entre literatura y realidad desde el momento en que el propio Leibniz ejemplificó el concepto con la literatura ficcional. Pero Leibniz utilizó el concepto de mundo posible, como alternativa imaginada al mundo factual, en los términos de su preocupación filosófica por explicar la categoría lógica de la posibilidad. Fue fundamentalmente Breitinger el que dio el paso hacia una imbricación del concepto con los problemas de la poética literaria, porque concibió el clásico de *imitatio naturae*, entendiendo que en la naturaleza hay además de mundos reales infinitos mundos posibles cuya estructura puede diferir sustancialmente de la realidad conocida. Si el poeta tiene idéntico poder creador que la naturaleza es porque el número de sus mundos posibles es ilimitado y la imaginación poética indaga y explora esas posibilidades no realizadas. Actividad *poiética* y *creación de mundos* se entienden sinónimos. La agudeza de Breitinger superó no obstante la de muchos autores de la lógica modal cuando destacó el requisito de que los mundos ficcionales son conjuntos modalmente heterogéneos en el sentido de que ninguna entidad actual puede entrar en la estructura de los mundos imaginarios si no se adapta al estatus lógico del ficcionalmente existente. No se trata por tanto de

entender «muchas realidades» sino una realidad que es homogénea y en la que entran mundos alternativos y posibles, estructuras imaginarias que ofrecen otra imagen de realidad que el mundo actual.

Una serie de autores de nuestro siglo como Woods y Parsons arrancan sin embargo de Meinong, en las llamadas por Th. Pavel «teorías meinongianas», que versan sobre la existencia de objetos ficticios, algo que rechazó totalmente la línea de Frege-Russell, etc., ya analizada. Meinong distingue, para dar cuenta del estatuto ontológico de los objetos ficcionales, entre *ser* (sein) y *ser-tal* (sosein). Debido a esta distinción puede sostenerse que un objeto que tiene tales y cuales características es independiente de su *existencia.* Podemos en consecuencia hacer proposiciones verdaderas o falsas con respecto a objetos que no existen, como afirmar que «Pegaso no tiene alas». Esta afirmación es falsa puesto que sabemos que el objeto Pegaso tiene alas, aunque no exista (W. Mignolo, 1981:115 y Th. Pavel, 1986:40-45).

La vía abierta por Meinong es la posibilidad de formar predicados denotativos para entidades no existentes en el mundo real, pero sí en el mundo definido por la referencia. Meinong supone que cuando algo puede ser pensado es un objeto y lo es en tanto satisface las propiedades de su descripción: X es un objeto si satisface las condiciones de su descripción en una fase gramaticalmente correcta con valor de verdad. Toda descripción aceptable gramaticalmente y definida por sus términos designa un objeto (Crittenden, 1991:4-5). Terence Parsons (1980) elabora toda una tipología de objetos ficcionales según las propiedades clasificadoras, nucleares, extranucleares, autóctonas e inmigrantes. Hay una amplia bibliografía sobre la noción de mundo posible y sus aplicaciones a la literatura y a las artes en general; como los números 19-20 de la revista *Versus* o la reciente edición de las actas de la Fundación Nobel (Sture Allen, ed., 1989).

Pero no han sido menores las voces críticas que se han levantado para advertir del peligro de allegar a la literatura no la noción misma que puede ser útil, sino las discusiones sustancialistas a que ha dado lugar y cuyo recorrido contaminaría en exceso el problema de la ficción literaria. Una cosa es aceptar la noción de *mundo posible* y otra entrar en discusio-

nes sobre lo «real» que harían sonreír a cualquier lector culto, porque la literatura las tiene resueltas desde antiguo. Como señala Robert Howell, obra de ficción y mundos posibles no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto y que el autor los introduce en él. Mucho más provechosas son en este ámbito las posiciones de Plantinga y K. Walton que refieren la noción de mundo posible al estado de cosas definido en el *libro* que de ellas habla.

Se trataría de proponer como ha hecho T. Pavel siguiendo a Walton modelos de verosimilitud que son internos a las estructuras de realidad creadas por el discurso. La cuestión de las entidades ficcionales no podría resolverse en los términos de una metafísica ni de una lógica modal, tendría que hacerlo en la experiencia del verosímil que crea una historia contada por quien tiene la autoridad de hacerlo. Las obras de ficción literaria para Walton no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de presentación verosímil cuya credibilidad no está referida al mundo exterior al juego, sino a las propias reglas de este juego. Es en el interior de esta representación donde tendría sentido hablar de mundo posible. Hay por consiguiente, según vimos en la teoría de Martínez Bonati y han desarrollado luego Walton o Pavel, una *dualidad* esencial a la propia convención que regula el juego y en virtud de la cual hay imagen de realidad que se traspone y realiza como verdadera, siendo imagen es en cambio sentida como no-imagen, como mundo. Esa propiedad que Martínez Bonati llamaba poner ante nuestros ojos mundo y que Pavel relaciona con la creación de mundos ficcionales en estructuras duales, que emergen reales no siéndolo y creyéndose tales. Ocurre en literatura como ocurre en otros muchos dominios de otros tantos textos culturales como los religiosos, los mitos, las leyendas, etc. (T. Pavel, 1986:cap. 2). Para Pavel la única ontología posible de la ficción es aquello que refleja la profunda heterogeneidad de los textos, los Magna Opera, en que se inscriben. Pero la descripción de estos textos no puede tampoco ser semántica únicamente sino como ya vimos, referida al conjunto de las convenciones pragmáticas, estilísticas, genéricas en que se inscribe. Se trataría de pasar de la crea-

ción de mundo posible a la de *mundos ficcionales,* definidos por el triple criterio que establecimos en el epígrafe 2.5.

Otros autores han creído rentable para una teoría de la ficción la noción lógico-modal de *mundo posible,* pero siempre en los términos de una semántica literaria y en el seno de las alternativas que la propia literatura propone a la consideración de los estatutos de verdad y ficción, realidad e irrealidad, etc. Daré cuenta brevemente de las posibles vías de explicación de una semántica de los mundos posibles literarios: las propuestas por L. Doležel (1988 y 1989), U. Eco (1979 y 1989). Frente a anteriores aplicaciones puramente analógicas del concepto, como en V. Dijk o Smichdt, las que voy a sintetizar tienen en común que asumen las críticas que U. Volli (1978) hizo a una transposición a-crítica del concepto «sustancialista» de la lógica modal, para hacer intervenir la teoría de los mundos posibles en un tratamiento de semántica literaria y de construcción textual narrativa.

L. Doležel parte de una crítica a los modelos construidos sobre la base de un único mundo; dentro de estos sitúa también –junto a las lógicas ruselliana, fregeana– las distintas teorías que llama *miméticas,* porque se apoyan en el predicado mimético: los particulares ficcionales (individuos, objetos, acciones) representados serían, en esas teorías, identificados con particulares actuales: el particular ficcional (PF) representaría una actual particular (Pa). El modo de resolver el problema de la irrealidad de muchos personajes, que no representan personas que han vivido o existido en el mundo real fue un rodeo interpretativo: los particulares ficcionales son representación de actuales universales. Los *tipos,* grupos sociales o individuos tienen capacidad de ser representativos de algo más general, universal. Emma Bovary representa no sólo una mujer, sino la mujer en ciertas condiciones. Las versiones aristotélicas o de Auerbach se situaban en esta transferencia para la función mimética que *generaliza* a partir de individuos (es más filosófica la poesía que la historia).

Otra posibilidad posterior fue la de imaginar una *función pseudo mimética* que crea una fuente de discurso –por ejemplo, narrador– que representa (provee la representación) de particulares ficcionales. En todas sus variantes las teorías de la función pseudomimética se basan en la presuposición de que los reinos ficcionales en general existen con independencia de

su representación, y que ésta los describe. No responden a la cuestión de cómo el narrador los hace ser, los crea (L. Doležel, 1988:475-480).

Doležel piensa que para evitar los diferentes problemas de los modelos criticados es preciso una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente, que cree hallar en el marco de un modelo de mundos posibles que pueda explicar el concepto de *particulares ficcionales,* que sigue siendo su desafío. La literatura representa no «ideas» o universales, sino individuos concretos en sus crono-topos, particulares criaturas de ficción. Ahora bien, es precisa no una apropiación mecánica del concepto de mundo posible que no puede ser trasvasado sin más al dominio literario: los mundos ficcionales literarios tienen para Doležel una especificidad al ser corporeizados en los textos literarios y en su funcionamiento de complejos artefactos culturales. Es precisa una fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría textual y la semántica literaria. Tres tesis principales se podrían formular para explicar cómo una semántica ficcional literaria puede ser derivada de un modelo de estructura de mundos posibles:

1. Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas

Se legitima así por la semántica de mundos posibles la existencia de posibles no verdaderos, no existentes (sea individuos, hechos, sucesos, atributos, etc.); el particular ficcional se acepta como existente sin reservas. Aunque Hamlet no es un hombre real es un individuo posible que habita el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. El nombre de Hamlet no está vacío de referencia: denota ese posible individuo. Pero también se acepta la incomunicabilidad de ese mundo posible con el verdadero (real) en el sentido en que los objetos, ciudades, personas que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre no son los mismos que los actuales-reales. El Napoleón de Tolstoi y el Londres de Dickens no son idénticos a los históricos, empíricos. Al mismo tiempo los posibles no verdaderos y las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneas. El Napoleón de Tolstoi no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Londres de Dickens no es más verdadero que el «país de las maravillas» de L. Carrol. El

principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y plausibilidad compositiva de los particulares ficcionales y explica por qué los individuos ficcionales no comunican unos con otros. Esta nueva semántica aborrece de la idea de una mezcla entre «gente real» y «puramente ficcional»: hay homogeneidad ontológica en el reino soberano de los mundos ficcionales.

2) La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y los más variada posible

No hay restricción de la literatura a ser imitación de ningún mundo real. No se excluyen mundos ficcionales análogos, o símbolos del real, como tampoco esta semántica de mundos posibles excluye los más fantásticos y alejados del mundo real. Toda la gama de ficciones está cubierta por la misma semántica. No hay justificación para una doble semántica, una de tipo «realista» y otra de tipo «fantástico». Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos del cuento de hadas o de la ciencia-ficción. Como advierte M. Bonati, las útiles distinciones entre realista y fantástico son determinaciones estilísticas en el interior de una misma ontología (M. Bonati, 1980) y es posible contemplar distintas tipologías de mundos, que M. Bonati llamó «regiones de la imaginación» en su clásico estudio sobre el Quijote, y que completa luego en su estudio *Hacia una ontología formal de mundos ficcionales* (Martínez Bonati, 1983, recogido en 1992).

L. Doležel en un estudio anterior al que vengo sintetizando había propuesto asimismo una semántica ficcional que contemplase distintas modalidades narrativas constitutivas de mundos ficcionales: los aléticos, las epístemes, los deónticos, y los axiológicos (L. Doležel, 1976 y 1985). Desde el punto de vista de una modalidad atlética podemos crear mundos naturales, sobrenaturales e híbridos.

3) Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real

Esta tercera tesis explica nuestros contactos con mundos ficcionales. Tal acceso exige cruzar las fronteras de mundos

desde el reino de lo real existente al de lo ficcional posible. El acceso físico es imposible: se realiza en cambio a través de *canales semióticos.* Claro está que en la formación del mundo ficcional el mundo real colabora proporcionando modelos para su estructura (experiencias del autor, por ejemplo) que se incluyen en lo ficcional, etc. Pero conviene precisar que por importante que sea la realidad en la génesis de las ficciones, el material sufre tales transformaciones que sólo una mirada ingenua puede evitar. Además está el papel del lector en su proceso de lectura y las formas de la descodificación, transducción, etc., que intervienen en lo que llamé antes circuito agrietado y semiosis compleja. La teoría literaria estudia esas mediaciones y los canales semióticos (culturales, géneros, historia) a través de los que se comunica y transforma un mundo en otro.

Porque el modelo de mundos posibles puede proporcionar bases para una teoría de la ficción literaria no puede sustituirla. Tendríamos que ofrecer una serie de rasgos específicos de la ficción literaria. Doležel ofrece tres:

1. *Los mundos ficcionales son incompletos.* Este rasgo permite a la vez que muchos de los fenómenos y declaraciones en literatura son indecidibles desde una lógica formal. No podemos sober cuántos hijos tiene Lady Macbecht en el mundo de Macbecht. Pero esta "deficiencia" lógica es un requisito de la eficacia estética. Hay presuposiciones, lugares vacíos que el lector modelo, como veremos de inmediato a propósito del uso que U. Eco hace de la ficción y mundos posibles, rellena y muchas veces no con deducciones lógicas sino con saberes más variados (géneros, convenciones estilísticas...).

2. *Muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos.* Doležel (1976 y 1985) desarrolla esta característica apelando a sus estudios de las modalidades narrativas, que puede completarse también con M. Bonati (1983). Mientras que los campos de la ficción realista suelen ser semánticamente homogéneos una obra como *El Quijote* presenta varias regiones imaginativas, y en *El Coloquio de los Perros,* siendo uni-regional (semánticamente homogénea) hay una base no-

realista, contaminada por la inestabilidad de los mundos puestos en juego por el narrador que deja sin sancionar la verdad de sus asertos (M. Bonati, 1983:126 y J. M. Pozuelo, 1988a:83-118).

3. *Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual.* Toda la teoría literaria se implica en el desarrollo de esta tesis y hemos podido ir comentándola en los capítulos precedentes de este libro. La teoría literaria tiene la responsabilidad de establecer los mecanismos textuales por los cuales mundos posibles no verdaderos cobran capacidad de existencia ficcional. Las estructuras imaginarias no son descubiertas ni habitan ninguna otra región que las que la actividad textual construye. Veremos de inmediato que ésta es la orientación compartida por la tesis de U. Eco, quien subordina el concepto de mundo posible a la estructura básica de la *poiesis* en el juego de construcción de estrategias semióticas donde entran las actividades culturales, los presupuestos de la enciclopedia del lector, las determinaciones genéricas, etc. En suma, la triple dimensión desde la que Ricoeur consideraba la *poiesis* narrativa.

La amplitud con la que hemos glosado la teoría de L. Doležel tiene que ver con la capacidad que ha tenido a su vez de reunir en tesis sucesivas muchas de las que parcialmente hemos venido desarrollando en este capítulo.

La última de las tesis remite a una teoría de la *poiesis* literaria, que podría desarrollarse –y se ha hecho– desde muy diferentes perspectivas. En lo que afecta a la relación de estructura ficcional y mundos posibles U. Eco (1979 y 1990) ha ofrecido una sólida teoría que, alejada de toda metafísica y del sustancialismo lógico-modal, maneja el concepto de mundo posible subordinando a las estrategias textuales y a la actividad del lector modelo en el desciframiento de los lugares y mundos que el texto y su actividad lectora van simultánea e interdependientemente concibiendo. En otro lugar (J. M. Pozuelo, 1988b:120-124) pude sintetizar los presupuestos básicos de la teoría de la recepción de Eco y allí remito al lector interesado. Para la línea argumentativa de este libro conviene sin embargo insistir en que *Lector in fábula* es

una sistemática y coherente teoría de la construcción de mundos ficcionales desde las estrategias textuales. Desarrollaría monográficamente una tesis de la articulación de mundos posibles en mundos textuales o ficcionales. En su estudio de 1989, incluido en el simposio editado por Sture Allen y recogido en *Los límites de la interpretación* (U. Eco, 1990), U. Eco ha insistido en lo que él llama mundos posibles no vacíos sino ya *amueblados* en el curso de una narratividad: es la descripción narrativa de un estado de cosas la que hace accesibles los mundos posibles. Los mundos posibles no pueden ser vistos como «estados de cosas» reales, sino como estructuras culturales, material de una producción semiótica (U. Eco, 1990:196). Pero ese constructo textual no es una manifestación lineal del texto sino una estrategia que el Lector Modelo interpreta y en cuyo seno los mundos posibles se articulan como disyuntivas constantes en el curso de la narratividad. Los mundos posibles son *estipulados*, y no descubiertos, son parte de las presuposiciones, imagen e interpretaciones que la enciclopedia del Lector Modelo va actualizando en su proceso de descodificación.

En su libro de 1979 U. Eco había establecido para los textos narrativos un desarrollo sistemático de cómo el texto va creando mundos posibles ya verosímiles o inverosímiles en constantes disyuntivas que en el proceso de lectura se ofrecen al Lector Modelo. Si un personaje alza la mano, golpear o no golpear a otro personaje es un estado de cosas posible que el lector establece como tal en su previsión de una historia que podría acontecer. La «posibilidad» no se discrimina en los términos de la existencia, sino de la narratividad: no es posible que un lobo hable pero es absolutamente actualizado en *Caperucita Roja* sin que ello fuerce al lector a mayores problemas. Los conjuntos semánticos que intervienen en los textos narrativos no son cajas vacías dependientes de su marco extensional (que una lógica modal descubre) sino lugares *llenos*, mundos amueblados cuya naturaleza no es abstracta sino dotada de concretas características para los individuos que la enciclopedia del Lector Modelo actualiza constantemente. El concepto literario de posibilidad es formal y se desarrolla en una estructura dada, que cada lector actualiza (Umberto Eco, 1979: 7.2). La semiótica literaria concibe los mundos posi-

bles como constructos de una actividad textual en la medida en que es en la estructura narrativa desde donde resulta pertinente indagar toda existencia. Las existencias «culturales» (la de Ana Ozores, por ejemplo) no son menos existencias que las «reales» y al juego de interpretación le es ajena tal diferencia, de lo contrario la literatura no podría gozarse en tanto resultaría increíble, anecdótica o totalmente trivial. La autenticidad y la verosimilitud se resuelven interdependientes en la medida en que si el narrador me cuenta que tal personaje hace tal cosa en tal sitio, lo único posible es creerlo y lo inverosímil no es si el hecho acaeció o no, lo inverosímil sería que el Lector Modelo no lo creyese. Por ello U. Eco allega la noción de mundo posible a las condiciones de previsión de los estados de la fábula. Ya vimos que Cervantes –y Aristóteles con el concepto de «necesidad»– habían hecho algo parecido: «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren», no otra cosa hace que los mundos posibles sean o no mundos textuales, mundos ficcionales y desde ese momento verdaderos, con la indestructible lógica de toda sucesión narrativa (U. Eco, 1979:183-225).

Tomás Albaladejo (T. Albaladejo, 1986 y 1992) también vincula una teoría de los mundos posibles a la estructura narrativa en la que él llama «intensionalización de la extensión». Albaladejo entiende que es ineficaz y carece de sentido atender a lo ficción literaria como relativa a la construcción extensional (su relación con la realidad representada) si se deja fuera el fenómeno capital de la configuración sintáctica y semántico-intensional que dentro del propio texto corresponde a aquella construcción (T. Albaladejo, 1986:54 y ss.). De las teorías de Petöfi extrae los conceptos de estructura de conjunto referencial y de modelo de mundo para defender la tesis de que para el mundo expresado en un texto, que forma su conjunto referencial, es necesaria la existencia de un modelo de mundo. En su libro Albaladejo postula una identidad estructural de modelo de mundo y conjunto referencial: el primero contiene las reglas o instrucciones para el establecimiento del segundo, que consta de los seres, estados y procesos y acciones que el texto representa lingüísticamente. El conjunto referencial textual está dividido en tantos mundos (submundos) como personas forman parte del mismo y cada

uno de estos está dividida en diversos submundos: el soñado, el deseado, el fingido, etc. Con todo, al proceder así, T. Albaladejo deja fuera el problema de la construcción misma de tales mundos que no emergen del texto ni son autosuficientes. Albaladejo paga tributo a una excesiva inmanencia descriptivista del rol textual, en el contexto del predominio de la poética lingüística de tipo estructuralista, cuando a una teoría de la ficción literaria interesan no los mundos de los personajes, sino los mecanismos de su autenticidad. Por otro lado, la triple tipología de tres *modelos de mundo*: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil parece sugerir que la estructura ficcional no es ontológicamente homogénea. Ya hemos visto con Martínez Bonati y Doležel que las distinciones modales son idénticas y no constitutivas de niveles de ficcionalidad distintos. Por tanto, el modelo de Mundo I, de lo verdadero, quedaría ajeno a la literatura, y la distinción ficción/verdad no opera en su interior como modelo de mundo sino como modalidad estilística.

2.7. Los mundos ficcionales y el pacto de ficción

La aportación de U. Eco a la teoría de los mundos posibles, haciendo intervenir la categoría del Lector Modelo y su enciclopedia como garantía de la actualización o rellenado del esquema lógico narrativo apuntó a resolver una limitación notable de la teoría de los mundos posibles ficcionales. Esta teoría, todavía en ciernes, ha nacido como ya dijimos muy vinculada a la superación de los puntos de vista de la lógica modal cuya preocupación era esencialista, ontológica y su límite el de la verdad/no verdad, factualidad/no factualidad de lo predicado como acontecido en un texto. Pero su insistencia en crear una semiótica propia que, como hemos visto en el amplio planteamiento de Doležel, sea una semántica de los mundos ficcionales específicamente literarios, ligada a la actualidad textual puede, empero, no comunicar suficientemente con las muchas realizaciones de la teoría de la ficcionalidad que habían puesto su acento en el carácter pragmático y referido al mundo del lector de la categoría de la ficcionalidad. Una teoría de los mundos ficcionales no debe-

ría construirse hoy al margen de las aportaciones de P. Ricoeur, de S. J. Schmidt, de W. Mignolo y otros tantos autores de cuyas teorías hemos hablado a lo largo de este capítulo. Todas ellas han concedido finalmente al lector un papel sin el cual el constructo textual y esa semántica intensional que dirime los mundos predicados tiene necesariamente que conectar con la experiencia de la lectura, que es donde se realiza finalmente el mundo experimentado que es toda ficción. Volver a allegar la frase cervantina: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren...» puede ser necesario cuando, como hemos visto, por ejemplo, con la propuesta de T. Albaladejo, se pretende una semántica intensional de los mundos, sobre la base de sus personajes, al margen de la construcción del lector, lo que supondría dejar de entender la ficción como mundo experimentado y como creación de mundo que sólo en sus actualizaciones lectoras tienen posibilidad. Si una semántica intensional pudiera dar cuenta de los mundos ficcionales, el significado de los textos se fijaría inamovible y la «realidad» referida no se modificaría con el tiempo.

El problema entonces, también para la teoría de los mundos ficcionales, no es sólo la realización de una semántica literaria que describa el mundo creado por la actividad textual, sino completar esa semántica con una pragmática que establezca las conexiones entre ese mundo y quien en realidad lo constituye a partir del texto: el lector. El punto de compromiso para una teoría de la ficción es el modo de casar las fábulas con el entendimiento de quien las lee, el salto desde los mundos ficcionales de la actividad textual a los mundos vivenciados, experimentados, imaginados, actualizados por el lector. La palabra perro no muerde, pero el lector ríe, llora, siente miedo, realiza como experiencia propia las vicisitudes puestas en juego por el texto. Dario Villanueva (1992:78-81) ha allegado las distintas propuestas en torno al concepto de *juego* y la doble modelización que en el juego se da para explicar la conducta realizada en el «pacto de ficción»:

> «Como en el juego, sus protagonistas viven otro mundo –son policias y ladrones– ejercitan sus responsabilidades pero

saben que la suspensión de su incredulidad es totalmente seria –y necesaria para el juego–, pero sometida a sus reglas y a sus límites. Lotman, Gadamer, Huizinga han relacionado la actividad literaria con esta actividad cultural del juego. También el pacto de ficción se realiza como juego donde el lector tiene el principio hermenéutico de la relación de una doble conducta. Esa doble conducta de la que se nos habla, representa en lo que a la *epoje* literaria se refiere, que al leer un texto artístico, y por lo tanto ficcional, aceptemos como aserciones o juicios auténticos lo que se nos cuenta, al mismo tiempo que existe un *décalage*, una desconexión genética absoluta entre ello y la auténtica realidad. Quiere esto decir que la aceptación por el lector del "pacto de ficción" condiciona automáticamente su actitud hermenéutica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel poeta y esta actitud.» (Villanueva, 1992:81)

La teoría de los mundos posibles realizará su rentabilidad para una poética de la ficción en la medida en que logre explicar esa intersección: cómo el lector –que ha admitido un pacto de suspensión de incredulidad– realiza su actividad constructiva, garantía de toda experiencia ficcional.

A lo largo de este capítulo hemos visto distintas aportaciones a una pragmática de la ficción, que sin embargo no han sido siempre tenidas en cuenta por la semántica de los mundos ficcionales. Discurren las propuestas de unos y otros por separado. Quedan, a mi modo de ver, dos problemas básicos para resolver para una teoría coherente de mundos ficcionales:

1) El estudio de cómo se comunican los objetos, realidades, personas que aparecen en el mundo del texto con los objetos, realidades y personas que están fuera del texto. Un río de una novela no es menos río, ni diferente porque haya sido contenido por el lenguaje de esa novela. Hay constantes puntos de intersección entre esos dos mundos.

2) Cómo esos mundos se unifican, se convierten en mundo experimentado, en imagen. En definitiva cómo cobra existencia el objeto ficticio de modo que los mundos (el interno de la obra y el externo a ella) logran su unidad de: mundo experimentado que da sentido al pacto de ficción.

Para la primera cuestión entiendo fundamental –por su claridad y su cierto carácter de síntesis– la propuesta de B. Harsaw (1984). Está hecha a partir del problema de los mundos ficcionales y con ella intenta precisamente salir al paso tanto del exceso de un ontologismo no lingüístico-estilístico, como del exceso formalista que piensa en unos mundos textuales sin correlatos con los mundos de la experiencia (Harsaw, 1984:243). Sus tesis podrían resumirse así:

1. En el caso de las obras literarias nunca nos encontramos con frases aisladas o proposiciones sino con un *Internal Field of Reference* (IFR). Tal campo interno de referencia es un conjunto interrelacionado de personajes, hechos, situaciones, ideas, diálogos. Es característico de la literatura que el lenguaje constituye y construye su IFR al tiempo que se refiere a él. No existen esos personajes, objetos, ideas, situaciones fuera del lenguaje que las construye. Se relaciona pues con los modelos constructivistas que hemos visto en J. S. Schmidt (epígrafe 2.3). Los campos de referencia son conjuntos complejos de redes que se constituyen a partir de dos o más referentes de los que se habla: las redes pueden ser escenas, son personajes, ideologías, una modalidad del suceder, por ejemplo, los celos, el otoño en Madrid, la Guerra del Golfo, etc. Esas redes forman campos de referencia mediante su cruce y relación constante: un campo de referencia pueden ser las «guerras napoleónicas», la «Filosofía», el mundo de *Guerra y Paz* de Tolstoi, la filosofía medieval, etc. La obra literaria ficcional crea su propio Campo Interno de Referencia al tiempo que se refiere a él, de modo que resulta imposible resolver qué ha ocurrido «realmente» en una novela fuera de su figuración. Ello deja sin sentido los «errores» del autor, o la reconstrucción de su pensamiento «real», quedando reducido éste a las posibilidades –abiertas– de la interpretación textual.

2. Pero decir que toda obra de ficción literaria construye su *Internal Field of Reference* no es suficiente. El texto no es sólo un IFR, sino que «un rasgo esencial de los textos literarios es que algunos de sus significados pueden, o puedan ser referidos a campos externos al IFR y existir independientemente» (ibídem:235). Hay por tanto también *External Field*

of Reference (EFR), que deben ser allegados en toda definición de la ficción, porque operan en el proceso de ficcionalidad. Después de todo, el IFR es un modelo o selección «al modo de» el mundo real, físico y humano, tal como este se representa en conjuntos socializados estilística, genéricamente, y estratificados según normas y convenciones institucionalizadas en una cultura (según vimos en el epígrafe 2.5).

La teoría de Harsaw es que la ficcionalidad sólo se puede explicar en los puntos de intersección de IFR y EFR, que discurren como planos paralelos el uno al otro, pero que se cruzan en determinados puntos. Ello da cuenta de cómo muchos de los objetos, personas, ciudades, espacios geográficos o épocas, períodos del IRF están modelados según las empíricas del EFR. Hay por tanto una constante transferencia del EFR al IFR, transferencia que no es unívoca ni puede absolutizarse sino que viene referida a la actividad del lector, quien semantiza de modo diferente –según su propia experiencia y conocimientos– tales puntos de intersección. El modelo de Harsaw resuelve las tradicionales *aporías* de realidad del tipo qué París es el de Balzac en relación con el París real, o el de la mímesis de episodios históricos, etc., estableciendo que EFR tienen siempre más información que la que pasa a un texto dado, pero al mismo tiempo el IFR incorpora al mundo de objetos empíricos como referentes únicos, mundos homogéneos, con coherencia propia, como veremos que quiso decir García Márquez en la construcción de Macondo (vid. el capítulo siguiente).

