



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

**Línea de Investigación
“LITERATURA COMPARADA, TEORÍA LITERARIA Y RETÓRICA”**

**TESIS DOCTORAL
“Realidad y Ficción: historia, teoría y crítica de la dualidad”**

Tesis de Doctorado Internacional

Presentada por:

Gemma López Canicio

Dirigida por:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Francisco Chico Rico

Madrid, noviembre de 2020.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

**Línea de Investigación
“LITERATURA COMPARADA, TEORÍA LITERARIA Y RETÓRICA”**

**TESIS DOCTORAL
“Realidad y Ficción: historia, teoría y crítica de la dualidad”**

Tesis de Doctorado Internacional

Presentada por:

Gemma López Canicio

Dirigida por:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Francisco Chico Rico

Madrid, noviembre de 2020.

Tesis que para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid presenta D^a. Gemma López Canicio bajo la dirección del Doctor D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor D. Francisco Chico Rico, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante.

Madrid, noviembre de 2020.

Vº Bº del Director de la Tesis Doctoral

Vº Bº del Director de la Tesis Doctoral

Vº Bº del Tutor de la Tesis Doctoral

A mi madre, Ilumi, por ser mi aliento.

A mi padre, José Luis, por ser mi inspiración (*in memoriam*).

A Juanjo, por haber recorrido este camino conmigo.

Y es que en el mundo traidor,
nada hay verdad o mentira:
todo es según el color
del cristal con que se mira.

Ramón de Campoamor, «Las dos linternas»

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
RESUMEN	9
ABSTRACT	11
I. INTRODUCCIÓN	13
1. ORIGEN DE ESTA INVESTIGACIÓN	15
2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN, METODOLOGÍA, HIPÓTESIS DE PARTIDA	18
3. ESTRUCTURA	21
II REVISIÓN HISTÓRICA. EN BUSCA DEL ORIGEN DE NUESTRA DEFINICIÓN DE FICCIÓN LITERARIA Y DE LOS PROBLEMAS TEÓRICOS QUE HA SUPUESTO	25
BLOQUE 1. EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO ÚNICO VEHÍCULO PARA DEFINIR LA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL	27
CAPÍTULO 1. LA VIEJA FORMA DE COMPRENDER Y DE EXPLICAR EL MUNDO	27
CAPÍTULO 2. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA MEDIEVAL. HERENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL DISCURSO METAFÍSICO CLÁSICO	34
2.1. La transferencia del saber de la Edad Oscura al Medievo: la poética dentro de las artes libres	36
2.2. La herencia clásica en la transformación medieval del concepto de poesía: el germen del actual problema de la ficción.....	42
2.2.1. La herencia clásica en la transformación medieval del concepto de poesía: el problema de la ficción desde la Antigüedad Tardía hasta el fin de la Edad Media	48
2.2.1.1. La poesía mimética en la Antigüedad Tardía	48
2.2.1.2. La poesía mimética en la Primitiva Cristiandad.....	51
2.2.1.3. La poesía mimética en la Edad Media.....	55
2.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y la ficción en la cultura medieval	62
CAPÍTULO 3. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DE LOS SIGLOS DE ORO. HERENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL DISCURSO METAFÍSICO TRADICIONAL	67
3.1. Puentes hacia el Renacimiento: la evolución del saber medieval	68
3.2. La herencia clásica en la poética de los Siglos de Oro: Platón, Aristóteles y Horacio	73
3.2.1. La poesía mimética en el Renacimiento: la mentira poética.....	77
3.2.2. La mentira poética en las interpretaciones renacentistas de la tópica horaciana.....	80
3.3. Puentes hacia el Barroco: el siglo de Oro a partir de la segunda mitad del siglo XVI	101

3.3.1. La poesía mimética en el Barroco: cambios en el paradigma y evolución de la concepción del arte y de la formulación de las dualidades horacianas	105
3.3.2. La poesía mimética en el Barroco: síntesis sobre la visión de la mentira poética.....	115
3.4. Análisis del tratamiento de la mentira poética en algunos de los principales preceptistas italianos y españoles del Renacimiento y del Barroco	118
3.4.1. Julio César Escalígero(1484-1558)	119
3.4.2. Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574)	122
3.4.3. Ludovico Castelvetro (1505-1571)	127
3.4.4. Francesco Robortello (1516-1567).....	132
3.4.5. Alfonso López Pinciano (1547-1672).....	136
3.4.6. Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635)	140
3.4.7. Francisco de Cascales (1564-1642).....	145
3.5. Síntesis sobre la consideración de la literatura y la ficción en la cultura de los Siglos de Oro	151
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES ACERCA DEL USO DEL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO ÚNICO VEHÍCULO PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL	155
BLOQUE 2. LOS EFECTOS DEL CAMBIO DE PARADIGMA: LA CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO. DOS VEHÍCULOS PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL	157
CAPÍTULO 1. UNA NUEVA FORMA DE COMPRENDER Y EXPLICAR EL MUNDO	158
1.1. Un nuevo significado para «ciencia»	160
1.2. Puentes a la Ilustración: el racionalismo clásico renacentista como consecuencia del cambio de paradigma	163
1.3. Puentes a la Ilustración: el empirismo inglés como respuesta al racionalismo continental	170
CAPÍTULO 2. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DE LA ILUSTRACIÓN: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO	174
2.1. La convivencia de la herencia del pensamiento tradicional metafísico y el nuevo pensamiento moderno científico-empírico: la Ilustración del siglo XVIII	175
2.2. La poesía mimética en la Ilustración.....	179
2.2.1. Análisis del tratamiento de la ficción literaria en algunos de los principales intelectuales ilustrados europeos.....	185
2.2.1.1. Charles Batteux (1713-1780)	185
2.2.1.2 Alexander Gottlieb Baumgarten (*1714-1762).....	194
2.2.1.3 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).....	197
2.2.1.4 Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) y Giambattista Vico (1668-1744).....	200
2.2.1.5 Ignacio de Luzán (1702-1754)	202

2.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura de la Ilustración	209
CAPÍTULO 3. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DEL ROMANTICISMO Y DEL POSITIVISMO: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO	
3.1. Puentes hacia el Romanticismo y el Positivismo	213
3.2. Las bases del pensamiento romántico europeo y americano: el sujeto en el centro	220
3.2.1. La poesía mimética en el Romanticismo.....	227
3.2.2. La poesía mimética según el Idealismo alemán	228
3.2.2.1. El origen del arte según Hegel.....	235
3.2.2.2. El fin del arte según Hegel	243
3.2.2.3. Síntesis sobre las ideas de Hegel	248
3.2.3. La poesía mimética en otros autores europeos y americanos.....	248
3.2.3.1. Ejemplos de la aproximación británica: Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)	248
3.2.3.2. Ejemplos de la aproximación estadounidense: Edgar Allan Poe (1809-1849) y Ralph Waldo Emerson (1803-1882).....	253
3.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del Romanticismo.....	263
3.4. La línea de pensamiento positivista	264
3.4.1. Positivismo y literatura: Realismo y Naturalismo.....	270
3.5. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del Positivismo	276
CAPÍTULO 4. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA POÉTICA MODERNA (TEORÍA LITERARIA) DEL SIGLO XX: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO	
4.1. Puentes hacia la Poética moderna o Teoría de la Literatura	280
4.2. La poesía mimética en el siglo XX: las teorías sobre ficción en el marco de la Poética moderna y el eco del pensamiento lógico-intuitivo en ellas.....	288
4.2.1. El concepto de ‘ficción literaria’ según las teorías semántico-creacionistas	293
4.2.2. El concepto de ‘ficción literaria’ según las teorías semántico-miméticas	309
4.2.3. El concepto de ‘ficción literaria’ según algunos posicionamientos en la orilla de ambas corrientes	319
4.2.4. El concepto de ‘ficción literaria’ según la Filosofía Analítica y las derivas pragmáticas y semántico-pragmáticas	337
4.2.5. El concepto de ‘ficción literaria’ según la corriente estilístico-textual y la antropológico-imaginaria.....	345
4.3. La poesía mimética en el siglo XX: el eco del pensamiento metafísico-intuitivo en algunas aproximaciones filosóficas	351

4.4. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del siglo XX	359
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES ACERCA DE LOS EFECTOS DEL CAMBIO DEL PARADIGMA Y DE LA CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO VEHÍCULOS PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL	363
III. UN NUEVO MARCO DE ESTUDIO PARA LA LITERATURA. EXPLICAR LA FICCIÓN DESDE LAS CIENCIAS COGNITIVAS	367
CAPÍTULO 1. DEL ESTUDIO DEL PRODUCTO LITERARIO AL ESTUDIO DEL PROCESO DE CREACIÓN Y DE RECEPCIÓN DE LITERATURA: UN CAMBIO DE PERSPECTIVA Y DE OBJETO DE ESTUDIO.....	369
CAPÍTULO 2. FICCIÓN MÁS ALLÁ DEL ARTE Y DE LA LITERATURA: LA INVENCIÓN COMO RECURSO COGNITIVO CON UN FIN HOMEOSTÁTICO	380
2.1. El contexto de la Revolución Cognitiva: poder «hablar sobre lo que no existe» fue lo que marcó la diferencia.....	384
2.2. Origen, finalidad y desarrollo de la invención como habilidad cognitiva humana: la proyección de futuros posibles en la evolución.....	390
2.2.1. Evolución, selección natural y genética: origen de las mentes conscientes y de sus procesos cognitivos.....	392
2.2.2. La habilidad de proyectar y prever posibilidades: una facultad cognitiva con implicaciones homeostáticas e inherente a la inteligencia creativa que determina la consciencia humana	404
2.2.2.1. ¿Cómo actúa nuestro «hardware» biológico para posibilitar la configuración del «software» al que llamamos «consciencia»?.....	407
2.2.2.2. ¿Cómo funciona el «software» al que llamamos «consciencia»? La construcción de <i>imágenes</i> , su encadenamiento en narrativas y su almacenamiento	410
2.2.2.3. La transmisión de <i>imágenes</i> y narrativas de <i>imágenes</i> entre distintos <i>softwares</i> : hacia una consciencia colectiva y cooperativa que llamamos «realidad cultural»	423
2.3. Síntesis: la habilidad de inventar como recurso cognitivo con un fin homeostático.....	435
CAPÍTULO 3. LA INVENCIÓN QUE LLAMAMOS «FICCIÓN» DESDE LOS PROCESOS COGNITIVOS QUE SE DAN EN EL SUJETO Y LA LITERATURA COMO DISCURSO CULTURAL. REDEFINICIÓN DE CONCEPTOS Y APROXIMACIÓN A UN MARCO DE ESTUDIO MÁS FLEXIBLE.....	438
3.1. La invención y los procesos cognitivos que dan lugar a ella: redefinición del concepto de ‘ficción’	439
3.2. Reconsiderar la representación literaria: la importancia de la experiencia de los sujetos productores y receptores	464
3.3. Sistematización de los fundamentos teóricos desarrollados. Hacia un marco de estudio de la literatura más flexible y abarcador	471

3.3.1. Modelos teóricos que ya consideran los procesos que se dan en el productor y en el receptor para la creación textual: la TeSWeST	473
3.3.2. Sistematización de las consideraciones teóricas desarrolladas para su aplicación en modelos de análisis textual.....	476
3.3.3. Una nueva perspectiva para definir y clasificar los textos según su intención de impacto.....	485
3.3.3.1. Entender la literatura desde su intención de impacto en el receptor	489
3.3.3.1.1. Textos que materializan discursos que afectan a la emoción	489
3.3.3.1.2. Textos que hibridan la intención de impacto de distintos discursos	494
3.3.3.2. Sobre la intención de impacto de formas textuales que intensionalizan otros discursos	521
3.3.3.2.1. Textos que materializan discursos que impactan en nuestro conocimiento sobre eventos ocurridos en el entorno externo	521
3.3.3.2.2. Textos que materializan discursos que impactan en nuestro conocimiento sobre el entorno material que nos rodea.....	530
3.3.3.2.3. Textos que materializan discursos que impactan en la concepción del sujeto sobre las relaciones con otros sujetos	536
3.3.3.3. Síntesis: analizar los textos desde su intención de impacto	541
IV. CONCLUSIONES.....	545
IV. CONCLUSIONS.	553
V. BIBLIOGRAFÍA	561

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de mis directores de tesis, los profesores Tomás Albaladejo y Francisco Chico, a quienes admiro y considero maestros y ejemplo en lo académico y en lo personal. En todo momento, ambos me han ofrecido plena disponibilidad y accesibilidad para escuchar atentamente cada una de mis dudas, respaldar mis decisiones y ofrecerme las mejores recomendaciones posibles. Agradezco muy vivamente todo el apoyo, el consejo y el conocimiento que me han brindado desde el inicio hasta el final de esta investigación, así como su confianza en la ilusión y en la pasión que en su momento motivaron este proyecto y en mi capacidad para llevarlo a término. Me siento realmente afortunada de haber podido realizar este trabajo en su compañía.

Asimismo, agradezco también al profesor Pablo Valdivia su cálido acogimiento en la Universidad de Groninga durante los tres meses que duró mi estancia de investigación allí. A él le debo, en gran parte, el desarrollo de la propuesta crítica que he llevado a cabo en esta tesis doctoral. Gracias por enriquecer tan valiosamente este proyecto y por abrir mi mente en múltiples sentidos.

Extiendo también mis agradecimientos a la Fundación de Promoción de la Investigación José Luis de Oriol – Catalina de Urquijo, que con incuantificable amabilidad y generosidad ha financiado este proyecto. Su apoyo ha allanado el camino que esta investigación ha recorrido durante los tres últimos años.

Por último, agradezco a mi familia y a mis amigos el aliento, el cariño y la comprensión con la que me han arropado durante estos años. Le agradezco a Irene todo el tiempo que hemos pasado juntas y el haberme enseñado a descansar de vez en cuando. A mi hermano y a Gemma les agradezco su confianza en mí y sus sugerencias, que de una manera u otra siempre me han ayudado a caminar en la dirección correcta. A mi sobrina, Marina, le agradezco sus abrazos y a mi sobrino, José Luis, su admiración, que no merezco.

Por último, y en especial, muchas gracias, mamá, por todo tu amor, por tu paciencia, por tu respaldo y por no cansarte nunca de escucharme. Muchas gracias, Juanjo, por haber recorrido este camino a mi lado, por ayudarme a sortear cada obstáculo y por ocuparte, durante los meses más duros, de las obligaciones que he tenido que eludir para acabar este trabajo.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE: ficción, realidad, invención, historia, teoría, neurociencia, cognición.

La presente tesis doctoral tiene como objetivo llevar a cabo una revisión del concepto de ‘ficción’, el cual se ha comprendido tradicionalmente como excluyente del de ‘realidad’ (asumimos que aquello que es ficcional no puede ser considerado como real). Esta concepción ha sido transmitida con el paso de los siglos y ha derivado en múltiples contrasentidos a la hora de observar cierto tipo de textos con un estatuto ficcional indeterminado. Muchos de estos textos (como las novelas de la no-ficción, ensayos, autobiografías...), a pesar de haber sido identificados de forma intuitiva como literarios, han sido desplazados a la periferia de la clasificación de géneros y, en comparación con otros que ocupan un lugar más central, han sido en cierto modo desatendidos o considerados formas literarias menores.

Esta investigación pretende identificar el origen de las contradicciones que derivan de la contraposición ficción/realidad, elaborar un seguimiento general de la evolución de esta contraposición a lo largo de los siglos hasta la actualidad y proponer un nuevo marco de estudio de la ficción literaria con el potencial de superar los problemas derivados de describir y clasificar los textos a través de una evaluación de su estatuto ficcional que considera ficción y realidad como dos conceptos excluyentes entre sí. Para ello, estructuramos el contenido de este trabajo en dos partes: una revisión histórica para ubicar el surgimiento del problema y asistir a su progresiva evolución y una aproximación crítica desde la que aspirar a superarlo.

