Realidad, ficción y semiótica de la cultura

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

Homenaje a I. Lotman

«En el estallido de lo real que la inteligencia provoca se desvanecen los límites entre lo natural y lo hecho por el arte» (J.A. Marina, 1993: 22). El excelente libro publicado recientemente por el autor de esta frase bajo el título de *Teoría de la inteligencia creadora* puede ser leído como una monografía de límites entre la naturaleza y el arte, la realidad y la ficción. El fenómeno mismo de la inteligencia humana, en su laboreo constante y pertinaz hacia una creatividad sin límites conocidos, rompe con aquella vieja dicotomía que enfrentaba *natura lars* como órdenes distintos y que toda la teoría literaria de Occidente y acentuadamente tras la lapidaria intervención de Horacio, ha venido a quebrantar. El ensayo de Marina ha puesto en primer plano el hecho de que la inteligencia humana se define sobre todo por la desconcertante función de inventar posibilidades. Es creadora en la medida no sólo en que conoce la realidad —lo que es— sino también y sobre todo porque avanza constantemente hacia la irrealidad —lo que no es, lo que será, lo que podría ser o lo que habría sido—, y ese avance lo ejecuta en el límite constantemente abierto de un futuro de posibilidades que imagina en relación con unos fines y metas siempre desplegadas un poco más allá. Asusta y desconcierta a cualquier mente normal el espectáculo magnífico de lo que la física subatómica ha sido capaz de crear o lo que la inteligencia artificial viene realizando en territorios muy diversos, creando unas realidades que habrían sido impensables tan sólo diez años antes y que continúan abiertas hacia lo que nos resulta ahora difícil pensar y que dentro de otros diez habrá ya sido no sólo pensado, sino también ejecutado, encontrado, inventado.

Esa misma vorágine creadora que la teoría de las ciencias experimentales viene desarrollando, hasta que por inteligencia hemos llegado a ver lo invisible, configura también el espectáculo de la inteligencia artística. El libro de Marina tiene tantas referencias a la ciencia actual como al arte de siglos, precisamente en la medida en que el arte ha sido, es y será uno de los espacios privilegiados para el despliegue de tal inteligencia creadora. Entre la realidad material del bronce y el San Jorge de Donatello media el ejercicio de una posibilidad libre que fragua en el orden abierto de una percepción y una concepción ilimitadas. El hombre ha construido con la piedra, el sonido y la palabra mundos inasequibles a las posibilidades de la inteligencia artificial con el sólo ins-

trumento, por ejemplo, de los verbos de su lenguaje, que contienen esos prodigiosos mecanismos de los futuros, los potenciales, los optativos que invitan constantemente a imaginar un más allá de lo conocido. Lo impensable adviene real en el ejercicio de esa posibilidad inventada y de inmediato ejecutada.

Por esta razón, porque afecta al mecanismo generador de la creatividad humana y en el desarrollo de su inteligencia, es imposible imaginar una sociedad humana sin arte y sin ficción. La naturaleza antieconómica del arte y el gasto que supone el plus de la ficción no serían sostenidos por todas las civilizaciones que la historia ha conocido sino fuera por esa necesidad fundamental de ejercitar en el terreno de las posibilidades, y en su despliegue imaginativo esferas de simulación que afectan a todos los órdenes de la cotidianeidad y que el hombre realiza asimismo en un terreno menos consciente con esos otros universales de la cultura humana que son el juego y los sueños, que tanto se parecen al arte y que tan ficcionales resultan en su mecanismo semiótico fundamental. Otro gran libro, también publicado en su original ruso en 1993, y traducido al italiano en 1994 con el título *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, ha permitido al semiólogo de la cultura fallecido ese mismo año, Iuri Lotman, desarrollar, bajo la metáfora feliz de la «esplosione» algunas de las tesis fundamentales que han nutrido su sólida teoría de la semiótica del texto artístico en el seno de las culturas y que resultan muy clarificadoras para la cuestión que nos ocupa. El espacio artístico y el ficcional realizan en su libertad ilimitada de experimentación las realidades virtuales que permiten y obligan a un continuo desplazamiento de la norma, cuya organización resulta constantemente violentada por la explosión que inician los nuevos lenguajes y que exorbitan constantemente el espacio organizativo del lenguaje-base. La dialéctica entre predictibilidad e impredictibilidad (previsible e imprevisible) en que se desarrolla la semiótica del texto artístico, obliga a la cultura a una constante resituación del límite de la dialéctica, constentemente desbordado, explosionado. La norma que históricamente deviene código en una cultura se ve continuamente suplementada y extraditada por el ejercicio del texto, que subvierte el código mismo sobre la que se hallaba asentada y explica la constante movilidad histórica de los valores que permitían su intelección.