Si el modelo de dos planos paralelos con intersecciones de modelización y de representación de Harsaw da cumplida respuesta a la cuestión de la comunicación ficcional entre mundos (los de la realidad externa) y mundo (siempre en singular, el de la obra), queda aún en pie la cuestión de intersección misma, de la «experiencia de realidad» que el lector sufre y goza con la ficción. En suma, la segunda de las cuestiones arriba planteadas, ¿cómo los mundos se experimentan como mundo?

Darío Villanueva ha proporcionado –refiriéndose explícitamente a algunas de las teorías allegadas aquí, como la de

Harsaw, Schmidt, Doležel, etc.– una perspectiva superadora de las falacias del realismo genético y el realismo formal, defendiendo una teoría pragmática de la ficcionalidad que sitúa al lector en lugar

> «donde se anula el universo de las formas con el de las vivencias humanas individual y socialmente consideradas.» (Villanueva, 1992:70)

Para esa pragmática de la lectura ficcional la propuesta de Villanueva es la recuperación del punto de vista de la fenomenología de Husserl proyectada a la teoría de la literatura a través de diversos autores y para el problema que nos ocupa a través de Ingarden e Iser fundamentalmente. Aunque el libro de Villanueva es sobre el «realismo» afecta directamente a una poética de la ficción por cuanto el realismo se define por la experiencia estética del sujeto lector. Es esa vivencia donde el pacto de ficción realiza su posibilidad. Para explicarla entiende que la crítica fenomenológica, puede unificar y desarrollar muchas de las propuestas que en la teoría de la ficcionalidad contemporánea aparecen dispares y embrionarias. Villanueva atrae a una teoría de la ficción tres principios de la fenomenología de la literatura:

> 1.º) El principio de intencionalidad. 2.º) La obra de arte literaria como formación esquemática y estructura estratificada, en la que se integra, junto a otros, un plano centrado en la representación de objetividades, y 3.º) La actualización de la obra de arte literaria como elemento clave para su plenitud ontológica» (ibídem:76).

La ficción se deja ver desde esta crítica fenomenológica únicamente desde las relaciones entre la enunciación, la recepción y el referente, relaciones para las que la teoría de Roman Ingarden (Ingarden, 1931) y de W. Iser (Iser, 1976) han proporcionado pautas seguras de análisis. Cómo el lector concretiza, actualiza, construye mundo a partir, sí, del texto, pero en esa construcción el texto opera solamente como un esquema de potencialidades por rellenar. El acto de la lectura

es el que realiza, *concretiza*, la obra de arte, y, también, la imagen o mundo experimentado en la ficción. Villanueva propone así un modelo integrador, el proporcionado por la fenomenología, desde el que cobran sentido unitario y pueden integrarse las tesis de Harsaw, Ryan, Mignolo, Bonati, etc., sobre la construcción de mundo por el lector en el pacto de la ficción.

3.

«CIEN AÑOS DE SOLEDAD» Y LA POÉTICA DE LA FICCIÓN

La gran paradoja a la que la literatura nos invita es a aceptar que, desde el lenguaje, se construye un mundo que no podríamos entender cabalmente con el solo uso y análisis del código lingüístico. Como obra de arte, cada texto literario y singularmente los grandes textos, como el que nos ocupa, imponen al signo lingüístico una organización que drásticamente implica la superación del código de su material y construye un paradigma desconocido e inesperado en gran parte, pero en otra parte simultáneamente reconocido por su aire de familia, y celebrado como confirmación de un juego al que el lector de obras literarias se entrega. Leer las ficciones es por ello un doble ejercicio de reconocimiento y de reconstrucción. Pero ninguna obra de ficción se realizaría artísticamente por su solo reconocimiento: se precisa la construcción de un mundo propio, en que los códigos son en parte conocidos, y de no ser así la lectura no sería posible, y en parte descubiertos como la realización de una posibilidad antes nunca afirmada de igual modo.

Vengo sosteniendo a lo largo de este libro que la literatura tiene un particular modo de relacionarse con la ficción y de proponer ella misma una poética, implícita siempre, muchas

veces explícita. Dejamos en el capítulo primero que fuera Cervantes el que planteara los términos de un debate cuyo desarrollo en la Poética contemporánea hemos recorrido luego en el capítulo segundo. En éste propondré la lectura de otra gran obra de la literatura ficcional: *Cien años de soledad.* Todos sabemos que la novela de García Márquez puede ser un territorio privilegiado para que los planteamientos sobre las relaciones entre representación, referencia, imagen, mundos ficcionales, recorridos en el capítulo anterior, entreguen aquí sus virtuales capacidades operativas. Pero veremos que esta novela es mucho más que un ejemplo que aplicar automáticamente o que utilizar en el sentido de su confirmación o rechazo de ésta o de aquella tesis concreta.

Supone un desafío y una apuesta de mayor alcance que la de actuar de ejemplo de teorías. Propone, por el contrario, una realización particular de la ficción que nos situará en el límite mismo de su reconocimiento y apuntará al mismo tiempo a la construcción de un modo nuevo de acercarnos al centro del territorio que venimos explorando en este libro.

3.1. Una poética implícita

> «Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse... Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad» (García Márquez, 1967:195).

(En adelante haré las citas por esta edición indicando CAS y número de página.)

También Don Quijote había apelado a la sabiduría divina, única capaz de fijar los límites de una realidad resbaladiza, incluso para su imaginario, puesto que fue el mismo Don Quijote quien concluyó:

«Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica.» (Quijote, II:32)

Desde luego, los grandes escritores –Cervantes, García Márquez, entre otros muchos– han planteado sus ficciones como un desafío a las fáciles contraposiciones mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo que viera esas contraposiciones como un juego de entre los posibles. En el centro de sus novelas, en la almendra de su constitución, han situado la novela, la literatura misma, como dibujo problemático de aquellos límites. Pero a pesar del variado juego de sus construcciones simbólicas y de su poética implícita, ni el *Quijote* ni *Cien años de soledad* son otra cosa que grandes novelas donde se trasluce, meridiano, un intento por cifrar el mito de la creación literaria misma como posibilidad constitutiva de mundo, constructora de realidad, al nivel de verdad más alto de los posibles. Quizá la fortuna, el fulgurante éxito entre los lectores de CAS, estribe en que la única y principal verdad que está dispuesta a reconocer es la que se entrega en el ámbito literario como alternativa de recuperación de las dimensiones míticas del lenguaje y como creación de mundo con sentido propio.

La principal mitología que cabe suponer en esta novela es la literaria, el mito mismo de la creación y de su descifrado, el manuscrito de Melquíades como límite y término de su coherencia. Toda magia, todo prodigio y las muchas maravillas que en esta novela acontecen se naturalizan por la experiencia literaria, exceden y superan el espacio de su confrontación lógica o empírica o histórica o de cualquiera de los discursos de sus posibles paráfrasis, y propone el imaginario literario como opción constitutiva de mundo *verdadero*. Subrayo esta palabra porque la experiencia del lector común, del buen lector, no problematiza nunca, desde su aceptación implícita del pacto de la ficción, la verdad de sus imágenes y la veracidad de sus asertos. En cierto sentido el éxito de esta obra es también gratitud del lector para con una novela que le ha propuesto ampliar los límites de ese pacto y volver a recuperar el imaginario colectivo aprendido en su experiencia de oidor de cuentos.

Sostengo, pues, que hay en el diseño artístico de CAS, como ocurriera en el del *Quijote,* una poética de la ficción. Pero no estoy persuadido de que nuestro empeño por convertir en meta-literatura toda creación artística original o genial, favorezca su mejor comprensión, si no ponemos cuidado, otra vez, en advertir que la poética de la ficción propuesta por *Cien años de soledad* no es separable del propio diseño artístico y de la naturaleza literaria y no teórica de su configuración. Aunque resulta inevitable también que, de la calidad de tales diseño y configuración, podamos extrapolar consecuencias de naturaleza teórica que iluminen, y es el punto de vista que me propongo, algunos puntos del debate sobre la ficcionalidad en la teoría literaria actual.

Comencemos con una evidencia: la importancia que en esta novela tienen su principio y su final. De esa importancia ha dado cuenta la crítica, con sagaces comentarios sobre el capítulo primero del que hay distintos análisis (Palencia-Roth, 1983 y 64-67; J. Joset, 1991:35-44) que han relacionado acertadamente la constitución del mundo de Macondo con el *Génesis,* como matriz cultural de un valor modelizante: el mito del inicio, de la fundación de una civilización, prendida, como se sabe al desarrollo de su lenguaje, porque:

> «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (CAS: 10).

Viene luego la magia de los gitanos, y sus objetos que se ven maravillosos, la alquimia, la construcción de la ciudad, etc., pero también el ansia de conocer y la construcción de la máquina de la memoria y de la narración, pues enseñó Arcadio Buendía a sus hijos

> «a leer y escribir y a sacar cuentas, y les habló de las maravillas del mundo... forzando a extremos increíbles los límites de su imaginación» (ibídem:21).

También el final de la novela ha sido memorable y ha suscitado excelentes interpretaciones, que lo relacionan con el

principio. Descifrar los pergaminos de Melquíades, es leer *Cien años de s oledad* y el límite de ese cifrado mágico, coincide con el límite, espacio y tiempo de la narración, de la novela. Sea o no circular, que es menos importante, sí parece haber consenso crítico sobre la relación del inicio y el final como puntos cardinales del diseño metanarrativo de la novela. Pero más importante me parece a mí que sea el lector común, con su memoria, quien confirme la importancia de final y principio, por todos recordado.

Ahora bien, quiero traer aquí testimonio de un fenómeno curioso de metamorfosis de la cita por el lector común; cuando se rememora la conocida frase final de la novela en que se habla del

> «instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra» (ibídem:351).

Con varios lectores atentos me ha ocurrido que transformaban la cita y sustituían en la frase final el tiempo y aspecto del verbo y en vez de decir *tenían* han dicho «no *tendrán* una segunda oportunidad sobre la tierra». Hay algo más que una curiosidad en este fenómeno, y por ello lo allego aquí. Creo que lo que el lector que realiza tal metamorfosis de la cita hace es atraer el mundo de *Cien años de soledad* fuera del límite del manuscrito y de su descifrado, para dar cuenta de la incorporación del mundo narrativo a su propio mundo experiencial; convierten la frase en una frase con contenido histórico, siendo así que en la obra es fundamental su contenido metaliterario. Al dirimirse en los términos del manuscrito, de los pergaminos, la única coherencia posible es la del imperfecto *tenían,* que actualiza el aspecto durativo de la lectura y de esa experiencia. Pero ocurre que el lector no avisado de tal coherencia reescribe en términos de su historia –y de la Historia– la frase, la incorpora a la dimensión de la representación vivida como imagen de mundo y no como imagen de novela, que es lo que ciertamente es, pero no deja de ser lo otro, por necesidad inherente al pacto de la ficción.

Esta curiosidad, así explicada, afecta de lleno a mi propósito, porque es fenómeno que se da comúnmente por el lector de ficciones y es la almendra misma de toda ficción: convertir en historia las palabras y en vida los seres de papel.

De hecho ha ocurrido que Gabriel García Márquez ha invitado a discurrir de ese modo cuando, con su principio y final, ha diseñado la construcción de un mundo, que se entiende como *CREACION,* con mayúsculas, con dimensiones semejantes a las bíblicas en su inicio y ha hecho interdependiente esa *CREACION* de la otra «creación», con minúsculas, la creación novelística, que es el espacio y límite donde toda vida obtiene su fuente y donde nace y muere el mundo abierto por los pergaminos-novela donde Aureliano Babilonia/nosotros lee/leemos *Cien años de soledad.* Esta novela es la historia de una lectura y la historia de una creación y es la una porque es la otra, interdependientemente. Los límites del mundo coinciden con los límites de la novela. No hay espacio que pueda dirimirse como grieta entre ambos y no cabe albergar una coherencia mayor para la lectura metapoética de CAS, convertida de ese modo en una novela sobre la creación del mundo y –simultánea y solidariamente– la creación del cifrado de una escritura-novela que una lectura atenta, cuidada, laboriosa, descifrará, en el momento mismo cuyo final es la muerte y la extinción de toda realidad.

La relación habitualmente vista por la crítica entre el principio –*CREACION* con mayúsculas– y el final –que habla de la novela– no tiene un interés únicamente simbólico. Hay tambien una relación que establecer con el marco espacial como sistema modelizante en nuestra cultura. Una relación que establecer, pues, en nuestros modelos culturales entre el final –cierre– y la muerte, o el principio –abertura– y el nacimiento. I. Lotman (1970:261-273) ha mostrado sagazmente como los modelos de la composición artística reescribían sistemas de modelización cultural que son anejos a nuestro lenguaje y discriminan los espacios de nuestra percepción de la realidad. El comienzo es la creación y el final su extinción y el espacio entre ambos es la oportunidad para la vida. La obra artística representa siempre un modelo finito del mundo infinito, de lo general en lo particular y de la totalidad en el episodio. El aspecto mitológico de todo arte convive con su

aspecto compositivo en el sentido en que el marco delimita no únicamente un espacio sintagmático, sino también un modelo, su aspiración a la totalidad. Un cuadro proyecta la mirada de su significación más allá del espacio físico de su límite natural y aspira por ello a modelizar, con su inicio y su final, toda una experiencia de mayor amplitud y profundidad.

El acto de creación es un acto de comienzo. Las crónicas medievales así lo indicaban: dar cuenta del origen es la primera condición de la existencia. Para la literatura, y en especial para la narrativa, esta cuestión reviste mayor importancia aún, porque en el relato la relación principio-final es la que inscribe el ámbito de la causalidad, de la estructura, de la fábula. W. Benjamin escribió a este propósito bellas páginas en que vincula el acto de la narración al de la vida, y el final del relato al de la muerte (W. Benjamin, 1973). El mito de Sherezade ha ejemplificado tal condición de la narrativa como metáfora de la vida, cuyo comienzo es la existencia y su final la muerte. Por ello ha sido siempre importante para todo lector el final bueno o malo de un relato, y de ahí el esfuerzo de muchos narradores por cerrar su novela con la imagen de continuidad, imposible, de sus héroes en un mundo que no es posible conjurar más allá de su cierre necesario, donde se ha modelizado, como ocurre en *Cien años de soledad,* una imagen de la totalidad.

Creo que García Márquez ha sido consciente de la importancia de ese final –la creación por la lectura de los pergaminos– de un mundo cuya coherencia sostiene el ámbito mismo de la creación universal, de la Creación, en sentido bíblico. El final y el comienzo de su novela, pues, se dejan leer como una poética de la ficción, desde la que se garantiza todo universo posible. Lo vio muy bien Ricardo Gullón cuando dijo:

> «Que el espacio novelesco comunique y no comunique con el exterior, o sea, con la vida, es fácil de comprender, precisamente por su analogía con el espacio sagrado. Lo inserto en ellos y asimilado por ellos tiene una forma, mientras lo de fuera, lo que queda fuera, no la tiene... Por eso, acierta García Márquez al presentar como parte de la novela los preparativos para la fundación de Macondo y la fundación misma. Macondo será "el Mundo"; allí nacen y revierten los persona-

jes, allí todo se consiente y en su recinto acontecen los prodigios...» (R. Gullón, 1970:139).

Pero la creación de Mundo, el de Macondo, es solidario e interdependiente, en el planteamiento de García Márquez, con la escritura y la lectura de los pergaminos donde ese Mundo tiene su sola y total posibilidad: con el acto creativo del novelista –Melquíades– y con el acto de su refiguración vivificada en la experiencia del lector. El final es de ese modo el sentido de la totalidad, por el que el principio creativo de la novela y el espacio sagrado se justifican como espacios creadores, donde el segundo no vive sino desde el primero y a su través. La novela es así una imagen perfecta, sincrónica y acomodada a ella, del mecanismo de la creación de Mundo, una «vasta parábola de la Creación» (ibídem:143), donde el artificio de la síntesis final de Melquíades y narrador-autor, donde no hay discordancia posible entre el uno y el otro, emblematizando tanto los poderes demiúrgicos del novelista, como la coincidencia de los poderes mágicos, en verdad sobre-naturales, que le asisten, como así son los del propio Melquíades.

Sería ocioso volver a visitar aquí lo que la critica anterior sobre esta novela ha hecho muy bien. Cesare Segre (Segre, 1970: 256-260) subrayó muy pronto las propiedades que unen a Melquíades y al narrador, ambos por encima del tiempo, capaces de escribir-narrar, todas las anacronías, como la que da comienzo a la novela. Melquíades está por encima del tiempo puesto que:

> «concentró un siglo de episodios cotidianos de modo que todos coexistieran en un instante» (ibíden:350).

imagen de un tiempo curvo cuyo círculo es el límite del libro, pero sobre todo porque es el límite de la memoria. El tiempo se consuma sólo cuando la memoria, en el capítulo final, se desvanece, cuando

> «la ciudad de los espejos sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres, en el instante en

que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos» (ibídem:351).

Sabemos que el tema de la memoria, el recuerdo, la escritura como memoria es conjurado muchas veces a lo largo de la novela. Los Buendía, todo Macondo, pierde la memoria por la peste del insomnio y el mejor mecanismo para recuperarla es la escritura, la fijación por la palabra de los recuerdos y del nombre de las cosas.

> «Y así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita» (ibídem:47).

Como subraya C. Segre (1970:259):

> «No se podía anunciar con más claridad, desde el principio de la novela, la especial conexión entre pasado y futuro, entre tiempo y memoria, entre memoria y escritura, que es la hipótesis de trabajo a la que toda la narración se amolda».

Y el final de la novela viene a condensar toda su imagen metapoética, cuando advertimos que la lectura de los pergaminos es la clave de toda la historia de Macondo, su apertura y su cierre, su imagen total.

Ha visto la crítica muy bien en tal final la imagen del escritor y de su acto creador, de su cifrado, cuyo descifrado es el final de la totalidad del universo abierto con el libro:

> «La realidad ficticia –apunta Vargas Llosa– lo es todo: en ella misma se halla su origen, es simultáneamente quien crea y lo creado, el narrador y lo narrado, y así como su vida es toda la vida, su muerte es también la extinción de todo... Ahora la realidad primaria es la ficticia y el narrador es una realidad secundaria contenida dentro de aquélla. Así la realidad ficticia se ha convertido en un mundo autosuficiente y soberano, no contenido dentro de ninguna otra realidad. De este modo la estructura refleja la gran ambición de la materia: describir

una realidad hasta agotarla, ser su propio principio y su fin» (Vargas Llosa, 1971:542-543).

Emir Rodríguez Monegal recordó a Borges, a propósito de la lectura de los pergaminos, como imagen del Aleph. El Aureliano de la ciudad de los espejos (o de los espejismos) es también un fantasma soñado por otro, que está atrapado en un laberinto de palabras escritas por el mago Melquíades. Su libro es la misma novela que hemos leído y recorrido. Su libro es la cifra del mundo (E. R. Monegal, 1968:134), aunque estoy de acuerdo con Palencia Roth cuando advierte que la diferencia es que Borges describe el Aleph y García Márquez lo crea. La visión no es aquí un momento en la narración, la visión «es» la narración (Palencia Roth, 1983: 120).

Con todo para los intereses de este libro es importante no olvidar que la naturaleza metapoética sobre la ficción del capítulo final de *Cien años de soledad* puede operar tal en la medida en que se inscribe en el fenómeno del pacto ficcional al que da vida, sentido, límite y término el acto de la lectura. Tenemos, sí, la cifra del mundo y un símbolo de su creación, en el doble sentido apuntado, con mayúsculas y con minúscula, *CREACION* y creación de la novela. Pero también –y por ello mismo aquélla– en la medida en que un lector es capaz de entender su cifrado. Lo apuntado por Cervantes al final del episodio del Clavileño cuando Don Quijote pacta los límites de su credulidad, con idéntica credulidad reclamada para con los sucesos de la cueva de Montesinos. No hay modo de resolver el ámbito ontológico de la ficción como no sea en la imagen experimentada por el lector, creada sí, pero también reconocida, descifrada en el acto de su lectura. Allí radica la posibilidad misma de la ficción y el límite de su horizonte.

Sí, la literatura mide los espacios de la ficción con la geometría de su vivencia en el proceso de la lectura. De ahí que *Cien años de soledad* sea toda ella, como escritura, un acto simultáneo de lectura. Y también de ese modo una poética de la ficción total, que encierra como novela el mayor homenaje a la escritura ficcional que puede hacerse.

3.2. Mundos ficcionales y mundo narrativo

Junto a sus virtuales enseñanzas metapoéticas, hasta ahora recordadas someramente en el bosquejado análisis de su comienzo y final, hay en CAS otro modo de traducir una poética de la ficción: la que se ofrece mediante el conocido y comentadísimo rasgo de la juntura de «mundos», el fantástico, el mágico, el real, el mítico-legendario. V. Llosa trazó muy pronto tal estructura donde:

> «el lector va descubriendo la realidad total que la novela describe, a través de dos movimientos simultáneos y complementarios a los que obliga la lectura: de lo real-objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y de lo particular a lo general (y viceversa). De este doble movimiento envolvente va surgiendo la "totalidad", esa realidad que, como su modelo, consta de una cara real-objetiva (lo histórico, lo social) y de otra subjetiva (lo real imaginario)... En esa cara real objetiva están presentes los tres niveles históricos de la realidad real: el individual, el familiar y el colectivo, y en la subjetiva los distintos planos de lo imaginario: lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico.» (Vargas Llosa, 1971:497-498)

La crítica ha discutido a favor y en contra del concepto de «realismo mágico», concepto controvertido, al menos por la poca fortuna de su denominación, aunque se ha preferido después la aportada por A. Carpentier de «real maravilloso». Es cuestión en la que no voy a entrar por muy conocida (una puesta al día de la bibliografía básica y de los términos del tal debate puede recorrerla el lector en D. Villanueva-José María Viña, 1991:33-46). Aunque sea poca la fortuna terminológica de tales distinciones, el problema mismo alcanza a un elemento básico de la ficción de *Cien años de soledad:* la juntura de diferentes estratos o regiones imaginarias, procedentes de distintos universos, para con una supuesta realidad vertida en la novela. La evidencia estilística más sobresaliente desde su comienzo es que en esta novela se transita fácilmente desde el mundo de los vivos al de los muertos, del animal al humano, de lo fantasmal o telúrico a lo racional; lo material se encuentra animado y lo humano muchas veces cosificado.

Por esta propiedad, que nutre todas sus páginas, *Cien años de soledad* puede ser un buen punto de partida para la actual poética de la ficción, y en concreto para aquella dirección que se ha planteado la aplicación del concepto y *teoría de los mundos posibles* a los mundos literarios ficcionales. Como vimos en el epígrafe 2.6., la atracción del concepto leibniziano de mundo posible se hizo en el contexto de los problemas de la descripción que la filosofía analítica hacía de las entidades inexistentes, como posibles, en tanto objeto de una predicación sin fallo formal pero sí con un fallo lógico: ¿cómo hablar de lo inexistente?, ¿cómo atribuirle valor de verdad? Ha habido debates y diferentes posiciones allí recorridas, desde su articulación desde una lógica puramente modal, hasta quienes como Walton han reivindicado que el universo de la posibilidad únicamente se dirime en el interior de la coherencia generada por la predicación no contradictoria de atributos en el mundo posible del texto.

L. Doležel (1989) ha hecho ver por otra parte cómo la cuestión de los mundos posibles sólo será útil a la teoría literaria en la medida en que pueda articularse una semántica específica, la literario-ficcional, puesto que los mundos posibles son posibles estados de cosas que se dirimen en el interior de tal semántica, ya que son constructos de la actividad textual-literaria y no mundos o estados de cosas que la literatura convoque, como si existieran independientes de ella.

La contribución paralela de B. Harsaw (1984) vimos que aportaba una solución a muchos de los problemas de la teoría de los mundos posibles al hablar de un *Internal Field of Reference* (IFR), diferente del *External Field o Reference* (EFR), pero con constantes puntos de intersección. No son vías, el campo semántico intensional y el extensional, paralelas, ni el segundo es siempre subsidiario del primero; fluyen comunicándose en intersecciones diversas, en vías de ida y vuelta: la literatura crea realidad que influye sobre la no literaria y ésta nutre sus referencias de la experiencia común del hombre. Esa intersección, claro, es realizada por el lector y la determinación de los flujos y el sentido de esas intersecciones se actualiza en función de la cultura y el contexto pragmático, institucional, tradición literaria, etc., desde donde debe otearse siempre todo problema literario; incluso el de la referencia, dado el hecho

constatable de la variabilidad de interpretaciones y de rellenado de expectativas que toda obra suscita a lo largo de la historia de su recepción.

Aristóteles mismo había planteado –y resuelto– estas cuestiones cuando decía preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil (*Poética* 1460a, 1461b). Refería la verosimilitud tanto al universo de los *realia* como a su *necesidad* por vía de la construcción artística a los ojos del espectador y para el fin propuesto por la tragedia. Cervantes, lo hemos visto repetidas veces, volvía a insistir en que el verosímil estético –y el placer que le es anejo– proviene de la habilidad para casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leen. Hay pues en la tradición antigua, en la cervantina y en algunas modernas teorías de la ficcionalidad, un consenso en torno a dirimir en un estatuto a la vez semántico y pragmático el problema de la ficcionalidad.

Cien años de soledad puede proporcionar mucha luz a tales debates, y creo que su contribución mayor a ellos viene en la línea de confirmar aquel consenso. Los pentagramas de lo maravilloso, contra toda apariencia, están en esta obra perfectamente ajustados a la melodía que se pretende, y justificados internamente. Después de todo, las estrategias para atribuir su creación a un autor implícito de propiedades demiúrgicas y mágicas como Melquíades, así como la línea compleja y siempre postergada de su descifrado en un acto de lectura que borra finalmente la frontera entre el mundo de la ficción y el acto que la convoca, bastarían para justificar cualquier maravilla. Pero no se trata de *justificar* en un orden de la experiencia común, y mucho menos de la lógica; se trata de resultar estéticamente verosímil y para todo lector creíble, de alejarnos del absurdo, de *naturalizar* la relación con lo maravilloso. Si hay algo impropio en el concepto de «realismo mágico» es que, al margen de la poca tradición literaria del adjetivo, ocurre que separa lo que en la obra se une, y parece sugerir dos principios de estilización, de construcción de mundos distintos que se unan por la voluntad de hacerlo. No. Sostendré que la principal aportación que García Márquez ha hecho con esta novela a los debates teóricos de la ficcionalidad es precisamente la *unidad del principio de estilización.* Lo veremos enseguida. En lo que afecta a los mundos ficcio-

nales, esta unidad significa que aborrece, y me parece críticamente impertinente, el propio concepto de *mundos ficcionales,* en plural, que vuelve al vicio denunciado por Walton de presumir que hay mundos-esferas de la realidad que la obra literaria convoca y reclama, siendo así que son, como sostienen Harsaw y Doležel, «constructos de la propia escritura».

El «Fiat» (Hágase), en el sentido bíblico-genético, del acto de la escritura dirime un mundo posible, el de Macondo, que es el de la novela que lo alberga y con cuyos límites coincide. Ese mundo es unitario en el sentido de la propia escritura-espejo (espejismo) donde toda realidad se cifra. Del mismo modo que no podemos palpar el rostro que vemos en el espejo y sólo podemos palpar su cristal, la cifra de la realidad, la categorización misma de «lo real» es subsidiaria a la superficie donde se cifra y solamente en tal superficie se reconoce. El objeto ficticio, como quería Martínez Bonati (1992), se enajena como objeto, y toda categorización que sobre él se haga se tendrá que realizar en la unidad de su representación imaginaria, en el signo de su *Internal Field o Reference.* Por esta misma razón me parecen cuestionables desde una coherente teoría de la ficción y desde la propuesta de Mundo de García Márquez, donde esta cuestión se ve con claridad meridiana, los intentos de trazar tipologías de mundos ficcionales, en plural, como modalidades semánticas de lo ficcional, al modo como Albaladejo (1992) tipologiza grados de ficcionalidad según verosimilitudes entendidas como intensionalizaciones de la extensión, dentro de una semántica de naturaleza predominantemente formal. No hay en *Cien años de soledad* «mundos», sino un Mundo posible, realizado. Ni en esta novela cabe decir que unos de esos mundos son posibles-verosímiles y otros menos verosímiles y los de más allá fantásticos, siendo éstos «reales».

He venido sosteniendo a lo largo de este libro, y con apoyos diversos, que la ontología de la ficción es pragmáticamente homogénea y los mundos que en ella podrían establecerse sólo lo son en sentido metafórico, realizaciones de principios de composición estilística literaria diferentes, de un mundo ficcional que otorga igual dimensión de realidad a lo que se corresponde con un imaginario fantástico, mítico o

realista (L. Doležel, 1989:236; F. Martínez Bonati, 1992: 123). Si la ontología formal de la ficción no fuese pragmáticamente homogénea podríamos entender que hay más verdad y más realidad en un principio de estilización llamado realista, que en el de la literatura fantástica, lo cual desmiente el lector constantemente, puesto que no siempre hace depender el principio de verosimilitud de tal estilización. Obras programáticamente realistas, sujetas a una estética del reconocimiento, pueden resultar para la experiencia lectora menos creíbles, y más falsas (así ha ocurrido con gran parte de la literatura testimonial del compromiso de la narrativa española de los años cincuenta), que las de una buena novela de ciencia ficción, cuyos territorios son completamente imaginarios. Del mismo modo si la ontología de la ficción no fuese semánticamente homogénea podríamos creer que el Madrid de Galdós tiene más verdad, es más «real», que el Macondo de García Márquez, o el París de Balzac comparable en términos de su verdad al de Víctor Hugo.

