

LA DISTINCIÓN ENTRE “HECHOS FACTUALES” Y “HECHOS FICTIVOS” EN LA NARRATIVA POSTMODERNISTA

Fernando Galván
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This paper is an attempt to examine the problem of factual and fictive acts in Postmodernism from a formal (linguistic) perspective. A critical analysis and discussion of “literary” and “non-literary” utterances is presented, dealing with theories, arguments and counter-arguments espoused by scholars such as the Russian Formalists, T. Todorov, N. Frye, J.R. Searle, N.W. Visser, B. Hernstein Smith, and B. Foley, among others.

As a matter of course, there is no reality in fiction. Nor is there reality in discourse on “reality”. There is, however, a *structure* of reality, that can be brought about by narrativization, one possible particularizing strategy that conforms to a set of formal and semantic rules known implicitly and sometimes partially explicitly by every human being. I understand a structure of reality as a reductive, selective and particularizing view of the world (e.g., the world common to all partners in the discursive process) as it is symbolized in a semiotic system. (Mieke Bal, 1984: 338-9)

Una de las cuestiones debatidas desde más antiguo por la teoría y la crítica de arte es, como se sabe, la de la relación existente entre la realidad y la obra de arte. Ya Aristóteles trataba de deslindar el mundo de la ficción y el de la historia en su famoso capítulo noveno de la *Poética*, distinguiendo entre lo que podía haber sucedido y lo que de hecho sucedió (Aristóteles, 1965: 43); y también en esa obra hallamos el célebre concepto de *mimesis*, desarrollado después por filósofos y teóricos, cuyo ejemplo más importante es quizá la obra de Erich Auerbach (1953). Pero, aun siendo éste un problema clave de teoría literaria, y manteniendo todavía la concepción aristotélica un valor innegable y una capacidad operativa en el acto crítico, no es mi propósito iniciar aquí un repaso histórico de los diversos enfoques, y continuaciones, sobre la conexión entre la ficción y la historia, o la realidad, algo que —por otro lado— nos lo ofrece muy claramente y de forma resumida Murray Krieger (1974). Sin duda el auge del postmodernismo de los últimos treinta años, y el rechazo del realismo por parte de algunos de sus teóricos han hecho resucitar

el viejo debate sobre la relevancia de la *mimesis*, como ha puesto de manifiesto, por ejemplo, Robert Alter (1978), o como, más recientemente, se ha hecho eco Raymond Tallis (1988) en su defensa del realismo frente a los ataques (más o menos supuestos) del postmodernismo.

Pero en realidad la supuesta oposición entre el concepto clásico de *mimesis*, o realismo, y los principios postmodernistas no existe siempre como tal, o al menos, no en todos los estudiosos. Es algo que ha revelado con claridad Brian McHale (1982: 224-6; y 1987: 36-40, 84-96 *passim*); en efecto, una de las ideas más extendidas sobre la estética postmodernista es que se huye de la representación de la realidad, que se abandonan los modelos miméticos para reivindicar la supremacía de la ficción, más allá de cualquier correlato con la *realia*. Robert Alter (1978) ha sido, como decimos, uno de los críticos que ha denunciado con más vehemencia el abandono del realismo:

Mimesis, which for so long has seemed the very touchstone of the Western literary enterprise, and which only a generation ago served as the grandly resonant title for one of our century's masterworks of criticism, appears to have fallen on evil days. (228)

The tendency to see literature as closed-circuit poesis rather than mimesis leads to especially problematic consequences when the genre under discussion is the novel. [...] Structuralist readings of novels [...] reverse the common actual experience of novel readers by insisting, for book after book, that the novel is a self-referential system of signs in which the real interest is in the way language calls attention to its own predicaments, making us aware of the eternal gap between the signifier and the signified. (237)

Mas ya digo que esta concepción no es compartida por todos los teóricos ni los cultivadores creativos del postmodernismo. McHale alude, por ejemplo, a las palabras con que Christine Brooke-Rose abre su libro sobre lo irreal: "That this century is undergoing a reality crisis has become a banality, easily and pragmatically shrugged off" (Brooke-Rose 1981: 3), y comenta que esta novelista y teórica vuelve continuamente a afrontar el problema, como cuando concluye:

ultimately all fiction is realistic, whether it mimes a mythic idea of heroic deeds or a progressive idea of society, or inner psychology or, as now, the non-interpretability of the world, which is our reality as its interpretability once was [...] (388).