Si la interpretación del texto artístico ficcional exige una pluralidad de códigos es precisamente porque, frente a la interpretación tradicional que la representaba como un espacio ordenado, la cultura humana precisa representarse en un cuadro mucho más desordenado y complejo. La casualidad, la impredicibilidad del texto artístico rompe el armonioso cuadro de un espacio cultural cerrado a la realización de un único código artístico de género y lanza el desafío de la suplementación de informaciones respecto al código de base. La lengua de la cultura es parcialmente desconocida en cada momento histórico, y parcialmente intraducible, por eso deviene explosión. «Desde este punto de vista la explosión puede ser interpretada como el momento de la colisión de lenguas extrañas la una a la otra: de la asimilante y de la asimilada. El espacio explosivo surge como un haz de impredicibilidad» (I. Lotman, 1993: 168).

La necesidad fundamental que da origen a la ficción y el mecanismo sobre el que se asienta la construcción de textos ficcionales, proyecta constantemente esta dialéctica entre el código que organiza el universo modelizado como realidad y los códigos que

modelizan su suplantación en esquemas imaginados. Llamo la atención sobre el hecho, en el que luego insistiré como eje de este artículo, de que tanto el universo que modelizamos como realidad como el que modelizamos como ficcion son, ambos, códigos culturales que se construyen y que resultan ser un modelo de existencia proyectado en el seno de cada cultura. Y también sobre otro fenómeno de importancia fundamental: la relación entre ambos códigos modelizadores, el que definimos como realidad y el que llamamos ficción es siempre dialéctica y permeable entre sí, de modo que el universo de nuestras realidades está constantemente penetrado por ficciones de modo tan persistente como al contrario: las ficciones se han construido con trozos o fragmentos del universo de la realidad y tienen una decidida vocación de referir a ella. Como tuve ocasión de defender en otro lugar «el pacto de lectura donde toda ficción se realiza... es horizonte de mundo. El juego ficcional es siempre un juego creativo con vocación de realidad» (J.M. Pozuelo, 1993: 249).

Para entender la naturaleza, profundamente arraigada en el origen mismo de la cultura humana, de este combate dialéctico entre los modelos de realidad y los modelos de ficción, con sus respectivos códigos de signos que se interrelacionan constantemente, sería interesante volver a una idea que fue grata a I. Lotman: la relación que el texto artitisco ficcional establece con el juego, como actividad cuyo modelo abstracto de conducta tanto se parece al del texto artístico. La relación entre ficción y juego se ha visto desde antiguo y nutre una línea básica del pensamiento occidental desde Platón a Gadamer, con las etapas fundamentales de Aristóteles o Schiller *(vid.* D. Villanueva, 1992: 78-83). Después de todo, en los inicios de la Poética de Aristóteles, que es el documento fundacional de las teorías de la ficcionalidad literaria, el Estagirita sitúa ya el instinto de imitación que el hombre tiene desde niño como palanca generatriz de la *poiesis,* junto al instinto del ritmo y armonía. En su *Estructura del texto artístico* Lotman (1970) acertó a explicar de modo magistral esta relación que compromete la línea fundamental de cuanto vengo desarrollando sobre la dialéctica interrelacionada de modelos de realidad y de ficción: el juego es un modelo de realidad de tipo particular. Reproduce aspectos de la realidad traduciéndolos al lenguaje de sus reglas, que instauran siempre la realización de un doble plano —simultáneo y no sucesivo— de conducta: la conducta lúdica y la conducta práctica. Quien juega realiza simultáneamente la conducta práctica y la convencional, la que responde al modelo de mundo de lo que llamamos realidad y a la convención de su suplantación en esquemas imaginarios. Quien se sitúa en cualquiera de ambos planos aisladamente rompe el juego: bien por descreimiento (resulta imposible y muy poco gracioso jugar con quien no cree o vive un juego: esto es, con quien lo retrotrae al plano unilateral de la realidad), bien por locura o enajenación que lleva a quien juega a romper las reglas por creer en exceso en ellas, como el niño-policía que acaba pegando realmente al contrincante-ladrón a quien perseguía para detener (o D. Quijote quien asesta golpes al juego ficcional del retablo de Maese Pedro).