Otra cosa es que la literatura introduzca campos externos de referencia como recurso a un principio estilizador de reconocimiento. Lo que sostengo, y creo que García Márquez mismo ha hecho, es que el reconocimiento virtual de una realidad no le poporciona a ella más verdad o más mundo susceptible de ser vivido o experimentado por el lector que cuando este reconocimiento, como ocurre con los personajes, y mundo de Macondo, no puede darse empíricamente fuera del texto.

Precisamente hay en las interpretaciones de esta novela muchos esfuerzos de reconocimiento y hay realidades históricas de Colombia, lugares físicos cercanos a Aracataca, etc., que se han convocado como referentes externos desde los que hacer una lectura posible y realizada de los cien años como los de una Crónica de la América Latina y de las guerras civiles de la novela como las vividas por Colombia, y de este personaje con este otro modelo del mundo extraliterario. No creo ociosas estas interpretaciones y por supuesto las entiendo justificadas y legítimas. Pero ocurre que estas proyecciones mutuas de lo novelesco a lo histórico empírico y viceversa, tienen idéntica legitimidad conformadora de realidad que las muchas comunicaciones entre vivos y muertos que en la no-

vela se dan o que la hiperbólica y fantasmal memoria de un tren con imposible número de vagones que camina solitario en un fantasmal recorrido que no quiere admitirse y acaba siendo una vaga impresión, una pesadilla. *Cien años de soledad* no ha generado, como veremos luego, variaciones estilísticas y procedimientos de autentificación que puedan discernir el mayor estatuto, o el menor en el segundo caso, de la realidad de lo referido, que en todo caso se homogeneiza, se naturaliza, se ofrece igualmente verdadero, y así resulta a los ojos del lector. No hay por consiguiente mundos, sino Mundo posible, el conjurado por el acto narrativo que ha naturalizado igualmente lo «real» y lo «maravilloso». Veremos en el subcapítulo siguiente las vías estilísticas para esta naturalización.

Cien años de soledad, en efecto, no es *plurirregional.* La propiedad estilística fundamental y todo su diseño artístico contribuye a deshacer, unificándolas en una sola y misma región imaginativa, las diferencias entre animado/inanimado («las cosas tienen vida propia todo es cuestión de despertarles el ánima», dice Melquíades), por eso la naturaleza y los objetos envían constantes mensajes a lo largo de la obra. Un galeón puede alzarse inverosímil dieciocho kilómetros más acá del mar, y su presencia ser inexplicada, pero

> «ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros» (CAS:18).

También se deshacen las fronteras entre lo terrenal y la ultratumba, en constantes comunicaciones, y no únicamente de fantasmas, sino con la Muerte misma que avisa a Úrsula de su presencia al final del diluvio o permite a Melquíades regresar porque no podía soportar la soledad de aquel espacio (pág. 49); pero donde pueden vivirse sensaciones físicas porque

> «el olor de Remedios la Bella seguía torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos» (ibídem:202).

Lo abstracto y lo concreto viven idénticas experiencias:

> «los recuerdos se paseaban como seres humanos por los cuartos clausurados» (ibídem:139).

Se comunica igualmente el mundo animal y el humano, el vegetal y el animado, el sexual y el telúrico. Es tanta y tan constante, ocurre a cada página, la transferencia mutua, la comunicabilidad de estos dominios separados de la experiencia, que sería enormemente difícil, y ahí radica la lección de esta novela, concebir un dominio de lo real que pueda sentirse descontaminado por este principio de su disolución en el espacio imaginario donde únicamente cobran tal dimensión de realidad todas las ocurrencias, las posibles y las imposibles, las lógicas y las ilógicas, las del sueño y las de la vigilia.

Esta insistencia y sobre todo la uniformidad estilística que les confiere el acto de su narración, y que enseguida analizaré, no permite pensar en una estratificación de mundos diferentes que se entiendan los unos como reales y los otros como simbólicos o simplemente metafóricos. El trazado de esa línea es lo que *Cien años de soledad* ha predicado como imposible e inútil, porque el espacio ficcional, el mundo de la novela es unirregional, se constituye homogéneo, por la vía de la naturalización narrativa de tales transferencias.

Siguiendo la tipología establecida por Doležel (1985:13-14) para los que él llama «mundos ficcionales», podríamos establecer que el más afectado por esta novela es la modalidad alética que se construye según el sistema modal clásico de posibilidad, imposibilidad y necesidad. En *Cien años de soledad* se da un mundo híbrido desde el punto de vista alético, y no un mundo dual. Lo que caracteriza al dual, en dicha tipología, es que no hay homogeneidad entre lo natural y lo sobrenatural, de modo que, como ocurre en la mitología, se transfiere un campo al otro. Comúnmente se ha interpretado la novela de ese modo, como si su estructura fuese, desde la modalidad alética, dual, heterogénea.

Vengo sosteniendo en cambio que esta novela desde el punto de vista de la tipología de mundo ficcional y de orden modal alético corresponde al tipo *híbrido,* que surge pre-

cisamente cuando se neutraliza la frontera entre los dominios aléticos de lo natural y lo sobrenatural, esto es, cuando se naturalizan todas sus ocurrencias como si se tratase de una estructura ontológicamente homogénea, aunque desde el punto de vista de la lógica modal no lo sea, de ahí el carácter híbrido de la misma, sólo convencionalmente homogéneo, y en el interior del pacto de la ficción que convierte en verosímiles tales ocurrencias.

Todo episodio y toda hazaña ocupa, por tanto, el mismo nivel ontológico. El ascenso al cielo de Remedios la Bella o el coito más naturalista tiene idéntico estatuto de realidad. Los mundos posibles de la lógica modal muéstranse inútiles, en este proceso de hibridación, que los subvierte y les confiere una homogeneidad semántica, ontológica.

3.3. La naturalización narrativa de lo maravilloso

Pero tal homogeneidad, el peculiar mundo de *Cien años de soledad*, no afirma su semántica en términos de su virtualidad lógica, claro está. Lo hace en los propios términos de su construcción artística, la única capaz de otorgar verosimilitud a sus imposibles. Estudiaremos ahora las vías estilísticas para este proceso, convencidos y de acuerdo en esto con Martínez Bonati (1992:113-127) de que los mundos ficcionales sólo se realizan en la Literatura como Mundos ligados a la ontología formal de su estilización, de su realización.

¿Cómo se ha construido estilísticamente esta híbrida homogeneidad?, ¿en virtud de qué rasgos tal carácter híbrido, desde el punto de vista de las modalidades aléticas, adquiere verosimilitud artística a los ojos del lector que no aborrece de él, al contrario, lo acepta y celebra como auténtico? Obviamente no es el momento de trazar ahora una estilística minuciosa de la obra. Ni me parece preciso, puesto que *Cien años de Soledad* ha tenido desde muy temprano bastantes buenos análisis en este territorio, como los de Segre, Vargas Llosa, Gullón, ya citados. Es posible además unificar muchos de estos rasgos en un *principio de estilización* que gobierna toda la novela y que alcanza a la médula misma, al centro de su pro-

ceso de autentificación, ése es el principio que me propongo analizar y que he denominado «naturalización narrativa». Ha sido detectado con frecuencia por los críticos antes citados, pero lo pondré aquí en relación con una estructura básica de la ontología de la ficción, conceptualizada por las modernas teorías literarias y que permiten ver tal recurso en su verdadera trascendencia para los procesos de autenticidad y verosimilización de los eventos, sean o no maravillosos, ocurridos en la obra.

En el epígrafe 2.4. de este libro me he referido *in extenso* a la que llamaba Martínez Bonati (1978) estructura lógica de la literatura, en relación con los distintos estratos lógicos de la representación mimética. Según Martínez Bonati, y concuerdan posteriormente con él L. Doležel (1980), M. L. Ryan, B. H. Smith, etc., el discurso apofántico-mimético sobre individuos que el narrador hace tiene la singularidad lógica de estar dotado del atributo de verdad para sus afirmaciones, propiedad de la que carece el hablar de los personajes y el hablar no mimético del narrador (cuando éste hace juicios o expresa opiniones), que son los otros dos estratos de la ficción narrativa. La comprensión de la ficción narrativa exige la entrega irrestricta a la verdad de las palabras del narrador en sus frases mimético-representativas, y su crédito básico es requisito para el pacto de la ficción. Si un narrador dice que a Eugenio le ocurrió tal cosa, que bajó las escaleras o que se quemó en un incendio, ¿qué sentido tiene que pongamos en duda la verdad de sus afirmaciones? Cuestionarlas es situarnos fuera del pacto que opera y gobierna la estructura lógica de la ficción:

> «Nuestra aceptación incondicional de la verdad de lo que sostiene el narrador acerca de las particularidades del mundo ficticio se debe a que sólo mediante ella cobra sentido estético nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción. La verdad de estas oraciones del narrador no proviene pues de deducción o de comprobación empírica, sino de la norma transhistórica de una conducta mental productiva... es una norma constitutiva del leer literario que las frases narrativas y descriptivas del narrador son irrestrictamente verdaderas, que el mundo de la obra es necesariamente como el narrador dice que es. Dicho en lenguaje kantiano, se trata de una condición de posibilidad de la experiencia poético-narrativa.» (Martínez Bonati, 1978:37)

En el epígrafe 2.4. analizamos esta teoría que Doležel llamó principio de autentificación. La función de autentificación cumplida por el hablar narrativo, respecto a lo dicho en él o respecto a la verdad o falsedad de lo dicho por los personajes, que se autentifica en el hablar narrativo del narrador, es el principio fundamental que gobierna la existencia misma de los mundos narrativos en las obras de ficción.

El principal recurso de estilización seguido por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* ha sido precisamente servirse de este principio básico para la *naturalización narrativa de lo maravilloso,* que es contado, narrado con la misma naturalidad y sin inmutarse, sin justificaciones ni explicaciones mayores. El evento más cotidiano y de la experiencia compartida por el lector, levantarse de la cama, amanecer, saltar o visitar a un familiar es narrado por García Márquez con el mismo tono y el mismo registro que el evento más extraño o sobrenatural y viceversa, que es lo importante. No hay en *Cien años de soledad* ninguna variación o modulación distinta del hablar del narrrador según sea más o menos extraño, imposible o cotidiano el suceso del que da cuenta: todos reciben idéntica y natural validación autentificadora en el discurso del narrador. Éste asiste impertérrito a los eventos más prodigiosos, sin pestañear, sin justificarlos o cambiar de modulación o tono.

Anoto que éste es un principio de estilización básico, y que es desde él, donde se ordena la estructura de verdad que reviste su ficción y ha sido el hallazgo fundamental que gobierna la estructura lógica de su construcción ficcional. El propio García Márquez, dio repetidas veces testimonio de ser este principio de estilización la matriz básica, el eje dominante que permitió lo que él denomina el hallazgo que dio origen a la escritura de esta novela. Dice en *El olor de la guayaba:*

> «La historia de *Cien años de soledad* me estuvo dando vueltas en la cabeza unos quince años. Pero no encontraba el tono que me la hiciera creíble a mí mismo. Un día, yendo para Acapulco con Mercedes y los niños, tuve la revelación: debía contar la historia como mi abuela contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en que el niño es llevado por su padre para conocer el hielo».

En otro lugar, después de relatar cómo su tía resolvía con naturalidad de respuesta las cosas más increíbles añade:

> «Volviendo a la muchacha del huevo, le dijo: "Mire usted, ¿por qué este huevo tiene una protuberancia?" Entonces ella la miró y dijo: "Ah, porque es un huevo de basilisco. Prendan una hoguera en el patio". Prendieron la hoguera y quemaron el huevo con gran naturalidad. Esa naturalidad creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad*, donde se cuentan las cosas más espantosas, las cosas más extraordinarias con la misma cara de palo con que esta tía dijo que quemaran en el patio el huevo de basilisco, que jamás supe lo que era.» (Apud Palencia Roth, 1983:70)

Y más explícitamente aún:

> «Tuve que vivir veinte años y escribir cuatro libros de aprendizaje para descubrir que la solución estaba en los orígenes mismos del problema: había que contar el cuento simplemente como lo contaban los abuelos, es decir, en un tono impertérrito, con una serenidad a toda prueba, que no se alteraba aunque se les estuviera cayendo el mundo encima, y sin poner en duda en ningún momento lo que estaban contando, así fuera lo más frívolo o lo más truculento, como si hubieran sabido aquellos viejos que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción» (ibídem:70).

En los textos citados hay consciencia plena de este atributo fundamental de autentificación narradora, que no pone en duda la verdad de lo que dice, como el principio fundamental de la narrativa literaria. Conecta, por cierto, con la naturalidad con que la narrativa oral –el cuento infantil, por ejemplo– se ha enfrentado a lo maravilloso, y recuerda, como advertía R. Gullón (1970:140), que la literatura de siglos ha procedido de igual forma, porque el narrador de la *Odisea* tampoco se altera cuando habla de las sirenas, ni los narradores de *Las Mil y una Noches* mudan el tono ante lo más extraordinario. Lo naturalizan con su hablar narrativo, lo constituyen en realidad al mismo nivel que la descripción de una

batalla o que un viaje a caballo. Ricardo Gullón escribió a este propósito:

> «(el narrador) no pone los hechos en tela de juicio, para él no hay diferencia entre lo verosímil e inverosímil, se atiene a su misión –o función– de contarlo todo, y habla de los vivos como de los muertos, asociando sin pestañear el fantasma con lo tangible. Su imperturbabilidad se revela en lo inalterable del tono; desde la primera página hasta la última se mantiene al mismo nivel, sin fluctuaciones, sin variantes... El narrador nunca deja traslucir por una exclamación, un gesto de asombro, que haya diversidad de sustancia entre lo prodigioso y lo diario. De hecho un personaje despertará al espectro (a quien no ve) orinándole encima, mientras que los vivos alzan el vuelo sin que nadie de al hecho mayor importancia... En ese espacio tienen idéntica verdad los sucesos demostrables y los fabulosos; todo es verdad y todo es mentira, como ha ocurrido siempre en las grandes ficciones...» (ibídem:140).

En relación con este principio estilístico fundamental que gobierna toda la estructura narrativa y la configuración poética de la ficción de *Cien años de soledad* puede analizarse también otro fenómeno peculiar de su composición: la casi total ausencia de discurso de los personajes en estilo directo, de diálogos. Nótese que marco la cualidad de ausencia del estilo directo y no del discurso de los personajes, porque en *Cien años de soledad* los personajes perspectivizan casi todo; lo que sabemos de sus sueños, presagios y experiencias lo sabemos muchas veces a través de lo que dicen o manifiestan, pero es el narrador casi siempre quien lo cuenta, en estilo indirecto. Esta característica tiene mucha relación con cuanto vengo diciendo de la estructura lógica básica de naturalización autentificadora, que posee el discurso del narrador y de la que carecen en cambio los discursos de los personajes. Si refirieran ellos, en estilo directo, todas sus extrañas experiencias, que a ellos ocurren y ellos sienten, serían tomados por locos y su veracidad podría ser cuestionada, lo que no ocurre, según el principio básico de la poética de la ficción, con el hablar del narrador. A una consecuencia, pues, de este principio narrativo básico de verosimilización o autentificación responde la singular economía del discurso directo y la subordinación

casi total de los eventos a su narración por el narrador, en tercera persona; lo que no es óbice, empero, para que la focalización la haga el narrador desde los ojos, experiencias y sensaciones de los propios personajes, protagonistas de su propia historia de maravillas y de cotidianidades.

A estos propósitos considero muy ilustrativo el análisis que E. Rodríguez Monegal hizo de un trasvase que hoy llamaríamos intertextual en la obra de García Márquez. Se trata de un mismo episodio, la muerte de José Arcadio Buendía, tal como es narrado en el cuento «Un día después del sábado» y cómo es reelaborado estilísticamente con posterioridad en la novela que analizamos. Por encima de otras consideraciones, que recoge bien R. Monegal, para la tesis que venimos exponiendo es útil saber que la comparación de las dos narraciones de este episodio, contiene en el cuento, bastante fragmento dialogado, en estilo directo. Esos diálogos se suprimen luego en *Cien años de soledad,* que narra el episodio por el narrador, asumiendo él las representaciones de eventos, aunque la perspectiva continúa siendo la de los personajes (E. Rodríguez Monegal, 1968:125-128).

Incluso esta perspectiva, la de los personajes, que suelen focalizar a lo largo de la novela muchos hechos, colabora al proceso de naturalización emprendido por la narración, puesto que tampoco los personajes se sorprenden nunca ni parecen extrañarse por la convivencia con lo maravilloso. Su comunicación con el más allá o con el prodigio es constante. Pero hay todavía más en este proceso de perspectivización: incluso cuando todo ha cambiado en Macondo y la civilización parece imponer un orden:

> «los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo» (CAS, 198).

La mirada de los personajes es siempre la de quien descubre, como si viera por vez primera, las cosas; es una mirada ingenua, primitiva, desautomatizada, y sus estímulos mayores instintivos, atávicos. Lo maravilloso se encuentra pues naturalizado también por la mirada de los propios personajes, que comparten con el narrador su resistencia a establecer cual-

quier clase de lo que W. Booth (1961) llamó *distancia* perspectivística.

Si venimos sosteniendo que en *Cien años de soledad* se naturaliza la experiencia maravillosa al mismo nivel que la no maravillosa es porque ambas se reducen a la geometría de la narración como elemento de autentificación: el nivel de seguridad de los hechos se encuentra en esta novela en el nivel de seguridad de la narración, y este último no oscila, ni se modifica nunca. ¿Desde qué otro centro mirar la verdad de lo ocurrido?, ¿cómo situarse en un punto de vista que fuese externo a la constitución misma del evento como resultado que es del proceso narrativo?

Notemos, por otra parte, que los anclajes espacio-temporales que podrían actuar de índices para una mirada exterior a esa configuración narrativa han sido constantemente subvertidos: el tiempo de *Cien años de soledad* no puede objetivarse fuera de la *mise en abyme,* del laberinto de una historia que es siempre la misma y cuya objetivación es imposible en términos histórico-temporales o en términos geográfico-espaciales. Imposible sería decir de cuantos años es esta crónica, cuya única fecha segura, propuesta como antecedente familiar, es los finales del siglo XV, y en la que vemos, sí, una periodización de ciclos constitutivos de la realidad de un país latino-americano, pero que simultáneamente hace saltar en pedazos la temporalidad, al referir a un tiempo la fundación del mundo y su disolución postrera; así, en los tiempos del patriarca José Arcadio Buendía los niños aprenden «que era posible atravesar a pie el mar Egeo, saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica» (CAS pág. 21) y tan sólo tres generaciones más tarde estamos en un universo casi contemporáneo.

La crítica ha analizado suficientemente la estructura narrativa que va siempre en la crónica desde el centro a la periferia, se comienza con un suceso o hecho llamativo y luego se va hacia su explicación, antecedentes, hasta llegar a disolver totalmente el orden, como un telar de Penélope que se hilvana y deshace constantemente, repitiendo la misma historia (Vargas Llosa, 1971:545-573). Como certeramente indicó C. Segre (Segre, 1970:222):

> «La parábola hacia el futuro (anticipación de los hechos) aparece tan veloz como la parábola hacia el pasado (memo-

ria) y el presente se percibe ya, además de como tal, como recuerdo».

La memoria y la presencia del pasado, en un tiempo lúcido como es el de un moribundo que mira su vida y su muerte continuamente aplazada, es explícitamente afirmada en el manuscrito de los pergaminos donde su autor, Melquíades,

> «no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante» (CAS, 350).

Tal hallazgo de Aureliano Babilonia en el espejo de los pergaminos ya lo habían experimentado dos de los personajes que sirven para la unidad de la memoria, y que son casi eternos: Úrsula y Pilar Ternera, que tienen ambas la responsabilidad de focalizar toda la historia desde la memoria y ser el eco de sus recurrentes retornos. Ursula tiene conciencia de las repeticiones, de la rueda del tiempo y exclama:

> «Ya esto me lo sabía de memoria, es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio» (ibídem:169).

y más adelante:

> «y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo» (ibídem:285).

y ello porque, en palabras del narrador:

> «la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad...» (ibídem:334).

Por otra parte los fenómenos cíclicos, la onomástica común, las mil y una vueltas de una historia que se muerde la cola y que ha recibido excelentes análisis pormenorizados en los que no puedo detenerme (vid. singularmente C. Segre, 1970 y V. Llosa, 1971) se inscriben en el principio narrativo de la imposibilidad de validación desde la temporalidad o espacialidad históricas, externas, del mundo narrativo de Macondo, que obtiene de la aniquilación del principio de verosimilización externo toda su fuerza simbólica y su capacidad de proponerse como imagen de la literatura, de ser una poética de la ficción.

Ahora bien, concluimos que el principio de autentificación narradora no es una poética de la ficción, adviene tal en la medida en que el mundo que instaura el hecho narrativo coincide en tiempo, espacio, realidad y símbolo con el acto de la lectura, que es el que abre y cierra el mundo de la ficción. La instancia narrativa llega a desvanecerse, a autoaniquilarse, en el espejo del pergamino que descifra Aureliano Babilonia, conociendo que su final será la muerte, la extinción de la totalidad del mundo narrativo y del mundo narrado, que coinciden en todos sus términos. Al liquidarse la frontera entre el narrador extradiegético y el acto de la lectura, entre la realidad de la narración y la realidad narrada, se ha dibujado lo que acontece en toda ficción: su narración es la sola posibilidad de su mundo y su verdad reposa en la vivencia del lector que entiende también que la novela es una metáfora sublime de la creación de vida, porque es toda ella eso, vida, y su final, muerte.

3.4. La unidad de la experiencia poética

El principio de estilización que he llamado «naturalización narrativa de lo maravilloso» no opera únicamente en la matriz composicional del acto narrativo. Opera igualmente en la composición de la frase, penetra en todo el discurso, por el procedimiento de suponer una contigüidad fundamental de la experiencia. Las regiones imaginarias de lo soñado, lo vivido, lo deseado, lo temido no comunican entre sí traslaticiamente, sino que se literalizan, precisamente porque las modalidades de realidad e irrealidad se han nivelado.

Lo irreal no es una metáfora de lo real, ni el soporte de su comunicación es siempre simbólico.

En *Cien años de soledad* las metáforas y sobre todo el recurso más extendido, la metonimia, propone contigüidades no sustitutorias. Hay una comunicación fundamental del plano real y del referido, simbólico, no en sentido de la sustitución de uno por el otro, sino de su nivelación al mismo nivel jerárquico.

Este fenómeno es enormemente importante como principio estilístico, puesto que implica una poderosa novedad que separa esta novela de otras formulaciones de hibridismo de lo natural y lo sobrenatural. Cuando Doležel (1984) analiza tal hibridismo en Kafka, por poner un ejemplo de autor al que se ha relacionado con García Márquez, entiende que el plano fantástico genera una lectura simbólica respecto al real histórico o biográfico que actuaría de soporte. La lectura que vengo haciendo de *Cien años de soledad* propone una subversión del esquema tropológico que está en el eje de nuestra experiencia poética. Claro está que hay un posible plano de lo mitológico o lo histórico que podría explicar muchos de los episodios de esta novela. América Latina, Colombia, la explotación de las multinacionales, el caudillaje como fenómeno populista, todo esto está en *Cien años de soledad* y negarlo sería ceguera. Lo que planteo no es su negación, sino que exista una jerarquización de los planos de lo real-histórico y de lo simbólico-mítico. En *Cien años de soledad* lo fantástico puede ser simbólico sólo a condición de que lo real también lo sea. No hay una sustitución de B por A, que es el principio tropológico fundamental, sino una juntura de ambos planos, en que ambos tienen igual capacidad para connotar y denotar.

Este fenómeno proviene de que la comunicabilidad narrativa, la naturalidad con que se explota la juntura de lo más dispar o alejado acaba nivelando el eje natural y el sobrenatural. Hay una materialización de las metáforas, y una lectura en que lo sobrenatural puede remitir a lo natural y viceversa, sin que ninguno de los dos planos resulte privilegiado u ocupe el lugar de sustituto del otro. Este fenómeno se da en cada página.

> «Lo malo era que la lluvia lo trastornaba todo y las máquinas más áridas echaban flores por entre los engranajes si no les aceitaba cada tres días, y se oxidaban los hilos de los

brocados y le nacían algas de azafrán a la ropa mojada. La lluvia era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas, navegando en el aire de los aposentos» (ibídem:268).

Un mundo donde las máquinas más áridas echan flores si no se las engrasa es un mundo trastocado, pero tal mudanza no se resiste a ser un símbolo. Reviste todo el aire de la presencia maravillosa justificada en sí misma. La melancolía de Amaranta.»

«hacía un ruido de marmita perfectamente perceptible al atardecer» (ibídem:174).

Que la persistencia de la melancolía en el atardecer se asocie al ruido de marmita es una metonimia poéticamente lograda, pero que se materialice tanto que sea audible por todo el mundo no tiene explicación simbólica: es un fenómeno que se justifica en sí mismo.

«Llovió cuatro años once meses y dos días». "José Arcadio dio sesenta y cinco veces la vuelta al mundo". En el amor Amaranta Úrsula «fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte» (ibídem:335).

¿Podríamos explicar las hipérboles, las figuraciones, las irresistibles cascadas de poesía?, a cada frase, que escapan a toda referencia, que son, como todo lenguaje poético el designio de afirmar un mundo que sostiene, poderoso, el cañamazo de su coherencia. Las regiones imaginativas comunican todas y se refieren unas a otras, porque estamos en el mundo de la novela, pero de una novela tan decididamente literaria que no precisa justificar la urdimbre lírica de sus frases, ni la universal significación de su lenguaje. Así hemos leído la poesía de los grandes poetas, de ese mismo modo hemos oído cuentos y aprendido a vivir en los vastos territorios de la imaginación.

4.

LA FRONTERA AUTOBIOGRÁFICA

En este capítulo trataremos de las relaciones que mantiene la ficción con el género autobiográfico. Son relaciones difíciles como lo son todas las fronterizas, puesto que la autobiografía ha sido defendida –de ahí su lugar de frontera– como género no ficcional por algunos autores, en tanto que para otros es uno de los lugares en que se decide la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa. Pero las fronteras son los espacios a menudo más interesantes para estudiar los límites y sentido de los estados, también de los géneros, su necesidad o convencionalidad, y, para el asunto que nos viene ocupando en este libro, la poética de la ficción literaria, es cuestión nuclear.

En efecto, a través del estudio del «problema» de la autobiografía, volverán a ponerse en cuestión los límites de la ficcionalidad y volveremos a insistir en el necesario estatuto pragmático de la sanción ficcional, toda vez que, como veremos ocurre en la autobiografía, el análisis formal de los textos no puede discriminar por sí solo su consideración ficcional. Muchas de las novelas autobiográficas no se podrán separar en cuanto a las afirmaciones de su propia textualidad, de las autobiografías que se proponen como no ficcionales.

Veremos también que la situación fronteriza y peculiarmente problemática de la autobiografía no es una deducción nuestra. Ocurre que en la propia configuración de los géneros en su historia, ha habido un singular juego con el límite de la ficción. En el origen mismo de la novela moderna que situaríamos en el proyecto picaresco que inaugura *Lázaro de Tormes,* hay una voluntaria y explícita afirmación de frontera, en favor precisamente de lo que no es, puesto que la picaresca, desde esta primera aparición, es una novela que se propone como autobiografía. Inicia, en nuestro contexto literario, un camino que será a partir de entonces continuo: la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un «yo» que defiende la verdad sobre sí mismo. El espacio, pues, de la ficción novelesca moderna, se ha ganado en el debate-juego con el límite fronterizo de un género testimonial de veracidad como el autobiográfico. En el sentido casi opuesto, una autobiografía no ficcional como son las *Confesiones* de J. J. Rousseau, no sólo figura en todas las Historias de la Literatura francesa, sino que ha sido constantemente leída como ejemplo de la ficcionalización del «yo» y en unos términos análogos a los de la ficción novelesca.