La revisión histórica del problema está dividida en dos bloques. El primer bloque está conformado por dos capítulos dedicados a observar la evolución de la concepción de la ficción literaria desde los primeros comentaristas occidentales de la Antigüedad Tardía (que heredaron su visión de la literatura de los clásicos grecorromanos) y la Edad Media, hasta el periodo que denominamos «Barroco». Este primer bloque de contenido de la revisión histórica abarca únicamente los periodos mencionados atendiendo al modelo de conocimiento lógico-intuitivo y metafísico que imperaba en estas épocas para observar y describir el mundo o lo que tradicionalmente hemos llamado «realidad». Este modelo de conocimiento se utilizó también para definir la literatura y explicar sus particularidades, entre las que se encontraba la ficción. El segundo bloque de contenido está integrado por tres capítulos dedicados,

respectivamente, a observar la evolución de la concepción de la ficción literaria durante los periodos que integran las corrientes de pensamiento de la Ilustración, del Romanticismo, del Positivismo y del siglo XX. Sabemos que durante los Siglos de Oro surge un nuevo paradigma de conocimiento para explicar el mundo: el científico-empírico. Este modelo de saber se estructura sobre unos criterios distintos a los del anterior paradigma lógico-metafísico, que permiten describir lo que llamamos ‘realidad’ de un modo diferente. El paradigma científico-empírico tarda siglos en implantarse, aceptarse y desarrollarse y, progresivamente, cambia nuestra forma de observar nuestros entornos. Los capítulos que conforman este segundo bloque de contenido están dedicados a explicar cómo afecta el surgimiento y el asentamiento de este nuevo paradigma de saber a la consideración de la literatura y en qué medida impacta en nuestra aproximación al tradicional concepto de ‘ficción literaria’. Concluimos la revisión histórica del problema con unas conclusiones que resumen las causas de la perpetuación de la dualidad ficción/realidad hasta nuestros días.

Una vez reconocida y estudiada esta problemática, llevamos a cabo en la segunda parte de esta tesis una propuesta crítica, estructurada y desarrollada en tres capítulos, que aspira a superarla a través de la sugerencia de un cambio de perspectiva a la hora de estudiar y de definir lo que hasta ahora hemos llamado «ficción» en el ámbito de los estudios literarios. Siendo conscientes de las limitaciones que supone la consideración de la ficción a través de un modelo de conocimiento lógico-intuitivo y metafísico, proponemos ahora una aproximación al concepto desde un modelo de saber científico-empírico que estudie la ficción (o como, preferimos llamarla, «invención»), ya no como una característica inherente y exclusiva de la literatura, sino como una capacidad cognitiva que el ser humano emplea con diferentes usos, más allá del artístico y el literario, y que le resulta útil, en múltiples sentidos, para regular su bienestar como individuo y como especie. Esta nueva consideración de la invención abre un campo de nuevas posibilidades para el estudio de la literatura y nos permite adoptar otros criterios para el análisis y la clasificación de textos que superen las limitaciones de la dualidad ficción/realidad y que amplíen y democraticen los márgenes de aquello a lo que llamamos «literatura».

ABSTRACT

KEYWORDS: reality, fiction, invention, history, theory, neuroscience, cognition.

This PhD aims to review the concept of ‘fiction’, which we traditionally have understood as excluding of ‘reality’ (we assume that what is fictional can be considered as real). We have transmitted this conception along centuries, and this has led us to multiple contradictions when observing certain kinds of texts with an undetermined fictional status. Although we have identified some of these texts (non-fiction novels, essays, autobiographies, etc.) as literature, we have also moved most of them to a peripheral place inside the genre classification. We have disregarded these texts or have considered them as minor literary forms if we compare our treatment of them with the consideration that we have about of other literary texts.

This research intends to identify the origin of the contradictions which derivate from the contraposition fiction/reality, in order to elaborate general monitoring of the evolution of the mentioned contraposition along centuries up to nowadays and to propose a new framework to study literary fiction. This framework must have the potential to overcome the issues derived from describing and classifying the texts through an evaluation of their fictional status that considers fiction and reality as excluding concepts. To do this, we have structured the content of this research in two parts: a historical revision to locate the problem and to observe its progressive evolution and a critical approach which aspires to overcome it.

The historical revision of this issue is divided into two content blocks. The first block consists of two chapters dedicated to the observation of the evolution of the notion of literary fiction from the earliest Western thinkers of Late Antiquity (who inherited their vision of literature from the Greco-Roman classics) and the Middle Ages until the period that we call «Baroque». This first content block of the historical revision includes only the two above mentioned periods considering the prevailing logical-intuitive and metaphysical model of knowledge to observe and to describe the world or what we traditionally called «reality». This model of knowledge has also been used to define literature and to explain its particularities (as fiction is). The second content block consists of three chapters respectively dedicated to observing the evolution of the concept of ‘fiction’ during the historical periods, which integrate trends of thought like

Enlightenment, Romanticism, Positivism as well as those of the 20th century. We are aware that during the Golden Centuries emerges a new paradigm of knowledge to explain the world: the scientific-empirical model. This model of knowledge is structured on different criteria from those of the previous logical-metaphysical paradigm, which permit to describe what we call «reality» differently. The scientific-empirical paradigm takes centuries to be implemented, accepted and developed, and progressively it changed our way of observing the environment. The chapters belonging to this second content block are dedicated to explain how the emergence and the settlement of this new paradigm of knowledge affected the consideration of literature and in which way it impacts on our approach to the traditional concept of ‘literary fiction’. We complete our historical revision of this issue with some conclusions that summarize the causes of the perpetuation of the duality fiction/reality nowadays.

Once we have recognized and studied this issue, we propose in the second part of this PhD a critical approach (structured and developed in three chapters) which aspires to overcome the above mentioned contradictions through the suggestion of some changes of perspective to study and to define what literary studies have called «fiction». We are aware of the limitations of an explanation of fiction by means of a logical-intuitive and metaphysical model of knowledge. Thence we propose an approach to this concept through the scientific-empirical model of knowledge. This approach aims to study fiction (we prefer to call it «invention»), not as an inherent and exclusive feature of literature, but as a cognitive ability, used by humans beings with different objectives (not only to create art and literature). Fiction is useful to regulate the human well-being in many senses. This new consideration of invention opens up a field of new possibilities to the study of literature and allows us to adopt other criteria to analyze and classify texts. These criteria overcome the limitations of the duality fiction/reality and amply and democratize the boundaries of what we call «literature».

I. INTRODUCCIÓN

1. ORIGEN DE ESTA INVESTIGACIÓN

Aunque este trabajo de investigación comenzó a proyectarse en el año 2016, la inquietud que lo impulsa tiene lugar mucho antes, en una época en la que apenas conocía los usos y aplicaciones de la palabra «ficción» y en la que vivía ajena a los innumerables debates que, en el ámbito de los estudios sobre poética, llevaban toda una tradición discutiendo su naturaleza.

Todavía conservo el recuerdo vago de un marzo cualquiera en el que mi hermano me regaló, por mi cumpleaños, uno de los primeros libros que logré leer sola. Se titulaba *El caballito que quería volar* (1996). La historia la protagonizaba un caballo de madera anclado a un tiiovivo, cuya cabeza —por un defecto de fábrica— siempre miraba al cielo. Esta tara hacía que el caballo fuera diferente al resto que formaban parte del carrusel y le condenaba a vivir en una profunda infelicidad: precisamente, por hacerle capaz de conocer la espesura del cielo, le convertía en el único caballo consciente de las limitaciones que suponía estar destinado a permanecer, por siempre, fijado a la estructura de una atracción de feria.

Recuerdo haber leído el libro muchas veces seguidas y recuerdo emocionarme en casi todas ellas. Recuerdo, también, a mi madre abrazándome y diciéndome para serenarme «no llores, cariño; que el caballito este no existe, no es de verdad. Lo que pasa en el cuento es de mentira». Recuerdo haberme preguntado, para mis adentros, cómo algo que era «de mentira» podía hacerme sentir tan triste y por qué saber que ese caballito no existía no me hacía sentir mejor. Estas preguntas, de una niña de unos cuatro o cinco años, son el origen de esta investigación.

Durante estos años de trayectoria académica, he observado que dudas tan simples y humildes como esta —que pueden surgirle a cualquier niño durante la experiencia lectora, la recepción de una película o en el mismo acto del juego— tienen mucho que ver con aquellas que teóricos de la literatura y críticos han planteado, a lo largo de la tradición, durante el proceso que supone la tarea de definir el concepto de ‘ficción’, porque todas ellas parten de un mismo presupuesto, asimilado y heredado a través de nuestra tradición cultural y, en términos generales, indiscutido: lo que llamamos «ficción» se contrapone y excluye a lo que entendemos como «realidad». Esta asimilación tradicional ha condicionado, plenamente, la forma en la que se han definido y categorizado todas las manifestaciones literarias a lo largo de la historia y ha provocado el surgimiento de problemáticas y contrasentidos en algunas de estas

definiciones y categorizaciones, que han generado intensos debates en el ámbito académico.

Pensar en la ficción literaria como en algo que «no es real» llevó a Platón a expulsar a los poetas de su estado ideal; a algunos de los primeros apologetas cristianos a pensar que cualquier forma de literatura era falaz y dañina siempre que no hablara de Dios; a los preceptistas renacentistas a intentar defender que el supuesto engaño de la ficción no era tan lesivo como se decía; al hombre ilustrado a afirmar que quizás esa mentira de la ficción no era un engaño, sino un distinto tipo de verdad; y a los filósofos del Romanticismo a asegurar que la verdad de la ficción era mucho más verdadera y esencial que la de la verdad factual. La asimilación «verdad/ficción» provocó que manifestaciones literarias como la lírica tardaran muchos siglos en verse plenamente reconocidas y en tener una posición consolidada en la clasificación de géneros literarios, y también ha llevado a los teóricos de la literatura de los siglos XX y XXI a debatir en qué medida los estudios sobre poética deberían o no considerar textos como las crónicas, la autobiografía o las novelas de la no-ficción (entre otros) como formas literarias: si lo ficcional no puede ser verdad, ¿por qué existen obras que utilizan los recursos propios de la ficción literaria (narrador, diálogos, figuras retóricas...) para relatar hechos realmente acontecidos? Diferenciamos «ficción» de «mentira» porque, a diferencia de la segunda, la ficción, sabemos, cuenta explícitamente cosas que no son verdad sin fines lucrativos. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando estos textos, con el propósito de relatar eventos realmente ocurridos, emplean recursos propios de la narrativa ficcional, como puede ser un narrador omnisciente que conoce, incluso, hasta lo que piensan los protagonistas? ¿Estamos ante obras ficcionales o ante obras que mienten?

Estas preguntas, junto con muchas otras, han orbitado sobre debates como el del origen y el fin de la literatura (entre otros) y parten, todas ellas, de la mencionada contraposición —tradicionalmente asimilada— entre realidad y ficción. A lo largo de la historia, estas dudas han recibido múltiples respuestas que han resultado ser, la mayoría de ellas, un parcheo temporal, adecuado a la lógica del contexto cultural en el que han sido planteadas. Esto ha ocasionado, por ejemplo, el desplazamiento a un lugar periférico y secundario —dentro de la clasificación de géneros literarios— de obras de corte autobiográfico, ensayístico, de las denominadas «novelas de la no-ficción», de las crónicas y, en siglos anteriores, de la lírica; la cual —curiosamente y gracias a esos «parcheos»— hoy ocupa un lugar central en la clasificación de géneros y es reconocida

como una de las formas más prototípicamente representativas de lo que llamamos «literatura».

No obstante, hemos de destacar que los efectos de esta asimilación tradicional que contrapone ficción con realidad trascienden los problemas teóricos que se dan en el ámbito de los estudios sobre poética y las dudas primitivas que pueden surgir a cualquier niño pequeño durante el acto de recepción de una narración ficcional. Pensar que aquello que entendemos como una invención ficcional no es real y que es algo propio, únicamente, del arte y de la literatura y de los engaños lucrativos que llamamos «mentiras» nos ha llevado —en multitud de ocasiones— a identificar como realidades naturales o biológicas —independientes del ser humano y de su consciencia¹— a muchas de las invenciones culturales sobre las que hemos estructurado nuestra sociedad a lo largo de los siglos, las cuales, por su naturaleza, han tenido un severo impacto en nuestros entornos y en nosotros, los individuos humanos que los habitamos.

Por ejemplo: no solemos considerar el dinero o el valor de un objeto como un tipo de ficción, ni reconocemos el papel que tuvo la imaginación y la creatividad en su creación. Tampoco identificamos fácilmente como imaginaciones los artículos que forman parte de nuestra Constitución y mucho menos diríamos que la *teoría de la relatividad* es una «mentira». No obstante, todas estas realidades —que han condicionado nuestras vidas y han tenido un fuerte impacto en el planeta que habitamos— no existían materialmente en nuestros entornos antes de que las ideáramos, las plasmáramos por escrito y las diéramos a conocer a terceras personas, como tampoco existía el protagonista de *El caballito que quería volar*, quien, sin duda, también tuvo un cierto impacto en mí hace muchos años. Que no seamos capaces de reconocer que el capitalismo, como sistema, no es más real que Don Quijote implica que a veces tampoco seamos capaces de entender que afirmaciones como «las mujeres limpian mejor que los hombres» o «los hombres de raza negra son inferiores a los de raza blanca» —que tan negativamente han impactado en nuestra sociedad y que han perjudicado el bienestar de los individuos que la componen— son construcciones humanas que pueden ser cambiadas, sustituidas u olvidadas para favorecer el bienestar

¹ A lo largo de este trabajo, distinguiremos entre los términos «consciencia» y «conciencia». Siempre que utilicemos «consciencia», nos estaremos refiriendo, concretamente, a la actividad psíquica mediante la cual un sujeto biológico se percibe a sí mismo y que le permite reconocer el entorno que le circunda y relacionarse con él. (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2020: <https://dle.rae.es/consciencia#QRGd1VI>). Emplearemos «conciencia» para referirnos al resto de usos relacionados con este vocablo.

de los individuos a los que afectan; y no hechos naturales inmutables, ajenos a nuestra consciencia.

Esta investigación nace no tanto con la ambición de resolver los problemas que ha causado la tradicional concepción de la ficción en el ámbito de lo literario, sino, más bien, con la de rastrear la causa de estos problemas, identificar su origen y el motivo por el que se han perpetuado y parcheado a lo largo de la historia y proponer la introducción de un cambio de enfoque de estudio que pueda llevarnos a definir el concepto de ‘ficción’ de una forma más abarcadora, flexible y representativa, que aspire a evitar de raíz los contrasentidos tradicionales que se le han adscrito en el ámbito de los estudios sobre poética y que contemple la existencia de otras formas de invención o de imaginación además de las estrictamente artístico-literarias.

2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN, METODOLOGÍA, HIPÓTESIS DE PARTIDA

Para ello, partimos de tres preguntas de investigación, sobre las que se va a estructurar el desarrollo de este trabajo: 1) ¿Cuál es la causa de que no seamos capaces de explicar correctamente, bajo el paradigma de la literatura, aquellas manifestaciones textuales que relatan hechos acontecidos? 2) ¿Dónde y cuándo se origina este problema y por qué llega hasta nuestros días? y 3) ¿Cómo podemos superarlo?

Junto con estas preguntas, planteamos la siguiente relación de hipótesis de partida, que pretendemos validar o refutar en las conclusiones de este estudio: 1) Durante toda la tradición de estudios sobre poética —aunque desde diferentes perspectivas— se ha considerado que aquello que era ficcional no podía ser real porque se ha entendido que el concepto de ‘ficción’ se contrapone al de «realidad» y se explica la ficción como un tipo de engaño. 2) Esto ocurre ya en los primeros tratados clásicos sobre literatura, en los que están fijadas las más antiguas disquisiciones sobre la naturaleza de la literatura que se han conservado en Occidente. 3) Hoy en día, seguimos perpetuando la contraposición ficción/realidad porque, a lo largo de toda la tradición occidental del saber, se ha atendido al estudio de las artes y de la literatura desde la aceptación de argumentos fijados, no cuestionados críticamente, sino asumidos doctrinalmente. 4) Para superar las limitaciones derivadas de la contraposición de los conceptos de ficción y de realidad es necesario adoptar un nuevo enfoque de estudio del problema que nos permita cuestionar críticamente, y con unos resultados estables y funcionales, las definiciones tradicionalmente aceptadas.

Para llegar a responder estas preguntas en las conclusiones y validar o no nuestras hipótesis, hemos empleado una metodología de trabajo que integra:

1. La observación histórica y transversal del problema, desde una perspectiva ligeramente comparatista, que nos permite a) observar cómo los estudios sobre poética se han enfrentado y han tratado de solventar, a lo largo de los siglos, los contrasentidos que plantea la incompatibilidad de conceptos como los de invención, ficción, imaginación, fantasía, por un lado, con los de realidad o verdad, por otro, b) llegar a conclusiones a propósito del origen de estos problemas y de su evolución a lo largo de la historia.
2. Una propuesta de superación del problema a través de un cambio de perspectiva en la manera de afrontarlo, el cual implica la observación y explicación del hecho literario desde una perspectiva interdisciplinar, que considere las herramientas y las conclusiones empíricas que nos brindan las Ciencias Cognitivas (en especial, dentro de ellas, la neurociencia).
3. A partir de las conclusiones que arroja la propuesta de superación del problema, 1) la sugerencia de unos nuevos criterios de análisis y de clasificación de textos para la posible configuración de un paradigma de lo literario más flexible e inclusivo y 2) el análisis de un conjunto de muestras textuales diferentes y representativas que nos permitan comprobar la aplicabilidad de nuestra propuesta de superación del problema y de los nuevos criterios de análisis y de clasificación sugeridos.