Es en la intersección de los códigos que rigen la conducta práctica (o de realidad) y los códigos convencionales de la ficción donde se ejecuta el modelo que puede explicar la naturaleza del texto artístico. Esa intersección, lo veremos enseguida, es dialéctica, en el sentido en que tales espacios entreverán constantemente la imagen de su contrario y

es históricamente movediza, como también veremos. Por ese carácter dialéctico e históricamente explosionado de la colisión de ambos códigos resultan igualmente inútiles e inapropiadas tanto las explicaciones de un realismo genético como las hipótesis que retrotraen la explicación de la ficcionalidad á una estructura semántico-formal, según ha venido argumentando muy bien el citado libro de Villanueva.También resultan inapropiadas aquéllas que apelando a una estructura pragmática de acción discursiva, como algunas realizaciones teóricas que extienden a la ficción el modelo elocutivo conversacional de la teoría de los *speech acts,* no refieren sin embargo la acción discursiva al universo de los contextos históricos y situacionales de los intervinientes en la comunicación. Una teoría abstracta y universal de la ficcion resulta imposible, porque sólo en el plano dialéctico de la intersección de códigos culturales de naturaleza histórica es posible dirimir tanto el estatuto de los que llamamos realidad como su otro plano, su rostro doble y necesario de la ficción.

Junto al juego y como una figura de mecanismo semejante, hay otro espacio que contamina necesariamente los códigos superpuestos y entreverados de los modelos de realidad y de ficción: el sueño. Para explicar un sueño se adopta siempre una estructura narrativa en la medida en que tenemos necesidad de ordenar el plano de la irrealidad en el de las concatenaciones causales y en las motivaciones de unos aconteceres cuyo orden responde a nexos muy diferentes de los racionales, pero que no por ello se resuelven en el único espacio de lo fantástico irreal. Si Freud demostró que en la estructura fundamental de los sueños hay un plano de realidad que permite interpretarlos en órdenes incluso referidos a la conducta práctica (como la terapia médica que puede resultar de su interpretación) es precisamente en la medida en que sus códigos son reductibles a esquemas de actos y voliciones que penetran también el universo consciente y que han sido proyectados por la crítica psicoanalítica al esquema de funcionamiento de las ficciones literarias.

Hay, en efecto, un mecanismo fundamental del texto artístico en que cifró K. Hamburger (1957) toda su teoría de la estructura básica de la ficcion-literaria: la posibilidad de complicar las relaciones entre la primera y la tercera persona. Por tan sólo esta posibilidad de decir a otro, sustituyendo el nombre propio por la narración objetiva, estableciéndose el sujeto en objeto, podríamos asemejar la experiencia artístico ficcional con la experiencia psicológica de los sueños, única esfera donde se da idéntico doble plano de conducta en que la subjetividad emerge objeto y el mundo del yo se explica narrativamente y deviene cuasi realidad, emerge como visión. Lotman (1993: 52-53) ha argumentado sobre la particularidad del carácter visivo de los sueños. Una particularidad del sueño consiste en el hecho de que las categorías del discurso vienen transferidas a un espacio visivo. Igual ocurre en la narración convencional, que traduce en la esfera de su representación en la mente del lector imágenes que parecen reales y dándose verbales es como si las estuvieramos viendo; abstraidas de su representación narrativa adquieren dimensión espacial, son imagen. Resultaría inútil transferir la esfera de lo imaginado en el sueño al solo plano de su dimensión real, del mismo modo que acaece con el texto artístico ficcional, aquél donde se ha desarrollado de modo más palmario esta creación convencional de realidad, que necesita para explicarse tanto de los códigos que ha instaurado el modelo de realidad, como de los que administran los modos de su suplantación.