4.1. La autobiografía como problema

1) El autobiográfico es uno de los géneros mejor estudiados, con una bibliografía creciente (vid. A. Loureiro, 1991b). Pero un análisis y lectura de tal bibliografía muestra ya una singularidad: a diferencia de lo que ocurre con otros géneros, lo publicado sobre la autobiografía denota que no son sólo teóricos de la literatura los interesados en ella, ni historiadores o teóricos de la historia. El volumen de participación de la bibliografía filosófica es muy crecido. Y no sólo en el sentido histórico, por el lugar que ocupa el género en la configuración de las obras de san Agustín, Descartes (El *Discurso del método* tiene forma autobiográfica), Bacon, Kant, etc., sino sobre todo porque la discusión sobre la autobiografía es un campo de batalla donde se enfrentan otras muchas y variadas cuestiones: singularmente la lucha entre ficción/verdad, los

problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etc. (Loureiro, 1991a:3). Es también interesante que este género esté situándose en un lugar a caballo entre las cuestiones que tradicionalmente preocuparon a la filosofía y las que vienen preocupando a los teóricos de la literatura. Ésta es una circunstancia que avala la calificación, que vengo dándole, de fronterizo, en la medida en que no puede sentirse como un género literario (ficcional) sin más, y en la medida en que hay resistencia a considerarlo de otro modo por muchos filósofos, singularmente los agrupados en la corriente llamada deconstruccionista, a partir sobre todo de las páginas que le han dedicado Derrida y Paul de Man. Una vez más, lo venimos viendo a lo largo de todo este libro, la ficción no es un problema «literario», y la convergencia de discursos sobre la ficcionalidad que hoy encontramos en las bibliografías de filosofia y literatura muestra un ejemplo de la progresiva imbricación de ambos dominios.

2) Posiblemente uno de los aspectos que más contribuyan a la problematicidad de la cuestión autobiográfica sea la enorme dispersión y variedad de las formas que adopta este género. Los diferentes libros dedicados por Ph. Lejeune (1971, 1975, 1980, 1985) muestran una extensa variedad de realizaciones en Francia, así como la dificultad de la separación estricta de la autobiografía de otras variedades como las Memorias, el diario íntimo etc. En España, J. Romera trazaba en 1981 un intento de tipología de la escritura autobiográfica en la literatura española, con una bibliografía extensísima que se ha ampliado notablemente en el período actual (vid. J. Romera, 1981 y 1991). De este elenco podemos extraer que políticos como Tarradellas o M. Camacho, conviven con escritores, profesores y novelistas. Una autobiografía puede ganar, como ocurrió con la de Semprún, un premio de novela, en tanto que para otras su lectura ficcional sería gravosa e imposible, por pretender ser el testimonio de un documento de época. Este fenómeno ha ocurrido siempre: la autobiografía de Goethe *Poesía y verdad* se sirve, en ciertos pasajes, de formas narrativas ficcionalizantes típicamente novelescas y en el otro lado una novela que para nada es una autobiografía, como las *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar adopta la forma confesional típica de las autobiografías.

La cuestión se hace más espinosa cuando vemos que estas transiciones han operado según las épocas con parámetros muy distintos en el eje mismo de definición de la individualidad o de la identidad autobiográfica. G. Gusdorf (1948) planteó una cuestión que será luego capital en el eje de mi argumentación: la autobiografía, tal como la conceptualizamos hoy, no se ha dado siempre y de hecho no se ha dado tampoco en todas partes. Gusdorf relaciona la introspección en el «yo» con una práctica que supone el producto tardío de cierta civilización y que históricamente arranca del cristianismo y de la confesión –el ejemplo canónico es *Las Confesiones* de san Agustín–, argumento que luego ha desarrollado T. May (1982:28 y ss.).

Del mismo modo Bajtín, al estudiar las formas autobiográficas de la clasicidad greco-latina, pudo constatar que el eje de su construcción no era el individuo como hoy lo conocemos, que la separación de autobiografía y de géneros paralelos como el encomio y apología de las series genéricas de las biografías es muy difícil, y que la contraposición entre hombre interior-mundo exterior no ha sido posible en tales obras, porque el *cronotopo* que las animaba era el ágora y no la privacidad íntima, que no afloraba en ellas (Bajtín, 1975:282-298). Volveremos luego sobre este asunto.

3) La mayor parte de los problemas derivan de un error de perspectiva: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural (J. M. Pozuelo, 1988a:69-80). Quien escriba sobre la autobiografía pensando, o tomando como punto de partida a san Agustín, Bacon o Rousseau no obtendrá las mismas conclusiones que quien lo haga sobre las autobiografías de Nabokov, *Habla memoria,* o de los juegos de identidad propuestos, ya desde su título, por los heterónimos de Gertrude Stein. Una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación. Sin embargo es muy difícil precisar los términos de la identidad para obras que han partido ya desde su inicio con el juego, con los nombres propios y

que han sido escritas después de y con la conciencia de otredad manifestada en la famosa sentencia de Rimbaud: *Je est un autre,* que ha dado título e informado respectivamente sendos libros sobre el discurso autobiográfico y de identidad de Ph. Lejeune y de P. Ricoeur (1988). La autobiografía no ha sido literaturizada sólo en el sentido apuntado por la picaresca, también hay una práctica actual de ficcionalización de toda ocurrencia del «yo», con la crisis de la idea de sujeto del discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad estética.

Como ocurre con toda perspectiva sobre géneros es preciso atenerse con cuidado a las condiciones ideológicas y culturales en que han nacido y se han desarrollado sus discursos, porque ni siquiera el «yo» es una referencia indiscutible, salvo que queramos reducirlo, como hizo el estructuralismo, a una imanencia textual autorreferida al propio discurso. Benveniste (1971) dejó muy clara esta cuestión: «yo» es quien dice «yo» en una frase con sujeto. Pero el tema que nos ocupa vendrá a problematizar tal aseveración, porque no siempre el «yo» ha incluido igual mundo en su referencia. Asalta precisamente al problema autobiográfico la evidencia de que todo género es una concepción de mundo y sus categorías no pueden ser abstraídas sino desde el origen de su epistemología categorial. Y, por cierto, tampoco sin su propia historia. La autobiografía está directamente vinculada con otros géneros y prácticas discursivas como el encomio y la confesión, su desarrollo tiene elementos de proximidad con la epístola, vía casi exclusiva durante mucho tiempo para la manifestación de la individualidad (C. Guillén, 1986). Fue precisamente la caída en desuso de la epístola la que pudo favorecer el enorme desarrollo de las autobiografías como forma de intimidad y espontaneidad. Qué duda cabe que el cambio operado en la lírica en Occidente, hacia formas expresivas del individuo y la pérdida de dimensión retórica de la referencia pudo influir notablemente en el sesgo de las formas autobiográficas. Vengo tan sólo enumerando problemas de enorme calado que no podré atender aquí, obviamente, pero que revelan la dificultad de aseverar sin más que la autobiografía es o no una forma de ficción. Tendríamos que ponernos de acuerdo antes sobre qué autobiografía y de qué época hablamos, y qué esconde en todo caso la palabra «yo».

Téngase en cuenta, además, que a lo largo de la historia han sido muchas las interinfluencias sufridas por los distintos discursos. Puesto que hablamos de autobiografía y pude citar su influencia en la literatura picaresca haría falta reflexionar simultáneamente sobre el hecho, destacado agudamente por Lázaro Carreter (1972) y Francisco Rico (1970 y 1987) de que la primera novela del género, el *Lazarillo*, sea al mismo tiempo una epístola, una confesión autojustificadora ante un narratario superior y adopte la forma autobiográfica. La confluencia de esos tres discursos en el inicio del siglo XVI no es azarosa en el contexto de la elección del autor: implica prácticas sociales conocidas y una tradición genérica que liga la forma autobiográfica tanto a la confesión como a la semiprivacidad que representa la epístola. Hay aquí un juego con el género autobiógrafico que cabe entenderlo como una opción estilística en un horizonte de posibilidades no infinito, sino contextual e históricamente determinado, que a su vez ha de influir notablemente en el espacio ganado para la ficción por la novela, frente a géneros de verdad como la autobiografía confesional.

Del mismo modo, cuando Torres Villarroel escribe la suya, la autobiografía ha abandonado ya este parámetro confesional, aunque no del todo, y puede hablarse como ha hecho Marichal (1965) de una autobiografía «burguesa» que tiene como tema el ascenso social y económico de hombres con origen poco relevante. La referencia que a su inicio hace Torres Villarroel a ganar dinero como intención presupuesta en el lector para su acto autobiográfico, solamente sería posible entenderla en el contexto de un profundo cambio en las prácticas de discurso y en el contexto social que ha hecho aparecer el libro como objeto comercial.

4) Para los intereses de este libro, y hechas las salvedades anteriores, interesa situar los términos del debate actual sobre la autobiografía y los límites de este género con la ficción. El problema lo plantea bien J. Starobinski cuando afirma, a partir de las distinciones de Benveniste entre *Discurso vs Historia:*

> «Una ojeada a las autobiografías recientes... nos muestra que los caracteres del discurso (enunciación ligada a un locu-

tor que escribe «yo») coexisten con los de la Historia (empleo del aoristo). ¿Se trataría aquí de un arcaísmo o bien nos las tendríamos que ver, en la autobiografía, con una entidad mixta, que podríamos denominar discurso-historia?» (Starobinski, 1970:88).

Hay ya por tanto la constatación de un carácter mixto en que un «yo» se propone historia en el acto mismo de su configuración textual, un discurso que es no sólo discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. Hasta aquí no habría problema alguno. Éste adviene cuando quien dice «yo» narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la «verdad» y construye un discurso autentificador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor. Independientemente de los múltiples juegos que a lo largo de la historia ha sido posible construir sobre ese supuesto (el picaresco entre ellos) el problema autobiográfico, tal como se plantea hoy, enfrenta dos corrientes críticas, dos interpetaciones:

a) Quienes piensan que toda narración de un «yo» es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Una línea que arranca de Nietzsche, que reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes y lo que se conoce en general como deconstrucción plantea el intrínseco carácter ficcional del género autobiográfico. Esta línea refuerza argumentativamente una tradición literaria que ha querido extender a toda literatura el dominio autobiográfico. Que la literatura toda es una forma autobiográfica lo han afirmado Goethe, Proust, Valery en textos muy famosos. Lo que la deconstrucción hace es invertir la proposición haciendo que también toda autobiografía sea una literaturización –por el procedimiento de la ficcionalización– de tal práctica. Ambos dominios, como el filosófico, crítico y literario, no se distinguirían entre sí, sino retóricamente.

b) Quienes como Gusdorf, Starobinski, Lejeune, E. Bruss, aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción. Precisamente buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas, toda vez que las autobiografías no son novelas, ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categoria de obras literarias. En cualquiera de los elencos recogidos por los estudiosos, encontramos cientos de textos autobiográficos que se proponen a sí mismos como testimonios verídicos, históricos y que son utilizados como base documental por los historiadores.

Que sea posible sostener tan dispar criterio se explica por la imposibilidad de discernir un estatuto *formal* ni de lo autobiográfico ni de lo ficcional (según venimos definiendo en este libro), puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas. A ello se añade el continuo juego de trasvases de unas prácticas a otras y de ironización continua por la que los autores, en el horizonte de expectativas de la autobiografía y con sus propias formas han construido ficciones que sólo cabe leer como tales.

En lo que sigue veremos los argumentos de los principales autores que han debatido la cuestión en la poética actual.

4.2. Del formalismo al pacto autobiográfico

1) Un ejemplo de las dificultades de una definición formal de la autobiografía puede ofrecerlo el intento de ontología formal llevado a cabo por Käte Hamburger en su formidable libro *Logische der Dichtung,* cuyas premisas teóricas sobre la ficción recorrimos en el capítulo segundo. Tan irreductible a un sistema de realidad pragmática se muestra el libro de Käte Hamburger que una de sus conclusiones sorprendentes y de-

batidas, pero impecable desde el punto de partida del planteamiento interno de su teoría, es que no ya la que tiene forma autobiográfica sino toda narración en primera persona queda fuera de la ficción. Desde el presupuesto de que hay en el sistema de la lengua una distinción básica entre «enunciados de realidad» y «enunciados ficcionales», el relato en primera persona está situado fuera del sistema de ficción, puesto que remite a un sujeto de la enunciación que lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia. Pero Hamburger admite que buena parte de las ficciones están construidas en primera persona, por lo que establece tratarse de una *forma mixta o especial* en tanto se comporta como un enunciado de realidad «fingido».

El relato en primera persona no es un enunciado de realidad porque no posee sujeto de enunciación *real*, pero cumple y se halla sometido a las leyes estructurales del enunciado de realidad, que marcan la polaridad sujeto-objeto, se da como enunciado de realidad, aparece como «documento histórico». Ello lleva a Hamburger a resolver la cuestión hablando de que el relato en primera persona no es la mímesis de una realidad sino la «mímesis de un acto de lenguaje», un enunciado de realidad «fingido».

Ahora bien, respecto a su forma y al funcionamiento del sistema de enunciación resulta imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio, por el que un sujeto de enunciación narra sus propias peripecias. Hamburger concluye que solamente el contexto, y no la forma textual, podrá discriminar cuando el *«yo»* es fingido y cuando responde a una realidad histórica. Por ello, estructuralmente, el relato en primera persona no puede formar parte de los géneros ficcionales y es calificado de forma especial o mixta (K. Hamburger, 1957:274-298).

El centro y punto crucial del debate en torno a la autobiografía se encuentra planteado así: ¿hay posibilidad de discriminar cuándo el «yo», sujeto de la enunciación y del enunciado, es una persona real y cuando es simplemente un *personaje*, es decir, es fingido e imita el acto de enunciación real? Hamburger piensa que no hay tal posibilidad en los términos

de la forma del texto, pues «yo» remite siempre estructuralmente a quien habla. Pero quien habla, ¿es una persona *real*? El límite separador de relato fingido –novela– en primera persona y relato autobiográfico sería contextual: en el segundo, el sujeto de enunciación es una persona real, histórica, documentable; en el primero no lo es.

2) La teoría de Ph. Lejeune, expuesta principalmente en su ensayo «El pacto autobiográfico» (1975) ha intentado precisar sistemáticamente una definición del género autobiográfico que lo separe de sus formas análogas y permita determinar su especificidad, que para Lejeune, lo adelantamos ya, es pragmática: es el *contrato de lectura* que identifica al «yo textual» con el «yo del autor» el que da origen y especificidad al género autobiográfico. Por su importancia y haber dado origen a un singular debate, sintetizaré con algún detalle la argumentación de Lejeune.

Parte de la siguiente definición de autobiografía: «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.»

Tal definición, según el propio Lejeune, pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes:

1. Forma del lenguaje: *a)* narración, *b)* en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador: *a)* identidad del narrador y del personaje principal, *b)* perspectiva retrospectiva de la narración.

Solamente tenemos autobiografía en una obra que cumpla a la vez todas las condiciones implicadas, esto es, cada una de las seis características. Ellas permiten distinguir la autobiografía de los géneros vecinos, que incumplen alguna de estas seis características. Las *Memorias* no se circunscriben a una vida individual. Como decía Corpus Barga las *Memorias* no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino *de*

uno en los demás, del «yo» y lo que sucede (apud. J. Romera, 1981:40). La *Biografía* no cumple la identidad del narrador y del personaje principal. La que Lejeune llama *novela personal,* aunque adopta comúnmente forma autobiográfica, no cumple en cambio el requisito básico de la autobiografía propiamente dicha: la identidad del narrador y del autor real. Al *diario íntimo* le falta la dimensión temporal retrospectiva. El *autorretrato* es una forma ensayística, que no adopta la narración y tampoco la forma de temporalización reconstructiva de una vida en un sucederse temporal y narrativo.

Cuando D. Villanueva (1991:101) da cuenta de las tesis de Ph. Lejeune, sostiene que son fácilmente acomodables al esquema semiótico de Morris. De ese modo la primera y cuarta, referidas a la forma del lenguaje, son características de la que Morris llama sintáctica, en tanto que la segunda, el tema tratado, es semántica. La tercera, que es la que considera el propio Lejeune fundamental, sería de naturaleza pragmática.

En efecto, la autobiografía y la ficción o novela autobiográfica coincidiendo en la sintáctica y semántica, se diferencian por la situación del autor. Ése es el rasgo fundamental que Lejeune destaca como específico de la autobiografía, frente a las formas autobiográficas de la ficción:

> «para que haya autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (Lejeune, 1975:48).

El problema es definir a qué llamamos *identidad.* Éste será el principal caballo de batalla en el debate posterior. Comoquiera que la identidad no se puede decidir en los términos de la referencia pronominal (que comparte la novela autobiográfica ficcional), Lejeune remite a la *firma,* al contrato social establecido por un autor y sus lectores, en torno a un escrito. Firma y nombre propio se autorreclaman. Pero además no cualquier tipo de nombre propio, sino la firma de un *autor.* Porque un autor es más que una persona: es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. Pero un autor es también la persona socialmente responsable de sus escritos, es

el productor de un producto, la obra, y el lector sabe que detrás del nombre de la cubierta, que forma por cierto parte del libro y está a caballo entre el texto y el extratexto, hay alguien capaz de producir ese escrito y a quien remitir esa identificación. Porque en la autobiografía hay un hecho relevante socialmente: el lector entiende que el autor es productor de textos, que su *obra* justifica su narración y quizá su vida.

Fuera de otras conclusiones de carácter menor, la que interesa a la línea de separación de la ficción es que haya una *identidad de nombre* entre el autor, el narrador y el personaje de la narración de la vida, que calificamos entonces de autobiografía. Esa identidad se obtiene y la identificación es el fruto de un *pacto* o *contrato de lectura*, un contrato o convenio de identidad que el nombre propio no hace sino firmar o sellar, pero que forma parte de un contexto pragmático que convierte a la autobiografía en una clase de texto similar a los jurídicos, científicos e históricos, es decir, textos todos ellos *referenciales* o lo que es lo mismo, susceptibles de ser sometidos a una prueba de *verificación*. Su fin no es la verosimilitud, sino lo que lamentablemente de modo algo ambiguo llama Lejeune (57) «el parecido a lo real o imagen de lo real» y que para ser estrictamente coherente con su teoría tendríamos que matizar: no se trata de que los hechos contados se parezcan a lo real. El pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido, como reales. Otra cosa, lo veremos luego, es que lo sean, pero es inherente al pacto autobiográfico ser presentados como tales y apoyados por el testimonio del narrador-autor que lo testifica, y puede remitir a una verificación histórica.

Dicho de modo concluyente: los hechos son susceptibles de ser tomados, y así ha ocurrido con muchas autobiografías, como *argumentos* con valor casi documental en una construcción histórica, en un relato con atribuciones de verdad. Ese pacto, sostenido por esa identidad autor-narrador, y con ese valor de verdad para los hechos narrados, es lo que separa la autobiografía de las ficciones o narraciones con forma autobiográfica, donde se cumplen los demás requisitos, formales, sintácticos y semánticos, pero no el pacto autobiográfico de identidad, suscrito por autor y sus lectores, un *contrato de lectura*. Llamo la atención sobre el siguiente texto de Lejeune,

no comprendido o mal interpretado por algunos de sus críticos posteriores que han obliterado el fenómeno de la lectura como actualización única de ese contrato, superior a la cuestión misma de la firma (por ejemplo, N. Catelli, 1991:53-74):

> «La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde fuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está basada en un análisis interno del funcionamiento del texto... sino en un análisis, al nivel global de la publicación, del contrato implícito o explícito, propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto... La autobiografía se define a ese nivel global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente... La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (pues de nada serviría estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos, como los signos, sólo tienen sentido por efectos de oposición) y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina...» (ibídem:60-61).

La longitud de la cita se justifica porque en ella se sale al paso anticipadamente, a las que serán, como veremos de inmediato, las críticas más frecuentes a la teoría pragmática de Lejeune, que versarán sobre el fenómeno de la *identidad,* del nombre propio y de la firma como garantes del contrato, siendo así que Lejeune ha referido tal identidad a la creencia convencional, sujeta a contrato variable históricamente, del lector en ella. Es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico. Sea o no un espacio de ficción, como pretenden De Man, Derrida y quienes les siguen como Eakin, Catelli etc., la autobiografía *no es leída como ficción.* Argumentaremos luego que esa diferencia es crucial en el orden de definir que toda sanción de ficcionalidad se da en esferas pragmáticas, histórica, social y culturalmente convoca-

das, y no en los términos de una categorización textual, aunque ésta se presente deconstructivamente. La autobiografía no es solamente un discurso de *identidad*, lo es en la esfera de contrato convenido, al otro lado de la frontera de la ficción, como discurso con origen y consecuencias sociales, nacido en un momento y con fines específicos, diferentes a los que rigen, en esos contextos culturales, los textos de ficción. Pero es conclusión que argumentaré luego y desde Foucault, Bajtín, Bruss, etc.

Antes expondré los argumentos contrarios a la tesis de Lejeune, que le han llevado incluso a una parcial matización de sus propias tesis, si bien confirmadas en lo esencial (Lejeune, 1986) y que provienen fundamentalmente de quienes antes situé en los contextos teóricos de la deconstrucción y de las teorías del psicoanálisis lacaniano, que han cuestionado la identidad no ficcional del sujeto del discurso narrativo, que entienden intrínsecamente ficcional.

4.3. Construcción y deconstrucción del «yo» autobiográfico

1) Mientras Lejeune planteó la resolución de la cuestión de la identidad del «yo» autobiográfico remitiendo a su firma, a su autor, una importante dirección de estudios de la autobiografía parten de la problemática de la identidad como «construcción» del «yo». El *«yo» autobiográfico* no remite a una categoría hecha, conocida. Por el contrario, el género autobiográfico ha tenido singular importancia en Occidente en los últimos siglos en la medida en que a su través ha podido plantearse el problema crucial de la constitución de la idea de sujeto y la construcción lingüística, textual, de tal identidad. Las corrientes que analizaremos ahora no plantean la textualidad como un simple resultado del sujeto, sino al contrario: es el «yo» quien resulta construido por el texto. De ahí que el principal énfasis se ponga en el modo en que el discurso autobiográfico refigura, retoriza, el proceso de la identidad, que será entonces figurado, como dirá De Man, retórico.

En este sentido puede hablarse de un desplazamiento del centro de gravedad del problema autobiográfico. La relación no se establecerá tanto entre la narración autobiográfica y los

hechos históricos, su verdad o no, sino en la relación entre ese texto narrativo y su sujeto, relación compleja de autodefinición y autoconstitución narrativa. Con ese desplazamiento se genera una crisis de identidad y de autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible (vid. Loureiro, 1991:3-4).

El ensayo anteriormente citado de G. Gusdorf (1948:12) representó esta idea mediante el proceso de continua revisión que Rembrandt hace de su autorretrato. Hay catalogados hasta sesenta y dos autorretratos del pintor, que muestran la continua fuga de una identidad y su constante afán de presentificación. Hay la idea, fundamental en la modernidad, según ha glosado el propio Gusdorf, de que la narración o retrato de sí mismo conseguirá restituir o atrapar una identidad siempre postergada, para ofrecer la *verdadera imagen de sí mismo.* Para algunos autores de biografías políticas y de hombres públicos, esa restitución tenía un fin autojustificador, aclarador y reivindicativo de sus hechos o sus obras. Ya veremos cómo esa condición no la pierde ninguna autobiografía.

Pero a partir de un cierto momento, fundamentalmente el siglo XVIII, comienza la narración de sí mismo a ser también un fenómeno de salvación personal, de restitución del pasado como modo de conjurar la fugacidad, como restauración de la vida perdida, como postergación de la muerte, pero postulación falsa, como figurada, de un sentido que construye la inteligibilidad narrativa y depende de ella:

> «La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda alguna incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado... El pecado original de la autobiografía es, entonces, en primer lugar el de la coherencia lógica y la racionalización. La narración es consciencia, y como la consciencia del narrador dirige la narración, le parece indudable que esa consciencia ha dirigido su vida. En otras palabras, la reflexión inherente a la toma de conciencia es transferida, por una especie de ilusión óptica inevitable, al dominio del acontecimiento...
>
> La ilusión comienza, por otra parte, en el momento en que la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno. Esta

postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de inteligibilidad preconcebida.» (ibídem:15)

Por tal postulación de sentido, ligada a una inteligibilidad narrativa, buena parte de las teorías actuales sobre el género avalan la conclusión de Villanueva (1991:108) de tener éste una virtualidad creativa más que referencial, de *poiesis* antes que de *mímesis,* no es ya un instrumento de reproducción sino de construcción de identidad del «yo». Precisamente el capítulo teórico del libro de Eakin (1985), libro titulado muy significativamente *Fictions in Autobiography (Studies in the art of Self-Invention)* recorre aportaciones de diferentes ensayistas sobre el tópico de la invención de la identidad en la autobiografía, que es «el momento del lenguaje». Lingüistas como Benveniste, filósofos del lenguaje como Cassirer, psicoanalistas como Lacan, son allegados con la intención de mostrar hasta qué punto la autobiografía se ve inmersa en el drama de la autodefinición, la relación lenguaje-identidad, la narración como falseamiento, etc., que son lugares claves de la epistemología contemporánea y que han visitado diferentes ciencias.

La autobiografía se ha convertido, pues, en uno de los lugares, donde se experimentan esas nociones básicas que han ocupado la contemporaneidad filosófica. No es un género, es mucho más. Considero acertada la imagen de N. Catelli cuando habla de un «espacio autobiográfico». Otra cosa, lo veremos luego, es su conclusión de que ese espacio sea definido como de «impostura», o sea, siempre:

> «hendeduras y cráteres de lo escondido... crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura es el espacio autobiográfico: el lugar donde un «yo», prisionero de sí mismo, ... proclama para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza. Como la analogía, la semejanza es un movimiento o transferencia semántica.» (Catelli, 1991:11)

El desplazamiento del centro de gravedad de que vengo hablando en el tratamiento actual del género autobiográfico,

además de desocializar y descontextualizar la producción de ese discurso, se aleja mucho de los términos de su ser genérico y de su ser pragmático en la relación que establece un emisor con un receptor. Deja la autobiografía progresivamente de ser una comunicación de un «yo» con un tú, para construirse mucha de la bibliografía actual sobre la relación de ese «yo» con ese texto, mejor sobre el modo como el texto construye ese «yo». Un verdadero, tardío y redivivo triunfo de la textualidad y de la lectura inmanente. Veremos luego las críticas posibles que pueden plantearse a este enfoque.

Por lo que respecta a este desplazamiento del centro de gravedad hay un fenómeno constatable: el debate teórico ha puesto en juego incluso, según admite Eakin (1985:80) el futuro de la autobiografía, toda vez que los autores mismos que escriben autobiografías contemporáneas tienen en cuenta en sus planteamientos tales debates, y han convertido el «yo» autobiográfico en un juego de ironías, guiños y desplazamientos de la identidad del sujeto. Es emblemática de esa resituación la autobiografía de *R. Barthes par lui même (1975),* que supone un *anti-pacto* autobiográfico y propone un juego lúcido de deconstrucción de la ilusión del «yo» como personaje. Hay incluso más: Ph. Lejeune da cuenta de cómo su ensayo teórico ha inspirado juegos en que las casillas vacías han querido ser llenadas por falsas autobiografías, novelas que son autoficción, la construcción de un nombre que no testimonia nada, etc. El mismo autor reconoce que en los últimos años la novela se ha empeñado en desmentir la verdad autobiográfica y en hacer cada vez más difusa la frontera entre los dos dominios (Lejeune, 1986:24). Este fenómeno impone nuevos desafíos a la teoría, pero tampoco es aventurado suponer que ha sido también la teoría la que ha generado, con su insistencia en la crisis de la identidad un rebrote, que no entiendo, por supuesto, negativo, de la especularidad literaria.

Creación y teoría se solidarizan en la crisis del sujeto y sin duda esto ha tenido importancia en la evolución del género. Hay críticos, especialistas sobre todo norteamericanos, en la autobiografía, que han visto como un «mal francés» (por supuesto uno diferente a aquél otro), una consecuencia de la omnipresencia deconstructivista, esa imagen continua de me-

tamorfosis y refracción que convierte la identidad en signo, en imagen, cifra indescifrable, no identificable ya con «esta persona» ni con persona alguna. Con visible carga crítica James Olney (1980:23-24), que como veremos es poco sospechoso de ser reticente a una teoría de la crisis del concepto metafísico de identidad, parodia esta situación augurando la posibilidad de que los críticos posestructuralistas y deconstructivistas consigan disolver «el "yo" en un texto y luego el texto en el aire diáfano», reduciendo el discurso de la autobiografía a un «mero tartamudeo» y el discurso de la crítica dedicada a ella a un «balbuceo sobre el tartamudeo» (Eakin, 1985:80).