En cuanto a los títulos trabajados para llevar a cabo la investigación, es necesario aclarar que hemos centrado la revisión histórica del problema en el contexto del pensamiento occidental —en una horquilla temporal que comprende el periodo de años establecido entre, aproximadamente, el final de la Edad Oscura y los siglos XX y XXI—, pues consideramos que es el que ha resultado más determinante para la configuración de la concepción más extendida, y actualmente hegemónica, del concepto de ‘ficción literaria’. Por ello, todos los preceptistas, teóricos, filósofos y literatos que hemos escogido para conducir nuestro estudio forman parte de la tradición europea (y, en menor medida, americana) de estudios sobre poética. Asimismo, conviene aclarar que la selección de referencias y ejemplos que ilustran la evolución del concepto de ‘ficción’ ha sido elaborada con el fin de representar, de una forma general y transversal, cómo ha cambiado la comprensión del término en el contexto cultural de los diferentes siglos. Esto significa, por tanto, que el repaso histórico del concepto que se lleva a cabo

en este trabajo no pretende realizar una compilación exhaustiva y pormenorizada de los desarrollos teóricos que se han dado, a lo largo de la historia occidental, sobre el concepto de ‘ficción’, sino observar y contrastar, de forma general y transversal, cuál ha sido la evolución del concepto de ‘ficción literaria’ para aspirar a señalar el origen y las causas de los contrasentidos que todavía presenta.

Asimismo, también es necesario señalar, en lo que respecta a la selección de referencias empleadas para la conformación de la propuesta de superación del problema y de la sugerencia de nuevos criterios de análisis y de clasificación, que, aunque vamos a centrar nuestra reformulación a partir de las conclusiones que arrojan algunos estudios dentro de las Ciencias Cognitivas, nos vamos a limitar a emplear, principalmente, determinados desarrollos teóricos dentro del ámbito de la neurociencia y, de forma secundaria y como apoyo, otros trabajos que pueden englobarse en la biología, la psicología, la antropología y la lingüística, cuyas conclusiones traban fuertes lazos y relaciones retroalimentativas con las de los estudios en neurociencia. Asimismo, conviene aclarar que el hecho de que este trabajo opte por proponer una superación de los inconvenientes que plantea el tradicional concepto de ‘ficción’ desde las conclusiones y resultados de la neurociencia no implica que pretenda defender esta perspectiva de estudio sobre la ficción como la única válida y funcional. Existen trabajos que formulan nuevas aproximaciones a la literatura, al arte o incluso al mismo concepto de ‘ficción literaria’ que, si bien no parten de las referencias y de las perspectivas de estudio que nosotros empleamos, también arrojan resultados interesantes que, en ocasiones, tienen muchos puntos en común con los que proponemos en este trabajo. No obstante, nosotros escogemos utilizar, principalmente, la neurociencia para llevar a cabo nuestra propuesta de superación del problema porque pensamos que la observación del hecho literario desde el estudio de los procesos cognitivos que tienen lugar a partir de la actividad de nuestro sistema nervioso puede despejar los contrasentidos derivados de la definición tradicional de «ficción» y paliar las limitaciones que éstos han tenido sobre las delimitaciones y clasificaciones de los textos en el paradigma literario.

En este sentido, conviene incidir en que, aunque en este trabajo se incluye una propuesta de reconsideración del concepto de ‘ficción’, de la aproximación hacia su estudio y de los criterios de análisis que tradicionalmente se han adoptado para configurar y delimitar lo que entendemos como «literatura», lo cierto es que esta propuesta no tiene la ambición de fijarse como un conocimiento definitivo e

inamovible, que desmerezca o anule anteriores aproximaciones y definiciones. Precisamente, este estudio nos ha conducido a comprender que ninguna verdad puede ser nunca definitiva y que la insaciable sed de conocimiento del ser humano no es más que una pulsión interna por encontrar la forma de explicar nuestro entorno, y a nosotros mismos, como parte de ese entorno, que más favorezca nuestra interacción con ese entorno. Esta propuesta de estudio, por tanto, pretende sumar, nunca restar, y, con ello, aspirar a enriquecer otras perspectivas de estudio y a abrir la puerta a nuevas ideas y reformulaciones que puedan llegar, asimismo, a mejorar las que aquí se plantean.

3. ESTRUCTURA

La estructura del trabajo consta de cuatro partes: la presente introducción, una revisión histórica del problema, una propuesta de solución al mismo y las conclusiones. Vamos a pasar a detallar aquellas que desarrollan el contenido de la investigación.

Hemos dedicado la segunda de las partes a construir un marco teórico desde el que observar dónde, cuándo y cómo evolucionó, históricamente y hasta nuestros días, el concepto de ‘ficción literaria’ y los problemas que las sucesivas definiciones del mismo intentaron cubrir. Hemos titulado esta parte «Revisión histórica: en busca del origen de nuestra definición de ficción literaria y de los problemas teóricos que ha supuesto» y hemos decidido dividirla en dos bloques de contenido: el primero está destinado a observar la comprensión y la evolución del concepto de ‘ficción’ en los siglos previos al cambio de paradigma que, durante los siglos XVI y XVII, trae consigo un nuevo modelo de pensamiento de corte científico-empírico para explicar el mundo. El segundo se centra en estudiar la evolución del concepto de ‘ficción’ en los siglos posteriores a la llegada de este nuevo modelo de pensamiento (hasta la actualidad).

El primer bloque de contenido se titula «El discurso lógico-metafísico intuitivo como único vehículo para definir la literatura y su carácter ficcional» y está compuesto por los siguientes capítulos: «Capítulo 1. La vieja forma de comprender y de explicar el mundo»; «Capítulo 2. Literatura y ficción en la cultura medieval. Herencia y transformación del discurso metafísico clásico»; «Capítulo 3. Literatura y ficción en la cultura de los Siglos de Oro. Herencia y transformación del discurso metafísico tradicional» y «4. Conclusiones acerca del uso del discurso lógico-metafísico intuitivo como único vehículo para definir la literatura y su carácter ficcional». En los primeros dos capítulos, repasamos cómo se comprende la literatura y su naturaleza ficcional en los primeros tratados y estudios sobre poética medievales a partir de la interpretación,

por primera vez, de los autores clásicos —que hoy seguimos trabajando para definir la literatura y la ficción— y, por tanto, desde un modelo de conocimiento lógico-metafísico. En el tercer capítulo, observamos cómo las definiciones de literatura y de ficción medievales cambian y se adaptan a la visión cultural renacentista y barroca, que ya empieza a estar ligeramente influida por el incipiente cambio de paradigma de pensamiento (científico-empírico) que se da en estos siglos —el cual viene introducido por algunos descubrimientos— pero que sigue articulándose plenamente, todavía y por herencia, a través de un discurso lógico-metafísico. En el cuarto capítulo, comparamos, sintetizamos y cohesionamos las conclusiones obtenidas en los dos capítulos anteriores.

El segundo bloque de contenido se titula «Los efectos del cambio de paradigma: la convivencia y competencia del discurso científico-empírico con el discurso lógico-metafísico intuitivo. Dos vehículos para definir la literatura y su carácter ficcional» y está compuesto por: «Capítulo 1. Una nueva forma de comprender y explicar el mundo»; «Capítulo 2. Literatura y ficción en la cultura de la Ilustración: convivencia y competencia del discurso científico-empírico con el discurso lógico-metafísico intuitivo»; «Capítulo 3. Literatura y ficción en la cultura del Romanticismo y del Positivismo: convivencia y competencia del discurso científico-empírico con el discurso lógico-metafísico intuitivo»; «Capítulo 4. Literatura y ficción en la Poética moderna (Teoría literaria) del siglo XX: convivencia y competencia del discurso científico-empírico con el discurso lógico-metafísico intuitivo» y «Capítulo 5. Conclusiones acerca de los efectos del cambio del paradigma y de la convivencia y competencia del discurso científico-empírico con el lógico-metafísico intuitivo como vehículos para definir la literatura y su carácter ficcional». En los dos primeros capítulos, repasamos cómo comprendieron los pensadores ilustrados la ficción y la literatura, todavía —en general— desde las estrategias de un modelo de conocimiento de corte lógico-metafísico, pero teniendo en cuenta la voluntad de alcanzar la «Verdad», consecuencia de la implantación y el asentamiento, en siglos anteriores, de un modelo de pensamiento de corte científico-empírico. En el tercer capítulo, observamos cómo la comprensión de la literatura y de la ficción se lleva a cabo, por parte de la corriente romántica, a través de un modelo de conocimiento aún más centrado en los recursos del pensamiento lógico metafísico, mientras algunos autores insertos en la línea positivista tratan de sistematizar, sin éxito, un modelo científico-empírico para el estudio de la literatura y de la ficción. El cuarto capítulo está dedicado a recoger cómo describen la ficción y la literatura las diferentes corrientes de la Teoría literaria y algunas otras corrientes de

pensamiento de los siglos XX y XXI y de qué manera se aprecian en ellas las asunciones tradicionales heredadas del estudio de la poesía desde un modelo de pensamiento lógico-metafísico y la voluntad de encontrar en el estudio de la literatura y, en concreto, de la ficción conclusiones estables y funcionales, con una cierta voluntad objetivista que procede de un modelo de pensamiento científico-empírico, ya asentado plenamente en el contexto cultural de estos siglos. En el quinto capítulo, comparamos, sintetizamos y cohesionamos las conclusiones obtenidas en los tres capítulos anteriores, en relación con las obtenidas en el primer bloque de contenido. Pensamos que estructurar la revisión histórica en dos bloques de contenido diferentes resulta beneficioso para apreciar de qué manera la coexistencia de estos dos modelos de pensamiento generales (el lógico-metafísico y el científico-empírico) articula los cambios que se dan, históricamente, en la comprensión del concepto de ‘ficción literaria’.

La tercera parte de este trabajo de investigación se titula «Un nuevo marco de estudio para la literatura: explicar la ficción desde las Ciencias Cognitivas» y recoge una propuesta de definición del concepto de ‘ficción’ desde las conclusiones empíricas de la neurociencia, con apoyo de otras disciplinas que forman parte, también, de los Estudios Cognitivos, como la biología, la psicología, la antropología o la lingüística. Esta propuesta observa la ficción —o, como la preferimos denominar, «invención»— como un conjunto de procesos cognitivos que se dan en el ser humano y que trascienden el ámbito de lo literario y propone atender al análisis y la clasificación de los textos, en el paradigma literario, considerando unos criterios distintos de los que hasta ahora se han utilizado, los cuales, muchas veces, nos han llevado a catalogar y a definir las obras literarias a partir del análisis de su estatuto ficcional. Este apartado está compuesto por tres capítulos: «Capítulo 1. Del estudio del producto literario al estudio del proceso de creación y de recepción de literatura: un cambio de perspectiva y de objeto de estudio»; «Capítulo 2. Ficción más allá del arte y de la literatura: la invención como recurso cognitivo con un fin homeostático» y «Capítulo 3. La invención que llamamos «ficción» desde los procesos cognitivos que se dan en el sujeto y la literatura como discurso cultural. Redefinición de conceptos y aproximación a un marco de estudio más flexible». El primer capítulo está dedicado a explicar, de forma pormenorizada, nuestra propuesta de enfoque de estudio para superar los problemas anteriormente desarrollados en la revisión histórica. El segundo capítulo desarrolla el funcionamiento de los procesos básicos que componen la consciencia humana partir de la explicación de la actividad de nuestro sistema nervioso y describe la invención como una de las

facultades nucleares de nuestra mente, sin la que seríamos incapaces de entender el mundo y de relacionarnos con él en la medida en la que lo hacemos. En el tercer capítulo, definimos las invenciones propias de la literatura desde los presupuestos desarrollados en el segundo capítulo, con atención a los procesos que se dan en el sujeto productor y en el receptor para establecer el acto comunicativo literario; reconsideramos conceptos como el de ‘representación’ con atención a esta definición y a la perspectiva de estudio que la sostiene; y, por último, sugerimos la necesidad de generar modelos de análisis textual que, centrados en la consideración de la invención como un conjunto de procesos cognitivos que se dan en el productor y en el receptor, dejen de clasificar y definir los distintos textos tomando, como criterio, el análisis de su estatuto ficcional y apuesten por adoptar criterios de análisis que conduzcan a abrir y flexibilizar los márgenes de lo que llamamos «literatura». En este capítulo, proponemos la posibilidad de adoptar como criterio de análisis lo que hemos denominado «la intención de impacto» de los textos y llevamos a cabo un examen práctico de una selección de diferentes textos en el que partimos del criterio que proponemos y explicamos los fragmentos desde los procesos generales que se dan en la consciencia para la producción y la recepción de los mismos, con el objetivo de observar (no de demostrar empíricamente) la funcionalidad y la aplicabilidad de nuestras conclusiones.

La cuarta y última parte de este estudio, «Conclusiones: Respuesta a las preguntas de investigación, validación de las hipótesis y apertura de esta investigación a futuros estudios», sintetiza y cohesiona las reflexiones principales de este trabajo y pretende abrir el camino a futuras propuestas que puedan validar o refutar, empíricamente, las conclusiones de este estudio o que aporten nuevas perspectivas de observación que puedan enriquecer este debate a propósito de la ficción y de lo que consideramos «literatura».

II REVISIÓN HISTÓRICA:

**EN BUSCA DEL ORIGEN DE NUESTRA DEFINICIÓN DE FICCIÓN
LITERARIA Y DE LOS PROBLEMAS TEÓRICOS QUE HA SUPUESTO**

BLOQUE 1. EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO ÚNICO VEHÍCULO PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL

CAPÍTULO 1. LA VIEJA FORMA DE COMPRENDER Y DE EXPLICAR EL MUNDO

Elaborar un recorrido que nos conduzca a entender cómo se han comprendido los conceptos de ficción y de literatura, desde el origen de los primeros estudios sobre poética hasta nuestros días, pasa —en primer lugar— por contextualizar las definiciones y explicaciones que históricamente se han ofrecido sobre la naturaleza de la literatura y entender desde qué modelo de conocimiento han sido elaboradas.

Sabemos que, a lo largo de la tradición occidental, el ser humano ha observado y explicado el mundo a través de diversos prismas, que han ido cambiando y transformándose atendiendo a las necesidades surgidas de la evolución cultural de las diferentes sociedades. Para nosotros, ciudadanos del siglo XXI, la palabra «conocimiento» no tiene las mismas implicaciones que tenía para un hombre medieval, para un ilustrado del siglo XVIII o para un coetáneo de Platón. Comprender la ficción y la literatura desde los ojos de los diferentes preceptistas, comentaristas y teóricos que han formado parte de la tradición literaria supone realizar el ejercicio de intentar adoptar, en la medida de lo posible, su visión de la vida y su manera de aproximarse y de explicar el entorno que les rodeaba, que es muy diferente de la que impera en Occidente. Es cierto que nuestra mirada al pasado ya está inevitablemente condicionada por todos los cambios que ha sufrido nuestra forma de conocer el funcionamiento del mundo: somos herederos de una serie de transformaciones que se iniciaron durante los siglos XVI y XVII —cuando Copérnico afirmó que la Tierra giraba alrededor del Sol y Newton comenzó sus primeros trabajos sobre la gravedad—, que dieron inicio a una «revolución del conocimiento» y que, por tanto, nos abocaron a adoptar una nueva forma de explicar la realidad. No obstante, precisamente por estar insertos en un modelo de saber distinto, somos ahora más capaces de notificar, a través de la comparación, qué distingue nuestro actual paradigma de conocimiento de otros modelos anteriores y de apreciar de qué manera nuestra forma de explicar la literatura y la ficción ha evolucionado, a lo largo de la tradición, junto con nuestras estrategias para conocer el mundo y para comprender nuestro papel como habitantes del mismo. No obstante, para entender la forma en la que se ha definido tradicionalmente la literatura y la ficción y comprender el porqué de estas definiciones, necesitamos, en primer lugar, explicar el

paradigma de conocimiento en el que se insertan y los cambios que se van a producir en él.