Confirmación, paradójica por venir de un anti-postmodernista y anti-estructuralista, la ofrece esta declaración de Gerald Graff:

The representation of objective reality cannot be restricted to a single literary method. Fantastic or nonrealistic methods may serve the end of illustrating aspects of reality as well as conventionally realistic methods,

and even radically anti-realistic methods are sometimes defensible as legitimate means of representing an unreal reality. Knowing just where to draw the line is the problem [...] The critical problem —not always attended to by contemporary critics— is to discriminate between anti-realistic works that provide some true understanding of non-reality and those which are merely symptoms of it.
(Graff, 1979: 12)

Los ejemplos (y las citas) podrían multiplicarse, recurriendo a declaraciones y confesiones de autores que se pretenden “realistas” a pesar de sus experimentos con la ficción y la fantasía (piénsese en John Fowles y *Mantisa*, en Salman Rushdie y *Midnight's Children* o *Shame*, casos que ya he estudiado anteriormente: cfr. F. Galván, 1984, 1986, 1988a, 1988b), pero no me propongo ahora abordar con detalle esta cuestión de la *mimesis*. Quizá sea conveniente, pues, recoger la pregunta con la que concluye también el propio McHale (1982) sus comentarios sobre este tema: “is it even possible to write fiction that has no mimetic commitment whatsoever? or to write *about* fiction in such a way that no mimetic commitment emerges?” (226).

Me interesa, por este motivo, tratar de acercar la discusión al nivel de qué distingue los hechos factuales de los hechos fictivos, y cómo pueden considerarse unos y otros en esa relación continua, y cambiante, de realidad y literatura, o historia y poesía si se prefiere, con la única intención de arrojar, en lo posible, algo de luz desde perspectivas formales y lingüísticas sobre la cuestión, tal como se plantea ésta normalmente en el ámbito de los estudios de la ficción postmodernista.

Todorov se ha referido, en el primer capítulo de su obra *Les genres du discours* (1978), y en el volumen quinto de *New Literary History* (1973), a la cuestión de qué es y cómo puede definirse la literatura. La aborda desde dos perspectivas: una funcional y otra estructural, que se complementan y son interdependientes. Ya los formalistas rusos habían tenido ocasión de estudiar el problema, como manifiesta, por ejemplo, Tinianov (1927):

La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es “hecho literario” para una época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa este hecho. [...] Lo testimonia el carácter literario de memorias y de diarios en un sistema literario y de su carácter extraliterario en otro. (92-93)

Desde un punto de vista funcional, en efecto, vemos que la literatura tiene una *función*, cumple un fin en la sociedad en la que surge; con las palabras de Heidegger citadas por Todorov, “art is the concretization of truth” o “poetry is the creation of being through words” (Todorov, 1973: 6-7). Esto es, la literatura es la

imitación (de nuevo el concepto aristotélico) de la realidad con las palabras de la lengua; pero también aquí tropezamos con un obstáculo, como nos advierte este crítico: “Specifically, it is not just any imitation; for what is imitated is not real but fictional, and need not have existed. Literature is *fiction*: this is its first structural definition” (7).

El término *ficción* provoca asimismo muchos problemas, ya que si bien se acepta corrientemente para definir tipos de literatura como la novela, el cuento, las obras dramáticas, etc., no se aplica, sin embargo, a la poesía, ni tampoco a los llamados “géneros menores”, como los proverbios, las adivinanzas, las plegarias, etc., tan característicos de cualquier sociedad primitiva (cfr. la clásica exposición de André Jolles en *Einfache Formen*). Puede decirse, continúa Todorov, que en el caso de la poesía no se trata ni de ficción ni de no-ficción, pues la poesía no describe *hechos*, sino que se limita a “the formulation of a meditation or an impression” (8); pero lo que ocurre con los géneros menores es quizá más complejo: “Shall we claim that they too ‘imitate’, or shall we separate them completely from the body of what we call ‘literature?’”. La reflexión a la que induce esta pregunta es que la conceptualización habitual de “literatura” no guarda una relación inmediata con la “ficción”; de ahí que, volviendo el argumento del revés, podamos también decir que al no ser todos los productos literarios “hechos fictivos”, tampoco todos los “hechos fictivos” pueden considerarse “literatura”.

Ante este callejón sin salida, otra de las alternativas de la definición de literatura es el recurso de basarla en la belleza. A partir del Romanticismo alemán, y luego con todo el movimiento simbolista, la literatura se ve como un fin en sí mismo, como la persecución de la belleza “por ella misma”, o con las palabras de Novalis: “an expression for the sake of expression” (cit. por Todorov, 1973: 9). De esta definición a la consideración estructural de la literatura no hay más que un paso muy pequeño, pues los teóricos empiezan a preguntarse cómo se “estructura” esa belleza. Y la respuesta viene a través de la idea de “sistema” y con la recuperación de la antigua Retórica. Los estudiosos se preguntan ahora, y a partir sobre todo del Formalismo Ruso, cuáles son los instrumentos de los que se vale el artista para crear su obra literaria, y naturalmente qué diferencia esa obra, y el lenguaje que en ella se usa, de la realidad y el lenguaje cotidiano. En este punto surgen los accesos intrínsecos a la literatura tan característicos de este siglo, y que representan tan bien *New Critics* como Wellek y Warren en su célebre tratado de teoría literaria. Justamente cuando Wellek en esta *Teoría literaria* (1974) intenta caracterizar lo distintivo de la literatura y habla del lenguaje connotativo, opaco, multifuncional, sistemático y autotélico de ésta, incluye también una matización de gran interés:

Pero donde más diáfana se manifiesta la naturaleza de la literatura es en la esfera de la representación. El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama, en todos los cuales se remite a un mundo de fantasía, de ficción. Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no

son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas. Existe una diferencia medular y que reviste importancia entre una manifestación hecha incluso en una novela histórica o en una novela de Balzac, que parece dar “información” sobre sucesos reales, y la misma información si aparece en un libro de historia o de sociología. Hasta en la lírica subjetiva, el “yo” del poeta es un “yo” ficticio, dramático. Un personaje de novela es distinto de una figura histórica o de una persona de la vida real. (R. Wellek & A. Warren, 1974: 30-31).