Sin embargo, aunque extremados epígonos puedan ofrecer tal imagen, la profunda crisis que sobre la idea de sujeto e identidad propone hoy la bibliografía sobre este género, tiene raíces enormemente serias y alcanza a la médula de la filosofía contemporánea. Según ha señalado Foucault, la cuestión fundamental de la filosofía de Nietzsche es ¿quién habla?: Nietzsche llevó al extremo la cuestión de quién es el que habla aunque se vio forzado, en última instancia, a incluirse a sí mismo en dicha cuestión y basarla en sí mismo como sujeto que habla y pregunta: *Ecce homo* (apud Sprinker, 1980:123). Sprinker analiza otra obra de Nietzsche, *La voluntad de poder*, de donde extrae la conclusión de que aquí se sientan las bases de la eliminación de la autoridad del sujeto, al presentarla como un engaño, como la mera expresión figurativa de un actividad condicionada. Dice A. Campillo (1992:38): «Pero es Nietzsche el que lleva más lejos no sólo la problematización del autor sino también la retorización del discurso filosófico. En mi opinión estos dos aspectos de la ficcionalización de la filosofía alcanzan su punto extremo en la obra y en la vida de Nietzsche, en la forma misma de su discurso y en su existencia misma como autor: "El sujeto, para Nietzsche, no es algo dado, sino algo añadido, inventado y proyectado sobre lo que hay".

> «el sujeto es la ficción de que muchos estados similares en nosotros son el efecto de un substrato: pero somos nosotros los que primero creamos la «semejanza», entre estos estados. Lo importante no es tanto su semejanza como el hecho de que nosotros los modifiquemos y los hagamos similares; las

distinciones entre «sujeto», «objeto» y «atributo» son entonces invenciones que se imponen de forma esquemática sobre hechos manifiestos. La observación fundamentalmente falsa es aquella según la cual es uno mismo el que hace algo, el que sufre, el que posee algo o tiene una cualidad determinada» (apud. Sprinker, 1980:123).

Que la interpretación sobre sí mismo se construye por semejanzas y es tropológica ha inspirado desde Nietzsche toda la teoría que sobre el fenómeno autobiográfico expone la corriente denominada deconstrucción, y singularmente Paul De Man y J. Derrida, como plantea el propio Derrida en su ensayo «Autobiographie de Nietzsche» y ha glosado acertadamente A. Moreiras (1991). Lo veremos de inmediato.

Ha sido, empero, Paul de Man, quien de modo más preciso ha procedido a deconstruir el «yo» autobiográfico, relacionándolo con la ficcionalidad y en contra, explícitamente, de la teoría de Lejeune, por lo que lo abordaremos en primer lugar. El ensayo dedicado a la autobiografía, escrito en 1979 e incluido en su libro *The Rhetoric of Romanticsm,* ha sido traducido al español con el significativo título de «La autobiografía como desfiguración» y para ser justos con el título original (De-Facement) debería respetarse el guión: des-figuración. Reacciona De Man contra los intentos de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. Frente a la idea de una referencialidad resultado de una vida, la del autor, que se narra en la obra, plantea si no sería más acertado decir que es la obra la que produce la vida; lo que el escritor *hace* está determinado por el proyecto y los recursos del medio. No es pues el referente quien determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye su referente. Por ello el resultado es el mismo que el de la ficción.

Lo característico de la teoría de De Man no es sólo afirmar la ficcionalidad inherente a la autobiografía, sino la indecidibilidad de su contraposición. La relación entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, es indecidible. Precisamente en la medida en que la autobiografía comparte la retoricidad del lenguaje. La aspiración de la autobiografía a moverse más allá de su propio texto, a trascenderlo e imaginar un «yo» al que se conoce y se narra, es una pura ilusión ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se

declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, al nivel del referente, de una estructura lingüística. La base referencial de la autobiografía es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje. El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. La autobiografía muestra esta naturaleza tropológica y especular de un «yo» que cuando dice «yo» dice *otro.* Un sujeto presenta a otro, son dos sujetos reemplazables e intercambiables, pero precisamente porque son dos. Hay un tropo, un desplazamiento sustiturio (Paul De Man, 1979:113-114).

A partir de su lectura de *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth asimila De Man la autobiografía a la figura retórica de la prosopopeya. H. Lausberg (1960) clasifica esta figura dentro de las figuras de la «*fictio personae*» y ello puede ayudarnos a entender el alcance del pensamiento de De Man. «En las *fictio personae,* dice Lausberg (1960:826), también pueden aparecer los muertos hablando y comportándose como personas». Es ahora cuando se entiende la relación con los epitafios de Wordsworth. Añade De Man:

> «es la figura de la prosopopeya la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra... La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiein:* conferir una máscara o un rostro (prosopon). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía. Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración.» (De Man, 1979:116)

El mundo, esa referencia, no es tal sino un libro, una serie de tropos sin voz. Es el lenguaje el que figura esa voz y ese mundo, figura y des-figura.

> «La autobiografía vela (De Man parece jugar con el doble significado de velar: vigila, pero también esconde) una desfiguración de la mente por ella misma causada» (ibídem:118).

Como muy bien advierte Eakin «la destrucción del discurso autobiográfico es ahora completa; despojada de la ilusión de la referencia, la autobiografía vuelve una vez más a inscribirse en la cárcel del lenguaje» (Eakin, 1985:81), puesto que

> «la muerte es el nombre que damos a un apuro lingüístico y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura.» (De Man, 1979: 118)

En parecida línea Olney (1980) ha presupuesto que la autobiografía es siempre un tropo, para él la metáfora, la sustitución del «yo» por las metáforas que lo conjuran, pero que al mismo tiempo lo esconden.

Más allá de los ensayos directamente dedicados a las cuestiones de la autobiografía, como los dedicados a Nietzsche en *Otobiographies* (Nietsche, 1984), la cuestión autobiográfica –en la medida en que acaba por afectar directamente, tanto a la cuestión de la verdad del *logos* como a la relación establecida entre los conceptos de referencialidad, escritura, etcétera–, atraviesa todo el pensamiento de Derrida. Especialmente afectan a la cuestión autobiográfica sus análisis sobre el nombre propio, sobre la firma y la fecha, sobre el mutuo endeudamiento de lector y autor y en definitiva la recurrente idea de la imposibilidad de fijar la unidad, la autenticidad de conceptos como el de «pensamiento del autor», «originalidad», propiedad, es decir, de citar a un autor sin traicionarle (vid. A. Campillo, 1992:26).

Y ello es así en la medida en que toda la filosofía que conocemos como «deconstrucción» está en la crisis de la relación entre el *logos* y la verdad tal como ha sido pensada en la metafísica (Peñalver, 1990:75). Y precisamente la autobiografía se ha intentado construir sobre esa supuesta relación de verdad y lenguaje, de referencialidad, su específica manera. Para Derrida:

> «"la racionalidad" que dirige la escritura así ampliada y radicalizada ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición, sino la des-sedimentación, la decons-

trucción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de verdad.» (Derrida, 1967:16-17)

Por ello la autobiografía se ve afectada de lleno por todo el aparato de metaforización, de recurso a las metáforas, como tropos del discurso, que ha caracterizado a la deconstrucción. La escritura es metaforicidad, desplazamiento, sustitución. Desde el momento en que el lenguaje queda liberado de su interpretación fonocéntrica y la escritura de su dependencia respecto a la voz originaria toda la filosofía de Derrida tiende a mostrar, básicamente, que el lenguaje no puede dar cuenta de sí mismo.

> «El mito de una autonomía funcional de la lengua como sistema o código formal de significación... es finalmente dependiente del mito "metafísico" de un lenguaje ordenado a la verdad y regido por la presencia del ser.» (Peñalver, 1990: 137)

En el epígrafe 2.3. de este libro me he referido con más detalle del que ahora puedo concederle a la importancia que para los límites de ficción y la relación entre autor-obra en el pensamiento de Derrida ha tenido el ensayo «Firma, acontecimiento, contexto», incluido en sus *Márgenes de la filosofía* (Derrida, 1989), ensayo que nació como respuesta a la cuestión de los «actos de habla» de Austin, pero que acaba siendo fundamental para la cuestión de la autobiografía y representa uno de los más representativos textos del modo como Derrida contempla la relación entre lenguaje-verdad, texto y autor, que es la base del discurso autobiográfico.

Allí vimos hasta qué punto era vulnerable el presupuesto pragmático del contexto de los actos de habla y en especial el contexto de autor como *fuente* singular y original de ese acto. La medida de la *iterabilidad* que es precisa a la misma noción de autor (sé es «autor» en la medida en que la firma es «reconocible» y su acto iterable, repetible). Pero tal firma reconocible es paradójicamente la manifestación de la ausencia, una cita, parásita respecto al acto, único e irrepetible, de la inscripción como contexto de presencia. La autobiografía com-

parte la misma vulnerabilidad del concepto de presencia, de firma, del acontecer en un contexto irrepetible, que afecta a toda escritura. De ahí la costumbre, no arbitraria, de «autentificar» la firma con la presencia en su acto del firmante, con su documento de identidad, para evitar la falsificación, lo que la escritura de autor no puede hacer en el acto lingüístico de la escritura.

En definitiva, lo que Derrida llama *autografía* viene a desmentir, por resultar un imposible, la estructura axiomática de la metafísica, fijada en la predicación copulativa «S es P». La irrepetibilidad del acontecimiento o de la inscripción de tal frase es la que echa por tierra la estabilidad epistemológica de toda relación entre sujeto y predicado.

De modo paralelo a la crítica deconstructivista al «yo» autobiográfico como predicación de verdad sobre sí mismo y como no ficcional, se suelen convocar como argumentos que refuerzan esa ficcionalización del *«yo»* conceptos claves de la teoría psicoanalítica, singularmente, los procedentes del sistema de Lacan. Así lo hacen entre otros Sprinker (1980:119), Eakin (1985:84), N. Spadicini-J.Talens (1988:32) y D. Villanueva (1991:107-108). Este último piensa que la autobiografía puede ser abordada desde el punto de partida del escepticismo o *epojé* hacia lo que Lacan llamaría «evidencia del sujeto». En efecto, el núcleo central del pensamiento de Lacan es la idea de que el sujeto no puede ejercer nunca la soberanía sobre sí mismo, sino que únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro. El inconsciente está estructurado como lenguaje y es por tanto intersubjetivo. Más radicalmente afecta aún a la autobiografía la idea lacaniana de que la identidad del «yo» sea una construcción significante y no una referencia, lo que genera su especularidad, su relación con el espejo. En efecto, Lacan sugiere que en el momento en que el niño se mira a sí mismo en el espejo (*le stade de miroir)* asistimos a la fase inicial de la ontogénesis del «yo», y le hace propugnar el abandono de

> «una concepción del "yo" basada en el sistema percepción-conciencia, organizada por el "principio de realidad" y sustituirla por otra matriz simbólica que sitúe "la instancia del 'yo', aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo sólo."» (Lacan, 1884:87, apud. Villanueva, 1991:107)

Las críticas deconstruccionistas y psicoanalìticas, aquí solamente convocadas y enunciadas, han dejado virtualmente aquejada de muerte la creencia en el principio de identidad del «yo» como fuente de un fundamento de verdad para el discurso autobiográfico. En cierta medida son argumentos, que junto a los enumerados por Gusdorf, Eakin, etc., sobre la ficción inherente a la construcción de lenguaje y a la narratividad seleccionadora y ordenadora de sentido del discurso autobiográfico, viene a situar la autobiografía en un lugar de ficción. Y parecen contradecir el principio por el que Lejeune venía justamente a situar su especificidad: la *identidad* entre el autor, el narrador y el personaje. Esa identidad, con todos los argumentos expuestos, parece un imposible.

Y sin embargo si anteriormente al exponer la teoría de Lejeune reproduje extensamente la cita en que éste hablaba de ser la cuestión de la identidad un fenómeno de *contrato*, que Lejeune mismo prefiere ahora llamar *pacto de lectura*, fue para salir al paso de una fácil contraposición entre las teorías deconstruccionistas y la de Lejeune, en el sentido de su incompatibilidad. No entiendo que sean incompatibles. Es más: creo que la bibliografía sobre la cuestión está procediendo a contraponer dos órdenes analíticos que son irreductibles y no se dan en el mismo lugar epistemológico. Que el «yo» autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída –y de hecho lo sea tantas veces así– como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta. Una frontera, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad –y ha actuado– al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autentificador.

Cuando Lejeune (1986) responde, a mi juicio con poca fortuna, a las críticas hechas a su teoría, sí dice al menos que los considerandos psicoanalíticos, filosóficos, etc., de la cuestión de la identidad no habían sido tomados en considera-

ción y admite que defendió un principio de identidad ingenuo. Ahora bien, esos considerandos no tienen por qué contraponer la ficcionalidad que *de facto* se da en todo discurso autobiográfico (en todos los términos antes recorridos) con la *hipótesis de autenticidad* que *de iure* (y ése es el pacto) contrae ese discurso con sus lectores en el funcionamiento social. En rigor, si hay quien ha hablado para el espacio autobiográfico de «impostura» (Catelli, 1991:11) es precisamente en la medida en que el fondo de verdad actúa, presupuesto. A nadie se le ocurriría hablar, cuando tratamos de entidades convencionalmente ficcionales, como la novela autobiográfica de «impostura» (o a veces de «mentira» o «falacia»), precisamente porque el espacio ficcional es inabordable desde la contraposición verdad/mentira; sin embargo, el espacio autobiográfico, en la medida en que actúa en un marco convencionalmente verdadero, sí admite nociones como las de impostura o mentira, en un orden por tanto diferente al ficcional. Tales calificativos confirman el presupuesto del estatuto pragmático de autenticidad que posee el discurso autobiográfico: aquél que permite esperar por parte del narrador una actitud de compromiso con la verdad que no sea susceptible de ser calificado como una «impostura» o «máscara».

Por otra parte, en lo que resta de este capítulo argumentaré la conveniencia de no olvidar, cuando hablamos de cualquier género de discurso, lo que éste supone en cuanto producción y recepción, pragmática, social e históricamente condicionadas. Ningún discurso, y mucho menos un género, es un texto donde un «yo» pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socioideológicos que afectan a esa relación. No ya y no sólo como instancia textual, sino como realidad discursiva e histórica. Solamente en ese contexto podrá entenderse que la autobiografía se inscriba –se haya inscrito durante siglos– como género no ficcional.

Porque en la definición de Lejeune sí había un desliz no explicado o desarrollado en su argumentación posterior: decía Lejeune que la autobiografía era relato de la vida de una persona real «poniendo énfasis en su vida individual y en particular, en la historia de su personalidad». Entiendo que no

necesariamente la autobiografía se articula sobre la historia de una personalidad, porque ha habido autobiografías que para nada ofrecen nada interno del individuo. Veremos luego el caso de las autobiografías de soldados en la España de los siglos XVI-XVII, con textos que ostentosamente evitan toda intimidad o privacidad interior. Precisamente la historia muestra mucho de cómo el concepto mismo de «personalidad» se ha podido ir forjando. No es aventurado suponer que toda la crítica sobre la ficcionalidad del «yo» autobiográfico ha surgido en un contexto intelectual netamente postromántico, donde ha tenido sentido, porque las propias autobiografías lo propiciaban, concebir el acto autobiográfico como un acto donde se deciden cuestiones relativas a la *personalidad* en ese sentido individual. Tal énfasis formaría parte, en todo caso, del pacto de lectura de un lector contemporáneo y para las autobiografías posteriores a la de Rousseau. Y no todas.

Ahora bien, ni siquiera este desliz afecta a la compatibilidad que creo real entre que el discurso autobiográfico sea *ficcional* (semánticamente y aun ontológicamente considerado) y sin embargo esté situado, convencionalmente, en su funcionamiento pragmático, en la estructura que socialmente ordena los discursos de *verdad*. Será este un argumento más a favor de la idea que es espina dorsal de este libro: el espacio de la ficción se define pragmáticamente y afecta a su estatuto convencional –pacto– (o casamiento decía Cervantes), con el entendimiento de los que lo leen. Pacto que, por cierto, se origina en un contexto social e histórico que rige también las consecuencias de tal convención. Será lo que analizaremos, luego de explicar el contexto epistemológico en que ha nacido la ficcionalización del «yo» autobiográfico

4.4. Los marcos de la autobiografía: el dialogismo social

1) La resistencia actual a reconocer en la autobiografía un pacto de lectura que suponga una sanción de discurso de verdad y la paralela crisis del concepto de identidad y de apropiación del discurso por parte de un autor personal, ha nacido y se explica en un amplio contexto epistemológico, que es preciso tener en cuenta. A. Campillo ha analizado cómo a

partir del siglo XIX tanto la filosofía como la literatura convergen en su intento por ficcionalizar su experiencia, es más, por revelar en la escritura:

> «una experiencia agónica, una experiencia en la que queda cuestionado no sólo el estatuto, el valor mismo del discurso que se escribe –y que se lee– sino también el estatuto, la figura misma del autor –y del lector–. En definitiva queda cuestionado el valor de la práctica literaria como tal.» (Campillo, 1992:39)

No le parece accidental la figura típicamente moderna del autor delirante y visionario, entregado a una experiencia sacrificial de abolición de frontera entre ficción y verdad, entre escritura y existencia que ha llevado al suicidio o la locura de tantos escritores, tema que analizó Foucault repetidas veces. Es convergente esta abolición con la problematización del «contrato de lectura», entre autor y lector, el contrato por el que se establecía la distinción entre ficción y verdad.

Campillo analiza otra consecuencia:

> «Esta problematización pretende borrar o al menos difuminar los límites entre los discursos –no sólo entre los diversos géneros literarios–, sino también entre los géneros de la literatura y los géneros de la filosofía... al mismo tiempo se trata de difuminar los límites de la escritura y las otras prácticas sociales, los otros dominios de la experiencia humana... en el ideal de una existencia estética, creadora y soberana» (ibídem:41).

Hay además una paradoja. Al tiempo que se cuestiona el contrato de lectura y la relación de autentificación que la autobiografía establece en una relación social con un lector, al tiempo que se margina el estudio de la función de los discursos de verdad en nuestra cultura, con la crisis de la relación autor-obra, autor-lector, convive, empero, una progresiva *dimensión mercantil* de la escritura y un triunfo decisivo del *nombre de autor* como valor de comercio y garantía para el consumo. El mercado editorial es, cada vez más, un *mercado de nombres propios* y el mayor problema de cualquier autor

que empiece es, paradójicamente el de *hacerse un nombre,* que ya tienen y disfrutan ampliamente algunos de los autores filosóficos más cotizados, que vienen a coincidir muchas veces con los que han puesto en cuestión la categoría del autor y del nombre propio (vid. A. Campillo, 1992:42-43, que glosa agudos comentarios y conclusiones de Foucault sobre estas circunstancias).

La ficcionalización del género autobiográfico y la insistencia, insisto que contemporánea, en la teoría sobre él por marcar sus límites en el interior de la textualidad y dirimirla en términos de identidad problemática, se explica también por otros contextos epistemológicos. En primer lugar, la modernidad y la posmodernidad han allegado progresivamente la literatura a la esfera de la experiencia «lírica» entre sujeto y texto, en términos existenciales, atendiendo en mucha menor medida el gran peso que en la autobiografía ha tenido, como veremos de inmediato, el trasfondo retórico-argumentativo de su propia configuración discursiva. La relación con el que llamaremos «tú autobiográfico», su estructura apelativa, su dimensión autojustificadora, las relaciones intertextuales con las epístolas, la confesión, con el género de las biografías de hombres públicos, etc., ha sido menos atendida en la bibliografía reciente, precisamente por los contextos que venimos comentando, pero son relaciones que se imponen necesarias a una caracterización del género autobiográfico.

Son esas relaciones las que pueden ayudar a entender el pacto de lectura y la dimensión de autenticidad que para sí reclama el autor en ese pacto. La convencionalidad de ese estatuto de verdad será tanto más visible cuanto más analicemos los contextos socioculturales y el fenómeno de la producción autobiográfica no sólo como experiencia individual de búsqueda de identidad problemática, sino como texto público y publicado con fines casi siempre apologéticos o reivindicativos.

La ficcionalización del «yo» autobiográfico y la disolución de la frontera entre textos de ficción y de verdad, propuesta por la crítica deconstructivista se inserta, además, en otro contexto: la ruptura de los límites de los géneros y la progresiva literaturización del propio discurso filosófico, desde su afirmación del carácter tropológico de todo lenguaje. Ello ha

llevado a una absolutización de lo literario-ficcional, que penetra toda experiencia de escritura (Catelli, 1991:20). Ahora bien, tal fenómeno no se habría dado sin una reducción progresiva del campo contemplado por la teoría a los términos de la *textualidad.* En esta reducción han resultado coincidentes los contextos intelectuales que dieron lugar al estructuralismo, el *close reading* del *new criticism* norteamericano, y la crítica deconstructivista.

En efecto, la reacción contra el positivismo y el culturalismo fácil de la crítica decimonónica hizo que tanto el estructuralismo como la crítica universitaria americana aislase el texto como entidad, inmanente y separada de sus espacios culturales, temporales y sociales. Tal reducción a la textualidad, a la construcción del lenguaje y figuratividad de los textos en cuanto textos aislados de su producción y recepción, ha favorecido una postergación de lo que la autobiografía tiene de relación pragmática, social, de contrato y pacto de lectura en un momento concreto y ligada a modelos de conducta y a relaciones intertextuales, mejor aún, *diálogicas* con otras prácticas discursivas vecinas, como la confesión, la apología o encomio y la propia estructura argumentativa del género (Gómez-Moriana, 1988:41-49).

Cuando se alude a Benveniste, al primer Barthes para la explicación del fenómeno de la enunciación, se está en un horizonte concreto de la intelección del «yo» y de la relación con el tú, muy diferente como veremos a como lo plantearon Bajtín o Foucault. Explica, por último, la dificultad para entender el fenómeno de la firma y el nombre propio como lugares sociales, que se dan en la relación productiva. Si concebimos el «yo» al margen de la firma, si consideramos que ésta es «extratextual», si no percibimos que en la autobiografía la firma y lo que ella implica no está en el margen del texto, sino que explica el «yo» –lo designa y avala– (siendo por ello el centro mismo del pacto de veracidad propuesto) y alcanza tanta importancia como el «yo» –en tanto es inseparable de él– si todo esto hacemos, estamos, claro ficcionalizando toda producción, pero en la medida en que la hemos descontextualizado y hemos preterido las lecturas pragmáticas, histórico-sociales en beneficio de una textualidad inmanente, que resulta así indistinta, semántico-intensional, cerrada, autotélica.

Creo que es pertinente a este tema la crítica que Foucault hizo al modo de lectura textual de Derrida. Al reducir las prácticas discursivas a trazos textuales, se eliden los acontecimientos que son los discursos y se evita estudiar las implicaciones del sujeto en los discursos (vid. Foucault, 1969a: 18-20). De ese modo las distinciones de los discursos entre sí, su distinto origen, su diferente axiología, termina por perderse y se integra en un magma absolutizador donde todo texto resulta la predicación de una frase: «yo» no soy «yo». Tal como dije antes, no entiendo que tal frase carezca de fundamento, ni discuto que en su sentido último toda autobiografía sea un máscara. Pero ello no puede hacernos olvidar que el *pacto de lectura* la *propone* como discurso de verdad para ser leído con tal valor. No hay incompatibilidad entre una tesis y otra. Y es preciso atender a esta dimensión pragmática –de producción y recepción sociales– de la autobiografía, sin la cual su propia textualidad resulta ininteligible. Como dicen Spadicini y Talens:

> «Más que situar el análisis de las autobiografías en el campo de las expresiones deberíamos situarla en la esfera de la "producción de significado", en un territorio donde el lector es co-productor de significado y no un mero receptor pasivo...» (Spadacini-Talens, 1988:14)

En ese mismo volumen Gómez-Moriana reivindica que la historia y el estudio de la autobiografía sea estudiada como «discurso entre discursos», en una sociedad que los produce y los consume y comprendiendo todos los factores de su semiosis comunicativa e interacción verbal (Gómez-Moriana, 1988).

Para ese estudio –que ayudará a entender el lugar del discurso autobiográfico como propuesta no ficcional, al otro lado de la frontera, insisto que convencional, que separa el territorio de los discursos ficcionales de los no ficcionales–, son fundamentales algunas tesis propuestas por Bajtín y Foucault, que brevemente glosaré.

2) Con frecuencia se ha intentado equiparar y situar en un mismo plano el concepto del *otro* psicoanalítico, con el

dialogismo bajtiniano y por tanto se ha hecho una lectura postestructuralista de Bajtín, que singularmente ha relacionado el dialogismo y la otredad con la ambivalencia y con la pluralidad, la escisisón del sujeto, etc. Iris Zavala (Zavala, 1991:175-190) reacciona contra esta interpretación haciendo ver que lo dialógico no es una práctica del doble discurso o doble lectura, una práctica que ponga en evidencia la fragmentación del sujeto y la indeterminación del objeto. La aportación fundamental de Bajtín a la cuestión de la «otredad» es haber marcado que la comunicación entre hablantes lo es entre sujetos sociales, conciencias interactuantes en un acontecimiento, no sujetos especulares en que un «yo» derive del otro, sino voces o conciencias que interactúan en la comprensión o búsqueda responsable del conocimiento (ibídem: 166 y ss, 178):

> «Las voces representan posiciones ideológico-sociales específicas (posiciones semánticas, en la terminología de Bajtín) cuyas relaciones conflictivas constituyen el núcleo mismo del lenguaje, en el "acontecimiento" vivo, histórico y cambiante de la comunicación» (ibídem:179).

De ahí proviene el constante interés de Bajtín, cuando analiza los géneros, la novela, las relaciones entre discursos diferentes y series como el carnaval, la parodia, etc., por situar los textos culturales dentro del marco ideológico-social, entendiendo el dialogismo de los discursos y lenguas múltiples que se interrelacionan, no sólo, como se ha querido ver desde el postestructuralismo, como relaciones intertextuales, entre *textos*, sino como diálogo interactuante de *discursos*, entendidos como prácticas sociales que coexisten y que ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento. Cualquier género literario es una parte integrante de un fenómeno comunicativo, social.

En este contexto se entiende el enfoque dado por Bajtín a la autobiografía. Comoquiera que Bajtín se limita al tema de la autobiografía greco-latina, los contenidos concretos no son extrapolables a la generalidad de autobiografías en todas sus concreciones históricas posteriores. Pero sí considero extrapolables algunos de esos contenidos y sobre todo, y esa es la

causa de que lo incorpore a este debate sobre la ficcionalidad/pacto de autenticidad, me parece interesante el *enfoque,* la perspectiva teórica que Bajtín adopta.

Es la perspectiva que rige toda su investigación sobre el origen del discurso novelesco y la palabra en la novela. Del mismo modo que cuando habla del personaje de la novela picaresca dice que su palabra no puede ser entendida en su especificidad sino en el trasfondo de la gran novela caballeresca y de la prueba de los géneros retóricos extraliterarios (biografías, confesiones, sermones), cuando aborda la palabra y la figura del héroe en la novela de la prueba sostiene que no puede ser escindida de la figura del hombre tal como aparece en la mayoría de los géneros retóricos: las biografías (glorificación, apología), las autobiografías (autoglorificación, autojustificación), las confesiones (arrepentimiento) y la retórica jurídica y política (defensa-acusación) (Bajtín, 1975:220-222).

Bajtín pone en relación cuando trata ya en concreto de la autobiografía antigua, los rasgos del género con los discursos sociales-retóricos-políticos imperantes, discursos, claro está, públicos. Porque tal era el *cronotopo* donde la autobiografía surgió:

> «Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-politico de glorificación y de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida y se ponen bajo una determinada luz. Este cronotopo real es la plaza pública ("ágora"). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica del hombre y de su vida» (*ibídem*:284).

A su interés metodológico, une este texto bajtiniano otro interés. La distinción en la autobiografía de un cronotopo in-

terno (el tiempo espacio de la vida representada) y un cronotopo externo (su representación pública), puede ayudarnos en la indagación de género fronterizo que estamos haciendo.

En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es una acto de conciencia que «inventa» y «construye» una identidad, un «yo». Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del «yo» frente a los otros (los lectores, el público). Considero que es imposible entender por separado ambos cronotopos, se realizan juntos. Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. Porque ese «yo» autobiográfico solamente existe en la nueva ágora, la nueva forma de publicidad que es el libro publicado, la escritura que se hace pública y que inventa un «yo», pero lo presenta como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad.

Esta doble faceta –que es un cronotopo doble– es consustancial al género autobiográfico. C. Castilla del Pino (1989a: 146-148) argumentaba con razón que el proceso de autorreflexión –de pensarse a sí mismo–, de escindirse a sí mismo o mejor, *hacer como si* se escindiera de manera que un sujeto se haga objeto para sí mismo no justificaría la escritura autobiográfica. En la escritura autobiográfica hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también autodefinición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen:

> «La autobiografía –añade Castilla del Pino– se lleva a cabo porque además se quiere que el autor sea objeto para otros... No hay autobiografía sin el acto de la escritura, de modo que lo escrito se convierte en objeto para los demás... En resumen, con la autobiografía no sólo se pretende la autoordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Esa es la ilusoria pretensión del escritor» (ibídem: 147-148).