Como herederos del nuevo modelo de conocimiento que surge a partir de la Revolución Científica, somos capaces de identificar que el saber anterior al Renacimiento se desarrollaba arraigado a una filosofía —del griego, «*φιλοσοφία*», derivado de «*φιλεῖν*» (amar) y *σοφία* (sabiduría)— que buscaba la explicación del mundo a través de las palabras y de su modo de utilización, y no centrándose en «las cosas mismas y sus posibles usos» (Dear, 2007: 22). Este modo de conocer ha sido dura e injustamente criticado como inválido —según Dear, incluso caricaturizado— en muchas de las revisiones que se han realizado durante los siglos XX y XXI sobre el saber anterior a la mencionada revolución. No obstante, bajo nuestro punto de vista, si bien el actual paradigma de saber, heredero de la Revolución Científica y centrado en otros criterios y valores para adquirir y difundir el conocimiento, ha demostrado un alto nivel de funcionalidad en sus resultados, pensamos que tan duras críticas a los modelos previos resultan injustas y carecen de perspectiva histórica. Al margen de la funcionalidad de nuestro actual modelo de conocimiento, no debemos olvidar nunca que la misma intuición humana que permite el cambio de paradigma que supone la Revolución Científica durante los Siglos de Oro es la que fundamenta, también, la inquietud medieval por el explicar el mundo a través de otras estrategias que facilitaron, a las sociedades anteriores, un tipo de progreso distinto, pero necesario; sin el que hoy no observaríamos la realidad de la forma en la que lo hacemos. Además, es necesario no olvidar que, aunque los descubrimientos científicos de los siglos XVI y XVII marcaron el inicio de una nueva forma de ver la vida, lo cierto es que estos cambios no se asentaron en la sociedad de la noche a la mañana: ciertas estrategias basadas en el saber previo a la Revolución Científica siguieron operativas y funcionando activamente, durante muchos siglos y en múltiples ámbitos, para explicar temas que todavía no podían ser explicados por esta nueva ciencia, debido a las limitaciones de su paulatino desarrollo. Esto es especialmente evidente en lo que respecta a los estudios sobre arte y, por tanto, va a ser observable en el tratamiento que ha recibido la literatura y en la forma en la que se ha explicado su naturaleza ficcional.

La naturaleza del antiguo paradigma del conocimiento, anterior a la Revolución Científica que se da en la Modernidad, es descrita como «metafísica». Según Jean Grondin (2006), el término «metafísica» ha sido definido, muchas veces, de forma peyorativa, debido, con seguridad, a la forma caricaturesca desde la que se ha criticado

este modo de conocer: se ha denominado «metafísico» aquel saber que es poco concreto, oscuro e indeterminado. También se ha descrito, en un sentido despectivo, como «metafísico» aquello que trasciende lo físicamente material y perceptible a través de los sentidos. Nosotros, como Grondin, vamos a alejarnos de estos posicionamientos y denominaremos «metafísica» a «la corriente de fondo del pensamiento occidental, que parte de los griegos y llega hasta nosotros, que se pregunta por *lo que es* y, por tanto, por el ser y por sus causas» (Grondin, 2006: 23). Este modelo de conocimiento, en principio, no tiene por qué ser obtuso o confuso y tampoco trata siempre, necesariamente, sobre lo sobrenatural; de hecho, se pregunta, específicamente, por el ser y su existencia y por las causas que dan lugar a ella. La metafísica, como forma de saber, según Grondin, inicia sus discursos en el pensamiento filosófico de Parménides (siglo VI a.C.) y tiene sus más conocidos y citados desarrollos en Platón y Aristóteles, quienes prestan especial atención a la definición y el estudio del ser como uno de los más importantes objetivos del conocimiento. El término «metafísica», tal cual lo conocemos, comienza a utilizarse significativamente en el siglo XII, aunque sabemos que ya empieza a ser pensado en el siglo I a.C. por Andrónico de Rodas a la hora de intentar clasificar y titular un conjunto de catorce estudios breves de Aristóteles, quien, por cierto, llamaba «filosofía primera» a lo que hoy entendemos como «metafísica» (Grondin, 2006: 23-25).

El modelo de conocimiento de la metafísica, cuyas particularidades describiremos a continuación, fue convenientemente heredado durante los periodos de la Antigüedad Tardía y de la Edad Media y, en concreto, fue la alta cultura de la Alta Edad Media (desde el siglo XII hasta el siglo XIV) la que adaptó este modo de saber y sus herramientas para describir el entorno y al sujeto humano inserto en ese entorno a los intereses de la ideología religiosa imperante y de las instituciones que la sustentaban y difundían:

Las élites culturales de la Alta Edad Media [...] se habían desarrollado en torno a las universidades medievales, en lo que venía a llamarse el «escolasticismo». Estas nuevas instituciones estaban, en mayor o menor medida, vinculadas a la Iglesia y a su programa cultural. Como consecuencia de esto, en universidades como París u Oxford la facultad de teología era la principal entre las Facultades Mayores (aquellas que otorgaban el título de doctor); «la reina de las ciencias», se la denominaba comúnmente. De esta forma, el prestigio académico comenzó a identificarse con un filosofar abstracto destinado al problema de la verdad; éste servía como un equivalente racional a la fe,

donde primaba la convicción intelectual sobre un conocimiento de carácter más práctico (Dear, 2007: 24).

La Alta Edad Media adoptó los objetivos de la filosofía aristotélica y sus recursos para llegar a ellos y los puso al servicio de los intereses ideológicos del cristianismo, los cuales monopolizaban el contexto cultural de la época. Sobre estos objetivos, según Dear, podemos decir que el principal fin del modelo de conocimiento aristotélico era la «*explicación*»: el filósofo no estaba especialmente interesado en los hechos que ocurrían, sino en por qué las cosas ocurrían como ocurrían: «Una mera descripción de las propiedades de un objeto o de un proceso (sus características cuantificables, por ejemplo) no servía para este propósito explicativo, puesto que, simplemente, proporcionaba algo que a su vez debía ser explicado» (Dear, 2007: 25). Ahora bien, según Aristóteles, para llevar a cabo esta explicación era necesario utilizar los sentidos, que son, según el filósofo, nuestra fuente primaria para desarrollar todo el conocimiento. Según Aristóteles, hasta las matemáticas, como abstracción, parten de estas experiencias sensibles, en primera instancia². Ahora bien, a la hora de entender estos aspectos de la filosofía aristotélica, debemos de apartarnos de nuestro pensamiento contemporáneo. Dice Dear a este respecto:

El carácter aparentemente abstracto de la filosofía aristotélica medieval, su característica más criticada en el siglo XVIII, se justificaba en base a unos criterios sensoriales tan simples como éstos. No constituía, sin embargo, ninguna forma de ideal experimental que pudiera resultarnos familiar desde una perspectiva moderna (Dear, 2007: 25).

Para Aristóteles, los sentidos nos brindan experiencia, que es un tipo de conocimiento que las personas pueden adquirir al percibir determinados hechos varias veces hasta tener una familiaridad con ellos: «la salida del sol todas las mañanas sería un ejemplo de este conocimiento basado en la experiencia» (Dear, 2007: 27). Entonces, cuando dice el Estagirita que su conocimiento está basado en la experiencia sensible, está afirmando que conocer es estar familiarizado con las características y los comportamientos de los objetos de estudio. Aristóteles entiende este modo de conocimiento como ciencia, y la verdad a la que llega esta ciencia viene en forma de conclusiones que se generan a partir

² Es necesario aclarar que cuando hablaba sobre estas experiencias sensibles, en Aristóteles, no tenía en cuenta la psicología ni los procesos cognitivos que se dan en ella. Es decir: «Aristóteles proporcionaba una historia natural del conocimiento pero no una epistemología seria» (Dear, 2007: 27).

de argumentos de autoridad, es decir, premisas originales que son aceptadas como válidas siempre que hayan sido deducidas a partir de premisas que ya están aceptadas, de forma general, como verdades irrefutables. Observemos un ejemplo en la siguiente cita de Dear:

Parece ser que Aristóteles tomó la matemática griega practicada en su día como modelo para su ciencia ideal: la geometría de los *Elementos* de Euclides (c. 300 a.C.) usaba como premisas una serie de proposiciones que podían considerarse automáticamente válidas, bien porque eran convenciones (definiciones) o porque eran supuestamente auto-evidentes (postulados y axiomas). Tomando estos fundamentos como punto de partida, y siguiendo un método deductivo muy riguroso, Euclides trataba de derivar conclusiones, muchas de ellas insospechadas, acerca de figuras geométricas. Aristóteles, en su obra los *Analíticos Segundos*, estableció un plan similar para todas las áreas del saber que aspiraran a ser ciencias, independientemente de sus temas y contenidos. Como era de esperar, fuera de las matemáticas griegas, este plan ideal de Aristóteles no llegó a materializarse de forma concreta. De hecho, cuesta imaginar, por ejemplo, una ciencia deductiva aristotélica de la zoología (un área de especial interés para él» (Dear, 2007: 28).

Sabemos que, siguiendo a Aristóteles, los filósofos de la escolástica trataron de elaborar un saber analítico sólido que permitiese llegar a deducciones lógicas irrefutables: de esta manera, atendiendo a que el autor griego defendía el geocentrismo, se llegó a explicar que el elemento «tierra» era una sustancia cuyo emplazamiento natural era el centro del universo y, tomando esta deducción lógica como verdadera, se explicó que los objetos caían al suelo porque buscaban volver a su lugar natural (Dear, 2007: 28).

En sí, el modelo de conocimiento clásico, fijado en autores como Aristóteles y recuperado durante la Edad Media, tenía interés en la definición y comprensión de fenómenos ya conocidos y experimentados, sensorialmente, por el ser humano y no contemplaba el descubrimiento de nuevos fenómenos que no fueran perceptibles ni consideraba su existencia. De un modo diferente, en la Revolución Científica que se inicia durante los siglos XVI y XVII, ya se empieza a cultivar un interés por lo nunca experimentado y se comienzan a llevar a cabo experimentos que revelan comportamientos hasta el momento nunca vistos, invisibles para los modelos de conocimiento medievales y clásicos que no contemplaban conceptos como el de «innovación» o «descubrimiento» porque entendían que el mundo era el que era y que en él ya no quedaba nada nuevo por revelar o experimentar (Dear, 2007: 28-23): «La investigación experimental se basaba en la idea de que lo realmente revelador acerca de

la naturaleza no era tanto lo que ésta puede hacer habitualmente por sí misma como lo que nosotros podemos obligarle a hacer» (Dear, 2007: 29).

En síntesis, con todo lo expuesto, podemos entender la metafísica como un modelo de conocimiento de carácter intuitivo y especulativo, conducido y articulado por un discurso que se ajusta a la lógica del contexto socio-cultural en concreto y que se basa en el seguimiento dogmático o doctrinal del saber anterior. Este modelo de pensamiento se sostiene sobre las siguientes bases:

1. Su objetivo es la explicación de las causas que dan lugar a los hechos que se dan en el mundo; un mundo del que no se espera descubrir nada nuevo y que se entiende como inmutable.
2. La explicación de estos hechos y de sus causas se elabora a) a través de la experiencia sensible de este mundo y de los eventos que se dan en él y b) de la asunción de presupuestos y conclusiones anteriores —a las que también se llegó a través de la lógica y de la experiencia—, que no son cuestionadas, sino aceptadas dogmáticamente porque se perciben como un saber inmutable e irrevocable.
3. Las nuevas explicaciones son, como las anteriores, conclusiones lógico-intuitivas: parten de un saber prefijado y no cuestionable y proyectan un saber de la misma naturaleza que no contempla la posibilidad de revelar un conocimiento hasta ahora oculto, sino que busca encontrar una causa coherente (con la lógica del pensamiento de la época) para determinados sucesos experimentables.

Sobre estas bases se asentó la forma de entender el mundo que se utilizó, en general, en Occidente hasta el siglo XVI. Este modelo de conocimiento, basado en la lógica, se empleó tanto para explicar las causas de cualquier evento físico (como la gravedad) como para explicar la literatura, su naturaleza y sus funciones y, cuando sus explicaciones comenzaron a ser insatisfactorias para la sociedad, comenzaron a aparecer cuestionamientos que avivaron el descreimiento sobre sus resultados y propiciaron el surgimiento de la denominada Revolución Científica. No obstante, es necesario comprender que el cambio de paradigma que supuso la llegada de las primeras demostraciones empíricas en lo que se ha denominado la «Modernidad» no implicó una abolición repentina del pensamiento de corte lógico-intuitivo. Durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media la institución religiosa ostentó un poder casi hegemónico en Occidente en lo que respecta a la estructuración y ordenación de la sociedad y era la que

ofrecía, a través de sus doctrinas, explicaciones para el mundo, para los eventos que tenían lugar en él y para la naturaleza de los sujetos que los experimentaban. La influencia del dogma cristiano sobre la sociedad continuó vigente muchos siglos después de que Copérnico llevara a cabo sus primeras demostraciones y, aunque poco a poco sus explicaciones lógicas dejaron de convencer para explicar los eventos físicos de nuestro entorno, lo cierto es que siguieron determinando, directa o indirectamente (y cada vez, de forma más laica), el saber relativo a aquellas cuestiones para las que la ciencia empírica no encontraba aún respuesta. Es lo que ocurrió con el arte: un producto de factura humana, cuya existencia depende únicamente de las capacidades de la mente humana, la cual no comenzó a ser atendida empíricamente hasta finales del siglo XIX.

A lo largo de los siguientes capítulos, observaremos cómo el arte y, en concreto, la literatura, como objeto artístico, se ha explicado durante la tradición occidental a través de las anteriormente comentadas estrategias de este tipo de modelo de conocimiento lógico-intuitivo. Repararemos en cómo este hecho ha provocado la perpetuación de asunciones sobre el hecho literario que han derivado, entre otras cuestiones, en una comprensión problemática del concepto de ‘ficción’ que ha generado múltiples contrasentidos alrededor del término y ha propiciado debates y discusiones en el ámbito de los estudios sobre poética. Vamos a reparar en cómo las soluciones que se plantean en estos debates pasan, casi siempre, por adaptar la definición de «literatura» y de «ficción» a las necesidades lógicas del contexto socio-cultural en cuestión y de su paradigma literario. Veremos que cuando este contexto cambia (y cambian, por tanto, la lógica sobre la que se construye la visión de la vida) aparecen nuevos contrasentidos en la comprensión de lo literario y de su naturaleza ficcional, que son de nuevo solucionados a través de la intuición y con el apoyo de los argumentos que otros autores anteriores han empleado.

Empezaremos nuestro recorrido de la comprensión de lo literario y de lo ficcional en los tratadistas y los pensadores de la Antigüedad Tardía y de la Edad Media.

CAPÍTULO 2. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA MEDIEVAL. HERENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL DISCURSO METAFÍSICO CLÁSICO

Comenzar a desandar el camino que nuestra tradición de pensamiento ha seguido hasta dar lugar a nuestra actual concepción de lo literario y de lo ficcional implica, inevitablemente, hablar sobre cómo se explicó la literatura en la Retórica y en la Poética clásicas. Un vistazo superficial a las actuales investigaciones sobre literatura nos permite observar que son muchos los trabajos contemporáneos que siguen citando los textos clásicos de autores como Platón o —especialmente— Aristóteles como referencias ineludibles para la correcta comprensión del hecho literario. Pensamos, pues, que resulta una buena idea comenzar comprendiendo de qué manera entendieron los autores clásicos la literatura y en qué momento y por qué se aceptaron como válidas sus definiciones.

Dice García Berrio (1994) que los testimonios escritos que hoy conservamos revelan que en la Grecia clásica aparecieron un conjunto de materias entroncadas en la Gramática, la Retórica y la Dialéctica, dedicadas a estudiar los aspectos relativos a la creación de discursos. Se sabe que la Retórica se constituyó como la estructuración y la expresión de los contenidos de un discurso conformado intelectualmente gracias a la Dialéctica, ciencia cuya función terminó por disolverse. En este contexto aparece la Poética, emergida a partir de la división clásica de otras disciplinas científicas, como una ciencia destinada a considerar y explicar un tipo de discurso verbal en concreto: el artístico o literario (García Berrio, 1994: 26).

Se considera, actualmente, que esta ciencia poética fue el primer desarrollo histórico de la hoy llamada Teoría de la Literatura. No obstante, los estudios apuntan a que, mientras que para la actual Teoría literaria el término «poética» es un tecnicismo, para el hablante griego, la palabra «poética» no lo era. «Poética» y «poesía» son palabras que derivan de la raíz griega *poiein*, que significa «hacer» o «crear» (García Berrio, 1994: 26). Sin embargo, los numerosos estudios que han tenido lugar a lo largo de toda la tradición literaria han reinterpretado, densificado y fosilizado este concepto (de definición tan general y abarcadora en la Antigüedad griega), de tal manera que en la actualidad palabras como «poética», «poesía» o «poeta» encierran significados precisos y complejos, relativos todos ellos a la actividad literaria. Dice a este respecto García Berrio:

De esta manera, cualquier tratamiento actual de la Poética ha de empezar planteando la gran diferencia existente entre las dos acepciones: la tradicional, que la ha constituido en sus contenidos más amplios y decisivos, y la moderna y lingüística, restringida en su orientación al estudio de los constituyentes verbales del texto literario. Pero no hay que olvidar, sin embargo, que ha sido el cultivo entusiasta y científico de la orientación lingüística y semiológica de la Poética moderna el que ha reactivado fundamentalmente la difusión actual de la vieja disciplina clásica (García Berrio, 1994: 28).