La relación entre los códigos que rigen el modelo de mundo que llamamos realidad y los que rigen el que llamamos ficción es, como dije, dialéctica y es históricamente movediza. Por ello resulta inútil una teoría acrónica del realismo o de la ficción, en la medida en que ambos polos de la dialéctica se han situado en diferente lugar según las diferentes culturas y no sólo cuando éstas son consideradas sincrónicamente, sino en el fenómeno histórico de la interpretación artística que hace que una obra transmita su mensaje y vea modificado incluso su sentido en contextos alejados históricamente de su producción. La serie de interpretaciones es infinita para la gran obra artística en la medida en que la imagen misma de lo real cambia con las culturas. Luego veremos en qué medida el realismo naturalista fue controvertido desde planteamientos que se resistían a situar arte y ciencia en el lugar que sí quiso nivelarlos E. Zola. Por ello argumentaba Cesare Segre (1985: 249-255) que una solución unitaria para la cuestión del límite entre realidad y ficción sería errónea. La pluralidad de destinos de las obras están sujetas a los esquemas de mundo subyacentes y que cada cultura adapta a sus necesidades e inquietudes.

Unos para negarla, otros para combatirla y muchos para ensalzar la mutua necesidad de la ficción y la mímesis (modelización o representación) de la realidad siempre ha situado como términos dialécticos que se reclamaban para definirse, y ambos han visto mutuamente modificados sus perfiles en esa relación. La imagen ingenua de una realidad unitaria y homógenea que contraponer a la ficción es eso, una imagen ingenua, que la teoría de la ciencia actual ha desmontado sistematicamente, no sólo, como arguye Goodman en su excelente libro *Maneras de hacer mundos* (1978) porque los hechos están cargados de teoría, sino porque hay duda de qué sean los hechos que cabría contraponer a las ficciones. Por dondequiera que se analice, la filosofía contemporánea ha mostrado esta crisis como la que R. Rorthy llamó el gran giro lingüístico de su destino actual. La filosofía positivista del siglo XIX por un lado y la estética hegeliana del otro habían consolidado en nuestra conciencia la idea de una representación que el arte hacía de la realidad. Contemporáneamente las diversas representaciones neorrománticas vinieron a configurar la crisis de esta conciencia y en las dimensiones simbolistas y futuristas que dieron origen a las vanguardias se llegó a situar al arte precisamente en la antítesis de la vida. Entre la fuente romántica y la desembocadura de las vanguardias van dos siglos de lucha en la quiebra del sistema de representación, camino que la filosofía antimetafísica desde Nietszche a Heiddeger y desde Husserl a Derrida ha recorrido en paralelo.

La relación diléctica entre texto ficcional y realidad presupone la idea de códigos culturales interpuestos. El emisor y el destinatario de las obras literarias no comunican inmediatamente sino a través de un lenguaje-TEXTO que supone una codificación múltiple. Resulta insuficiente, por abstracto y no histórico el modelo jakobsoniano que había previsto entre Emisor y Destinatario la idea de código. La noción de código que actualizó Jakobson en su conocido esquema provenía del campo de la teoría de la información e instauraba un modelo ideal de código que preveía una identidad entre los comunicantes en el dominio de un sistema monolingüístico de competencia compartida en todos sus términos. Lotman (1993: 13-16) sustituye la noción de CÓDIGO, artificial y abstracta, por la de LENGUA, que introduce y suscita en nosotros la

representación de la extensión histórica de la existencia. Una lengua es un código más su propia historia. Ello instaura una relación dialógica que es la que conviene al carácter plurilingüístico de la semiótica cultural, que gobierna la creatividad misma de los textos.

Si somos, en efecto, capaces de representar al emisor y destinatario dotados de códigos iguales y totalmente privados de memoria, la comprensión entre ellos será perfecta, pero el valor de la información transmitida será mínimo. A la ganancia de una perfecta comunicación le sigue la pérdida de tratarse de una comunicación muy trivializada, con contenidos mínimos, como ocurre en todos los sistemas donde la intersección entre el mundo del Emisor y la del Destinatario deja poco espacio libre a la información, en los sistemas no creativos, fácilmente traducibles por eso mismo a otro código. Los textos creativos de todos los sistemas artísticos han procedido en sentido contrario a una total identificación de los códigos. Para que la comunicación efectivamente se dé es obvio que hay una zona de intersección entre el mundo del Emisor y su receptor, pero los sistemas artísticos crean en esa zona lugares de indeterminación e imprevisibilidad, donde los códigos son sólo parcialmente conocidos o coincidentes. La incomprensión parcial, la intraducibilidad de los códigos es una consecuencia inevitable unida a su riqueza informativa y comunica tanto sentido como la comprensión. Previsibilidad e imprevisibilidad se dan conjuntamente en el espacio de los textos de cultura.