Castilla del Pino piensa también que es pretensión ilusoria, sí, porque esconde una imagen que los demás pueden ver

como imagen construida en la escritura, con la represión de muchas cosas, con el autoengaño de una verdad que no puede serlo porque es autocensura, etc.

Pero añadimos que *se presenta* a los demás como imagen verdadera de uno, como género no ficcional. Éste es el carácter bifronte, del cronotopo interno y del externo, que sitúa la frontera autobiográfica.

En realidad la lectura deconstruccionista que ha tendido a una ficcionalización del «yo» ha hecho prevalecer el fenómeno de la escritura en su dimensión de cronotopo interno, de la relación del sujeto –a través del texto– con su vida, en el espacio interno de la identidad construida. Lejeune y las lecturas pragmáticas hacen hincapié, en cambio, en el cronotopo externo, de la publicación y escritura como relación con los otros, como pacto o contrato de lectura que propone la imagen de sí mismo como verdadera y los hechos contados como reales, desde el testimonio que el «yo», testigo privilegiado de su existencia, ofrece.

Veremos luego que es fundamental incorporar el marco del *género como institución* y las convenciones de lectura que éste añade para justificar que la dimensión semántica, interna, de la imagen engañosa, no es incompatible con la lectura pragmática, social e institucional, de la autobiografía como espacio que se rige por un cronotopo de justificación pública, para lo cual es inherente el pacto de credulidad que para sí reclama el lector, y que éste normalmente otorga.

De la investigación de Bajtín sobre la autobiografía y biografía antigua podemos también extraer otras enseñanzas útiles para una caracterización global del género. Por ejemplo, su distinción de dos tipos de autobiografía-biografía antigua: el platoniano, de la *Apología de Sócrates,* que entiende el camino de la vida como búsqueda del verdadero conocimiento. Pensamos nosotros que es el tipo que ha podido influir notablemente en la configuración autobiográfica de textos filosóficos como el *Discurso del método de Descartes* o la autobiografía de Bacon. El segundo tipo, la autobiografía retórica, cuya base es el encomio, que determinó el discurso en defensa propia de Isócrates (vid. Bajtín, 1975:284).

De hecho, el género autobiográfico se ha podido configurar sobre la base de estos dos tipos, puesto que la «vida como

conocimiento» viene unida regularmente a un encomio o al menos a una autojustificación pública que el sujeto hace, una implícita apología.

También reviste interés general el hecho, ya subrayado por Gusdorf, de la ausencia en la autobiografía, durante siglos, de lo privado-íntimo. No sólo por el cronotopo externo del ágora, sino por la dificultad de separar el punto de vista de la biografía del hombre público, e ilustre, de la autobiografía. También por el carácter normativo-pedagógico, unido a la ejemplaridad pública del género biográfico-autobiográfico. Se refiere Bajtín, por último, a la doble influencia del cristianismo, con las *Confesiones* de san Agustín y del género de las consolaciones estoicas para una modificación profunda del género autobiográfico. Pero ni en san Agustin ni en la *consolatio estoica* se pierde nunca la dimensión retórico-pública de la práctica autobiográfica (vid. Bajtín, 1975:294-298)

En definitiva, la autobiografía será entendida en el marco de un dialogismo donde la construcción misma del sujeto, como toda construcción del héroe, se establece en el triangulo comunicativo-«yo»-tú-acontecimiento social. Un dialogismo social, como cronotopo donde insertar, el otro cronotopo, el de la construción del «yo» como vida.

3) Las teorías que Foucault propone en *La arqueología del saber* (Foucault, 1969a) sobre la interdependencia de discurso y poder, de posición del hablante y de estructura de los géneros, en las que las posiciones del sujeto son posiciones normativas, funcionales, es el contexto teórico donde situar la concepción de la autoría que expone en su fundamental ensayo «Qué es un autor» (Foucault, 1969b). La función de autor es característica de un modo de existencia, de un modo de circulación y operación de los discursos en una sociedad, no se ha dado siempre del mismo modo ni siempre ha circulado en razón al sujeto individual y de la personalidad del artista, ni tampoco se discrimina sólo con el vacío o muerte de autor que ha supuesto la noción derrideana de escritura (ibídem:80).

Foucault sale al paso, en efecto, de la preponderancia del valor autorreferencial de la escritura en el discurso teórico contemporáneo, que parece dejar sin valor la pregunta «¿Quién

habla?» que refleja la frase de Samuel Beckett: «Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle». Antes bien, el concepto mismo de autoría tiene mucho que ver con el de *obra,* y éste con el de firma. Sería preciso estudiar las modalidades de existencia de los discursos, los modos de circulación, de atribución, apropiación, etc., y la manera en que estas modalidades se articulan con relaciones sociales concretas (ibídem:88).

El funcionamiento del nombre propio en la función autor, por ejemplo, goza de un estatuto especial. El nombre de autor caracteriza un tipo especial de discurso; decir que un escrito *es de un autor* es rescatarlo de la palabra anónima e indiferente, también de la carta privada y de otros espacios reservados a la expresión fugaz, es situarlo en una posición o estatuto que está fuera y dentro del texto, en el límite de los textos (ibídem:82-83), por cuanto a la vez que unifica una *obra,* que él ha creado, depende por entero de ella, puesto que es la *obra* la que construye al autor, que fuera de ella, de ese conjunto de textos que lo singularizan es sólo un ente de razón o una persona no tenida en cuenta (ibídem:85).

Para el tema que ahora nos ocupa es enormemente importante el recorrido que Foucault hace de las *formas de apropiación* de las obras, por las que éstas se convierten en propiedad de alguien. No en todas las culturas, ni en todas las épocas, ni para todas las obras, esa apropiación se ha producido del mismo modo. Foucault analiza la importancia del giro que a esta función dieron los siglos XVII-XVIII, y el cambio en este giro de la función autor en los discursos científicos y en los literarios. Mientras que en etapas anteriores al XVII era fundamental la firma del autor para sustentar cualquier tesis científica, como fundamento de su autor-idad, en el discurso científico contemporáneo ha cedido en importancia, se ha generalizado. En cambio en los discursos literarios, frente al anonimato de otras épocas, ha sido creciente la importancia de la autoría (ibídem:84-85).

Como afirma A. Campillo en su excelente análisis de la teoría de Foucault:

> «sería posible elaborar toda una tipología de los discursos en función del estatuto que en ellos tuviera el nombre de autor. Esta tipología no se basaría, pues, ni en la estructura formal o

gramatical de los mismos (a la manera del formalismo literario y del estructuralismo lingüístico), ni en sus objetos o contenidos temáticos (a la manera de la tradicional clasificación de los saberes y de los géneros literarios), sino en su funcionamiento pragmático. En otras palabras, una tipología semejante no podría elaborarse más que a partir de un "análisis histórico de los discursos", como el que Foucault ha practicado en sus investigaciones "arqueológicas" y "genealógicas."» (Campillo, 1992:29)

Podremos, en un contexto así, considerar que la autobiografía sí se deja ver en su funcionamiento pragmático desde el contrato de lectura que tácitamente gobierna su funcionamiento social como discurso de autenticidad. Así ha sido durante siglos y solamente desde esta presunción se han escrito autobiografías de personalidades políticas, filosóficas, literarias, etc.

La firma y el nombre del autor, en suma, funcionan en una práctica social de la escritura, con acuerdos y convenciones genéricas que tácitamente afectan al modo de ser leídas las obras. Como veremos más adelante, las convenciones de género son un horizonte básico para el espacio autobiográfico mismo. Incluso los juegos con la presunción de autenticidad que ciertas autobiografías literarias han imaginado, quebrantando el discurso de veracidad o desdibujando sus límites con el literario, suponen ciertamente la confirmación de ese horizonte.

Antes de abordar el marco genérico veremos cómo en el funcionamiento pragmático del discurso autobiográfico ha tenido singular importancia la forma de un dialogismo particular que ha animado las obras de este género y que da lugar a que no se deba hablar sólo de un «yo» autobiográfico. También reviste importancia el dialogismo con un tú, con el receptor, que está en la base del pacto y que ha tenido importancia en los orígenes mismos del género.

4.5. El «tú» de la autobiografía

G. Gusdorf (1948:10-11) comentó la importancia del cristianismo en la configuración del género autobiográfico.

Frente a una cultura como la clásica que marginó del género toda expresión de privacidad e intimidad, y frente a culturas primitivas que habían rehuido el espejo y la representación de la propia imagen, la nueva espiritualidad a que da origen el cristianismo y singularmente el fenómeno de la confesión, proporcionó al examen de conciencia ante Dios un carácter a la vez sistemático y obligatorio.

> «El gran libro de san Agustín procede de esta exigencia dogmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica» (ibídem:11).

En esta retórica se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda autobiografía hay un principo de autojustificación ante los demás.

Esta dimensión es muy visible en el planteamiento que Rousseau hace de sus *Confesiones*, una de las obras que más han influido sobre el género. Tal libro, en opinión de Starobinski, tiene tanto de autobiografía como de confesión pública. Está sometido, también, a esa retórica de veracidad que situamos en la base de toda confesión. Tomando tan ostensiblemente a Dios como testigo e interlocutor de su propio discurso, el autobiógrafo san Agustín se había obligado a la sinceridad. Es menos importante que esta actitud sea retórica. De hecho el gesto autobiográfico implica una desnudez de sí mismo, que no tiene más remedio que ser la construcción de una imagen –y obliga a una discursividad, selección narrativa, etc.–, pero implica necesariamente un principio de veracidad sobre los hechos narrados, el único que sustenta el gesto y el pacto con los demás.

Es muy visible este fenómeno en Rousseau. Al leer su libro de confesiones somos conscientes de que casi todo él juega en el quicio de su voluntad de no ser mal interpretado, de no ser malentendido por sus contemporáneos, de justificar

ante ellos su vida. Sea cual sea el fenómeno de ficcionalización que implique la narratividad, la creación de la imagen, etc., es un hecho que todo el edificio retórico de la autobiografía de Rousseau ha nacido del principio de individualidad que había dado origen también a los *Essais* de Montaigne. La misma aparición de autobiografías de personajes burgueses como éstos, cuya relevancia pública no es la de héroes o príncipes de la historia, sino la de individuos concretos, se justifica en esta dimensión: el ejemplo de su vida es válido para otros y si su vida puede ponerse como ejemplo es en la medida en que se apoya en una verdad, en un pacto de sinceridad.

Es debido a esto que la autobiografía concede generalmente un lugar preeminente a su *narratario* (Villanueva, 1991:103). Justifica éste la existencia del discurso en sí y es figura que otorga a la comunicación su dimensión de pacto.

Y de pacto personal no sólo con un lector implícito, con un tú transhistórico, sino con un tú cifrado en su calidad de receptor inmanente, codificado en el texto como receptor. La *Vida* de J. M. Blanco White, por poner un ejemplo de autobiografía española, es la narración que este cura exiliado a Londres hace de su vida entre 1775 y 1826. Pues bien, tal narración está enmarcada en un pacto narrativo que presenta la forma de una extensa carta personal dirigida al arzobispo Whately. Aparte de lo apuntado antes de cómo el género de la epístola ha podido también influir en el autobiográfico, por ser la epístola el lugar de desarrollo de elementos privados y personales, hay en este fenómeno, que está muy extendido en las autobiografías anteriores a nuestro siglo (A. Caballé, 1991), otra constante: la carta a un conocido puede justificar que se hable de asuntos privados de una persona que no es muy relevante. ¿Cómo se justifica que alguien saque a relucir ante los demás esa parcela de la vida personal, íntima? El tú autobiográfico, el del narratario, es un tú textual, pero no se puede interpretar desde la sola semántica del texto. Hay que referirse a la secular prevención que el individuo, durante siglos, ha tenido para la exposición de la privacidad, para auto-exhibirse. No precisa el «yo» autobiográfico actual, después de dos siglos en que la literatura ha vertido tanto lirismo personal, contrapesar la falta de pudor que supone la exposi-

ción de la propia vida. Pero durante siglos las reglas de la exposición escrita han contemplado este fenómeno, el pudor ante la autoexhibición, que se ve mitigado por la elección de un receptor personal, un tú concreto, al que, en forma de carta privada, se exponen los hechos de una vida.

Ahora bien, hay otro fenómeno significativo en este narratario de la autobiografía: normalmente se trata de una persona superior, honorable sin duda alguna, un *Vuesa Merced*, cuya mayor relevancia implica dos cosas, al menos: en primer lugar un cierto aminoramiento del carácter privado, pues la vida de uno no sólo se narra, se *eleva*, por medio de este pacto retórico, a un superior. La segunda consecuencia es el propio estatuto de sinceridad y autentificación que supone la relevancia social y personal del narratario. ¿Se ha de mentir a quien tiene no sólo poder sino tanta respetabilidad?

En las autobiografías de soldados en la España de los siglos de Oro, como son un buen ejemplo las *Vidas* de Jerónimo de Pasamonte o de Alonso Contreras, analizadas por M. Levisi (1988) encontramos dos fenómenos claves en la configuración retórico-narrativa de toda autobiografía de la época: en primer lugar la falta de detalles sobre la intimidad o vida interior de los personajes, que se limitan a narrar hechos y hazañas. En segundo lugar, y es el elemento que vengo analizando, las dos tienen un tú autobiográfico, un receptor inmanente, noble protector, a quien se dirige la autobiografía con el fin de justificarse y congraciarse en orden a obtener de ellos algún tipo de compensación o protección. Ante tal persona superior, el Conde de Monterrey, en el caso de la *Vida del capitán Alonso Contreras*, ¿cómo podrá el personaje mentir?. Su «yo» autobiográfico dista mucho de esa construcción de identidad problemática. Está establecido en el pacto de auto-apología, de encomio sobre sus buenas acciones, de autojustificación, que lleva aparejada, claro, aunque ésta sea retórica, el pacto de autenticidad y sinceridad.

El lector estará pensando ahora en cuestiones para los que la bibliografía sobre el *Vuesa Merced* a quien va dirigida la carta de Lázaro de Tormes ha sido muy generosa. No contradice nada mi tesis que un espacio de ficción se gane en el interior de un juego con la forma autobiográfica. El autor del *Lazarillo* ha manejado todas y cada una de las convenciones

que asisten a la forma genérica elegida. Precisamente la fortuna del juego reside en que el juego se respeta, incluso es tan *autobiográfica,* que no podría conocerse el nombre de un autor, que desmintiese, al no llamarse Lázaro y no ser nacido junto al Tormes, la forma elegida para explicar, en términos autojustificadores, la *verdad y totalidad* del caso. El espacio ficcional se ha ganado mediante muchos recursos, la irrelevancia del personaje, la ambigüedad moral, la ausencia de firma, etc. Pero todos ellos en la medida en que se subvierten o utilizan en otra dirección son principos básicos de la forma no ficcional autobiográfica, (vid. F. Rico, 1992:30, 47, 65-67), entre ellos la de un tú autobiográfico que dé sentido a la índole de la narración, que, insisto, formalmente se propone como autobiografía, aunque precisamente del inteligente juego con las reglas del género autobiográfico, que se ven subvertidas o ironizadas, deduzca el lector espacios ficcionales.

Precisamente la manera como la novela juega con las formas autobiográficas, como lo ha hecho desde entonces, como lo hace el *Félix Krull* de Th. Mann, muestra la dimensión fronteriza y la conciencia que de esa frontera se ha tenido. La autobiografía, como todo género, es *diacrítico* (E. Bruss, 1974:65). Dice quién es en función de su separación del otro, del que está en el límite pero al otro lado de la frontera. Autobiografías actuales, como las de G. Stein o las de Neruda, están recorriendo el camino inverso. Del mismo modo que la novela tomó la forma autobiografíca y la contaminó tantas veces, hay autobiografías literarias que se ficcionalizan, al tomar para su construcción las formas y el espíritu de la propia novela, construyen otra vez, entidades ficcionales, precisamente jugando con la presunción de verdad que hay en las formas autobiográficas, y que el receptor implícito, el tú autobiográfico, viene a reforzar.

La retoricidad no opera únicamente en los términos que De Man pudo reivindicar. En todo hecho retórico hay un tú que fundamenta la forma persuasiva del discurso. La retórica es también una apelación y entiendo que a la autobiografía le es inherente esta dimensión retórica de justificación frente al otro, de juicio sobre sí, claro, pero dirigido al otro. Carlos Castilla del Pino ha indagado en diferentes ensayos sobre el fenómeno de la identidad como imagen, como *signo* en un

intercambio con el otro en el que se pacta tal identidad, en un contexto de intercambio, de ser para el otro. Y si esto es así en cualquier circunstancia, lo es más en el fenómeno de la escritura, cuando el «yo» adviene también personaje.

> «Si en la identidad de cualquiera, esto es, en la construcción de la singularidad del sujeto como persona, ésta se halla sometida por sí y por los demás (en lo que Castilla del Pino llama el pacto de identidad y la identidad como pacto) en el proceso de la personajeidad todo ello se halla notablemente incrementado... El proceso de construcción del personaje se hace en el grupo.» (C. Castilla del Pino, 1989b:35-36, vid también C. Castilla, 1983:275-285)

Entiendo, sobre la base de lo dicho, que las distintas formas de la presencia del tú en la autobiografía están situando a ésta, en el pacto de lectura, que es una dimensión retórico-argumentativa, también apelativa. El proceso, pues, en el que inscribir el espacio autobiográfico no es solamente el de la construcción de una identidad, en términos semánticos, es la construcción de una identidad como retórica de la imagen, como signo para y por los otros. Ése es el fundamento de autojustificación que soporta toda autobiografía. Es tal dimensión retórica del espacio autobiográfico la que avala la dimensión no ficcional de su pacto pragmático, la propuesta que el «yo» hace de credibilidad y que el lector asume.

Gómez-Moriana (1988) ha hablado del fundamento argumentativo de la narración autobiográfica, en un contexto de práctica de discurso que es un contexto social. No podríamos dar cuenta del «yo» sin tener cuidado en establecer para la construcción de ese «yo» la influencia del super-ego (Gómez-Moriana, 1988:52). Del mismo modo, ¿podríamos entender la práctica social de la escritura de un «currículum vitae» fuera del proceso argumentativo y de los estímulos que animan tal proceso? La autobiografía tiene mucho de currículum vitae. Por eso sería un error plantearla, como ha hecho el deconstruccionismo, en términos de la relación de ese texto con su sujeto, sin establecer al mismo tiempo que tal texto y tal sujeto, está inserto en un marco pragmático, de práctica de discurso concreto, que ha movido no sólo su configura-

ción narrativa, también su estrucura apelativa, su dimensión retórica en ese sentido de ser retórica. Recientemente Kaplan (1992) ha vuelto a insistir en el esquema retórico para ese sentido comunicativo de la autobiografía, y lo ha relacionado en concreto con el género *epidictico*, con el que establece aproximaciones y diferencias. La tesis fundamental es que la invención narrativa del «yo» se inscribe en el acto persuasivo. Su retoricidad, esta vez, lejos de apoyar una ficcionalización del «yo», es el marco en el que se desarrolla el valor de verdad que se autoatribuye como discurso.

4.6. De instituciones y géneros

1) Aceptar hoy, frente a los argumentos deconstructivistas y otros expuestos en el epígrafe 4.3., la autobiografía como *pacto de lectura* con valor no ficcional, al otro lado de la frontera de la ficción, no podría hacerse si no tuviésemos bien presente, lo que no suele hacerse, el lugar del género como cuadro o marco que rige, no sólo las formas, previamente a ellas la historización y la socialización de las conductas discursivas. Ninguna autobiografía se publica fuera de un marco de conducta discursiva –y de lectura– que no se ha tenido en cuenta con el énfasis que merece y considero capital.

Hoy se habla comúnmente de «competencia textual». Es término ambiguo, pues no da cuenta, con el adjetivo textual, del carácter pragmático, social, histórico, de esa competencia. Prefiero hablar de los *subcódigos* que han allegado las teorías de I. Lotman (I. Lotman, 1970) o de U. Eco. Comprenden estos diferentes códigos superpuestos y entreverados con el lingüístico, el dominio de saberes, asunción de presuposiciones, sistemas de creencias que rigen la legibilidad de un texto y que de modo tan magistral ha ejemplificado la teoría del «lector modelo« de U. Eco (1979). La regularidad que permite establecer el tópico de un texto no es solamente semántica; rige en el proceso de discursivización –y de lectura– otra serie de regularidades, de acompasamientos entre la enciclopedia del lector y las propuestas de la obra, que afectan a muchos y complejos dominios, todos los que esa enciclopedia contiene.

Me he referido antes (epígrafe 4.4.) a la necesaria consideración del problema autobiográfico en los términos de su práctica como discurso en una sociedad. Comúnmente los problemas de género han venido siendo allegados en un orden distinto al predicado por las tesis de Bajtín o Foucault, precisamente por el dominio cuasi filológico-formalista al que se circunscribió comúnmente la cuestión del género. Y sin embargo hoy tenemos excelentes monografías que pretenden una definición del género en los términos más rigurosos de «institución», con un funcionamiento de práctica discursiva, histórica, que rige los macro-actos de habla. K. Stierle, por ejemplo, dice:

> «El discurso no es sentido –y por tanto no es discurso en sentido propio– más que cuando puede ser proyectado sobre un esquema discursivo que encuentra su sitio en las instituciones de la acción simbólica, que tienen por condición y condicionan al mismo tiempo una cultura dada... El discurso, su significación no es jamás unívoca... La identidad del discurso depende esencialmente del hecho de que no es un acto nacido de una posición subjetiva, sino que ella procede de una praxis de la recepción que refrenda un consensus.» (Stierle, 1977: 426)

«Instituciones de la acción simbólica». También la autobiografía se inscribe como una institución que socialmente rige un tipo de conducta y de acción. F. Cabo (1992:235), al allegar este texto de Stierle anota que la acepción de Discurso en Stierle es la de acto ilocutivo, lo que será fundamental para la tesis que sobre la autobiografía en su relación con la teoría del género y de los actos ilocucionarios propuso E. Bruss (E. Bruss, 1974).

2) E. Bruss enfoca el texto autobiográfico como una categoría cuya existencia es la de su experimentación como acto de escritura y de lectura, que rige el sentido de las acciones y de sus interpretaciones. Aunque, como hace ver F. Cabo (1992:231), Bruss no la desarrolla siempre de modo coherente, la base de su teoría es la analogía de género y acto ilocucionario, Domínguez Caparrós (1981:107) había indicado que más que de analogía podría hablarse, para la teoría de

Bruss, de identificación, suponiendo la de esta autora la propuesta más radical de la identificación entre literatura y acto de lenguaje. El género distingue no tanto el estilo o construcción de un texto, sino más bien cómo deberíamos esperar «tomar» aquel estilo o modo de construcción, qué fuerza debería tener para nosotros. Y esta fuerza se deriva del tipo de acción que se supone tiene el texto (E. Bruss, 1974: 64). Inmediatamente argumenta Bruss ser la autobiografía una convención social y literaria, cuyo funcionamiento, como el de otras convenciones se rige institucionalmente por los sistemas de reglas que hacen regir su acción. Reglas del tipo «X vale lo mismo que Y en el contexto de C». Pero es interesante destacar que Bruss insista en que tales reglas tienen una variabilidad histórica y valorativa.

Con todo, por encima de tal variabilidad, considera una serie de reglas que son cubiertas por todas ellas:

> «Regla núm. 1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto: *a)* El autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación de su texto; *b)* el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; *c)* la existencia de este individuo, independientemente del texto en sí mismo, se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.
>
> Regla núm. 2. Se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son o tienen el potencial para ser el caso: *a)* bajo convenciones existentes, se hace un llamamiento al valor de la verdad de lo que el autobiógrafo relata –no importa cuán difícil ese valor de verdad pudiera ser para averiguar si el relato trata experiencias privadas u ocasiones públicamente observables–;.*b)* se espera que la audiencia acepte estos relatos como verdaderos y es libre de «comprobarlos» o intentar desacreditarlos.
>
> Regla núm. 3. Ya pueda lo que se relata desacreditarse o no, ya pueda volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (ibídem:67. Corrijo algo la traducción de la cita en la versión española que sigo.)

Como puede observarse de estas reglas se deduce una consideración pactada de las condiciones en las que se desarrolla el acto autobiográfico como producción y como recepción con independencia de que tales condiciones puedan ser ocasionalmente rotas o distorsionadas por la actividad literaria concreta, que muchas veces ha querido violentarlas, lo que no las anula, antes bien, las confirma como horizonte compartido. Tal descripción la acompaña Bruss con una argumentación construida sobre las dimensiones de la acción ilocucionaria, según las describe Searle (Bruss, 1974:69-70).

Aunque coincide, en lo que es básico con la tesis de Lejeune expuesta en el epígrafe 4.2., tiene la ventaja sobre ella de que no se plantea como un pacto de lectura al margen de la propia institucionalización literaria que implica la actividad genérica. Hay algo más que un valor de la firma y del contrato al que Lejeune se refería. Leyendo a Bruss se entiende que las críticas hechas a la tesis de Lejeune como consideración extratextual, jurídica, no tienen fundamento, puesto que en la firma del autobiográfico hay algo más que una dimensión jurídica, está la inserción de una competencia genérica, compartida en el horizonte de las expectativas de los escritores y lectores. Y esa dimensión no puede predicarse extratextual, pues es la que gobierna la propia configuración del texto como acto comunicativo. Influye pues sobre el estilo y dimensiones sintácticas y semánticas de la autobiografía, como Bruss analiza en la segunda parte de su ensayo «Del acto al texto» (ibídem:71-77).

La ficcionalidad de la autobiografía no puede predicarse, según lo dicho, sobre la base de la textualidad. Habría que considerar su lugar como acto comunicativo, mejor, como género, y en ese lugar, la autobiografía se sitúa en un horizonte no ficcional. La autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo puede resolverse en el espacio de su lectura, y éste no es un espacio de definición individual por un autor o un lector, sino un horizonte de reglas intersubjetivas, supraindividuales, institucionales.

A este propósito Bruss no ha alcanzado sin embargo a distinguir género y acto, pues de su estudio parece deducirse que hay equiparación; incluso más, que la «categoría literaria» es preexistente y el texto una consecuencia. No. La perti-

nencia de la asimilación entre género e *institución* la entiendo mejor argumentada por F. Cabo (1992:228-236), quien entiende el género como una categoría superior al macro-acto de habla, como el lugar donde puede resolverse el objeto común a escritores y lectores, el lugar donde es posible la comunicación entre ellos. Los autores no *realizan* actos dirigidos a los lectores. Los autores *comunican* actos. Por ello es tan importante el género, porque la textualidad no es allí una consecuencia automática de un esquema cognitivo. La institución genérica no es solamente un *a priori*. Su valor como horizonte social, histórico, de intercambio es la realización de esquemas simbólicos de comunicación que dialécticamente son al mismo tiempo el contexto donde entender los textos y los textos mismos como referente de ese contexto.

Al igual que viene ocurriendo con la ficción, también la autobiografía, que en este capítulo he situado al otro lado de la frontera que distingue lo ficcional (frontera, insisto, convencional e institucional, como son también las fronteras político-territoriales y que no veo contradictoria ni incompatible con el estatuto de retoricidad lingüística y de cuestionamiento semántico de la identidad analizados en el epígrafe 4.3.), únicamente deja verse así en la medida en que es el lector quien la reconoce. Vuelve a ser la ficción una categoría cuyo quicio y eje es de naturaleza pragmática. Contemplada desde la otra orilla, la tesis que en este libro vengo defendiendo, obtiene, creo, confirmación.

5.

METAFICCIÓN: JULIO CORTÁZAR Y EL ESPEJO ROTO DE LA FICCIÓN

A lo largo de este libro hemos venido asistiendo tanto a una serie de teorías sobre la ficcionalidad en la poética contemporánea (caps. 2 y 4) como a las consecuencias que para tal teoría podíamos extraer de determinados libros clave *(El Quijote y Cien años de soledad).* A través de ellos hemos visto como algunos de los problemas de límites entre ficción y realidad estaban en la urdimbre misma del planteamiento artístico-literario en los autores más conscientes de su arte.

En este capítulo, a modo de cierre, analizaremos el problema de la ficción como construcción artificial de mundo cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra de un realismo ingenuo y la afirmación paralela de que en la escritura literaria se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la interpretación del lector. El texto literario objeto de nuestro análisis será esta vez un conocido cuento de Julio Cortázar: «Las babas del diablo», incluido en su libro *Las armas secretas* (Cortázar, 1964). Se trata de un excelente ejemplo de lo que se ha venido llamando condición meta-ficcional de buena parte de la literatura narrativa contemporánea. Su sola lectura, sin más

aparato crítico o metodológico, pone ante nuestros ojos una evidencia: en este cuento se ha diseñado artísticamente un discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura. En este cuento se ha tematizado, además, algunas de las cuestiones clave de la perspectiva metaficcional contemporánea: la muerte del autor, la inseparabilidad de historia y discurso y los constantes huecos-vacíos, suturas que la escritura no puede rellenar. Veremos cómo en «Las babas del diablo» se deconstruyen, se resquebrajan, mostrando sus contradicciones, algunas de las tópicas asunciones en torno a la construcción de mundo de la literatura realista y de su medio: la escritura de una historia sometida artificialmente a una lógica que el cuento de Cortázar muestra aporética, falsa en su raíz.