Si bien el origen del concepto de ‘poesía’ y de sus derivados y subordinados —entre los que se encuentra el de ficción— está en la Antigüedad clásica, la cristalización de su significado, tal cual lo entendemos hoy en día, es producto de un complejísimo proceso de evolución que se extiende, a grandes rasgos, desde la Edad Media hasta nuestros días y que se construye sobre diversas lecturas e interpretaciones de los clásicos griegos y, posteriormente y con crecimiento exponencial, sobre más y más lecturas e interpretaciones de antiguas lecturas e interpretaciones. Sólo en las diferencias notables entre nuestra comprensión actual del término «poesía» y la que (parece ser) fue la clásica, encontramos ya una brecha enorme que evidencia que nuestra aproximación actual a la literatura poco o nada tiene que ver con la del universo cultural clásico. No obstante, a día de hoy, seguimos rescatando, una y otra vez, las definiciones lógico-intuitivas de autores como Platón, Aristóteles y Horacio para definir y explicar la actividad artístico-textual que llevamos a cabo en la actualidad y lo hacemos a través de traducciones y reinterpretaciones de la visión clásica del concepto que, con total probabilidad, se encuentran afectadas por lo que otros estudiosos y teóricos, con aproximaciones culturales muy diferentes a las del mundo griego, han querido entender de ellas.

Pretendemos, pues, ser conscientes de esta sedimentación de interpretaciones y lecturas que dimensionan y dan cuerpo a nuestros actuales conceptos de literatura y de ficción literaria y, por eso, no nos interesa tanto lo que dijeron los clásicos a propósito de la literatura y de la ficción como lo que entendieron de sus palabras los primeros estudiosos que los interpretaron y los comentaron durante la Antigüedad Tardía. Por ello, en este repaso de la conformación de nuestro actual concepto de ‘ficción’, creemos conveniente evitar partir directamente de la lectura de los clásicos griegos. En este sentido, nos parece más interesante y fructífero centrarnos en explicar cómo fueron entendidos y adaptados a la lógica del contexto socio-cultural medieval los tan citados y repetidos argumentos clásicos a propósito de la poesía (ya vehiculados a través de un

discurso lógico-intuitivo) en las primeras interpretaciones que conservamos de ellos para, en los sucesivos capítulos, detenernos a observar de qué manera otros autores posteriores, insertos ya en contextos socio-culturales diferentes, siguieron realizando este tipo de adaptaciones que, con el paso de los años, convergieron en la actual concepción de la literatura y de la ficción.

Los primeros comentarios e interpretaciones importantes que conservamos de las obras clásicas pertenecen a autores que pueden ser contextualizados en el periodo histórico denominado «Edad Oscura». Estas primeras interpretaciones son la base sobre la que, posteriormente, se desarrollaron sucesivas relecturas de las obras de los clásicos, que tuvieron lugar durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco (periodos estos dos últimos en los que proliferaron, especialmente, comentarios y análisis de estos textos y que García Berrio identifica como el momento de la «formación de la teoría literaria moderna») (García Berrio, 1977, 1980). Vamos a abordar, pues, estos textos clásicos en la medida en la que fueron cobrando importancia en los diversos comentarios teóricos y críticos que se sucedieron, teniendo en cuenta cómo afectó a ellos la visión cultural del momento y, asimismo, considerando algunas particularidades, como que, si bien Platón y Aristóteles escribieron cronológicamente antes que Horacio, las primeras exégesis de las Poéticas clásicas no contemplaron la filosofía aristotélica hasta el siglo XVI.

Sin embargo, antes de entrar a valorar estos primeros comentarios interpretativos, debemos considerar una serie de cuestiones contextuales que nos servirán para comprender en una dimensión más profunda en qué circunstancias se desarrolla la visión de estos primeros estudiosos de la poética.

2.1. La transferencia del saber de la Edad Oscura al Medievo: la poética dentro de las artes libres

A la hora de hablar, en términos generales y de forma sintética, sobre el conocimiento en la tradición, tendemos a escorarnos en el convencionalismo de que, tras la caída de la civilización grecorromana (y hasta bien entrado el Renacimiento), el mundo y sus culturas cayeron en una grieta enorme y oscura que supuso la pérdida total de todo el conocimiento que Grecia y Roma habían desarrollado en los siglos previos. Debemos ser cuidadosos con esta afirmación tan recurrente, porque lo cierto es que ni la civilización grecolatina sucumbió por entero ni hicieron falta tantos siglos para ver resurgir la inquietud por el saber.

Uno de los productos culturales clásicos supervivientes fue la lengua, aunque sufrió diversas transformaciones. El griego no sólo se hablaba en Grecia, sino también en el Mediterráneo oriental (Egipto, Palestina, entre otras regiones). También sobrevivió en su forma más coloquial como método de comunicación entre los países de Asia Menor que ya disponían de una lengua propia. En cuanto al latín, se hablaba en prácticamente toda Italia, Europa occidental y en el Norte de África. Además, fue una lengua con un fuerte carácter invasivo que provocó la desaparición de muchas otras lenguas y dialectos de los que apenas conservamos su rastro. También hay que considerar que el Imperio romano era bilingüe, pues el griego, a causa de su flexibilidad, llegó a formar parte activa de la vida cotidiana romana (Highet, 1996: 16-17).

Ahora bien, hay que considerar que, por la imposibilidad de administrarlo y gobernarlo y debido a su tremenda vastedad, el Imperio romano se vio obligado a dividirse en dos mitades (el Imperio occidental y el Imperio oriental) y esto provocó una enorme escisión que distanció, cada vez más, Oriente y Occidente. Esa fractura se hizo aún más evidente cuando Rómulo Augústulo, el último emperador de Occidente, fue apartado del poder por reyes semibárbaros. Además, tras graves problemas durante los siglos VIII y IX, las Iglesias cristianas se separaron y tuvieron lugar una serie de guerras evangelizadoras entre la Iglesia católica y romana occidental y la Iglesia ortodoxa oriental que supusieron, entre otros conflictos, el saqueo de Constantinopla (Highet, 1996: 17-18).

A lo largo de esta sucesión de eventos, antes incluso del expolio de Constantinopla, Occidente olvidó progresivamente el griego, que, por el contrario, siguió siendo utilizado durante mucho tiempo como lengua oficial de Oriente, hasta, aproximadamente, la conquista turca (tras ella, incluso siguió utilizándose en algunos lugares de Oriente y fue recuperado en Occidente unos cuantos cientos de años antes de que los pueblos bárbaros terminaran por acabar con él en Oriente). Occidente acogió como lengua oficial el latín, que persistió y evolucionó en el Imperio romano a lo largo de los siglos hasta nuestra actualidad. El latín sobrevivió de tres formas distintas: 1) a través de siete lenguas modernas y múltiples dialectos que derivaron, no de lo que hoy entendemos como latín clásico (el latín literario de los textos de Virgilio y Cicerón), sino de la lengua vulgar hablada en la calle; 2) a través de la Iglesia católica, que en un principio quiso ser accesible para el pueblo empleando una lengua coloquial sencilla, pero que en determinado punto de la evolución lingüística (que acompañó a la división

de los reinos) se vio obligada a decidir entre traducir sus textos litúrgicos a múltiples lenguas o, como finalmente ocurrió, mantenerlos en latín original —de modo que el latín de la Vulgata, que en un principio había sido empleado para hacer comprensibles los textos bíblicos, se convirtió en una lengua culta y oscura—; y 3) gracias a las bibliotecas eclesiásticas y a sus escuelas, en las que los monjes copiaban los manuscritos para evitar su pérdida y a los que se les explicaba determinadas nociones sobre lo literario y sus autores (Highet, 1996: 18-23).

Fue esta religión cristiana, que se encontraba, en esta época, en un momento de eclosión y que, en principio, negaba y condenaba cualquier forma de paganismo, la que adoptó el latín (lengua pagana) y permitió y favoreció, paradójicamente, la pervivencia de las huellas de la cultura clásica. Sin embargo, la Iglesia cristiana no sólo adoptó la lengua: si bien el cristianismo nace a partir del judaísmo, la Iglesia católica y la Iglesia ortodoxa incluyeron en la tradición cristiana elementos propios de un folklore emparentado con la época clásica. También la filosofía grecolatina se filtró en los textos bíblicos y es aprehensible en ciertos matices de las enseñanzas de Jesús (pese a que, según Highet, éstas son difícilmente clasificables en una corriente filosófica) o en los objetivos que movieron a Dios a tomar la decisión de enviar a su hijo a la Tierra, entre otras cuestiones. Asimismo, fue la Iglesia la que permitió la supervivencia de la política y del derecho romano, que pervivieron, posteriormente, en reinados como el de Carlomagno. Sobrevivieron también (aunque de forma muy general y sintética) algunos saberes sobre los mitos griegos y romanos, aunque siempre desligados de la perspectiva temporal y en el limbo entre lo histórico y lo legendario (Highet, 1996: 23-27).

Este breve recorrido histórico que hemos trazado, siguiendo a Highet, articula, a grandes rasgos, el periodo que solemos llamar «Edad Oscura» y resulta muy útil para evidenciar la enorme brecha temporal y cultural que separa los primeros comentarios que conservamos de los textos de la Antigüedad clásica —los cuales se producen durante este periodo y son considerados las obras fundacionales de la hoy denominada Teoría de la Literatura— del pensamiento que encierran los textos originales grecolatinos, en los que tanto se ha confiado a la hora de buscar soluciones a múltiples problemas teórico-literarios y que tantas veces han sido leídos y reinterpretados atendiendo a intereses ajenos a los de su propio contexto de producción. Esta escisión entre la Antigüedad grecolatina y la Edad Oscura, muchas veces no ha sido tenida en cuenta por los estudios sobre literatura. Dice Curtius:

Mundo antiguo significa toda la Antigüedad, desde Homero hasta la invasión de los bárbaros; de ningún modo se limita a la Antigüedad “clásica”, la cual es en realidad creación del siglo XVIII y producto de una teoría del arte que debe, a su vez, comprenderse históricamente. La ciencia histórica se libró ya hace tiempo del estrechamiento clasicista, pero la ciencia literaria se ha quedado atrás, en ese punto como en otros (Curtius, 2017: 38).

Por ello, antes de abordar los primeros comentarios medievales de las poéticas clásicas, es necesario tener en cuenta que las más antiguas interpretaciones de las obras grecolatinas que conservamos ya cargan con el peso de muchos siglos que separan el final de la civilización grecorromana del principio de la Edad Media y que suponen un abismo cultural y social insalvable, del que hemos de ser conscientes.

No obstante, si bien es cierto, como hemos mencionado, que esta denominada «Edad Oscura» sumió a Occidente, en términos generales, en una etapa desfavorecedora para el progreso del saber, lo cierto es que, como hemos visto, buena parte de la herencia clásica fue transmitida y conservada durante el Medievo, pero no de la misma manera en la que surgió, de manera genuina, en el periodo clásico. La cultura grecolatina, dice Curtius, sobrevivió transformada y fusionada con las inquietudes cristianas medievales. La Edad Media, por tanto, supuso, a su manera, una continuidad de la Antigüedad y, a través de la reinterpretación, adaptación y mixtura de saberes, tendió puentes que evitaron que parte del conocimiento cayera en la enorme brecha del olvido y la destrucción que supuso la Edad Oscura (Curtius, 2017: 39-40).

La Edad Media, en contra de lo que suele argumentarse, llegó como un proceso de evolución que supuso avances que cambiaron nuestra civilización. En este periodo se desarrollaron mejoras en el ámbito educativo que propiciaron el estudio y la conservación del pensamiento, las lenguas y la tradición literaria clásica (aunque siempre pasada por el filtro de la creencia religiosa cristiana). En este contexto aparecieron las universidades: Salerno, Bolonia, París, Oxford, Cambridge, Montpellier, Salamanca..., que, aunque no pertenecían directamente al estamento eclesiástico, sí estaban fuertemente emparentadas con él, puesto que la mayor parte de sus docentes y sus alumnos eran religiosos. Además, el saber comenzó a fluir gracias a los viajes, la peregrinación y la correspondencia (Highet, 1996: 27-29).

El latín —derivado, en esta ocasión, del latín clásico, no del vulgar— comenzó a utilizarse en ambientes cultos como lengua común y se extendió a los campos de la

ciencia y de la diplomacia hasta configurarse como una lengua de uso internacional³. Además, en la Edad Media proliferó la lectura de obras de mayor calidad y comenzaron a copiarse y a distribuirse textos de grandes autores clásicos, así como a traducirse un mayor número de textos del latín a las lenguas vulgares. Debido a toda esta producción intelectual, ciertas bibliotecas tuvieron que ampliarse e implementar estructuras de organización y planificación de los materiales. No obstante, el griego continuó siendo una lengua desconocida —de hecho, era más común entender el hebreo o el árabe— y si resultó posible conocer a los clásicos, fue gracias a las traducciones y retraducciones latinas (Highet, 1996: 29- 31).

Estas mejoras en el sistema de enseñanza medieval, que responden a una necesidad social, son un préstamo adaptado y transformado del sistema educativo clásico. Están construidas tomando como referente la educación pagana griega y a Hippias, contemporáneo de Sócrates, que en la Antigüedad era considerado el fundador de la enseñanza construida sobre las artes liberales, las cuales fueron concebidas en Grecia como un sistema de educación general⁴, basado en la anteriormente definida forma de conocimiento lógico-intuitiva o metafísica. Estas artes liberales eran aquellas que se promulgaban sin ánimo de lucro y recibían este nombre por ser propias del hombre libre (lo que implicaba que la pintura, la escultura y otras artes manuales (*artes mechanicae*) no fueran consideradas artes liberales). Es importante tener en cuenta que no podemos entender este concepto de ‘arte’ (*ars*) con su acepción actual, puesto que en la Antigüedad «arte» significaba «doctrina» o «teoría», que es este el sentido que encierra el concepto en la todavía utilizada expresión «arte poética» (Curtius, 2017: 63-64).

Las artes liberales adquirieron especial importancia al final de la Antigüedad, cuando la filosofía dejó de ser considerada una disciplina científica y aquellas pasaron a tener la función de recoger y de fijar el saber. En la enseñanza medieval primaron dos teorías de las artes que surgen de distintas formas, pero con ciertas similitudes y

³ Según Highet, hay que considerar que en los siglos XII, XIII y XIV las lenguas romances eran mucho menos ricas, menos flexibles y más regionales, por lo que carecían de las prestaciones, el vocabulario y la complejidad del latín clásico. Por este motivo, no era habitual el uso de una lengua propia porque éstas todavía no estaban desarrolladas. No obstante, el latín clásico contribuyó a enriquecerlas porque fueron muchos los préstamos que les dejó en herencia (Highet, 1996: 29, 31).

⁴ Es destacable que Platón rechazara en su República el sistema de Hippias, al mismo tiempo que defendiera la filosofía como verdadera forma de conocimiento. No obstante, estas ideas tan extremistas de Platón no tuvieron repercusión en la concepción social de la época sobre la educación. Fue Isócrates, orador contemporáneo a Platón, quien aportó una visión mucho más mesurada con su consideración de la educación (las artes liberales) como una preparación previa (propedéutica) para entender la filosofía, visión que perduró durante toda la Antigüedad (Curtius, 2017: 63-64).

coincidencias: la patrística y la profana. La teoría patrística, a través de sus múltiples autores medievales, concibe la ciencia griega desde diferentes perspectivas que tratan de legitimar el origen profano del saber dentro de la religión cristiana. Los apologetas cristianos del siglo II, por ejemplo, justificaron la conveniencia de leer a los clásicos griegos vinculándolos a la tradición cristiana: San Justino presentaba a los sabios griegos como discípulos de Moisés. San Clemente Alejandrino, en cambio, era partidario de la idea de que el pensamiento griego provenía directamente de Dios. En cambio, San Jerónimo defendió que el saber griego debía servir de provecho para el cristianismo y para ello no dudó en aducir múltiples ejemplos en los que en los textos bíblicos se recomendaba o se citaba a filósofos o poetas griegos. También San Agustín —cuya filosofía fue muy importante en la Edad Media— promovió ciertas ideas que indicaron una aprobación del conocimiento de las artes antiguas y que insinuaban un origen divino (cristiano) para ellas. Finalmente, fue Casiodoro quien escribió *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, el primer manual que aunó la doctrina cristiana con el conocimiento de las artes griegas profanas, bajo la justificación de que todo el saber profano antiguo procede directamente de los textos sagrados cristianos (Curtius, 2017: 66-68).