Este mismo modelo lotmaniano de la cultura como zona de imprevisibilidad o explosión excedentaria de la información prevenida en el código base de la norma (de un género, de una tradición, de un autor etc.) puede proyectarse a la dialéctica que rige las relaciones de ficción y realidad, en la que la segunda se comporta también como un código que una cultura ha modelizado o idealizado. El espacio semiótico que rige las relaciones dialécticas de la ficción y la realidad puede aparecer como «una intersección a muchos niveles de varios textos que juntos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diversos grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad. Bajo este estrato está situado el estrato de la «realidad»: de aquella realidad que está organizada a su vez de múltiples lenguas y se encuentra con él en una jerarquía de correlaciones» *(ibidem,* 37).

Ambos dos estratos forman juntos el espacio definido como semiótica de la cultura. En tal espacio semiótico los textos ficcionales siempre son definidos en correlación con la realidad, porque todo sitema cultural se configura confrontado con el espacio extracultural que le sirve de límite. Pero según venimos defendiendo la palabra «realidad» es también un constructo ideal que se halla en correlación e interdependencia con el de ficción y a él remite siempre, contraponiéndosele, fundiéndosele, rebasándolo, contrastándolo. El juego es dialéctico y es también movedizo: aquello que una cultura modeliza como realidad en una esfera de lenguaje no ficcional, por ejemplo las narraciones presentes en textos —bíblicos o religiosos— que expresan un mundo de verdades, adviene a quien no es creyente como textos de ficción. En la medida en que hoy la teología no es narrativa y en la medida en que la narración no es hoy el vehículo privilegiado de conocimiento, el fenómeno mismo de elección del cauce narrativo, como veremos enseguida, actúa como marca ficcional. Pero la narración homérica que nosotros percibimos literaria-ficcional, no se comportó siempre —y esa era la queja

de Platón— como literatura: traducía espacios semióticos muy alejados de la ficción, construía parcelaciones de la realidad social, de los modelos sociales de conducta, de las esferas religiosas etc.

Argumentaba con razón Veselovskij que ningún contemporáneo había acusado a los trovadores de inverosimilitud, del mismo modo que ninguno de los oyentes que viven estéticamente un cuento de hadas hacen tal reproche a su narrador. Ello da pie a una de las ideas más perspicaces de *La estructura del texto artístico* de Lotman: lo que define un acontecimiento en un texto «es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico. De ello se infiere que ninguna descripción de un hecho o acción en su relación con el referente real puede definirse como acontecimiento o no acontecimiento antes de resolver la cuestión acerca de su lugar en el campo semántico estructural secundario, determinado por el tipo de cultura» (Lotman, 1970: 285). La riña de un matrimonio a propósito de sus diferentes gustos ante el arte abstracto no resulta acontecimiento para un policía si la riña no ha ido a mayores (al campo semántico del policia el acontecimiento pertinente es la agresión física y no el disgusto provocado por la disensión de la mujer o del marido), otra cosa ocurre en el caso del cura o del psicólogo, a cuyos campos semánticos tal riña afecta como «acontecimento».

También el valor de realidad o los índices de lo real han modificado mucho su sentido en las diferentes épocas literarias y en las diferentes culturas en que prenden. Al campo semántico que define el límite de una cultura mítica, donde incluso el espacio semántico de lo real cotidiano puede ser inexistente, resultarían profundamente extraños los debates en torno a la verosimilitud que entretuvieron las discusiones renacentistas del arte narrativo. Como mostré en otro lugar (J. M. Pozuelo, 1993: 15-62) ha sido la cultura realista del XIX la que ha contaminado los debates sobre la ficción en la teoría contemporánea, toda vez que lo real-cotidiano ha devenido como límite necesario de confrontación en los procesos de verosimilización estética, cuando en el horizonte aristotélico-cervantino, por ejemplo, el índice de verosimilización no fue tanto el real-cotidiano como el verosímil-narrativo, ligado a la esfera de la realización artística de la concatenación de acciones, al casar bien las fábulas mentirosas con el entendimiento de quienes leen, su credibilidad, en suma, medible en términos de su realización artística, no de su posibilidad lógica o histórica, que es como la han definido algunos filósofos analíticos del lenguaje.

Me propongo en lo que sigue enumerar y comentar muy brevemente algunos ejemplos de la cultura teórico literaria y literaria en los que puede seguirse las tesis que hemos venido ilustrando sobre el caracter dialéctico, interdependencia y movilidad de la relación ficción-realidad en diferentes etapas culturales.