Volvemos, pues, a la ficción como medio más eficaz para definir la literatura. Todorov continúa su argumentación presentando la postura de Northrop Frye (1957), quien en *Anatomy of Criticism* intenta también trazar la distinción entre lo literario y lo no-literario sobre una base formal (lingüística). Pero añade una nueva consideración, ya que para él la oposición se establece implícitamente entre una orientación externa o interna, esto es, los signos lingüísticos se orientan al exterior (hacia lo que hay más allá de ellos) cuando se trata de un enunciado “no-literario”; y, sin embargo, esos mismos signos se orientan hacia el interior —esto es, hacia ellos mismos o hacia otros signos— cuando hablamos de un enunciado “literario”. O dicho de otro modo, con las palabras del propio Frye:

In all literary verbal structures the final direction of meaning is inward. In literature, the standards of outward meaning are secondary, for literary works do not pretend to describe or assert, and are hence not true, not false. ... In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs.
[cit. por Todorov, 1973: 12]

La distinción de Frye conduce de nuevo, como ve Todorov con gran agudeza, a la cuestión de la ficción, pues el término “interno” [*inward*] es polisémico, al indicar no sólo “opacidad”, frente a la transparencia de lo externo (la realidad), sino también “ficción”, “because it emphasizes the signs themselves and because the reality evoked by the signs is fictional” (13). De ahí que lo que sugiere Frye es que toda obra que tiende hacia la opacidad (hacia el carácter autotélico) tiende también hacia la ficción.

Evidentemente la conclusión es falsa y muy peligrosa, porque implicaría que la organización simétrica característica de la obra literaria bastaría por sí sola para volver ficción a la historia, por ejemplo. Todorov corrige esta falacia con la advertencia de que un libro de historia elaborado de acuerdo con el principio de simetría (con una orientación “interna”) no se convierte, por ello, en una obra literaria: “It may become a bad history book; but the change is from ‘true’ to ‘false’, and not from ‘true-false’ to ‘fictional’ ” (13).

Este tipo de acercamiento formal no se restringe sólo al plano meramente lingüístico o a la “organización” (“estructuración”) del material “factual”. Barbara

Foley (1986) presenta y critica también, por ejemplo, los enfoques ontológicos de raigambre fenomenológica (Husserl, Ingarden, Martínez Bonati, etc.) que no van más allá de las habituales advertencias de que la realidad y la ficción pertenecen a esferas espacio-temporales diversas (47-50). Foley no ve, en efecto, cómo estas distinciones pueden ayudar a comprender el estatus particular de la novela documental en concreto, que justamente “attempts to break down ontological barriers by incorporating presumably unmediated elements of actuality into the fictional work” (49).

N.W. Visser (1978) coincide asimismo con el juicio de Todorov expuesto más arriba, cuando se refiere a la inviabilidad de la identificación de lo artístico (en el sentido de ‘estructurado’, ‘elaborado’, ‘conformado’) con lo fictivo; comenta que los libros de texto sobre economía o los programas de ordenador reúnen este requisito formal, y sin embargo nadie los calificaría de “ficción”. Como continúa diciendo, esta invocación de lo artístico como elemento distinguidor entre “hechos fictivos” y “hechos factuales” nos conduce a un punto sin retorno, como el que afecta a las biografías “literarias”:

Anyone who insists on invoking it anyway will have to demonstrate an ability to distinguish artistic form from the form present in those biographies and other factual narratives which are widely valued precisely because of their purported formal and stylistic artistry. No one, I should think, is likely to be comfortable calling Boswell’s *Life of Johnson* or Johnson’s *Lives of the Poets* works of fiction. (106)

Por otro lado, y en la misma línea que enunciaba más arriba, no podemos confundir la ficción con la novela; la metaficción actual nos brinda, en efecto, excelentes ejemplos de novelas no fictivas, o documentales, como los conocidos productos de Norman Mailer o Truman Capote. Sin embargo, aunque tengamos en cuenta que la novelización no implica ficcionalización, ni viceversa (Visser, 1978: 107), el elemento fictivo es indudable que ejerce un papel fundamental en la concepción de la novela.