Al margen de esta teoría patrística de las artes, encontramos una teoría profana que, paradójicamente, tiene algunos puntos en común con la patrística, aunque su planteamiento es inverso: el origen para las artes es profano y es la tradición cristiana la que se apropia de ellas. De esta forma, la teoría profana defendía que la génesis de las artes estaba en la Naturaleza o en Júpiter, o que Moisés adquirió conocimiento sobre ellas a través de los egipcios, pues fue educado por ellos (Curtius, 2017: 69-70).

Observamos, pues, cómo el conocimiento clásico de las artes liberales es, como comentábamos anteriormente, adoptado, por necesidad, por la doctrina cristiana y transformado y justificado atendiendo a sus intereses ideológicos y teológicos. Las artes liberales, que aparecen en la Antigüedad griega, sobreviven al fin de la Edad Oscura, aunque desvinculadas (en cierto modo) de la filosofía clásica, y se perpetúan como forma de conocimiento en la Edad Media, como explicaremos en lo que sigue:

Se concretó en siete el número de artes liberales: gramática, retórica dialéctica, aritmética, geometría música y astronomía. Fue Boecio quien categorizó las cuatro últimas artes (vinculadas a las matemáticas) como *quadrivium* y las tres primeras como *trivium* (Curtius, 2017: 64). En este caso, nos interesan aquellas que conforman el *trivium* (que, además, fueron las más estudiadas durante el Medievo): la gramática, la

retórica y la dialéctica, que estuvieron dedicadas, como mencionábamos al principio de este capítulo, al estudio de la producción discursiva desde unos argumentos fundamentados en un modelo de saber lógico-intuitivo (que, como ya hemos explicado, era la forma de entender el mundo previamente al cambio de paradigma que comienza en el siglo XVI). De su división aparece la poética, cuya conformación como disciplina es, a su vez, consecuencia de la división del sistema filosófico que propuso Aristóteles, el cual gozó de poca repercusión después de su muerte, puesto que los textos del Estagirita desaparecieron hasta el siglo I a. C. Comprender la configuración de la poética como ciencia es importantísimo para entender cómo se articula, dentro de ella, desde argumentos propios de la metafísica, el concepto de ‘ficción’, y para ello es, asimismo, relevante explicar por qué Aristóteles bautiza con este nombre a la ciencia dedicada al estudio del discurso verbal artístico. Una denominación, «poética», que abrió un enorme campo semántico en el que, recordemos, el paso de los siglos ha fosilizado términos como «poesía», que abandonaron su significado original en griego para adoptar un significado exclusivamente relacionado con la producción verbal artística.

2.2. La herencia clásica en la transformación medieval del concepto de ‘poesía’: el germen del actual problema de la ficción

Decíamos anteriormente que mientras que para nosotros, hoy en día, la palabra «poética» es un tecnicismo, para el hablante griego era un derivado tardío de *poiein*, que en el habla común significaba «hacer» en el sentido referido a la acción de «fabricar» o «elaborar» cualquier objeto. Dice Curtius que el vincular esta palabra, *poiein*, con la creación de un discurso verbal artístico fue consecuencia de una separación de tareas⁵: en un principio, los productores de textos recitaban sus propias composiciones; sin embargo, más tarde algunos empezaron a dedicarse sólo a recitar las composiciones de otros productores. Éstos recibieron el nombre de aedos, mientras que los escritores fueron llamados «fabricantes» o «hacedores», ποιητής (*poetas*), una palabra derivada de ποίησις (*poiesis*). De este concepto de ‘poeta’ y de *poiesis* como «hacer» vinculado a la

⁵ Esta separación de tareas es observable en el siguiente fragmento del *Banquete* de Platón: «Tú sabes que la idea de “creación” (*poiesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación de suerte que también los trabajos realizados en todas las partes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poiētari*) [...]. Pero también sabes [...] que no se llaman creadores sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se le llama, en efecto, “poesía”, y “poetas” a los que poseen esta porción de creación» (Platón, *Banquete*: 205c).

creación textual, aparece la división en el sistema científico aristotélico. El Estagirita divide la filosofía en teoría, práctica y «poética». Dentro de esta división, la práctica se ocupaba de las acciones humanas (o lo que la escolástica llamó *agibilia*) y la poética del «hacer» o «producir»⁶ (que la escolástica llamó *factibilia*). Esta misma poética distingue entre artes útiles (como la tecnología) y artes hermosas, que es lo que consideramos en sí hoy como poética. De esta forma, el arte poética adquiere un lugar en el pensamiento de Aristóteles paralelo a otras disciplinas como la ética o la retórica, entre otras (Curtius, 2017: 213-214).

Sin embargo, el término *poiesis* y sus derivados no fueron usados con frecuencia en el Medievo porque no se concebía la poesía como un arte independiente y, directamente, no existía ninguna palabra que pudiera describir la acción poética con precisión. Se empleaban, en este ámbito, términos relacionados con la métrica (*metrica facundia, metrica dicta, dictum metrico...*) u otros como *lyrico pede boare* o *versibus digere*. También se utilizaba en ocasiones el verbo *ponere* para referirse a la construcción poética: al poeta solía llamársele de diversas formas como *versificus metricae artis peritia praeditus, dictator, positor* o *compositor* (los dos últimos términos derivados de *ponere*). Sin embargo, paralelamente al desusado término *poesia*, surge, del inglés, la palabra *poetry*, que durante algún tiempo se pensó que era un nuevo concepto de ‘*poesia*’, pese a que en realidad no era más que una latinización de ‘*poetisa*’, que en griego es *ποιήτρια* (*poetria* en latín), y que aparece en los textos de Cicerón y de Ovidio. Con *poetria* convive, también, otro verbo de nueva creación, *poetari* (o *poetare*) que adquiere el significado de «acción de escribir poesía» y aparece en la obra de Prisciano o en *De vulgari eloquentia*, de Dante (Curtius, 2017: 222-224).

Ahora bien, por mucho que no existiera, durante la Edad Media, un término específico para describir la creación literaria, la acción poética, en sí misma, sí fue abordada y descrita como actividad a través de la asunción y transformación de las consideraciones clásicas sobre la misma, que fueron tomadas, principalmente, de la obra de Platón.

Los comentarios y lecturas de los primeros apologetas y estudiosos de la Edad Media constituyen el grueso de interpretaciones más antiguas que hoy conservamos de la obra platónica y su visión de la creación literaria se vio, directamente, condicionada

⁶ Hoy en día también se suele traducir *poiesis* como «creación». No obstante, dice Curtius que esta traducción le añade a la comprensión griega del concepto un matiz ajeno a ella, vinculado con la doctrina judeocristiana de la Creación (Curtius, 2017: 213).

por las explicaciones metafísicas del filósofo griego. La lectura de la *República* expuso a estos primeros comentaristas cristianos al destierro al que Platón somete a los poetas por considerar, según las interpretaciones y traducciones, que su labor puede ser perjudicial para la ciudadanía y que, en sí, la acción poética encierra múltiples problemas éticos. Estas apreciaciones de carácter metafísico (que constituyen una censura para la actividad literaria que, por cierto, parece contradecirse en otros diálogos del autor) son el argumento central sobre el que se ha construido y evolucionado el concepto de ‘ficción literaria’ tal cual hoy lo conocemos y, ya adelantamos, son también el motor que ha generado las problemáticas en torno al concepto que tratamos de resolver en este trabajo. En cambio, el pensamiento clásico aristotélico, a diferencia del platónico, sí reconoció, aparentemente, en la poesía un valor filosófico elevado e instituyó la poética como ciencia de la poesía: «Aristóteles le volvió a dar entrada en el círculo de los bienes espirituales supremos, y reconoció en ella un valor moral y filosófico [...]. Esto fue a la vez culminación remate del pensamiento clásico griego» (Curtius, 2017: 214). Ahora bien, lo cierto es que la *Poética* de Aristóteles, según Curtius, tuvo poca influencia tras la muerte de su autor. La llegada del helenismo y la degeneración y la ruptura de la filosofía en ciencias particulares, junto con algunos factores más, dejaron a la sombra la obra aristotélica, que según Curtius se volvió completamente inaccesible. Además, de dos argumentos del filósofo en la configuración de las reflexiones sobre la poesía. Las corrientes epicureistas y estoicistas discutieron mucho acerca de la naturaleza y las funciones de la poesía y, aunque este pensamiento no se ha conservado, sí nos ha llegado a través del *Arte poética* de Horacio, una obra que supuso el fin de un proceso de reflexión, ya que después de ella no existió ningún texto romano que abordara las problemáticas de la poética (Curtius, 2017: 214-215). Resulta relevante no perder de vista a los tres autores clásicos que se mencionan en este párrafo (Platón, Aristóteles y Horacio), pues sus consideraciones sobre la poesía fueron indispensables para el desarrollo de los estudios sobre poética en la Edad Media, pero más importante es entender que, de entre las tres, fue la obra de Platón la que más influencia tuvo en la visión medieval del arte y la que marcó la dirección en la que los primeros estudiosos entendieron la producción literaria⁷.

No obstante, el discurso lógico-intuitivo mediante el cual Platón explicó el hecho literario a través de la consideración de la poesía atendiendo a su resultado (la

⁷ De hecho, los textos aristotélicos no eran de manejo habitual y Horacio bebía del mismo Platón en muchos puntos de su obra.

obra, que es el objeto o producto, y su repercusión social) sembró dudas entre los primeros teóricos de las que surgieron ciertos debates a propósito de la ficción. Estos debates proceden, principalmente, de la lectura e interpretación de dos argumentos del filósofo: La primera idea platónica que los pensadores medievales heredan es el origen divino de la poesía. Se interpreta que, en el *Ion*, Platón no defiende la poesía como una ciencia o como el producto de una técnica llevada a cabo desde el conocimiento y la razón. Se entiende que, para el filósofo griego, la producción poética tiene un origen divino y es el resultado de una posesión durante la que el poeta pierde la facultad de llegar a la verdad a través de la razón. Así nos ha llegado la descripción de Platón de la actividad poética y del estado mental del poeta cuando la lleva a cabo:

Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas. Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve alada y sagrada el poeta y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar (Platón, *Ion*: 534b, 534d, 534e).

Y así observamos que explica el autor el origen divino de la poesía:

Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces [los poetas] de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen en virtud de una técnica hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos privados de la razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla [...]. Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra [...] que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine (Platón, *Ion*: 534d, 534e).

A través de esta argumentación, es fácil interpretar que Platón introduce en su obra la idea de que el poeta, debido al estado mental de enajenamiento total en el que se encuentra, no es capaz de hablar empleando la inteligencia y la razón, por lo que —se sobreentiende— debemos desconfiar de su palabra (y de la obra literaria, que es el producto que crea), pues su discurso no es el de un experto, sino el de un poseído, y por tanto el poeta habla acerca de las cosas «sin saberlas realmente» (Platón, *Ion*: 542a).

Muy vinculada con esta imagen tan desconfiable del poeta que interpretamos en Platón, se encuentra la argumentación sobre la poesía que posteriormente desarrolla en la *República*, en la que se entiende que relaciona la poesía imitativa directamente con la mentira y la destierra de su república ideal. Se observa que el filósofo dedica un espacio en el texto a delimitar los perjuicios que la mentira puede causar en la sociedad (Platón, *República*: 382a-383b) y, posteriormente, identifica las fábulas del poeta (por ejemplo, aquellas que tienen un carácter mitológico) como unas de las causantes de estos daños. Dice la traducción: «Cuando el poeta diga cosas de tal índole acerca de los dioses, nos encolerizaremos con él y no le facilitaremos un coro. Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes» (Platón, *República*: 383c). Con estas palabras nos llega la visión platónica del poeta:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte (Platón, *República*: 387b).

Y concluye tras algunos ejemplos más:

Si es adecuado que algunos hombres mientan, éstos serán los que gobiernan el Estado, y que frente a sus enemigos o frente a los ciudadanos mientan para beneficio del Estado; a todos los demás les estará vedado (Platón, *República*: 389c).

Se ha entendido, por tanto, que la poesía imitativa queda desterrada del Estado que plantea Platón porque «un hombre no puede imitar muchas cosas tan bien como lo hace una sola» (Platón, *República*: 394c). Esta idea se entronca con los planteamientos del *Ion* que mencionábamos anteriormente: el poeta habla poseído por los dioses, no desde la razón, y a través de su obra imita aquello que conoce más y también aquello en lo que no es experto, por lo que su obra es susceptible de inducir al engaño a sus receptores. Platón expone, por tanto, que el saber que aporta la poesía imitativa no tiene calidad; que es de tercera categoría: «En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece, y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una» (Platón, *República*, 462c). El filósofo parece dejar claro que el poeta imitativo no está inclinado a explotar las virtudes del alma humana y que insiste en que es potencialmente dañino incluso para «los hombres de bien» (Platón, *República*: 605a,

605b, 605c). Añadimos, a este comentario, una traducción de las conclusiones de Platón sobre la cuestión de la poesía:

Hemos fundado el Estado de un modo enteramente correcto, y puedo decir que esto ocurre sobre todo con lo discurrido acerca de la poesía [...]. Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto, según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida [...]: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son (Platón, *República*: 595a-595b).

Observamos como Platón elabora su explicación y su crítica a propósito de la creación poética a partir del análisis, en concreto, de las características que observa en el objeto artístico y, de ellas, extrae la conclusión intuitiva de que el proceso de conformación de la poesía mimética es el resultado de un raptó divino durante el que el poeta es confundido por los dioses. Los primeros traductores y teóricos que leyeron la obra de Platón heredaron esta perspectiva de análisis del hecho poético, centrada por completo en las características del objeto artístico-literario, e interpretaron del discurso de naturaleza lógico-intuitiva de la *República* y del *Ion*, que para Platón la poesía imitativa, como producto y objeto, tenía un efecto potencialmente negativo en la sociedad porque los poetas no hablaban desde el conocimiento, sino a través de una posesión que les llevaba a imitar incluso aquellos asuntos sobre los que no tenían un conocimiento especializado y experto. Esta creación mimética descontrolada y alejada de la razón contribuía a diseminar informaciones falsas —claras mentiras, según las interpretaciones de la obra del filósofo— que inducían a engaño a sus receptores por ser un saber de tercera categoría. Por tanto, el artefacto resultante de la poesía imitativa era moralmente reprobable, perjudicaba a la *República* ideada por Platón y, por consiguiente, se asumió que lo más prudente era controlar y censurar este ejercicio.

La obra platónica es el primera aproximación teórica que conservamos que asemeja la poesía mimética (o lo que hoy llamaríamos literatura) a la mentira convencional y que censura y denuncia el carácter engañoso de la actividad poética. La poesía, según el filósofo, no puede ser considerada como un ejercicio moral ni educativo, de ninguna de las maneras. Hemos de prestar mucha atención a la forma en la que se han entendido y observado las palabras de Platón en estos dos trabajos a lo largo de la tradición, porque este juicio sobre la poesía mimética no sólo no permaneció aislado en la obra del filósofo, sino que condicionó durante los siguientes siglos la

concepción general de la literatura, hasta el punto en el que a día de hoy muchas de las contradicciones y los debates que surgen a propósito del concepto de ‘ficción’ responden, directa o indirectamente, a estas palabras que Platón escribe en el *Ion* y en la *República* acerca de la poesía mimética.

Vamos a dedicar el siguiente epígrafe a iniciar un rastreo que aclare cómo leyeron, interpretaron y adaptaron a su contexto socio-cultural los primeros teóricos cristianos estas dos ideas desarrolladas en el *Ion* y la *República* acerca de la poesía mimética.

2.2.1. La herencia clásica en la transformación medieval del concepto de ‘poesía’: el problema de la ficción desde la Antigüedad Tardía hasta el fin de la Edad Media

El pensamiento teórico sobre poética desarrollado en la Edad Media se vio por completo condicionado por las interpretaciones de las obras de Platón, que en estos siglos fueron enfocadas desde un filtro cristiano y se adaptaron a la doctrina moral eclesiástica imperante. No obstante, antes de permear en la época medieval, los mencionados problemas de Platón con la poesía mimética fueron abordados y desarrollados en la Antigüedad Tardía por personalidades influyentes, que mediante sus escritos perpetuaron y fijaron el pensamiento platónico que posteriormente llegó a la Edad Media.

2.2.1.1. La poesía mimética en la Antigüedad Tardía

En la Antigüedad Tardía, una de las obras influyentes en el tratamiento de la poesía fue la de Quintiliano (35-95), cuya *Institutio oratoria* (compuesta aproximadamente entre los años 93 y 95) tuvo una relevancia similar en la Edad Media a la que tuvo el *Cortesano*, en el siglo XVI. Quintiliano habla de las dos partes de la gramática (la ciencia del hablar correcto y la explicación de los poetas) y, posteriormente, habla de la ciencia del lenguaje, que incluye el arte de escribir (el estilo) (Curtius, 2017: 619-620). No obstante, Quintiliano nos interesa en la medida en la que recupera, interpreta, defiende y aplica los preceptos morales de Platón respecto a la actividad poética.