El primer ejemplo podemos arrancarlo de la resistencia que los ilustrados hicieron a Descartes por haber presentado sus tesis, muy poco sospechosas de ser ajenas a un raciocinio, en forma narrativa. El *Discours de la méthode,* como se sabe, adoptó la forma de una narración autobiográfica, lo que le hizo decir a Voltaire sobre él que Descartes no hizo otra cosa que «novelas de filosofía» (H. Weinrich, 1987: 104). Se había producido ya una quiebra fundamental en el campo semántico de la cultura filosófica que separaba los discursos de verdad de los discursos narrativos, estableciendo entre la narración y la argumentación una oposición que no se ha dado siempre. Durante

mucho tiempo la narración formó parte de los que hoy llamaríamos discursos «de verdad», la teología, por ejemplo se apoyó en narraciones (H. Weinrich, 1987) y la religión griega había partido de Homero. Que la dicotomía discurso argumentativo / discurso narrativo no era tal en la cultura clásica es claro una vez que la *narratio* formaba parte del aparato argumentativo del discurso retórico.

En el ámbito de las humanidades esta brecha es cada vez mayor. Hay en la actualidad una profunda disfunción entre el aparato lógico de la argumentación y el índice de vericidad de la narración, que es muy reducido. Ello ha producido en nuestra cultura literaria que las polémicas de los pragmatistas en torno a la Literatura, habitualmente en torno a la novela, reescriban en términos de la oposición discurso de verdad / discurso de no verdad (compromiso / no compromiso del autor con la verdad de lo dicho), el discurso literario. De ese modo el discurso teórico literario, reescribe la obra narrativa como si fuese una argumentación y dice: «Alguien persuade a alguien de la verdad de sus enunciados...» o «Alguien invita a alguien a suspender las reglas del juicio ...», como si en verdad el proceso comunicativo literario se diera en el terreno de la aserción o de las múltiples variantes del discurso argumentativo que es el campo semántico en que se sitúa el discurso de la Pragmática. Ignoran que el enunciado narrativo no se mueve con la lógica de la argumentación y que en ella la invitación no es de alguien en concreto sino la instauración de un lenguaje imaginario que se sujeta a los propios códigos culturales que han regido el ámbito de vericidad de las narraciones. El *muthos* no siempre tuvo que justificarse, cuando constituía mundo, como una especie de variante de la argumentación, como parece estar siendo hoy para muchos que tratan el tema de los «actos de ficción».

Es la pérdida de la narratividad y la especialización que la narración ha tenido como vehículo casi exclusivamente literario en la cultura moderna la que ha provocado esa necesidad de traducirse a lenguaje argumentativo.

En este sentido se ha retrotraído la cuestión literaria sobre la ficción al campo donde la situaba Platón, quien sostuvo ya en el eje de tal dialéctica (discurso de verdad / discurso falaz) el debate en torno a la Literatura, tomando al discurso literario como problema de conocimiento (como así lo era muchas veces para los griegos). Sabemos sin embargo que Aristoteles situó la cuestión en otro lugar: situó la cuestión no en la esfera del conocimiento de la realidad sino en la de la acción comunicativa, la persuasión estética. A Aristóteles le importaba la verosimilitud, y sabemos que esa categoría es inseparable en su pensamiento de la construcción de la fábula y de su necesidad. La narración se sitúa en otro lugar distinto al sustancialismo o al esencialismo metafisico del ser o no ser realidad los hechos, sino en el retórico persuasivo de que adquieran verdad por el modo cómo se han encadenado por la fábula. El punto de vista de Aristóteles es el de la *poiesis* y llega a alabar a Homero por el modo de haber simulado y hecho agradable hasta el absurdo. De otro modo no habría afirmado preferir lo imposible verosímil a lo posible no creible.

Desde entonces la Poética invita a considerar la verdad de los hechos no en los términos de su probabilidad de existencia sino en los de la convención narrativa que instaura una legitimación propia. Como afirma C. Segre: «Una vez instituidos los estereotipos narrativos (y toda la literatura trabaja sobre estereotipos) el lector no juzga ya la

probabilidad estadística de un acontecimeinto respecto al mundo real, sino respecto a las convenciones a las que la narración pertenece. Por lo tanto, resulta que las convenciones literarias no se limitan a efectuar una legitimación funcional de lo imposible. Lo legitiman, incluso a base de su repetición y disfrute a lo largo de una serie de textos afines. Lo excepcional adquiere una sintaxis y un paradigma: entra dentro de las estructuras de una gramática. Así, lo que tomado en sí mismo constituiría un absurdo y no tendría validez comunicativa entra dentro de un sistema de valores. Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible» (C. Segre, 1985: 255).