Pero veamos primero cómo resuelve Todorov la salida de esta encrucijada teórica que le plantea la crítica hecha a Frye. Para este autor no puede ignorarse el otro lado de la distinción que se trata de establecer, esto es, lo “no-literario”. Es evidente, sin embargo, que el lenguaje considerado “no-literario” es de una amplitud de registros tal que es prácticamente imposible caracterizarlo de forma clara y definida. Se introduce, así, el concepto de *discurso* y de *tipos*, o *modos*, o *estilos*, o *géneros* del discurso. El término *discurso* se entiende, así, como “the structural correlative of the functional concept of ‘use’ (of a language)” (Todorov, 1973: 14), y cada tipo de usos requiere un tipo de discurso, que está conformado por unas reglas propias. De este modo, la conclusión a la que llega Todorov en su intento por separar lo literario de lo “no-literario” es que esa oposición debe sustituirse por una tipología de las diversas clases o modos de discurso.

Barbara Hernstein Smith (1975) se ha ocupado asimismo de la dificultad de

separar el lenguaje literario del no-literario (o lenguaje fictivo y lenguaje natural, como ella los llama). Esta autora cree, no obstante, que lo que tenemos ante nosotros (el lenguaje, o los enunciados fictivos y naturales) es un *continuum* en el que es muy difícil marcar fronteras y establecer clasificaciones, lo que la lleva a afirmar que

the differences between natural and fictive utterances are fundamentally relative and quantitative, and that what are described here as discrete kinds are really only distant points on a spectrum of some sort, a spectrum of degree of stylization, for example, or of personal expressiveness. I would not deny that verbal compositions *could* be arranged on continua of various kinds (though not without difficulty, as has been demonstrated many times over by attempts to do just that) but, as it happens, the principles according to which the items could be thus aligned have nothing to do with the basis of the distinction between fictive and natural discourse. To put this another way, there is no principle of relative differentiation that could allow us to speak of any given composition as “more” or “less” fictive or natural and thereby to assign it its proper place on the continuum. (774)

Sin embargo, como nos advierte B. H. Smith, cuando hemos de abordar un texto no podemos definirlo, ni siquiera aprehenderlo cognoscitivamente, como “más o menos fictivo”, sino que se le caracteriza como fictivo o no-fictivo, en términos absolutos, de igual modo —dice— que “[t]he distinction between being married or single, or between being Canadian or American” (774), aunque siempre en estos casos se trate, como sabemos, de algo sujeto a convención.

Pero la cuestión de la distinción entre los “hechos factuales” y los “hechos fictivos” no acaba con la oportuna exposición de Todorov. Hay otros acercamientos que conviene considerar. Philippe Hamon (1982), por ejemplo, ha puesto de manifiesto la incapacidad del viejo concepto de *mimesis* y de las aproximaciones puramente lingüísticas para abordar el estudio del realismo. Dice este crítico que los límites cerrados a los que llevan estos modelos invitan a cambiar el enfoque:

Ce serait donc peut-être une manière de sortir des hésitations esthétiques (mimesis ou pas mimesis?), de surmonter le blocage apporté par la linguistique (la langue ne peut pas copier le réel) et d’unifier un certain nombre d’approches récentes (diachronisme d’Auerbach ou de Foucault, méthode stylistique immanente à la Riffaterre), que de situer le problème non plus au niveau de systèmes signifiants *produits* (une collection de *énoncés*), mais à celui de l’intention qui a présidé à la production de ces systèmes (un *acte*, un *procès d’énonciation*, un “pacte” de lecture), c’est-à-dire au niveau de la relation entre le *programme* d’un auteur et un certain statut de lecteur à créer. Il ne s’agit donc plus de répondre à une question du genre: *comment la littérature copie-t-elle la réalité?*, qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de *speech-act* (Austin, Searle) défini par une posture et une situation spécifique

de communication, donc de répondre à une question du type: *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?* [...] (131-2)

Esta propuesta de conciliación de Hamon es, sin duda, de gran interés, porque —como vemos— nos invita a considerar otros condicionantes en la conceptualización del realismo literario, que pueden fácilmente extrapolarse a lo “literario” o a los “hechos fictivos” en general, en oposición a los “hechos factuales”. Merece la pena, pues, considerar los actos de habla y la función representada por el lector en la recepción de un producto verbal como “literario” o “no-literario” (o bien “fictivo” o “factual”, si se prefiere).

Veamos cómo el propio John R. Searle aborda la cuestión en “The Logical Status of Fictional Discourse” (1975). Este autor empieza por distinguir, como ya he hecho más arriba, entre literatura y ficción, conceptos que se confunden habitualmente, pero que en realidad no guardan relación, pues podemos tener literatura sin ficción, y ficción sin literatura. Searle renuncia de entrada a abordar la literatura porque se trata de un concepto que casi no puede definirse. Son tres las razones, interconectadas e interdependientes, en que resume su argumento, y que sintetizan también algunos de mis comentarios anteriores, por lo que merece la pena reproducirlas y glosarlas.