Quintiliano insiste en que sólo deben ser leídos aquellos poetas cuyas obras tengan un valor moral y formativo y censura aquella poesía que no cumple con este requisito por considerarla —como se asumía que la consideraba Platón— dañina e inservible. Observamos un ejemplo de la preocupación de Quintiliano al respecto de este asunto en la siguiente cita:

Per il resto, va dato un consiglio importante: in primo luogo, i bambini che sono inesperti e ignari di tutto e hanno tenere menti pronte ad assorbire in profondo qualunque suggestione vi si poserà, debbono imparare non solo testi ricchi di eloquenza, ma anche testi moralmente istruttivi (Quintiliano, *La formazione dell'oratore*: 205).

Y, además, ejemplifica el autor las posibles consecuencias negativas (confusiones, desinformación...) que puede traer al conocimiento y al saber la escritura y lectura de hechos fabulosos:

Fatti simili si verificano soprattutto con soggetti favolosi (alcuni raggiungono il ridicolo, altri costringono a vergognarsi), donde i commentatori più sciagurati tragono licenza di inventare la maggior parte di quanto dicono, fino a mentire sui libri interi e sugli autori, come viene, senza tema di smentita, poiché non si possono reperire individui che non sono mai esistiti; non a caso, sui temi più noti spessissimo le persone precise li colgono in fallo. Conclusione: per me, fra i pregi di un grammatico ci sarà anche che non sappia proprio tutto (Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, 213).

Dice Curtius a propósito de la censura de Quintiliano:

también hay que leer a los poetas líricos, pero escogiendo entre sus obras; el mismo Horacio contiene pasajes que Quintiliano no quisiera ver explicados en las aulas; Quintiliano excluye totalmente la elegía erótica y recomienda en cambio la comedia, que considera factor importante para el aprendizaje de la retórica [...]. Por lo demás, se ve que Quintiliano era más severo que los monjes y clérigos de la Edad Media cristiana, los cuales como es bien sabido hicieron abundante uso de Ovidio en la enseñanza escolar, por lo menos a partir del siglo XI (Curtius, 2017: 620).

Esta condena de los poetas que no comulgan con la moral esperable y aceptable está vinculada con la concepción platónica de la poesía como un discurso dañino y sin ética (que se interpreta de la *República*) y tiene como consecuencia el que en los años y siglos siguientes empiece a hablarse de la finalidad de la literatura; un tema que ya planeaba de forma muy difusa en la obra de Platón pero que se concreta y se sintetiza en la dualidad horaciana *docere o monere* («instruir») / *delectare* («deleitar»), que se extiende en la Antigüedad, llega a la Edad Media y se desarrolla con plenitud, como veremos con más detalle, durante el Renacimiento. A este respecto, Diomedes —otro autor de la Antigüedad Tardía— habla de la esencia, el contenido y el fin de la poesía y, siguiendo el modelo horaciano, explica que la finalidad de la poesía no es otra que la de servir y deleitar (Curtius, 2017: 623). Por tanto, es importante observar en este punto cómo la moralidad se convierte en un requisito indispensable para la construcción poética que converge, progresivamente, en una instrumentalización clara de la poesía, la cual, a

través de la dualidad horaciana, se acaba siendo un artefacto que sólo es válido y aceptable si, además de proporcionar deleite, contiene un claro valor didáctico edificante.

En otra línea diferente, resulta interesante analizar las apreciaciones de Macrobio (siglo IV), pues, pese a ser un autor neoplatónico pagano, sus consideraciones acerca de la poesía se apartan de la línea de pensamiento general de la Antigüedad clásica y están más del lado de la concepción evolucionada de la poesía que se desarrolló posteriormente, durante la Edad Media, y en la que encontramos ecos del *Ion*. Entre las obras más importantes de Macrobio encontramos los *Saturnales*; una recapitulación de la tarea poética en la Antigüedad Tardía que nos acerca a cómo pudieron comprender el concepto de ‘poesía’ los más importantes contemporáneos de Macrobio, como San Agustín o San Jerónimo: «En la obra de un neoplatónico pagano de la tardía Antigüedad encontramos, pues, por vez primera, la concepción “cósmica” del poeta, la comparación con el arquitecto del universo. La poesía de Virgilio se debe a la inspiración divina» (Curtius, 2017: 629-630).

Así pues, tal y como se ha interpretado en el *Ion*, Macrobio compara la tarea creativa del poeta a la del Dios creador del universo: el autor considera al poeta como un hombre más elevado y superior, con un encargo divino. Pese a ser Macrobio pagano, su consideración acerca de la poesía es muy parecida a la que posteriormente evoluciona en el Medievo, que, aunque es heredera del pensamiento platónico, como veremos más adelante, está por completo condicionada por la visión cristiana de la época. Además, Macrobio se entiende a sí mismo no dentro del sistema literario de su actualidad, sino fuera de él, como un intérprete conservador de una tradición pasada, pues ve en Homero, Platón, Cicerón y Virgilio un canon de clásicos ya antiguos. Ya en la época de Macrobio sólo se consideran importantes aquellos autores que tengan una relevancia religiosa, filosófica o científica, porque interesa formar un canon que resulte didáctico y provechoso y que cumpla con la moral doctrinal esperada⁸ (Curtius, 2017: 628-630).

Con estas notas breves sobre estos (pocos, pero representativos) autores es perfectamente observable la influencia de las interpretaciones de la obra de Platón en el pensamiento de la Antigüedad Tardía, todas ellas enfocadas, como en la obra del filósofo griego, a entender la poesía mimética desde el propio objeto (la obra artística) y

⁸ Observamos, de nuevo, el «requisito de moralidad» presente en Quintiliano, vinculado con la concepción platónica de la poesía mimética como una actividad dañina y amoral.

a través, de nuevo, de un discurso lógico-metafísico. En Quintiliano, en Diomedes y en Macrobio pervive la concepción de la literatura que ya encontramos en la *República* de Platón y esta consideración converge en lo que vamos a denominar «el requisito de moralidad», que se desarrollará en los siguientes siglos y que servirá para legitimar la creación de poesía mimética (que, recordemos de nuevo, es considerada como una expresión potencialmente falaz): toda poesía debe tener una utilidad moral y didáctica (es una idea que también mantiene viva la dualidad horaciana *docere/delectare*). De hecho, Quintiliano es muy taxativo con aquella literatura que no cumple con unos estándares de moralidad y que, por tanto, no sólo es inservible, sino que puede implicar daños en sus lectores. Además, Macrobio también mantiene viva, en su pensamiento, la concepción platónica del poeta como alguien dotado de un favor divino (la observábamos en el *Ion*), solo que en este caso Macrobio malversa la idea original de Platón. Mientras que el filósofo griego, según las interpretaciones, se sirvió de este argumento para cuestionar la poesía mimética (recordemos que en el *Ion* dice que el poeta no puede hablar con lógica desde la posesión divina), Macrobio utiliza esta idea, precisamente, para defender y validar el uso de la poesía mimética y describe al poeta como un ser humano más elevado, elegido y dotado de un favor divino que tiene una tarea semejante a la de los dioses: la creación. Observamos, con Macrobio, una de las, posiblemente, primeras legitimaciones de la poesía mimética que, en cierto modo, trata de contradecir los tan asumidos argumentos que se han interpretado de la obra de Platón y que, como hemos visto, identifican la literatura como un discurso falaz.

2.2.1.2. La poesía mimética en la Primitiva Cristiandad

Las lecturas e interpretaciones de la *República* y el *Ion* no acabaron en la Antigüedad Tardía: continuaron llevándose a cabo durante los siguientes siglos, por lo que la influencia de las ideas de estas obras continuó extendiéndose y adaptándose a los nuevos tiempos (y a su correspondiente pensamiento cultural) para explicar, a través de ellas, la naturaleza de la actividad poética. Una de las influencias más importantes, determinantes e interesantes para entender cómo el pensamiento platónico fue transformado y empleado a conveniencia a lo largo de la tradición es la de los primeros apologetas cristianos que forman parte del llamado campo de la patrística y que son considerados los padres de la Iglesia. La labor intelectual de estos padres abarcó toda la primera cristiandad (desde los hechos relatados al final del Nuevo Testamento, año 100 DC) y consistió en establecer los preceptos básicos sobre los que se construyó la

doctrina cristiana y en combatir las distintas formas de paganismo que pudieran atentar contra ella.

Según Curtius, el judaísmo helenizante de los últimos y los primeros siglos antes y después de Cristo fue un nexo que conectó la antigua poética pagana con la poética que desarrolló la patrística en la primera cristiandad; un nexo que resultó ser un canal directo de transmisión de la filosofía griega, que los primeros apologetas cristianos recibieron y adaptaron a su dogma⁹. El judaísmo helenizante intentó, por todos los medios y atendiendo a sus intereses ideológicos, demostrar que las escrituras sagradas judías eran mucho más antiguas que la filosofía, la poesía y, en general, el saber helénico (y su moralismo) y los apologetas no dudaron en defender que los griegos conocieron los textos sagrados hebreos y bebieron directamente de ellos. Todas estas ideas fueron recogidas por los primeros apologetas cristianos y con el tiempo se vieron reflejadas en la teoría alejandrina y en las obras de los grandes Padres de la Iglesia (Curtius, 2017: 631-632).

San Jerónimo (340-420) y San Isidoro (540-636) insistieron mucho en el flujo de coincidencias y correspondencias entre los textos bíblicos y los profanos. San Jerónimo, por ejemplo, aseguraba en sus cartas que la *Biblia* demostraba que San Pedro y San Juan habían logrado comprender el concepto de ‘logos’ como no lo había hecho Platón o Demóstenes. Fue gran conocedor de los clásicos antiguos y defendió que comprenderlos contribuía a alcanzar una interpretación profunda del Evangelio cristiano y a rechazar el paganismo (en tanto que estos clásicos se basaban, según el juicio interesado de San Jerónimo, en los relatos bíblicos). No obstante, San Jerónimo no fue el primero en recomendar el conocimiento de la poesía y la filosofía profana: otros como Orígenes, San Basilio, Lactancio y San Ambrosio ya lo habían hecho con anterioridad, aunque fue San Jerónimo quien se convirtió, según Curtius, en el representante por excelencia del humanismo eclesiástico (Curtius, 2017: 633).

Sin embargo, Casiodoro (477-481) se unió a este argumento de que las ideas profanas procedían directamente de la ciencia sagrada y superó el sistema de correspondencias surgido en el siglo IV, que fue el resultado de la confluencia de la cultura pagana con la cristiana (Curtius, 2017: 634). Casiodoro rompió el vínculo de influencias existente entre literatura pagana y literatura cristiana con la defensa de que la *Biblia* no necesitaba ser justificada porque el artificio de otros textos paganos ya se

⁹ Un ejemplo claro que cita Curtius es el de Justino, quién era un claro defensor de que la cosmogonía de Platón procedía directamente del *Génesis* (Curtius, 2017: 6031).

encontraba previamente en ella, de modo que todas las figuras y el conocimiento poético clásico (y su carácter moralista), según el autor, procedía directamente de ella (Curtius, 2017: 634). En la misma sintonía que Casiodoro, San Isidoro, que paradójicamente sí trataba de enseñar a partir del sistema de correspondencias entre los textos bíblicos y los profanos, incluyó en su historia de la literatura y en su poética la idea de que Israel fue predecesora en todos los campos del saber (la ciencia, la filosofía, la poesía), mucho antes que la Grecia clásica pagana. Dice Curtius que, para San Isidoro, corresponde a «los patriarcas y a los autores bíblicos [...] el mérito de haber creado los géneros poéticos, adoptados después por los griegos» (Curtius, 2017: 638). San Isidoro adoptó estas ideas de los gramáticos del tardío Imperio, que vincularon la doctrina teológica a los poetas (Curtius, 2017: 311).

Adhelmo (369-709), como San Jerónimo, Casiodoro y San Isidoro, también suscribió la necesidad de comprender la *Biblia* para poder entender todas las artes. Buscaba alcanzar una cultura a la vez religiosa y literaria. Adhelmo habló, también, de la consideración que debía tener la actividad poética y, aunque no fue partidario de que toda la poesía debiera ser prohibida, sí exigía explícitamente que debía tratar temas cristianos (Curtius, 2017: 645-647).

A través de las breves notas con las que hemos sintetizado a estos cuatro autores del primitivo cristianismo, podemos reconstruir el puente que une el pensamiento cristiano con la Antigüedad grecolatina. Los autores de la patrística heredaron la tan trabajada argumentación platónica, que fue permeando y disolviéndose discretamente en la tradición, pero le añadieron un filtro cristiano que resultó definitivo a la hora de entender la poesía en los siguientes siglos. Para los primeros apologetas, toda la poesía que estuviera al servicio de la doctrina cristiana servía a la verdad, y era aquella que se apartaba del cristianismo (la pagana) era la que resultaba potencialmente falaz y peligrosa (en este punto, vuelve el razonamiento que interpretamos de la *República*).

Ahora bien, ya hemos visto que, por muchos filtros doctrinales y manipulaciones discursivas basadas en fundamentos lógico-metafísicos que los apologetas aplicaran para legitimar la prevalencia de los textos bíblicos sobre los paganos, lo cierto es que el saber clásico y la literatura pagana, en sí mismos, estuvieron muy presentes en el entorno cultural y doctrinal del momento y tuvieron gran influencia entre los intelectuales y pensadores, por lo que no es de extrañar que los autores de la patrística sintieran la necesidad de reivindicar la calidad de ciertos textos y de justificar su importancia y su utilidad. Como respuesta a esta necesidad, los primeros apologetas

sacralizaron el saber de los autores paganos y lo presentaron, de una forma completamente interesada, como heredero inconsciente de los textos bíblicos hebreos, de tal manera que, para los autores de la patrística, la *Biblia* es la verdadera génesis de todas las artes y, sin ella, resultaba imposible llegar a un conocimiento profundo. Esta idea, por supuesto, abarca el ámbito literario: toda poesía ha de tener una justificación bíblica y, por tanto, debe estar emparentada con la moral religiosa cristiana.

La necesidad (presente en Platón) de que toda producción poética sea moral y resulte de utilidad para la educación en buenos valores pareció transferirse también a los apologetas cristianos, quienes la integraron con coherencia en su doctrina religiosa cristiana. Como respuesta a esta necesidad, apareció esta tendencia a sacralizar y derivar de los textos cristianos toda la producción pagana para que, en última instancia, toda la literatura legítima fuera producto de Dios (observamos que, sobre este razonamiento, planean de forma evidente los argumentos platónicos del *Ion*, aunque utilizados, de nuevo, tal y como los empleaba Macrobio, en defensa de la poesía, no contra ella). Así, toda poesía había de comulgar con la moral cristiana de la época y, al mismo tiempo (y paradójicamente), debía cuidarse y alejarse del carácter pagano de ciertos textos clásicos, aunque siempre sin perder de vista su calidad y la verdad que muchas veces contenían porque, si los comparásemos con la *Biblia*, según los apologetas podríamos encontrar en ellos, pese a su carácter pagano, que las grandes verdades que les confieren su calidad son influencia de los textos sagrados hebreros.

Por tanto, si tenemos en cuenta estos preceptos dogmáticos, es de esperar que la literatura que se producía en la época (lo que Curtius llama «poesía cristiana latina») tuviera que seguir la doctrina cristiana. Dice Curtius que esta poesía cristiana era la única que se consideraba literatura y que los poetas que la trabajaban podían escoger entre dos caminos: o bien tratar temas relacionados con la piedad cristiana (santificación del trabajo, culto a los mártires...) o bien tratar temas referidos a la doctrina religiosa y moral del cristianismo (origen del pecado, apologética, las virtudes y los vicios...) (Curtius, 2017: 647). Observamos, pues, que este tipo de poesía entraba de lleno en la dualidad horaciana *docere/delectare* y funcionaba con una finalidad puramente instrumental: para difundir y enseñar el dogma cristiano. Por ejemplo, la poesía evangélica de Juvenco (siglo IV) ya explicita el respeto y la admiración del autor por la poesía antigua clásica, pese a que rechaza su ideología (incluso propone otorgar a la épica pagana un equivalente cristiano). Esta idea es la que llevó a Juvenco a considerar en sus versos como mentiras las fábulas mitológicas contadas por los poetas paganos, en

contraposición con la literatura cristiana. No obstante, Juvenco aseguraba que, pese a estas mentiras, muchos de los poetas paganos merecían la salvación por la virtud de sus obras. Estos y otros razonamientos de poetas como Juvenco contribuían, como dice Curtius, «a crear una literatura de contenido cristiano y forma antigua» (Curtius, 2017: 649). Con un proceder similar al de Juvenco (aunque, en este caso, abominando de los asuntos paganos), Sedulio (siglo V) utilizó los recursos de la poesía de la Antigüedad clásica para extender el dogma cristiano. Curtius sintetiza de esta forma la visión de los comentarios de la poesía latina cristiana sobre los escritos paganos:

Estas explicaciones son importantes; contienen en germen una teoría literaria [...]; pero revelan además el rechazo rigorista de la poesía y del Olimpo paganos. Esto marca el advenimiento de una nueva era. Como vimos [...], la religiosidad de la tardía Antigüedad supo armonizar con su propia ideología de culto a los dioses espiritualizando este culto, pero el creciente poder de la Iglesia acabó con semejante condescendencia, y a partir del año 416 los paganos quedaron excluidos de los puestos públicos. Los templos fueron destruidos en gran escala; el mundo de sombras de los dioses pasó a formar parte de una mitología que ya sólo servía de adorno literario, cuando no se le consideraba como algo del diablo, o como ambas cosas a la vez (Curtius, 2017: 652-653).