Según sea el campo semántico que define el tipo de discurso y su valor en en sistema cultural la teoría de la ficcionalidad adoptará una forma u otra y el concepto mismo de su relaciones con lo real se verá modificado.

Otro ejemplo lo tenemos en la polémica surgida en España en torno al naturalismo, que siguió a la publicación del ensayo de E. Zola *Le roman experimental* y a sus propias novelas. Si releemos algunos textos de los seleccionados por González Herranz en el excelente estudio que precede a su edición de *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán (G. Herranz, 1989) nos será difícil dar crédito a cómo una cultura literaria pudo situar el orden de relaciones literatura-realidad en un eje de valoración fundamentalmente moral. La cuestión fue tan palpitante en la medida en que tradujo una sublimación de lo real en el esquema del idealismo doctrinario, bien positivista, bien católico.

Nosotros hoy hemos situado en un orden de ficción y de acto de lenguaje autónomo la propuesta de una novela. Pero no todos los lectores de la época lo hicieron así. La novelas naturalistas de Zola o de la Pardo Bazán recibieron lecturas que hoy llamariamos «no literarias» en la medida en que hubo resistencia a situar sus personajes o sus representaciones en un orden ficcional. De hecho el propio E. Zola dio entrada a esa lectura en la medida en que planteó su literatura como «ejemplo» de tesis que fluían por cauces paralelos, los del discurso científico (discurso de realidad) al que quiso asemejar su experimentación novelística. Los lectores del momento pudieron legítimamente entonces plantear como intercambiables el discurso literario y el no literario y la mayor parte de la polémica española sobre el naturalismo se dirimió en este último terreno por eso mismo. Como afirma G. Herranz el debate del naturalismo fue un episodio más de la querella estético-ideológica que enfrentó a los intelectuales españoles en torno a la tradición / progreso *(ibidem,* 21). Sería absurdo situar la polémica del naturalismo en el campo semántico de un tipo de cultura que enfrentase ficción-realidad sin tener en cuenta los cruces necesarios con otras dicotomías que fueron más importantes para los lectores del momento: idealismo /realismo, arte por el arte/ arte educativo, tradición/ progreso e incluso, en muchas formulaciones, catolicismo / anticatolicismo. Estos otros códigos de naturaleza estético-ideológica se sitúan como contextos necesarios en la intersección que hay entre Emisor y Destinatario del texto literario naturalista. Hubo incluso quienes pensaron que la realidad era inmoral; de nada sirve entonces situar la cuestión en una hipótesis abstracta que enfrente «realidad / ficción» cuando la idea misma de realidad estaba comprometida en un orden ideológico dispuesto a negarla desde el presupuesto de su maldad intrínseca y de su necesaria trascendencia idealizadora.

El tercer y último ejemplo de la tesis que vengo sosteniendo lo encontramos en otra polémica de la que tampoco podré dar cuenta en detalle pero que vuelve a comprometer los límites dialécticamente entreverados y movedizos de la oposición realidad-ficción. Me refiero a la polémica en torno a la autobiografía, género literario que como ningún otro se encuentra quiciado en torno a esta dialéctica. En otro lugar (J.M. Pozuelo, 1993: 179-225) he hecho una síntesis crítica de tales polémicas, lo que me permitirá ahora eludir la exposición de cada posición teórica y limitarme a un solo aspecto de ella que tiene que ver con la cultura metanarrativa.

Básicamente buena parte de los argumentos de quienes consideran la autobiografía como un género intrínsecamente ficcional se pueden agrupar en torno a la pérdida de la narración como vehículo de discursos de verdad. Para muchos autores la sola adopción del discurso narrativo para la construcción del yo autobiográfico implica, por la selección que se hace de los acontecimientos a narrar, por la distribución interesada de su orden, por la distancia entre narrador y personaje, que es no sólo temporal, también en cierta manera ideológica (quien narra juzga al personaje narrado desde un cierto eje de valores que pertenecen a su actualidad y desde esa atalaya de valores se re-construye la propia historia anterior). En suma es inherente a la narración autobiográfica una perspectivización que se contamina además por la proximidad de las novelas autobiográficas que han podido actuar de modelo discursivo para buena parte de las autobiografías.