Por un lado, no puede decirse que la literatura esté caracterizada por un rasgo o conjunto de rasgos comunes que compartan todas las obras literarias; por otro, lo que llamamos literatura no se debe tanto a una propiedad interna de un tipo de discurso, sino más bien a la actitud con que este tipo de discurso es recibido por los lectores: lo que para unos, en un momento determinado de la historia y en una sociedad concreta, puede ser “literario” en otras circunstancias se conceptúa como “no-literario” (véase más arriba el juicio coincidente de Tinianov). En este punto, es interesante la distinción que traza Searle entre literatura y ficción desde esta perspectiva: “Roughly speaking, whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not it is fiction is for the author to decide” (320).

Y por otro lado, como también me hacía eco más arriba de las opiniones de B. H. Smith (1975), es muy difícil separar lo literario de lo no literario, porque constituyen un *continuum* que se fragmenta según los juicios estéticos de las épocas, de los individuos, etc.: “Thus Thucydides and Gibbon wrote works of history which we may or may not treat as works of literature. The Sherlock Holmes stories of Conan Doyle are clearly works of fiction, but it is a matter of judgment whether they should be regarded as a part of English literature” (320). Y de ahí justamente la continua dificultad, denunciada cada día más, por definir el estatus de lo “literario” y de lo “subliterario”, en una época como ésta, preocupada sobre todo por la reivindicación de las formas de discurso más abandonadas por la tradición. Si pudiéramos, en efecto, acotar con precisión y objetividad imparcial lo “literario” habríamos avanzado en las razones “objetivas” para reformar el canon.

Por estos motivos, pues, Searle prefiere abordar la cuestión de la ficción, y empieza haciéndolo con una distinción entre el discurso fictivo y el figurativo. Se

observa, en efecto, que las figuras (retóricas) pueden presentarse en un texto fictivo o bien en otro no-fictivo, por lo que conviene separar ambos conceptos. Este autor aplica los términos “no literal” y “no serio” a los usos metafóricos y a los enunciados fictivos respectivamente, y resalta que su propósito es distinguir entre lo serio (no fictivo) y lo no serio (fictivo).

Siguiendo la primitiva clasificación de los actos de habla de Austin, corregida y ampliada luego por Searle, este último trata de definir lo fictivo sobre la base de las intenciones del autor, desafiando así la falacia intencional denunciada por los *New Critics*, que es calificada aquí como “extraordinary view”. Para él la única diferencia entre dos actos ilocutivos (“illocutionary”), uno producido en una novela y otro en un periódico, reside en la pretensión que tenía el hablante al realizar esos actos:

the identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it. (325).

Como todo acto de habla tiene unas reglas que permiten que sea entendido por los que lo ejecutan y lo reciben, este autor trata de definir las reglas que rigen esta simulación o pretensión del acto ilocutivo. Explica que en el acto ilocutivo serio hay unas reglas “verticales” que relacionan la lengua con el mundo (la realidad): son reglas sintácticas y semánticas; sin embargo, cuando el acto ilocutivo deja de ser serio, para convertirse en fictivo, estas reglas de relación con el mundo (la realidad) dejan de funcionar para ser sustituidas por unas reglas “horizontales”, que no son reglas de significación, ni forman parte de la competencia semántica del hablante, por lo que no afectan al significado de las palabras o los otros elementos lingüísticos. Permiten, continúa diciendo Searle, que el hablante haga uso de las mismas palabras que en un acto ilocutivo serio (razón por la que no es necesario aprender *otra lengua* para entender la ficción), pero sin que funcione en este caso el compromiso que los significados de estas palabras implican normalmente. En suma, hay unas convenciones que comparten autor y lector que facultan al primero para realizar un acto ilocutivo “simulado” sin que éste se interprete como real, o como violación de las normas (mentira); en palabras de Searle: “What distinguishes fiction from lies is the existence of a separate set of conventions which enables the author to go through the motions of making statements which he knows to be not true even though he has no intention to deceive” (326).

La definición y clasificación de esas convenciones es justamente lo que permite separar un “hecho fictivo” de otro “hecho factual”. La dificultad de este acotamiento de las convenciones reside, sin embargo, en la variedad y multiplicidad de los discursos fictivos, lo que nos lleva de nuevo —por caminos muy diversos,

como se aprecia— a la conclusión de Todorov expuesta más arriba sobre las distintas reglas que gobiernan los variados “modos de discurso”. En efecto, Searle nos advierte que las convenciones (las reglas horizontales) varían al cambiar el tipo de ficción: ni el autor ni el lector esperan lo mismo, digamos, de actos ilocutivos relacionados con los cuentos de hadas, con una novela naturalista, o con un relato de ciencia-ficción, por ejemplo. Cada uno de estos tipos de discurso genera unas convenciones que respetan por igual creador y receptor, convenciones que están regidas, a su vez, por la coherencia aceptada por las dos partes:

The author will establish with the reader a set of understandings about how far the horizontal conventions of fiction break the vertical connections of serious speech. To the extent that the author is consistent with the conventions he has invoked or (in the case of revolutionary forms of literature) the conventions he has established, he will remain within the conventions. As far as the *possibility* of the ontology is concerned, anything goes: the author can create any character or event he likes. As far as the *acceptability* of the ontology is concerned, coherence is a crucial consideration. However, there is no universal criterion for coherence: what counts as coherence in a work of science fiction will not count as coherence in a work of naturalism. What counts as coherence will be in part a function of the contract between author and reader about the horizontal conventions. (331)

Habrà que descender, pues, al modo o tipo de discurso, al *género* concreto de que se trate, para definir esas convenciones y poder, de ese modo, distinguir los hechos fictivos de los factuales en determinada área. Pero, un poco al margen de estas normas que dicta cada “género de discurso”, conviene apuntar una última precisión de Searle, de gran interés en el estudio de la narrativa postmodernista.

Se trata de un hecho bien conocido, pero que a veces parece olvidarse. Aunque nos hallemos frente a un texto de ficción, es obvio que no todos los hechos que se describen en él son propiamente “ficticios”, esto es, que el autor puede introducir (y en muchas ocasiones ejerce esa posibilidad) elementos “serios” en su discurso fictivo, generalmente a través de la figura del autor implícito o de un narrador. Searle cita como ejemplo la famosa frase que inicia *Anna Karenina*, a través de la cual Tolstoi hace una declaración general sobre la felicidad e infelicidad de los hombres. Ahí no hay ficción estrictamente; es un acto ilocutivo “serio”. Por tanto, cabe concluir con una distinción fundamental: “A work of fiction need not consist entirely of, and in general will not consist entirely of, fictional discourse” (332). Se trata, pues, de una matización muy importante, decisiva para no confundir las categorías de ficción y documento en algunas obras. Barbara Foley (1986) muestra, sin embargo, su discrepancia con esta interpretación de Searle, y rechaza esta práctica de aislar elementos dentro de la obra de arte; esta autora prefiere por ello considerar todos los componentes de la obra como “subordinated to the terms of a generic contract that guides the reader’s comprehension of the text as a

whole” (60). En esta línea hay, así, otros factores decisivos para abordar la cuestión, como es el lector.

La función del lector se revela, pues —según testimonian los diversos autores que he citado en estas páginas—, como absolutamente imprescindible para delimitar unos hechos narrados en un texto como “factuales” o como “fictivos”; junto a la intención del autor, que ha destacado Searle desde su perspectiva de los actos de habla, hallamos en otros autores el énfasis en el receptor. Así se expresa, por ejemplo, Victor Lange (1969) cuando, a propósito de “géneros” como la biografía, la historia o los relatos de viajes, señala que no importan los hechos mismos que se narran sino el modo en el que se reciben y los “usos” a los que se les someten:

it is not so much their limited scope as rather the manner in which their factual substance is received, scrutinized, and assessed *by the reader* that distinguishes them from fiction. [...] It is, thus, not the kind of fact employed in a narrative —whether “concrete” or “abstract”, experienced or imagined— but only the use to which it is put within the narrative project that is of consequence for our understanding of the fictional mode. (256)

De modo similar se pronuncia también Richard M. Gale (1971), que desarrolla desde un punto de vista filosófico la división tripartita de Austin de los hechos de habla en relación con lo fictivo. En efecto, Gale pone de manifiesto el papel que juegan autor y lector en la conceptualización de un enunciado como “fictivo”, hasta el punto de que una discordancia entre autor y lector puede ocasionar la ruptura del proceso comunicativo, aunque pueda entenderse el “mensaje” siguiendo las reglas de lo que Searle llama el eje vertical: “a person might use language fictively but his hearer or reader might listen to or read it non-fictively. The modern way of reading the *Bible* might be an example of this in reverse” (324).

En el mismo sentido se inclina también Elizabeth Bruss (1976) cuando trata de deslindar el género autobiográfico; siguiendo asimismo a Austin, Strawson y Searle, destaca la función que cumplen autor y lector en la clasificación genérica, y en general en la contemplación de un acto ilocutivo como literario o no-literario:

The syntax of a question does not explain its illocutionary value, in the same way that the style or structure of autobiography cannot explain what is at the heart of its generic value: the roles played by an author and a reader, the uses to which the text is being put. But to become a genre, a literary act must also be recognizable; the roles and purposes composing it must be relatively stable within a particular community of readers and writers. (5)

El estudio de Bruss es especialmente interesante para cualquier análisis de los procedimientos usados por la metaficción y otros tipos de postmodernismo narrativo, porque la autobiografía —en sus diversos “modos”— comparte con éste el problema de la consideración del texto como “hechos fictivos” o “hechos

factuales”. Sin duda la primera persona narrativa —que caracteriza la autobiografía y algunos “modos” narrativos explotados por el postmodernismo (aunque no únicamente por él), como el relato de viajes, el diario, etc.— puede verse también como empírica o retórica, y de esta manera se altera radicalmente la recepción y enjuiciamiento del producto, pero como advierte Bruss, “these distinctions are cultural artifacts and might be differently drawn, as they indeed once were and might become again, leading to the obsolescence of autobiography or at least its radical reformulation” (8). Es en el trazado de estas distinciones donde ejerce su papel decisivo el lector (o las comunidades lectoras, por seguir las relevantes precisiones de Fish, 1980), cuyas expectativas cambian lógicamente con los tiempos y las sociedades.