Este cuento puede actuar de ejemplo de una poderosa veta especulativa que la modernidad artístico-literaria, fundamentalmente las vanguardias, ha explotado: contemplar el arte a la luz de sus materiales y en la frontera de la discusión de su legitimidad frente al mundo que pretende «representar». La posmodernidad también lo ha hecho, sólo que añadiendo una perspectiva irónica y distanciada lúcidamente glosada por U. Eco en sus «Apostillas a *El nombre de la rosa*».

Cortázar se sitúa en este lugar de la literatura metaficcional que tiende a revisitar los grandes temas del pasado, los límites de realidad-ficción, por ejemplo, resquebrajando sus principios, mostrando su convencionalidad. El modo de ser construidos buena parte de sus cuentos ha tendido a situar el artificio narrativo en el punto de mira. Si el juego de los cuentos de Cortázar es tan sutil y resulta a la postre tan descaradamente «artificial» es precisamente en la medida en que el pensamiento contemporáneo que nutrió las apuestas vanguardistas ha restado toda ingenuidad a la cuestión de la realidad y la literatura. Cortázar, como Borges, como Calvino o J. Barth, ha planteado el espejo roto de la ficción, ha puesto ante nuestros ojos los fragmentos de sutura, ha horadado los cimientos del edificio de presunciones sobre los que toda ficción se asienta.

Pero en esta literatura, como en toda deconstrucción, hay mucho más que destrucción del juego: el relieve de la artificialidad, el subrayado de los orificios que horadan la lógica de la literatura puede servir, y por ello lo atendemos aquí, para volver a mostrar los puntos fundamentales sobre los que se asienta el topos de la ficcionalidad en literatura. Quien invierte, barrena o dificulta las reglas de un juego hace estas más patentes, la luz de su contradicción las vuelve a revelar.

5.1. Una poética antinaturalista

Para comprender bien la propuesta ficcional de «Las babas del diablo» será útil recordar someramente algunos contextos intelectuales y artísticos del autor. En manifestaciones, declaraciones y en otros cuentos contemporáneos, Cortázar ha dibujado con bastante precisión el contexto de las preocupaciones metaficcionales de su cuento.

> «Casi todos los cuentos que he escrito –dice Cortázar– pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.» (J. Cortázar, 1962:3-4)

La que J. Alazraki (Alazraki, 1983) llamó «poética de lo neofantástico« se podría configurar en torno a dos supuestos que caminan juntos: en primer lugar, la quiebra del racionalismo y de las categorías kantianas, suministradoras del aparato intelectual de Occidente. Alazraki pone en relación tal consciencia de quiebra en Cortázar con contextos intelectua-

les del surrealismo, del existencialismo y de la lectura que éstos hicieron del desarrollo actual de las ciencias, para categorías espaciales, temporales, etc., que ejemplifica bien la apuesta de Julio Cortázar por una «geometría no euclidiana» (Alazraki, 1983:86).

Hay otro supuesto: tal quiebra del racionalismo coincide y da lugar a una crisis del llamado realismo, fudamentalmente de la presunción de la literatura naturalista de acertar con una descripción honda y exhaustiva, por la vía de su representación mimética, de la realidad. Son muchos los textos de Cortázar contra el realismo ingenuo de la narrativa del siglo XIX en declaraciones, ensayos, y mucho mayor la significación que tal tópico, que fue en los años sesenta en los ambientes intelectuales parisienses y en las creaciones del llamado *nouveu roman* una divisa constante, tuvo en el propio diseño artístico de *Rayuela.*

> «Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de novela, lo que otros, los filósofos, se plantearon en términos metafísicos» (citado por Alazraki, ibídem:102).

Morelli, el protagonista de esta novela diserta con frecuencia, sobre el problema del lenguaje en la constitución de la realidad y sobre los límites del conocimiento que aquél impone sobre ésta. Incluso llega a fojar una estética antinaturalista que ilumina bien el diseño artístico de «Las babas del diablo». Puede leerse, por ejemplo, el capítulo 97 de *Rayuela:*

> «A Gregorovius, agente de fuerzas heteróclitas, le había interesado una nota de Morelli: "Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que el tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible... Negarse a hacer psicologías, osar al mismo tiempo a poner a un lector –a un cierto lector, es verdad– en contacto con un mundo personal con una vivencia y una meditación personales... Ese lector care-

cerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse...? Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a enajenarlo».

Buena parte de la obra narrativa de Cortázar se deja leer desde esta clave: la deconstrucción de los centros y lugares, de las presunciones que el lector, educado en la estética del realismo ingenuo, ha hecho suyas. De modo paralelo a como Derrida ensayaba por aquellos mismos años el des-montaje, la puesta en evidencia de las aporías de la construcción metafísica de la presencia del ser, Cortázar ha esbozado también un recorrido por el que Mallarmée había llamado el «desmontaje impío de la ficción» y que J. Llovet (1978) ejemplificando precisamente con un cuento de Cortázar «Continuidad de los parques» llamó *esquisozemia*:

«Como si toda lectura de ficción consistiera en una sutura provisional (que dura tanto como la lectura, pero no mucho más) de los tres registros en que se funda la constitución del sujeto: lo real, lo simbólico, lo imaginario... La consigna parece única para todos (los escritores modernos): des-normalizar el lenguaje, des-centrarlo, practicar la esquisozemia, para conseguir que luego el lector, por el gesto de un mismo análisis (destrucción-construcción) que operó el autor en la escritura, encuentre también su *corps morcélé,* su cuerpo segmentado» (J. Llovet, 1978:142 y 152).

No es esta la ocasión ni los límites razonables de este análisis lo permiten, para comentar las distintas actividades de descentramiento para diferentes tópicos de la ficción, que lleva a cabo Cortázar, singularmente en sus magistrales cuentos. Traeré a colación solamente el resultado de mis propios análi-

sis, desde esta pespectiva, de tres de ellos. En «El perseguidor», cuento incluido en el mismo libro *Las armas secretas* había traído, por medio de la experiencia artística de un saxofonista, Johnny, una indagación sobre los límites de la temporalidad narrativa. Cortázar deconstruía allí la retórica de los tiempos del lenguaje, en los términos de su orden, de su causalidad y su objetividad, suponiendo para el arte un tiempo subjetivo, una vivencia de la temporalidad. Era la cuestión del tiempo, en los discursos de Johnny, una metáfora de la ruptura de la racionalidad impuesta por el arte. La no estructuralidad del orden temporal en la percepción del saxofonista, al imponer rupturas en el eje de la simultaneidad del orden del lenguaje, revelaba las aporías de la presencia que la propia concepción de la narratividad, en los términos imaginados por la construcción teórica estructuralista, había supuesto (vid. J. M. Pozuelo, 1989:177-178).

«La autopista del sur», en un esquema de significación semejante, rompía la categoría de la *durée,* al modo como la describió luego Genette (1972) y confirmaba, creo, lo principal de la crítica que a tal sistema de la notación de tiempos del relato había hecho P. Ricoeur. La experimentación subjetiva de un tiempo elidido, cuyo ritmo era imposible quebraba en el relato de Cortázar toda posibilidad de medición lógica, como *durée* metafórica que era de un viaje sin punto de llegada, de una profunda visión antiteleológica del hombre (ibídem:179-182)

«Continuidad de los parques» es un relato muy próximo, en su concepción y resultados a «Las babas del diablo». El que llamé, cuando emprendí su análisis (vid. J. M. Pozuelo, 1990), «acto de leer ficciones» se representaba en la lectura que simultáneamente era vida y muerte, espacio de la representación –un mundo en el que el lector entra– que quiebra toda posible sanción referencial en el exterior de una poética ficcional. El absurdo de un lector virtualmente amenazado de muerte por el personaje de la novela que lee, dejaba de ser tal referido a la construcción de un horizonte pragmático, el de la lectura de ficciones, en que tal experiencia es convocada de continuo. Los límites del *dentro-fuera,* de separación de texto-vida, eran en rigor, inmarcesibles. El lector borra, construyendo una continuidad, la posible esfera de su definición como

sujeto «fuera del libro», en la medida en que la escritura-lectura son un ejemplo donde se conjuran a un mismo tiempo, y en dialéctica reciprocidad la vida y la muerte. Toda existencia es lenguaje y la escritura es el limite de la vida que cabe esperar a todo lector. Veremos en «Las babas del diablo» un planteamiento análogo, y que, en su propio diseño textual, ha querido ofrecerse como una meta-ficción, que opera sobre todo en el topos de la construcción de la realidad por el acto ficcional.

5.2. Desnaturalizar el artificio de la ficción

Leamos «Las babas del diablo». ¿Sería posible contar *de otro modo* esta historia? Pero ¿qué *historia* ? Ambas preguntas se hacen solidarias en el cuento de Cortázar. Las posibilidades abiertas, en el plano de lo acontecido, son varias. Para la escena que el cuento narra son posibles distintas versiones que se recorren en el plano especulativo del narrador, que es eso mismo, un plano meramente especulativo. Seducción, homosexualidad, pederastia, huida del muchacho o caída final en tales redes. Una es la interpretación apresada en la foto y otra la que ese fotograma en movimiento desarrolla después. Y ninguna de las dos se propone desde un ángulo exterior, previo: ambas resultan apresadas por el límite de la cámara, por la frontera de su construcción.

El punto de partida no es solamente la deconstrucción del discurso narrativo. Éste es evidente y afecta, lo veremos enseguida, al estatuto de autor-narrador y a las categorías de voz, perspectiva, tiempo que gobiernan la retórica de la ficción. El relato de Cortázar resulta una metaficción en un doble plano: en el de su directa concreción en el discurso del narrador que establece la falacia de la reconstrucción de los hechos que todo discurso hace desde su sola selección, limitada y contumazmente falsa. Y en el plano del cuento mismo, como realización que es de esas aporías. Encontramos así que el cuento de Cortázar no solamente *dice,* como ciertamente las dice, sobre todo en sus primeras páginas, la retoricidad inestable y controvertida del discurso para con la realidad, sino también el plano de la realización artística como tal, el cuento mismo,

que resulta a los ojos del lector un inquietante caleidoscopio donde un narrador *cuenta* de tal modo una historia que ésta resulta definitivamente rota, hecha añicos, como él mismo, tanto en su causalidad, como en la pretendida y desplazada, diferida hasta un lugar sin salida alguna, sanción real.

Sostengo, por tanto, que en este cuento hay algo más que una puesta en evidencia, y cuestionamiento simultáneo, de la retoricidad y artificiosidad del relato «realista». Claro que esta retoricidad y carácter artificial resultan evidentes en lo que el narrador declara y en lo que el lector percibe. Pero «Las babas...» van más allá. Cuentan al mismo tiempo que el espejo roto de la ficción, la rotura de la pretendida referencia hacia la que ese espejo se había dirigido. El objeto del cuadro, de la foto, de la página escrita, resulta tan falazmente heteróclito como el *código de su reducción.* La escritura misma y su correlato, la inteligibilidad del universo de las versiones que imponen todas las posibles interpretaciones son vistos como códigos de reducción, como inteligibilidades condicionadas, por la exigencia común de referencia a que todo lector lo somete. Estoy de acuerdo con la tesis expuesta por Carmen Bobes (1991:311):

> «el tema central del relato es –desde la lectura que proponemos– un análisis de las posibilidades del conocimiento como fuente de una historia literaria: podemos conocer porque observamos y porque deducimos; la observación puede fallar a veces, y lo mismo puede ocurrir con la deducción: basándonos en unos datos observados podemos suponer una historia, si cambian los datos puede cambiar la historia. Con los mismos datos, puede darse diferentes historias.»

Pero tal posibilidad está jugando con el espacio de la construcción artificial del mundo ficcional, como «entendimiento» y como inteligibilidad, la del narrador primero, la del lector después. El lector *interpreta* la realidad, el narrador lo ha hecho antes, por encima de ninguno de ellos cabe situar instancia alguna de resolución del conflicto. El autor-narrador ha muerto como dios de la historia y como demiurgo de su construcción. Su versión de la realidad no es menos interpretación que la que queda en nuestras manos como lectores. Y

el correlato de todo esto afecta a la naturaleza íntima de la ficción, que queda así sin *historia.* Discurso e historia se solidarizan hasta tal punto que el uno no es menos artificial que la otra. Nada antecede al registro de la cámara y el hipotético «trozo de vida» que ésta, como emblema de la escritura, quería representar resulta tan artificial como aquel discurso. El límite discurso-historia que ha querido representar la construcción de la inteligibilidad de los relatos, se ha hecho añicos.

El problema de conocimiento que Cortázar ha querido poner de relieve está directamente relacionado con la «competencia narrativa», con las asunciones que sobre la narración de historias tiene asumidas el lector educado en los parámetros del realismo. El cuento de Cortázar ya en su primer párrafo, comienza por de-constuir el propio lenguaje narrativo, afectando a la urdimbre íntima de la constitución de la fuente del discurso ¿Quién cuenta? ¿Qué persona narrativa tiene la voz?, ¿en qué tiempo gramatical? Son éstas, opciones que el lenguaje narrativo toma, prendidas a su propia constitución como tal lenguaje. No resultan nunca problemáticas si de lo que se trata, porque de ello se trata en los relatos de ficción, es de que alguien cuenta una historia, la pone ante nuestros ojos. La ha visto y la narra. No suele el relato poner en cuestión *eso* que el narrador ha visto y tampoco que sea eso, *mirada.* Lo que es una mirada aparece ante los ojos del lector, normalmente, como realidad. Digamos, lo hemos visto a lo largo de este libro, que la ficción «naturaliza» ante nuestros ojos de lectores el artificio de su propia constitución. Entiendo que la naturalización de la lectura ficcional que opera en el relato realista es el fondo sobre el que leer, para su contraste, la propuesta de Cortázar en este cuento.

En efecto, la ley generalmente admitida en toda construcción ficcional es que hay una historia que alguien nos cuenta. Las cosas –la realidad, la historia– ocurren de una manera y nosotros, lectores, accedemos a ellas según la selección o punto de vista que el narrador ha hecho. En este cuento se insiste notablemente, como veremos, sobre el ansia de objetividad de la cámara, en orden a captar la esencia de lo acontecido. Y de un modo «real». Hay otra ley de la ficción que tenemos incorporada acríticamente a nuestra «competencia»: los relatos echan fuera de ellos mismos la retórica de su construcción

para que el mundo que ponen ante nuestros ojos sea lo que el lector perciba. Por muy artificial que sea esa percepción, por antinatural que sea el fenómeno mismo del lenguaje narrativo, de hecho su ley es la «naturalización». Las presencias de la realidad en el relato realista son presencias que creemos reales. Aunque sabemos que no lo son, esto no nos importa. La «irrealidad» de la construcción no interviene en el pacto de lectura. El objeto literario es un objeto ficcional, pero no por ello es no real. La historia contada existió, aunque en un mundo imaginado, pero fue *historia.* La consecuencia del pacto de la ficción es que el lector entienda que el discurso *dice, cuenta, narra,* algo que sabemos que es una construcción de ese mismo discurso, pero es consciencia que no opera en el interior de tal pacto. El lector está invitado a percibir no la construcción, sino su resultado: el lector asiste a *lo ocurrido.*

He llamado «naturalización» de la experiencia narrativa a este pacto de ocultación de la discursividad para que la historia aparezca ante nuestros ojos como mundo y no como lenguaje, con la lógica propia de las construcciones de realidad o de las acciones de los individuos, sometidas a la inteligibilidad de la secuencia y a la causalidad de toda acción. Ya vimos (epígrafe 2.6.) cómo P. Ricoeur había glosado tales configuraciones y en el orden de una triple «mímesis».

Cortázar, en este cuento ha trabajado contra esa asunción. Ha pretendido desmontar la naturalización, poniendo ante nuestros ojos, en primer lugar el lenguaje, y no el mundo. A la fotografía, a la escritura, que es su correlato metonímico, no le es dado ser otra cosa que lenguaje y toda naturalización es «artificial». La *integridad* de la historia no es aquí tal, tampoco lo es su coherencia de causa-efecto. Las presuposiciones artificiales del discurso: los deícticos que señalan a alguien que cuenta, su voz, su tiempo, su integridad en suma, resultan también resquebrajadas. Una historia resquebrajada, rota, desde un discurso que paralelamente se fragmenta y rompe.

5.3. La muerte del narrador omnisciente

Una de las rupturas más evidentes es la de la categoría del narrador. El propio narrador pone en cuestión su origen cuando advierte: «nadie sabe bien quién es el que verdadera-

mente está contando, si soy "yo" o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo» (Julio Cortázar, 1964:79).

En adelante daré numero de página, tras la cita, según esta edición. Normalmente, por exigencia gramatical, esta cuestión se resuelve de modo automático: la fuente del discurso es un «yo», para con el cual lo narrado es un tú o un él, un no «yo». Pero todo lector de este cuento asiste a la deconstrucción sistemática de esa regla. Desde el comienzo del cuento hay vacilaciones explícitas sobre la persona del narrador, «uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado» (77), una vez que se ha desechado, sea la máquina de escribir la que lo haga sola. A lo largo de todo el cuento, en decenas de ocurrencias, hay mezcla continua de la primera y de la tercera persona. Muchas veces hay un «yo» y otras veces es un él. Pero no alternan solamente las personas gramaticales. Alternan la heterodiégesis y la homodiégesis: no hay solo dos voces gramaticales, hay también dos voces narrativas, porque el narrador es frecuentemente visto desde fuera, narrado por otro: «Roberto Michel, franco-chileno, salió...» «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre...» «Michel es culpable de literatura... Nada le gusta más».

Tal alternancia no obedece a ninguna división en párrafos, en secuencias o en aspectos de la historia: por doquier se mezclan en un mismo párrafo la voz heterodiégetica y la homodiegética. Incluso en una misma frase se pasa de una a otra. Por ejemplo, cuando habla del deambular de Michel en su paseo por el Quai d'Anjou lo está haciendo homodiegéticamente: «miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado).»

Se cumple aquí la máxima de Rimbaud *Je est un autre,* porque el narrador se refiere a sí mismo como Michel *es* un porfiado, se desdobla. Es un ejemplo de un rasgo que se da siempre.

A modo de excurso, que tiene que ver con la naturaleza alucinatoria de la experiencia narrada en este cuento diré que hay en la referencia al hotel de Lauzun un guiño de Cortázar que no he visto advertido por la crítica: el otro poeta del que

se debía haber acordado es Baudelaire, quien compartía veladas con el inquilino del hotel de Lauzun que no era otro que Théophile Gautier, fundador en ese sitio del «Club des Haschischins». La experiencia alucinatoria del hachís acompañaba la construcción con Baudelaire de «paraísos artificiales». Nada impertinente, pues, ese guiño cara a la alucinación artificial sufrida por el narrador de este cuento.

Todas las vacilaciones que a cada paso son expuestas hacia las apariencias que se interpretan, caer en la cuenta de una cosa, conjeturar otra y bifurcarse («Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a su gusto», dice el narrador) están explotando este mismo artificio de la segmentación de la mirada en dos «yo»/él, sin evitar que el primero sea asimismo mirado, juzgado, por el segundo.

¿Qué interpretación puede darse a esta deconstrucción de la voz narrativa? Comoquiera que el código lingüístico no puede discriminarlos, tendríamos que operar desde otro código. S. Chatman (1980:26) propone considerar tal oscilación entre «yo»/él, que tal como se da en este cuento supone una auténtica ruptura del código narratológico, desde una significación metaficcional: de ese modo se subraya la narración misma como un artificio, como una tácita aserción de que las convenciones son eso, siempre convenciones y siempre falsas, aleatorias.

Estoy de acuerdo. Ahora bien, esta interpretación contradice la afirmación posterior del mismo Chatman (ibídem:34) de que hay un único narrador, solamente que desdoblado, una variante estilística de una misma fuente de lenguaje. Considero que no.

Desde el punto de vista narrativo hay dos narradores, porque el fenómeno de la narración no lo resuelve la persona. La persona es una categoría no narratológica. Desde el momento en que hay alguien, o algo, que dice lo que Michel hace, mira o resuelve, hay un narrador distinto a Michel. Precisamente lo que Cortázar hace es deconstruir la entidad *personal como sujeto de conocimiento.* Mediante este artificio muestra la quiebra del sujeto de conocimiento y la distinción dentro/fuera, «yo»/otro, en que se basa toda la construcción de la categoría de persona. Hay una ambición de behaviorismo, de

conductismo de la mirada que es constantemente contradicha por la conjetura y la especulación. La pretendida ambición de realismo fotográfico es desmontada a cada paso por la lógica de los posibles de una historia que no se somete a esa mirada, que la sobrepasa e incluso la mata, se rebela contra ella.

Desde mi punto de vista no es aventurado deducir que la distinción «yo»/él, la duplicidad narrativa se corresponde con la distinción, en el seno del «yo», dentro mismo del narrador, entre Michel y la cámara. Hay textos que pueden apoyar esta suposición.

La oposición «éramos fotógrafos/soy fotógrafo» (79) marca un plural en el seno mismo de la persona gramatical primera: nosotros dos.

Mas adelante alguien –el narrador– dice «si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si acaban las nubes y empieza alguna otra cosa».

La oposición, en un contexto de descripción que alterna con la introducción de una connotación al ver los ojos negros de la mujer como «dos ráfagas de fango verde», mueve el siguiente comentario: «No describo nada, trato más bien de entender» (84). La descripción sería hecha por el «yo»-cámara, en tanto que el juicio –o después las diferentes conjeturas– por el «yo»-Michel.

Es más clara esta duplicidad Michel/cámara en el texto siguiente: «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa» (81).

De evidencia textual de tal reparto del «yo» en dos poderes (que sin embargo se identifican) es el texto: «La cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre...» (97).

Ha habido un proceso de identificación «yo»-Michel/él-cámara, en el seno de una misma instancia creadora, puesto que precisamente la actividad escritural de Michel se identifica con la de fotografía de la cámara. En ese sentido cabe interpretar, y ahí es donde únicamente cobra coherencia, la

afirmación inicial de que el narrador esté vivo y muerto. Cuando se trata de elegir quién debe contar la historia se dice: «Mejor que sea "yo" que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; "yo" que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, "yo" que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento)...» (78).

El narrador es la cámara. Es ella quien narra, el «yo» que ve pasar nubes, el que está por encima de la muerte, puesto que es cosa, registro, escritura, solamente dicción. Ella es quien ve a Michel unas veces, quien juzga sobre lo escrito. Entiéndase bien que no se trata de dos personas. Michel es también el depositario personal del «yo», en multitud de frases a lo largo de todo el texto. Lo que sostengo es que ese «yo» es unas veces personal y otras no personal, porque ha quedado identificado con la escritura y con su equivalente, la fotografía. El límite del narrador es el de su medio, la escritura, y éste es reductor, falaz, engañoso. Ninguna cámara detendrá nunca la historia que su imagen fija. Lo veremos luego. También veremos en el siguiente apartado otros textos y un contexto de identificación escritura-fotografía-nada-agujero, que apoyará, creo, mi interpretación.

5.4. De la nada al texto (y viceversa)

> «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis, tus, sus, nuestros, vuestros, sus rostros...
>
> Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cóntax 1.1.2) y a lo mejor puede que una máquina sepa más de otra máquina que "yo", tú, ella –la mujer rubia– y las nubes..., pero sé que si me voy esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa, con ese aire

de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir...» (78).

Cortázar denomina la referencia, la historia apresada por la-las máquina-s «agujero». Un agujero que es preciso contar. Más adelante dirá que sacar fotografías (y escribir un relato, deducimos) es una «entre las muchas maneras de combatir la nada» (81). En página 87, la escena captada sugiere la aposición «la nada, casi», y en página 92 leemos: «operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena».

Hay una solidaridad semántica de «agujero» y «nada», para con la pretendida referencia. También es muy visible, a lo largo de todo el cuento, la metonimia por medio de la cual se identifica traslaticiamente la escritura y la fotografía, como dos procedimientos de idéntica «irrealidad». La máquina Contax y todo lo que sugiere el intento de apresar con ella la realidad de una escena, es continuada –en perfecta contiguidad de lugar semántico– con la Rémington, la máquina de la escritura. Todo lo que en este cuento se dice en torno a la fotografía –y la foto tomada– es solidario con la escritura de ficciones y el fotógrafo con el narrador (incluso cámara y narrador comparten la misma instancia del «yo»/él narrativos, según hemos visto antes). No sólo porque se traten de la misma persona, sino porque están solidarizados como referencias contiguas a lo largo del cuento. La primera crisis, y la primera muerte de narrador autor, a manos de la historia (como ocurrió en «Continuidad de los parques») se cifra de este modo: «De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla» (95).

La narración insiste repetidamente en la contigüidad fotografía-escritura, porque quiere ser una narración sobre la ficción literaria como práctica constructora de realidad. La fotografía y el constante uso de la «mirada» y de la técnica del na-

rrador behaviorista, que tanta importancia revisten en este cuento, vienen a de-construir la presunción del realismo, de la fotografía como fidelidad y «aprehensión» de verdad. Sabemos que este cuento se construye sobre dos ejes: las observaciones y las deducciones. Lo que se ve se completa con lo que se conjetura, precisamente *porque no se ve todo, lo importante queda fuera de la imagen del objetivo.* Tal bipolaridad es explotada con recurrencias constantes a las posibilidades de desarrollo de una historia: las relaciones del muchacho con la mujer rubia pueden ser de una manera, también pueden ser de otra. La aparición del hombre viejo en la escena, que había quedado fuera de la fotografía, pero no de la ampliación, abre nuevas y horribles posibilidades. Que se realizan más allá de la fotografía, en el punto desde el que se tomó y desde el que se observa inicialmente, pero no desde otro lugar, el de la realidad que sobrepasa y excede toda aprehensión y, con ese exceso, toda coherencia lógica de ser historia *contada*...

A ningún lector escapa, por otra parte, que lo que el cuento narra como imposible discernimiento de verdadera historia, es proyectado explícitamente por el narrador repetidas veces. Es uno de sus tópicos más firmes el que podríamos llamar la *falacia inherente a toda representación* . Lo es en la interpretación global del cuento como problema de conocimiento, al que antes aludíamos. Y lo es constantemente en explícitas manifestaciones sobre la mentira, la falsedad de la representación fotográfica (y escritural): «Ahora mismo (qué palabra, ahora, estúpida mentira)» (81). «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa..., pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250.» (81).

La actividad de cualquier repórter, incluso los que cubren el género realista y fotografían el número 10 de Downing Street, es: «acechar la mentira», porque «todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que más nos arroja más fuera de nosotros mismos, sin la menor garantía» (83).

También la escritura, las palabras, que intentan ser precisas como las que describen a la mujer, como delgada y esbelta

son «palabras injustas» (84) igual que posteriormente «cara blanca y sombría».

Sobre el aura inquietante de la escena de la mujer y el muchacho añade: «Pensé que eso lo ponía "yo", y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad» (87).

La fotografía, como la escritura, son falaces e inútiles. Ni siquiera añadiendo a la foto –o a las palabras– tanta ropa ajena (83) de las que habría querido desnudar la realidad. Michel hace eso continuamente. Su mirada no acierta a ver la historia –la vida o el fragmento de ella que se propone contar– no solamente porque *vea menos,* limitada por el horizonte y espacio-tiempo que la cámara le impone insidiosa, sino también, y ello es muy importante en la estructura narrativa de este cuento, porque continuamente *ve más y ve* muy *diferente,* con otros ojos. Porque sus ojos de fotógrafo o de narrador están llenos de presuposiciones, prejuicios, deseos y miedos, porque como denuncia el «otro narrador» (su otro «yo»-cámara): «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones... Pero esa mujer invitaba a la invención» (89).

Antes había dicho: «Nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy "yo" o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para esas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere» (79).

Por encima de las declaraciones que acabo de reproducir hay en la administración misma del cuento continuas incorporaciones de «interpretación». Todas las historias que imagina sobre la biografía del chico, sobre las posibilidades en que se va bifurcando la continuidad de la cita presumiblemente amorosa entre el chico y la mujer rubia son eso, imaginadas e imaginarias. Están llenas de literatura, como toda realidad contemplada con unos ojos de lector, o de fotógrafo que tiende a «pensar fotográficamente las escenas» (81).

Si el narrador-fotógrafo ve más y ve menos es precisamente por la incapacidad inherente al lenguaje de apresar eso que llamamos realidad, sin el artificio de la interpretación. La lucha de este cuento se dirime ahí, en ese lugar donde el len-

guaje es falacia, incluso el más realista, incluso el más fotográfico, resulta construcción artificial, y limitada a su propio lenguaje y tiempo y lógica: «Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial» (88).