Todos éstos son argumentos que, considerados junto con otros muchos en torno a la identidad como figuración y máscara, han situado la dialéctica ficción/realidad de la autobiografía enfatizada sobre el predominio del primer miembro de la oposición. Ahora bien mi pregunta es ¿puede considerarse esta ficcionalización del yo como una consecuencia inevitable de su carácter narrativizado? Creo que sí, pero no por una condición inherente a la forma del discurso, sino por el lugar que esa forma, la narración, tiene en una cultura como la nuestra, que ha desnarrativizado por completo los discursos de verdad. Es más nuestra cultura posromántica ha tendido a ubicar la textualidad misma en el orden opuesto al del discurso de realidad, por la retorización del lenguaje y por la crisis habida en la epistemología contemporánea que ha situado en el centro mismo de su cultura el tema de la incapacidad del lenguaje para decir el ser.

Mucho más cuando ese lenguaje es narrativo, forma discursiva que nuestra cultura ha especializado en el orden de los discursos de ficción ¿habría una inteligibilidad narrativa que no fuese ficcional? En un reciente artículo que gira en torno precisamente a «La verdad de la autobiografía», C. Fernández Prieto (1994: 125) ha vuelto a plantear esta cuestión y resuelve entender que «la identidad requiere verbalización y más concretamente narrativización. Estamos en el territorio del lenguaje, de la textualidad. Las acciones humanas se hacen inteligibles en la medida en que se articulan en una trama narrativa en la que se integra toda la serie de motivaciones, consecuencias, valoraciones del hacer, y se significa temporalidad». Como quiera que la narración hace inteligible toda identidad humana o bien consideramos que el proceso mismo de la identidad es ficcional, figurativo (y entonces no tiene sentido que nos planteemos su verdad) o bien consideramos que al margen de ese planteamiento esencial habría un planteamiento pragmático (al que Fernández Prieto asimismo apela de modo muy con-

vincente) que situaría ciertos textos en ciertos contextos como discursos de verdad, no tanto por serlo semánticamente, como por actuar de ese modo en esa cultura. Habría siempre la que he llamado una frontera que situaría al discurso autobiográfico en su eje: siendo ficcional en los términos de su constitución y construcción no lo es en los términos de la actuación social que rige el tipo de acción de quien la produce y el pacto al que invita a quien la lee. Pero para que esa frontera se acepte por todos sería preciso que todos conviniésemos en que la separación de discursos según sus contextos culturales y según los códigos a los que responden, tiene algún sentido. Quien esto escribe cree que sí, es más, cree que la única manera de salvarnos de una especie de mistificación ficcionalizadora que domina en toda nuestra cultura es considerar que el debate de la ficción y la realidad tiene que darse en las esferas pragmáticas que realmente actúan y que socialmente han sido vivas en cada momento. He dado aquí algunos ejemplos de diferente debates en que la cuestión ha sido, creo, pertinente y resuelta de muy diferente modo en cada caso.

También en la teoría las posibilidades son muchas y avanzar históricamente por ellas sin reunirlas en una sola dicotomía de carácter abstracto puede resultar muy beneficioso.

Referencias bibliográficas

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1994). «La verdad de la autobiografía». *Revista de Occidente* 154, 116-130.

GONZÁLEZ HERRANZ, J.M. (1989). «Estudio Introductorio» a su edición de E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante,* 7-103. Barcelona: Anthropos.

GOODMAN, N. (1978). *Maneras de hacer mundos.* Madrid: Visor, 1990.

HAMBURGER, K. (1957). *Logique des genres littéraires.* París: Seuil, 1986.

LOTMAN, I. (1970). *Estructura del texto artístico.* Madrid: Itsmo, 1978.

— (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità.* Milán: Feltrinelli, 1994.

MARINA, J.A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora.* Barcelona: Anagrama.

POZUELO, J.M. (1993). *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.

SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario.* Barcelona: Crítica.

VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario.* Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.

WEINRICH, H. (1987). «Al principio era la narración». En *La crisis de la literariedad,* VV.AA., 99-114. Madrid: Taurus.