Barbara Foley (1986) se ha mostrado, no obstante, especialmente crítica con los enfoques puramente mentalistas, como los de las corrientes de “reader-response” de Iser o Bleich (52-55), así como con los que siguen muy de cerca los intencionalistas del tipo de Searle, Smith y Gale, entre los que he citado aquí (55-62). Opina, desde una perspectiva marxista, que la ficción no es un discurso “no asertivo”, como implican estos procedimientos, sino lo contrario: “mimesis possesses what Graff calls ‘hyper-assertive’ capacities, and it performs highly significant social functions when it mobilizes these capacities” (62). Conviene quizá reproducir más extensamente sus conclusiones, tal como las resume en el párrafo siguiente, porque ayudan a ver todo el problema desde una perspectiva más global, y más vinculada a la “realidad” y a la “historia”, que es muy relevante para los propósitos que esta autora persigue, esto es, la definición y estudio de la “novela documental”:

Twentieth-century literary theory has clearly made major advances in the definition of fictionality. Instead of assuming separate essences for fictive and factual discourse, it has called upon us to scrutinize the logical bases for the distinctions that we ordinarily erect between the two. Instead of proclaiming the correspondence of the mimetic text to some a priori aesthetic universal, it has required us to focus our attention upon actual linguistic, structural, and ontological properties routinely found in fictional works. Instead of viewing author and reader as figures governed by preordained responsibilities or limitations, it has compelled us to examine their varying contributions to the mimetic contract. Despite these theoretical advances, however, many recent discussions of mimesis have been flawed by the tendency to dissolve the mimetic contract into its component parts and to minimize its embeddedness in material reality. The text is fetishized, the author and reader are dehistoricized, and mimesis is divested of the capacity to make assertions. We must demonstrate that the mimetic contract involves a commitment to take seriously the text’s propositional claims. (62-3)

Las especulaciones de Foley la conducen a un análisis detenido, de tipo marxista, de los problemas que genera el referente y el sujeto (64-103), que ahorro

al lector porque no me parece especialmente relevante para esta exposición. Creo, sin embargo, que —aun manteniendo los principios formalistas que vengo desarrollando— debemos enfocar estos aspectos de lo fictivo y lo factual en la narración postmodernista desde la concepción del contrato mimético entre autor y lector, tratando —eso sí— de superar el simple aislamiento de los fenómenos “factuales” y “fictivos” de la obra, con el fin de imbricarlos en un todo más amplio y más complejo de interrelaciones.

La distinción fictivo/factual vemos, pues, que se produce por motivos de tipo “contextual”, si entendemos por tal aquello que no es propiamente “textual”; esto es, no son los textos mismos, por los elementos que los constituyen (hechos reales, imaginarios, imposibles, etc.), o por la forma en que se presentan (elaboración simétrica, sistematización...), los que son “fictivos” o “factuales” por sí solos. Es la *intención* del autor al enunciar esos textos y las *expectativas* del lector al recibirlos (cualidades sin duda externas, ajenas, a los textos mismos) lo que les otorga a esos productos la entidad de “fictivos” o “factuales”. Lo ha dicho también Victor Lange con claridad:

Whether or not we are in the presence of a fictional field is thus a matter of contextual analysis; it cannot be recognized unless we examine the specific aesthetic and logical uses to which the facts that sustain it have been put. The quality of the fact itself, whether it is related to any presumed actuality or is fanciful and non-realistic, is of little concern for the determination of the fictional mode. (260)

Basta recordar, además, las confusiones (tanto premeditadas como inconscientes) que en la historia de la literatura se han producido cuando autores y lectores no han sintonizado en las intenciones y expectativas respectivamente. Es el caso de la novela inglesa del siglo XVIII, o los antecedentes “pseudofactuales” del XVII, con sus “trucos” y mistificaciones retóricas, de las que se han ocupado con gran detalle autores como Ian Watt (1957) o Lennard J. Davis (1983) (véase también el importante análisis de Barbara Foley, 1986: 107-142). *Robinson Crusoe* es posiblemente el ejemplo paradigmático, al presentarse como un “documento verídico” de forma truculenta; pero no son únicamente las novelas de Defoe, Richardson o Fielding. David Lodge (1988) ha señalado recientemente, por ejemplo, cómo estas relaciones contradictorias entre hechos “fictivos” y “factuales” continúan en la novela clásica y en la más moderna:

Think for instance of Dickens’s Preface to *Bleak House*, where he insists that “everything set forth in these pages concerning the Court of Chancery is substantially true and within the truth” [...], while at the same time saying, “I have purposely dwelt on the romantic side of familiar things”. Or consider the work of James Joyce. Almost every incident and character in his novels and stories can be traced back to some fact of his own life and experience [...], yet at the same time he made large implicit and explicit claims for the timeless and universal significance of those narratives.