Considero esta última cita fundamental en el esquema significativo del texto. Opone la vida en movimiento, que sigue y tiene sus propias e inaccesibles continuidades y contigüidades, y la imagen fija del arte fotográfico o escritural. Al seccionar el tiempo, se difiere y desplaza la imagen, se destruye su valor y queda sometida a la galaxia de las interpretaciones.

Y es fundamental en la propia economía narrativa del relato, porque tiene su desarrollo más tarde, cuando en la ampliación fotográfica, comenzando por el temblor casi furtivo de una hoja y «pareciéndose a una pantalla donde proyectan cine» (que es imagen en movimiento), la historia continúa con sus propias y fatales construcciones, con su lógica: «comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde "yo" había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba cumplir... De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y "yo" desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención» (95-96).

La capacidad que posee la escritura ficcional, su gran privilegio, la de invertir el orden, la de inmiscuirse en una historia, la de realizarla de otro modo menos horrible, más salvador, es sin embargo de-construida en este cuento al cifrarlo como la gran impotencia de verse sobrepasado por la historia, cuyo orden inteligible y cuya fatalidad le es inaccesible y le excede, cumpliéndose por encima de él, mediante la propia muerte del narrador a manos de la lógica de la historia: «me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a

mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y "yo" comprendiera que iba a aceptar... y que no podía gritarle que huyera o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratara el andamiaje de baba y de perfume» (97).

La escritura –la fotografía– vuelve a ser el agujero de su propia imposibilidad, una imagen del vacío, la oquedad o la impotencia, el desplazamiento a la nada desde la que surgió como falsa alternativa, como imagen no verdadera de mundo no verdadero, toda vez que la propia historia queda abierta a la posibilidad, indeclinable, de su interpretación.

5.5. Horizonte de lectura o la interpretación como mundo

En este cuento todo es interpretación. La realidad es conjeturada por el narrador, desde el horizonte siempre limitado y falaz de su cámara-escritura [en un momento dice que le «leí la cara» (83)] o desde sus especulaciones. No hay una sanción superior, la del acto narrativo-autorial, que suponga una historia apresada en su verdadera ocurrencia. El narrador se encuentra posicionado al nivel del lector: sometido a la vorágine indecisa de sus interpretaciones, que se ven sobrepasadas, excedidas por la lógica y futuro propios de una historia que se rebela –y revela– ante él.

Conozco dos excelentes y minuciosos análisis de este cuento, los citados de Carmen Bobes (1991) y el de S. Chatman (1980). El primero procede a una normalización de los signos semióticos, para concluir que «estamos más ante un problema de conocimiento que ante un relato basado en una secuencia de acciones ya conocidas y codificadas como mensaje literario: se nos permite asistir al proceso más que a su resultado» (Bobes, 1991:300). Realiza Bobes un esfuerzo de reducción de sus enunciados a normalizaciones de las referencias, de los deícticos, de sustitución de las expresiones anafóricas por sus referentes, etc., con el resultado apuntado, que comparto.

S. Chatman realiza también un excelente análisis, minucioso, de cada una de los párrafos y referencias del texto. Sin

embargo se resiste Chatman a una lectura abierta, plural. No puede, dice, aceptar un texto plurisignificativo a menos que se haga desde una previa y personal interpretación satisfactoria (Chatman, 1980:27). Propone como tema de su estudio no tanto la interpretación de lo ocurrido en el cuento, como lo que podía haber ocurrido desde los límites de su propia competencia de lector: cifra claramente el contenido del cuento en las dificultades de su interpretación y propone la suya propia.

Ésta la deduce de una constante reducción de las referencias a códigos psicológicos, filosóficos, literarios, culturales, estilísticos, etc. Llega a la conclusión de que la problematización del narrador, por ejemplo, no es una pose modernista, sino que es abordable desde el código de la psicología y de la coherencia textual, para interpretar que la dificultad propuesta por el narrador para entender su historia es consecuencia de las experiencias narradas, que le involucran como personaje (33). El narrador, Michel, ha sufrido una experiencia traumática en su historia anterior, de naturaleza sexual. Posiblemente fue seducido cuando niño, posiblemente alienta, él mismo, latentes deseos homosexuales. La reconstrucción de la historia desde la ampliación fotográfica es un hecho de *alucinación*, resultado de una profunda crisis personal. La diferencia entre seducción heterosexual y pederastia homosexual le parece horrible y la salvación a la que se entrega es un vehículo de compensación. El «Blow-up», como dice la traducción inglesa del título del cuento de Cortázar, es tanto una ampliación fotográfica, como un «estallido» emocional, una crisis piscopatológica, que Chatman llega a describir en sus detalles, con ayuda de un tratado de psicopatología donde se ven en la segunda parte del cuento los mismos fenómenos de proyección, catatonia, paranoia, etc. (50-56).

La síntesis que he realizado de la tesis de Chatman es demasiado breve para no ser injusta con una lectura excelentemente argumentada. Ofrece Chatman una nota final en que dice que discutió su lectura con el propio Cortázar. El autor daba otra interpretación diferente a lo ocurrido al final del cuento: era una fantasía en que el narrador es asesinado por el hombre viejo al final; quien registra en el último párrafo el

paso de las nubes es ya la cámara. Chatman opone la dificultad de interpretar entonces que una cámara «se seque los ojos con los dedos» (vid. Chatman, 1980:57).

Para la tesis que vengo sosteniendo en este capítulo, y en concordancia con la línea argumentativa de este libro, no creo lo más interesante entrar ahora en el problema de quién puede tener razón. De hecho vengo sosteniendo que en este cuento se ha codificado la falta de una salida interpretativa superior a la que el propio narrador no tiene acceso, por supuesto tampoco el autor externo, que emite una opinión tan válida como otras, de sus intenciones, pero nunca podría controlar los resultados, quizá contradictorios con aquellas intenciones. Tampoco digo que el cuento carezca de posibilidad alguna de interpretación, ni que cualquiera de las que quisiéramos imaginar fuese plausible.

Mi interés, en orden a una poética de la ficción, reside en reflexionar sobre el fenómeno de las reducciones del cuento que todo lector realiza, inexcusablemente, en orden a buscar una inteligibilidad que lo constituya, también a este cuento, como mundo con referencia, con significado para el mundo del propio lector. Incluso para un cuento que se ha propuesto como una «explosión» (me sirve el segundo significado del título de la traducción inglesa «Blow-up»), una erosión y un falseamiento de las categorías de narrador, de historia, de inteligibilidad, busca el lector su reconstrucción, su reducción al orden de su mundo, del mundo histórico. El narrador, con su escritura, no puede detener, ni cerrar, ni variar el orden de los aconteceres que sobrepasan su limitado y falaz medio escritural-representacional: de ahí su muerte, para que la historia siga su curso sin salvación posible para el muchacho, sin narradores que lo rediman.

Pero comienza entonces la hora del lector. La interpretación trabaja siempre en orden de su resistencia al caos, de su legibilidad, de su cierre. El texto literario puede mostrarse opaco, pero el texto crítico opone resistencia a toda opacidad e interpone los códigos de la interpretación.

Por eso he defendido en otro lugar que la deconstrucción puede operar, y de hecho opera, en el campo de la literatura no como objeto –la literatura no puede ser el objeto de un discurso deconstructivista– sino como sujeto: es la literatura

misma la que muchas veces ha resultado subversiva para con el orden aporético de la experiencia racional o presencial, metafísica, etc. Lo que puede ser objeto de deconstrucción es el discurso crítico, no el literario, salvo que hagamos una lectura no literaria de él.

Incluso cuando tenemos un texto como este cuento, cuya referencia es opaca, nos obligamos entonces a leerlo como discurso meta-ficcional: su contenido es entonces la opacidad. El estatuto pragmático, el horizonte de lectura de los textos ficcionales, es el de su traslación al entendimiento de su mundo y del mundo que los lectores realizan. La ficción tiene una indeclinable vocación de «realidad». La resistencia del lector es siempre fuerte contra el autotelismo del texto. La lectura se opone al *coup de dés* de toda significación autotélica o todo absurdo y vacío referenciales.

Creo que el cuento «Las babas del diablo» ha tenido presente, en su propio diseño, en su estrategia composicional, esta lucha del lector, esta apuesta por la traducción de las referencias textuales al mundo de la realidad. El juego propuesto por Cortázar se da en ese territorio, el de esa lucha. Considero inherente al pacto de la ficción que el doble plano de la fábula mentirosa y el entendimiento de los lectores propugnen un casamiento, una ligazón. Habitualmente traslaticia de modo directo desde el mundo imaginario al real. Cuando esa traslación no es posible en los términos de la referencia, se metaforiza. El mundo que llamamos real (que no es otro que el histórico del lector en cada momento) impone el límite desde el que se lee o interpreta toda metáfora.

Imaginar un cuento, entonces, sin posible salida interpretativa es un absurdo. La reducción del absurdo es el camino de la interpretación. Si ésta no es posible como interpretación de la historia, se apela al código mismo como referencia: el cuento resulta metaficcional. Su contenido es la ausencia de interpretaciones plausibles o el abanico abierto de su búsqueda. «Las babas del diablo» es un rompecabezas sin mapa de instrucciones. En su estrategia está dicho que todo mapa es una falacia, que la realidad no se ajusta a él, que las piezas son incasables, oponen aristas de resistencia a esa restauración. Pero el lector, inevitablemente construye ese mapa, casa la fábula con su entendimiento. Si no puede hacerlo desde la

coherencia del texto, porque ésta es impracticable, la reconstruye bien como metáfora, bien como metaficción.

El pacto de lectura donde toda ficción se realiza, como he venido defendiendo a lo largo de este libro, es horizonte de mundo. El juego ficcional es siempre un juego interpretativo con vocación de realidad.

Bibliografía

Doy las referencias de la Bibliografía citada en el texto. Junto al nombre figura el año de la edición original. Seguidamente aparecen los datos de la versión utilizada, que ha sido siempre la más accesible al lector español. Las traducciones en el texto de aquellas citas que no tienen versión española son de mi responsabilidad.

Alazraki, J. (1983): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar,* Madrid, Gredos.

Albadalejo, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín,* Universidad de Alicante.

— (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista,* Madrid, Taurus.

Allen, S., ed. (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences,* Berlín-Nueva York, De Gruyter.

Aristóteles, *Poética.* Ed. V. García Yebra (1974), Madrid, Gredos.

Austin, J. (1960), *Palabras y acciones,* Buenos Aires, Paidós, 1971.

Auerbach, E. (1942): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, F.C.E., 1979.

Ayala, F. (1970): «Reflexiones sobre la estructura narrativa» en: *Los ensayos. Teoría y Crítica Literaria,* Madrid, Aguilar, págs. 387-427. Hay otra edición editada por separado en Barcelona, Crítica.

Bajtín, M. (1975): *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989.

Barthes, R. (1975): *Roland Barthes par lui meme,* París, Seuil.

Benjamin, W. (1973): «El narrador», en *Revista de Occidente,* núm. 119.

Benveniste, E. (1965): *Problemas de Lingüística general I,* México, Siglo XXI, 1971.

Bobes Naves, C. (1991): *Comentario semiológico de textos narrativos,* Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Booth, W. (1974): *Retórica de la ficción,* Barcelona, Bosch.

Booth, W. (1990): *The Company We Keep. An ethics of Fiction,* Barkeley, University of California Press.

Bruck, J. (1981): «From Aristotelian mimesis to "Bourgeois" Realism», en *Poetics,* 11, 3, págs. 189-202.

Bruss, E. (1974): «Actos literarios» en VV. AA, 1991, págs. 62-79. Es traducción española de la Introducción y cap. 1 del libro *Autographical Acts. The Changing Situation of a Genre Literary,* Baltimore, The John Hopkins University Press, 1976. Hubo versión francesa anterior a este ensayo bajo el título «L'autobiographie considérée como acte littéraire» en *Poétique,* 17 (1974).

Caballé, A. (1991): «Memorias y autobiografías en España (Siglos XIX y XX)» en VV. AA, 1991, pp. 143-169.

Cabo, F. (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca,* Santiago de Compostela, Universidad.

Calinescu, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad,* Madrid, Tecnos.

Campillo, A. (1992): «El autor, la ficción, la verdad", en *Daimon,* 5, 1992, págs. 25-46.

Canavaggio, J. (1958): «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el "Quijote", en: *Anales Cervantinos,* vol. VII.

Castilla del Pino, C. (1983): «El psicoanálisis y el universo literario», en P. Aullón de Haro, ed., *Introducción a la crítica literaria actual,* Madrid, Playor, págs. 251-345.
— (1989a): *Temas. Hombre, Cultura. Sociedad,* Barcelona, Península.
— (1989b): «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje» en Castilla del Pino, ed.: *Teoría del personaje,* Madrid, Alianza, 1989, págs. 21-38.
Castro, A. (1925): *El pensamiento de Cervantes,* Barcelona, Noguer, 1972.
Catelli, N. (1991): *El espacio autobiográfico,* Barcelona, Lumen.
Cortázar, J. (1964): «Las babas del diablo» en: *Las armas secretas,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972.
— (1962): «Algunos aspectos del cuento», en *Casa de las Américas,* núms. 15-16, La Habana, págs. 3-9.
Crittenden, Ch. (1991): *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects,* Ithaca, Cornell University Press.

Chatman, S. (1980): «The rhetoric of difficult fiction (Cortazar's "Blow-up")», en: *Poetics Today,* vol. I, 4, págs. 23-66.

Dällenbach, L. (1977): *El relato especular,* Madrid, Visor, 1991.
De Man, P. (1979): «La autobiografía como des-figuración», en VV. AA., 1991, págs. 113-117.
De Peretti, C. (1989): *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción,* Barcelona, Anthropos.
Derrida, J. (1967): *De la gramatología,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
— (1972): *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1988.
— (1984): *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nombre propre.* París, Galilée.
Dijk, T. van (1981): «The Pragmatics of Literary Communication» en *Studies in the Pragmatic of Discourse,* The Hague, Mouton.
Doležel, L. (1973): *Narrative Modes in Czech Literature,* University of Toronto Press.
— (1976): «Narrative Semantics» en *PTL,* 1, págs. 129-151.
— (1980): «Truth and Au-thenticity in Narrative», *Poetics Today,* 1, 1980, págs. 7-25.
— (1984): «Kafka's Fictional World» in *Canadian Review of Comparative Literature,* 10, págs. 61-83.
—(1985): «Pour une Typologie des mondes fictionnels» en H. Parret-H. G. Ruprecht, eds.: *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d'Hommage pour A. J. Greimas,* Amsterdam, Benjamins, págs 7-23.
— (1988): "Mimesis and Possible Worlds", en *Poetics Today,* 9, 3, págs. 475-496.
— (1989): «Possible Worlds in Literary Fictions» en S. Allen, ed.: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences,* Berlin , Nueva York, De Gruyter, pp. 221-242.
— (1990): *Poetica Occidentale,* Torino, Einaudi.
Domínguez Caparrós, J. (1981): «Literatura y actos de lenguaje», en J. A. Mayoral, ed.: *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco Libros, 1987, págs. 83-121.
— (1992): «Teoría de la literatura y filosofía analítica en: *Anthropos,* nº129, pp. 47-50.
Dupont-Roc, R.; Lallot, J. (1980): *Aristote «La Poétique»,* traducción y notas, Paris, Seuil.

Eakin, P. J. (1985): *Fictions in Autobiography (Studies in the Art of Self Invention,* Nueva Jersey, Princeton University Press. Cito el cap. 4 de dicho libro según la traducción de P. J. Eakin: «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje» en VV. AA. (1991), pp. 79-92.
Earle, P., ed. (1981): *García Márquez,* Madrid, Taurus,
Eco, U. (1979): *Lector in Fábula,* Barcelona, Lumen, 1981.

— (1990): *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen, 1992.
Egido, A. (1988): «Cervantes y las puertas del sueño. La tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos» en: *Studia in honorem prof. M. de Riquer,* Barcelona, Quadern Crema, vol. III, págs. 305-341.
Eisenberg, D. (1991): *Estudios Cervantinos.* Barcelona, Sirmio.
Else, G. F. (1957): *Aristotle's Poetics: The Argument,* Harvard University Press.

Ferrate, J. (1968): *Dinámica de la poesía,* Barcelona, Seix Barral.
Foucault, R. (1966): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas,* México, Siglo XXI, 1990.
— (1969b): «Qu'est ce qu'un auteur?» en *Bulletin de Société Française de Philosophie,* T. LXIV, 1969, págs. 75-104.
Frye, N. (1957): *Anatomía de la Crítica,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

García Berrio, A. (1978-1980): *La formación de la teoría literaria moderna I. La tópica horaciana,* Madrid, Cupsa, 1978; y *La formación de la teoría literaria moderna II,* Murcia, Universidad, 1980.
— (1988): *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales),* Madrid, Taurus
García Márquez, G. (1967): *Cien años de Soledad,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.
Genette, G. (1972): *Figuras III.* Barcelona, Lumen, 1989
— (1991): *Fiction et diction,* París, Seuil. Existe versión española en Barcelona, Lumen.
Guillén, C. (1971): *Literature as System.* Princeton University Press.
— (1986): «Notes toward a study of Renaissance Letter» en B. Lewalsd, ed.: *Renaissance Genres,* Cambridge, Mass, págs. 70-101.
Gómez-Moriana, A. (1988): «Narration and Argumentation in Autobiographical Discourse» en Spadacini, N.-Talens, J., eds, págs. 39-58.
Goodman, N. (1968): *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral.
— (1978): *Maneras de hacer mundos,* Madrid, Visor, 1990.
Gullón, R. (1970): «García Márquez o el olvidado arte de contar», recogido en P. Earle, Ed., 1991, por donde cito.
Gusdorf, G. (1948): «Condiciones y límites de la autobiografía», en VV. AA, 1991, págs. 9-17.

Hamburger, K. (1957): *Logique des genres littéraires,* París, Seuil, 1986.
Harsaw, B. (1984): «Fictionality and Fields of Reference. Remarks of a Theorethical Framework», en *Poetics Today,* 5, 2, págs. 227-251.

Ingarden, R. (1931): *The Literary Work of Art,* Evanston, Northwestern University Press.
Iser, W. (1976): *El acto de leer,* Madrid, Taurus, 1987.

Jauss, H. R. (1977): *Experiencia estética y hermenéutica literaria,* Madrid, Taurus, 1986.
Joset, J. (1991): «Introducción» a la edición de García Márquez, G.: *Cien años de Soledad,* Madrid, Cátedra.

Kaplan, A. (1992): «The Rhetoric of Circunstance in Autobiography», en *Rhetorica,* vol X, 1, págs. 71-98.

Lausberg, H. (1960): *Manual de Retórica Literaria,* Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
Lázaro Carreter, F. (1972): «*Lazarillo de Tormes» en la picaresca,* Barcelona, Ariel, 1983.

— (1976): *Estudios de Poética,* Madrid, Taurus.
— (1990): *De Poética y Poéticas.* Madrid, Cátedra.
Lejeune, Ph. (1971): *L'autobiographie en France,* Paris, A. Colin.
— (1975): *Le pacte autobiographique,* París, Seuil. Cito el ensayo «Le pacte autobiographique» según la versión española publicada en VV. AA. , 1991, pp. 47-61.
— (1980): *Je est un autre,* París, Seuil.
— (1986): *Moi aussi,* París, Seuil.
Levin, S. (1976): «Sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en J. A. Mayoral, ed., 1987, págs. 59-82.
Levisi , M. (1988): «Golden Age autobiography: The Soldiers», en Spadacini, N., Talens, J., Eds., págs. 97-117.
Lotman, I. (1970): *La estructura del texto artístico,* Madrid, Itsmo, 1978.
Lotman, I.; Uspenki, B. (1971): «Sobre el mecanismo semiótico de cultura» en I. Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra, 1979, pp. 67-92.
Loureiro (1991a): «Problemas teóricos de la autobiografía» en VV. AA., 1991, pp. 2-8.
— (1991b): «Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía» en VV. AA, 1991, pp. 137-142.
Lledo, E. (1961): *El concepto «poiesis» en la filosofía griega (Heráclito, Sofistas, Platón),* Madrid, CSIC.
Llovet, J. (1978): *Por una estética egoísta (Esquizosemia),* Barcelona, Anagrama.

Marichal, J. (1965): «Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo» en *Papeles de Son Armadans,* XXXVI, págs. 297-306.
Martínez Bonati, F. (1960): *La estructura de la obra literaria,* Barcelona, Ariel, 1983.
Martínez Bonati, F. (1977): «Cervantes y las regiones de la imaginación», en *Dispositio,* vol. II, núm. 1, págs. 28-53.
Martínez Bonati, F. (1978): «La estructura lógica de la literatura», Recogido en F. Martínez Bonati, 1992, por donde cito.
— (1978): «El acto de escribir ficciones», Recogido en F. Martínez Bonati, 1992, págs. 61-69, por donde cito.
— (1981): «Representación y ficción», recogido en F. Martínez Bonati, 1992, págs. 91-111, por donde cito.
— (1981): *Fictive Discourse and The Strcuture of Litterature,* Ithaca, Cornell University Press.
— (1983): «Hacia una ontología formal de los mundos de ficción», recogido en F. Martínez Bonati, 1992, págs. 113-128.
— (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y ontología),* Murcia, Publicaciones de la Universidad.
Mayoral, J. A., ed. (1987): *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco Libros.
May, T. (1979): *La autobiografía,* México FCE, 1982.
Mignolo, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario,* Barcelona, Crítica.
— (1981): «Semantización de la ficción narrativa», en *Dispositio* (Estudios), vol. V-VI, núm. 5, 15-16, págs. 85-127.
Moreiras, A. (1991): «Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)» en VV. AA., 1991, págs. 129-136.

Norris, C. (1982): *Deconstruction, Theory and Practice,* Londres, Methuen.

Ohmann, R. (1971): «Los actos de habla y la definición de la literatura», en J. A. Mayoral, ed., 1987, págs. 11-34.

— (1972): «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en J. A. Mayoral, ed., 1987, págs. 35-37.
Olney, J. (1980): «Algunas versiones de la memoria/algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía» en VV. AA., 1991, págs. 33-46.

Palencia Roth, M. (1983): *Gabriel García Márquez (La línea, el círculo y las metamorfosis del mito),* Madrid, Gredos.
Parsons, T. (1980): *Nonexistent objets,* New Haven, Yale University Press.
Pavel, T. (1986): *Univers de la fiction,* París, Seuil, 1988.
Peñalver, P. (1990): *La desconstrucción (Escritura y filosofía),* Barcelona, Montesinos.
Percas de Ponsetti, H. (1975): *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote,* Madrid, Gredos, 2 vols.
Petrey, S. (1991): *Speech Acts and Literary Theory,* Londres, Routledge.
Pozuelo Yvancos, J. M. (1988a): *Del Formalismo a la Neorretórica,* Madrid, Taurus.
— (1988b): *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra.
— (1989): «Tiempo del relato y representación subjetiva (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar), en VV. AA.: *Le temps du récit,* Madrid, Casa de Velázquez.
— (1990): «El acto de leer ficciones (El verosímil estético de "Continuidad de los parques")», en I. Pepe Sarno, ed., *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini,* Roma, Bulzoni, págs. 511-532.
— (1991): «Lírica e finzione (in margine a Ch. Batteux)», en *Strumenti Critici,* a. XV, núm. 1, gennaio, 1991, págs. 63-93.

Reisz de Rivarola, S. (1979): «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», en *Lexis,* vol. III, 2, pp. 99-169.
Rico, F. (1970): *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral.
— (1987): *Problemas del Lazarillo,* Madrid, Cátedra.
— (1992): «Introducción» a su edición de *Lazarillo de Tormes,* 8.º ed., Madrid, Cátedra.
Ricoeur, P. (1983): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico,* Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
— (1988): *Soi-même comme un autre,* París, Seuil
Riffaterre, M. (1990): *Fictional Truth,* Baltimore, The John Hopkins University Press,
Riley, E. (1962): *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus, 1971.
Rodríguez Monegal, E. (1968): «Novedad y anacronismo de "Cien años de Soledad"», en P., Earle, ed., 1991, págs. 114-138.
Romera Castillo, J. (1981): «La literatura, signo autobiográfico», en J. Romera Castillo, ed.: *La literatura como signo,* Madrid, Playor, pp. 13-56.
— (1991): «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1981)» en VV. AA., 1991, págs. 170-183.
Ryan, M. L. (1981): «The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction», en *Poetics,* 10, págs. 517-539.
Searle, J. (1975): «Statuto logico della finzione narrativa», publicado en *New Literary History,* 14, recogido en *Versus,* nº19-20, 1978, págs. 148-162, por donde cito.
Schaeffer, J. M. (1987): «Fiction, feinte, narration», *Critique,* juin 1987, págs. 555-576.
Schmidt, S. (1976): «Towards a Pragmatic of "fictionality"», en T. A. van Dijk, ed.: *Pragmatics of Lan-*

guage and Literature, Amsterdam, North Holland, págs. 161-178.
— (1980): «Fictionality in literary and non literary discourse» en *Poetics,* 10, 4-5, págs. 317-336.
— (1980-82): *Fundamentos de una teoría empírica de la literatura,* Madrid, Taurus, 1991.
— (1984): «The Fiction is that reality exists» en *Poetics Today,* vol. 5, 2, págs. 253-274.
— (1989): «On the construction of fiction and the invention of facts» en *Poetics,* 18, págs. 319-335.
Segre, C. (1970): «El tiempo curvo de García Márquez» en *Crítica bajo control,* Barcelona, Plantea, págs. 220-269.
— (1974): *Las estructuras y el tiempo,* Barcelona, Planeta, 1976.
— (1977): *Semiótica, historia y cultura,* Barcelona, Ariel, 1981.
— (1979): *Semiótica filológica. Texto y modelos culturales,* Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1990.
— (1985): *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica.
Smith, B.H. (1980): «*On the Margins of Discourse. The relation of Literature to Language,* University of Chicago Press.
Spadacini, N.; y Talens, J. (1988): «Introduction: The Construction of the Self. Notes on autobiography in Early Modern Spain» en N. Spadacini y J. Talens, eds., *Autobiography in early Modern Spain,* Hispanic Issues, 2, The Prisma Institute, Minneapolis, 1988, pp. 9-40.
Sprinker, M. (1980): «Ficciones del "yo": el final de la autobiografía», en VV. AA., 1991, págs. 118-128.
Starobinski, J. (1970): *La relation critique,* París, Gallimard. (Existe versión española en Madrid, Taurus.)
Stierle, K. (1977): «Identité du discourse et transgression lyrique», en *Poétique,* 32, págs. 422-441.

Tatarkiewicz, W. (1976): *Historia de seis ideas,* Madrid, Tecnos, 1987.

VV. AA (1991): *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos,* núm. 29, Barcelona, 1991.
Vargas Llosa, M. (1971): *García Márquez: historia de un deicidio,* Barcelona, Barral Editores.
Vattimo, G. (1961): *Il concetto di fare in Aristotele,* Torino, Universitá.
Villanueva, D. (1991): *El polen de ideas (Teoría, crítica, historia, y Literatura Comparada),* Barcelona, PPU.
— (1992): *Teorías del realismo literario,* Madrid, Instituto de España, Espasa Calpe.
Villanueva, D.; Viña, J. M. (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual,* Madrid, Espasa Calpe.
Voloshinov, V. (1929): *Marxismo y Filosofía del lenguaje,* Madrid, Alianza, 1992.
Volli, V. (1978): «Mondi possibili, logica, semiotica» en *Versus,* 19-20, págs. 123-148.

Weinberg, B. (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* Chicago University Press. 2 vols.
Williamson, E. (1984): *El «Quijote» y los libros de caballerías,* Madrid, Taurus, 1991.

Zavala, I. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtín (una poética dialógica),* Madrid, Espasa Calpe.

José María Pozuelo Yvancos, Catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Murcia, ha sido profesor visitante en diversas universidades europeas y americanas. Es miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Semiótica y autor de diferentes libros sobre teoría y crítica literaria, entre los que destacan *El lenguaje poético de la literatura amorosa de Quevedo* (1979), *Teoría del lenguaje literario* (1988) y *Del formalismo a la neorretórica* (1988).

A lo largo de este libro, se aborda el complejo terreno de la teoría de la ficción, proponiendo un claro mapa teórico y analítico sobre textos concretos, y aunque en buena parte de sus páginas se realiza una síntesis teórica del estatuto romántico y pragmático de las teorías actuales de la ficcionalidad, su punto de partida viene marcado por los desafíos y respuestas que abren la creación literaria cervantina y la *Poética* de Aristóteles. Los mundos de ficción, cuya teoría se clarifica, suscitan perspectivas propias que se van compulsando y revisando con el análisis del *Quijote, Cien años de soledad* y un cuento de Julio Cortázar. Definidos así los límites y analizados en obras fundamentales de la literatura hispánica, la investigación se completa con un extenso capítulo sobre el carácter fronterizo del género autobiográfico, lugar fundamental de las modernas teorías de la literatura en nuestro siglo