Novelists are and always have been split between, on the one hand, the desire to claim an imaginative and representative truth for their stories, and on the other the wish to guarantee and defend that truth-claim by reference to empirical facts: a contradiction they seek to disguise by elaborate mystifications and metafictional ploys such as framing narratives, parody and other kinds of intertextuality and self-reflexivity or what the Russian Formalists called “baring of the device”. (132)

El caso de la novela postmodernista es aún, si cabe, más evidente, como se ha apuntado ya por parte de múltiples críticos. En general, pues, no puede oponerse de forma simplista ficción y realidad, ya que la clasificación de los hechos narrados como “fictivos” o “factuales” depende de diverso tipo de consideraciones que guardan una estrecha relación con la conformación genérica, con la recepción de los productos y con las intenciones de los creadores de esos textos. Es más, dentro de un mismo texto, como ya nos advertía antes Searle, y ahora recordamos con las palabras que acabamos de citar de Lodge, pueden coexistir los dos tipos de hechos, y es función del lector y del crítico saber apreciar cuándo se dan unos y cuándo otros. Quizá se gane mucho en el análisis de esta ficción postmodernista si tenemos en cuenta precisamente estos factores que he intentado esbozar brevemente, y somos más conscientes de que esa fusión, o confusión, entre realidad y ficción es un fenómeno que trasciende con mucho las fronteras de nuestra época y del propio movimiento postmodernista.

Referencias bibliográficas

- Alter, Robert, 1978: “Mimesis and the Motive for Fiction”, *Triquarterly*, 42 (1978), 228-249.
 Aristóteles, 1965: *Classical Literary Criticism*, ed. by T. S. Dorsch, Penguin, Harmondsworth.
 Auerbach, Erich, 1953: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton.
 Bal, Mieke, 1984: “The Rhetoric of Subjectivity”, *Poetics Today*, 5: 2 (1984), 337-376.
 Brooke-Rose, Christine, 1981: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, Cambridge.
 Bruss, Elizabeth, 1976: *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

- Davis, Lennard J., 1983: *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Columbia University Press, New York.
- Fish, Stanley, 1980: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Foley, Barbara, 1986: *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Frye, Northrop, 1957: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, N. J.
- Gale, Richard M., 1971: "The Fictive Use of Language", *Philosophy*, 46, n. 178 (October 1971), 324-340.
- Galván Reula, Fernando, 1984: "Los cien años de soledad de Salman Rushdie: *Shame*", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 8 (abril 1984), 119-137.
- Galván Reula, Fernando, 1986: "On *Mantissa* as a 'Variation': Alpha and Omega in the Work of John Fowles", *Anglo-American Studies*, 6: 1 (April 1986), 55-63.
- Galván Reula, Fernando, 1988a: "El 'realismo' del exilio: *Midnight's Children*", *Atlantis*, 9: 1-2 (junio-noviembre 1988), 55-68.
- Galván Reula, Fernando, 1988b: *Formas nuevas en la ficción británica contemporánea: David Lodge, Ian McEwan y Salman Rushdie*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Graff, Gerald, 1979: *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Hamon, Philippe, 1982: "Un discours contraint", en R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris, 119-181.
- Krieger, Murray, 1974: "Fiction, History, and Empirical Reality", *Critical Inquiry*, 1: 2 (December 1974), 335-360.
- Lange, Victor, 1969: "Fact in Fiction", *Comparative Literature Studies*, 6 (September 1969), 253-261.
- Lodge, David, 1988: "The Novel Now: Theories and Practices", *Novel. A Forum on Fiction*, 21: 2-3 (Winter/Spring 1988), 125-138.
- McHale, Brian, 1982: "Writing about Postmodern Writing", *Poetics Today*, 3: 3 (Summer 1982), 211-227.
- McHale, Brian, 1987: *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York & London.
- Searle, John R., 1975: "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6: 2 (Winter 1975), 319-332.
- Smith, Barbara Herrnstein, 1975: "On the Margins of Discourse", *Critical Inquiry*, 1: 4 (June 1975), 769-798.
- Tallis, Raymond, 1988: *In Defence of Realism*, Edward Arnold, Hodder & Stoughton, London.
- Tinianov, J., 1927: "Sobre la evolución literaria", en T. Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1976, 2.ª ed., 89-101.
- Todorov, Tzvetan, 1973: "The Notion of Literature", *New Literary History*, 5: 1 (Autumn 1973), 5-16.
- Todorov, Tzvetan, 1978: *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris.
- Visser, N. W., 1978: "The Generic Identity of the Novel", *Novel*, 11 (Winter 1978), 101-114.
- Watt, Ian, 1957: *The Rise of the Novel*, University of California Press, Berkeley.
- Wellek, René, & Austin Warren, 1974: *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, cuarta ed.