El autor apunta, posteriormente, que el cristianismo no tuvo piedad con los dioses antiguos paganos y los presentó como demonios con el interés de erradicarlos de la creencia social por completo. No obstante, los lectores y distintos autores revisitaban clásicos como los de Virgilio e, inevitablemente, se encontraban de forma recurrente con estas deidades paganas. Existía, por tanto, una concepción general de que la verdadera literatura siempre estaba imbricada con fáculas de dioses paganos demoniacos, por lo que esta literatura siempre debía ser leída con cuidado por su potencial carácter perjudicial, falaz y sospechoso que, sin duda, podía resultar corruptor para el receptor (Curtius, 2017: 653).

2.2.1.3. La poesía mimética en la Edad Media

Se dice que el cristianismo primitivo abarca desde el siglo I d.C. hasta, aproximadamente, el siglo IV. Si avanzamos en el tiempo hasta los siglos XII y XIII observamos que en la ciencia literaria pervive el rechazo hacia lo pagano y existe la misma cautela por lo que respecta al estudio de esta poesía por ser considerada como un artificio potencialmente corruptor (perviven los prejuicios expuestos por Platón). Dice Curtius que en estos siglos hay una conciencia general de que «se debe abandonar el

estudio de la literatura una vez cumplido su propósito, esto es, una vez que ya se ha formado el espíritu» (Curtius, 2017: 657) y se sigue justificando a través de la *Biblia* la adopción y transformación a la doctrina cristiana del antiguo y pagano sistema de las siete artes¹⁰.

De esta justificación bíblica de la poesía se desarrolla durante toda la Edad Media la costumbre de emparentar teología y poesía. Dice Curtius:

Uno de los temas centrales de este libro es la posición de la poesía en el cosmos espiritual de la Edad Media. Hemos examinado su relación con la gramática, la retórica, la filosofía y la teología. La poesía estaba ligada desde hacía mucho con dos asignaturas (artes): la gramática y la retórica. Cuando se la concebía como teología y filosofía era gracias a un imaginativo jugar con tradiciones decrépitas, a las cuales el platonismo del siglo XII volvió a dar, una vez más sentido y vida. Pero justamente en ese tiempo, la filosofía y la teología comenzaron a consolidarse conceptualmente constituyéndose en ciencias que no tenían ya cabida con el sistema de las artes (Curtius, 2017: 674).

Sin embargo, aunque determinados autores, como veremos, disociaron, en momentos concretos, la poesía de la teología y de la filosofía (que ya no tuvieron lugar dentro de la clasificación de las artes), la idea original de Platón acerca del poeta poseído por los dioses evolucionó a lo largo de la tradición de la Antigüedad Tardía y llegó a la Edad Media vinculada a la idea (platónica, también) de que la poesía resultaba dañina para la sociedad por ser potencialmente engañosa. Se configuró, así, lo que hemos decidido llamar «el prejuicio platónico». Esta idea, desarrollada y adaptada a la doctrina cristiana, convergió en la necesidad de crear una poesía moralmente válida, lo que en la ideología imperante en el Medievo se traducía en una poesía cristiana.

Así, la transformación de las ideas platónicas antes comentadas llevaron en los siglos XII y XIII a los autores a adoptar dos posicionamientos respecto a la literatura desde los que abordar o solventar el problema del carácter potencialmente amoral (o engañoso) de la poesía. Ambas opiniones se articularon, por su puesto, en un discurso metafísico orientado a la doctrina cristiana:

El primero de estos posicionamientos —y el más extendido y predominante en la época— es herencia directa de la tradición cristiana que inauguraron los primeros apologetas de la Patrística y deriva, directamente, de la tendencia a justificar la legitimidad moral de la poesía a través de la sacralización de su origen (que,

¹⁰ Para más información, véase Ernst Robert Curtius (2017), *Literatura europea y Edad Media latina*, II, trad. Margit Frenk Alatorre & Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica: 658.

recordemos, parece vinculada con los argumentos platónicos del *Ion* acerca del origen divino de la poesía).

Los escritos de Albertino Mussato (1261-1329), considerado precursor del Renacimiento, siguieron esta estela de pensamiento. En sus epístolas latinas habló sobre el origen de la poesía, a la que describía directamente como una ciencia divina, proveniente del cielo. No obstante, para justificar este razonamiento debía legitimar antes la poesía pagana, que se reconocía como anterior a la cristiana, y lo hizo siguiendo un esquema muy emparentado con el que emplearon los primeros apologetas. Para Mussato, el contenido de los textos paganos era exactamente el mismo que el de las Sagradas Escrituras, sólo que las referencias estaban veladas de forma enigmática (Curtius, 2017: 306). Dice Curtius:

Así, la lucha de los Gigantes contra Zeus corresponde a la historia de la torre de Babel, y el castigo que impone Júpiter a Licaón equivale al derrocamiento de Lucifer [...]. Moisés, Job, David, Salomón fueron poetas; Cristo habló en parábolas, esto es, una forma emparentada con la poesía (Curtius, 2017: 307).

Además, de manera manifiesta, Mussato aseguraba en su Epístola VII que los poetas antiguos fueron portavoces de Dios y consideraba la poesía un segundo tipo de teología. Esta idea, según Curtius, fue muy común en la literatura latina a partir de la obra de Cicerón (106-43 a.C). Varrón (116-27 a.C.) también consideró la poesía, según San Agustín (354-430), como un tipo de teología (teología mítica), de los tres que distinguía. Lactancio (siglo III-IV) llamó a los autores griegos «teólogos» y, por supuesto, como hemos visto, todas estas ideas permearon en la Antigüedad Tardía a través de autores como los trabajados con anterioridad y fueron ampliadas en enciclopedias posteriores (Curtius, 2017: 307-311).

Vemos, pues, que el *poeta theologus* es una antigua creación griega, que llegó a la Edad Media pasando por los latinos y la patrística, y que se prestaba particularmente a una interpretación cristiana [...]. Cuando Mussato llama “teología” a la poesía está, pues, dentro de una sólida tradición medieval (Curtius, 2017: 312).

Ahora bien, el segundo de los posicionamientos está en contra de entender la poesía como arte divina que debe ser considerada teología. Aduce varios motivos: el primero es que estos pensadores defendieron que los antiguos poetas clásicos no pudieron ejercer realmente como teólogos porque, aunque muchos se acercaron al conocimiento y

a la verdad a través de la filosofía, lo cierto es que lo hicieron hablando de dioses falsos y por ello mismo no pudieron transmitir la verdadera teología (que para estos pensadores sólo está relacionada con el cristianismo). El segundo motivo es que, según estos pensadores, resulta incierta la afirmación de que la poesía es un regalo que Dios hizo a los hombres: para ellos, la poesía es una invención humana (como también son una invención humana el resto de ciencias). Personalidades como Fra Giovannino de Mantua (s. XIII-XIV) defendían estos argumentos: el fraile —que respondió y contradujo a Mussato— insistió en que, aunque toda la *Biblia* estuviese redactada en un lenguaje poético o escrita en verso, no deberíamos decir que la poesía es divina, porque cualquier ciencia puede expresarse a través de la métrica y no por ello es poesía. Ocurre lo mismo con la metáfora: los textos sagrados están plagados de ellas, pero debemos aprender a diferenciar que la poesía utiliza las figuras retóricas para deleitar, mientras que, para pensadores como Fra Giovannino, la *Biblia* las emplea para descubrir la gran verdad divina (Curtius, 2017: 308).

Según Curtius, Fra Giovannino no pretendía atacar ni menospreciar la actividad poética, sino, más bien, incorporarla al sistema de ciencias propuesto por Santo Tomás de Aquino (1224-1274), quien diferenciaba la poesía de la teología porque, mientras que la primera habla sobre cosas que, por su falta de verdad, no están al alcance de la razón (puesto que la poesía puede llegar a contener sólo un mínimo de verdad), la segunda se ocupa de asuntos supraracionales, y está de acuerdo Santo Tomás en que es la ciencia más verdadera (Curtius, 2017: 309). Estos presupuestos de Santo Tomás coinciden con los de su maestro, San Alberto Magno (1193/1206-1280), ambos frailes dominicos dedicados al estudio y comentario de la obra aristotélica.

En el comentario de Santo Tomás al primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles encontramos las bases de este planteamiento. En esta obra se describe la metafísica como un saber divino, pues es la ciencia más digna de Dios y, al mismo tiempo, la que almacena un conocimiento celestial. Surge, precisamente, ante el desconcierto que ocasionaban los fenómenos naturales y encierra preguntas que atañen al origen del universo. Ahora bien, si se trata de un conocimiento divino: ¿está al alcance del hombre? En este contexto utiliza Aristóteles el concepto de ‘teólogo’ y define a quienes lo son, según Curtius, como

aquellos que en los tiempos primitivos meditaron por primera vez sobre los dioses [...]. En la *Metafísica* (1000 a, 9), Aristóteles habla de Hesíodo y de “los demás teólogos”; en

otros lugares no nombra a poetas, sino que menciona a los teólogos en relación con los naturalistas [...]. En todos estos pasajes, “teología” significa ‘ciencia especulativa sobre el origen del mundo’; es, en otras palabras, una física arcaica; Aristóteles, pensador científico, la rechaza; la filosofía y la poesía cosmológica son conceptos irreconciliables [...]. La idea de que la poesía es o puede ser teología está en total oposición con la poética de Aristóteles. Para él, como es bien sabido, la poesía es “reproducción de la vida” (μίμησις); su único tema son, por lo tanto, los hombres en acción (Curtius, 2017: 310).

Como mencionábamos anteriormente, hasta este punto en el siglo XIII, la obra de Aristóteles es prácticamente desconocida y, para cuando los argumentos aristotélicos (tan valorados y considerados en la actualidad) empiezan a abrirse camino entre los intelectuales de este siglo, las ideas de Platón ya les llevan siglos de ventaja, se encuentran completamente instauradas y diluidas en el pensamiento occidental y han condicionado, por completo, a través de su discurso lógico-intuitivo, nuestra visión de la poesía mimética. Sin embargo, atendiendo a Curtius, no sería de extrañar que Fra Giovannino encontrara en el comentario de Santo Tomás las ideas que le empujaron a concluir que la poesía no es un regalo de Dios, sino una invención humana. Se trataba de un pensamiento que podríamos considerar como moderno en la época por adaptarse al desarrollo teórico sobre las ciencias y las artes de Santo Tomás (Curtius, 2017: 310, 314). Ahora bien, pensamos que es necesario considerar que, pese a que la argumentación de Fra Giovannino en contra de las ideas de Mussato es renovadora, atrevida y pionera por proponer una visión de la poesía ajena a ese principio de divinidad (en el que, como decimos, encontramos los ecos del *Ion*), lo cierto es que tampoco consigue escapar del todo del paraguas de Platón: recordemos que Fra Giovannino, atendiendo a Santo Tomás, diferencia poesía de teología porque, para el autor, mientras que la teología es la más verdadera de las ciencias, la poesía habla sobre cuestiones que en ocasiones no están al alcance de la razón por su falta de verdad. Observamos, de nuevo, implícita en este razonamiento la concepción platónica desarrollada en la *República* de la poesía mimética como un discurso potencialmente falaz. En este punto, las ideas de Platón parecen estar muy sutilmente diseminadas en la conciencia tradicional, pero siguen presentes, activas y operativas.

No obstante, el problema ya no se encuentra sólo en la naturaleza de la poesía, sino que salpica directamente a la consideración de la teología, de la que se preocupó la escolástica. La escolástica apareció a partir de la dialéctica del siglo XII y se posicionó en contra de la retórica y de la poesía, de manera que entró en conflicto con las obras de

los autores poéticos y, por supuesto, con las ideas de personalidades como Mussato. La escolástica, dice Curtius, «excluyó del sistema aristotélico la justificación filosófica de la poesía» (Curtius, 2017: 318), aunque esto es algo que, según el autor, la historia literaria y filológica no ha tenido en cuenta. Durante el siglo XIII aparecen múltiples sumas teológicas que abordan la problemática de si la teología es una ciencia o no. En síntesis, la pregunta que formulan e intentan responder es: ¿las Sagradas Escrituras hablan a los fieles desde un discurso construido con reglas del arte, es decir, un discurso científico?¹¹ Con anticipo a esta discusión del siglo XIII, Alejandro de Hales (1170/1180-1245), en su *Summa theologica*, defiende que los textos sagrados no siguen las reglas del arte ni de la ciencia porque, en general, todo texto poético es contrario a las reglas del arte y de la ciencia por ser un constructo histórico o metafórico. Por tanto, los textos sagrados no fueron creados científicamente, atendiendo a la razón del hombre, sino por intervención de una sabiduría divina que buscaba instruir y mejorar el alma humana (Curtius, 2017: 316-317). Según Curtius, Alejandro de Hales explica de la siguiente forma el hecho de que la *Biblia* se construya sobre formas poéticas:

La Biblia [...] se sirve ciertamente —y de manera muy artística— de la forma poética; esto se explica porque nuestro entendimiento claudica en su intento de comprender las cosas divinas [...] y porque la sublime grandeza de la verdad exige que ésta se esconda a las miradas de los hombres malos (Curtius, 2017: 317).

No obstante, quien fue el maestro de Santo Tomás de Aquino, San Alberto Magno, expone sobre esta misma cuestión algunas ideas diferentes en su *Summa theologiae*. El santo defiende que no debemos encasillar las Sagradas Escrituras en el *modus poeticus* porque este es el más débil de los modos filosóficos debido a que tiene una tradición vinculada a las mentiras fabulosas que lo predispone a ellas¹². Sin embargo, teniendo en cuenta esto, es necesario distinguir entre la literatura que se construye sobre la ficción humana y aquella que utiliza la misma sabiduría divina para comunicar la verdad sagrada y absoluta. Los dos tipos de poesía son distintos y sus diferencias justifican el empleo, por parte de las Sagradas Escrituras, del lenguaje poético, pese a que

¹¹ Hemos de considerar que, en esta época, arte y ciencia eran conceptos hermanados, desde el punto en el que el término *ars* era entendido como el conocimiento estructurado en reglas (Curtius, 2017: 316).

¹² Observamos, nuevamente, cómo la visión de San Alberto Magno de la poesía mimética como “mentira fabulosa” se corresponde con la de su discípulo, Santo Tomás, y con la aprendida por Fra Giovannino a través de los frailes dominicos. En ella encontramos un claro correlato con la visión platónica de la poesía mimética desarrollada por el filósofo griego en la *República* que venimos comentando durante todo el capítulo.

encontremos semejanzas formales entre ambos, como pueden ser las metáforas u otras figuras poéticas (Curtius, 2017: 317-318).

Este problema llega a los tres grandes poetas toscanos canónicos; Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375). Dante estructura su pensamiento y ofrece una tabla de modos que es herencia de la escolástica (pero que contiene referencias procedentes de la retórica), en la que encontramos relaciones con los modos que proponen Alejandro de Hales y San Alberto el Magno. Dante se sitúa con su obra en la polémica comentada con anterioridad y defiende que sus textos contienen, a la vez, poesía y filosofía. Por consiguiente, en contra de las ideas de la escolástica (que, recordemos negaba que la poesía tuviera una función científica), el gran poeta toscano entiende que su poesía contiene un valor científico y se posiciona de esta manera en su tabla de modos (Curtius, 2017: 319-320).

Dante, además de ser merecidamente considerado uno de los más grandes autores de la literatura universal, aportó importantes y decisivas ideas al campo de los estudios sobre poética. En *De Vulgari Eloquentia* (2018) —obra compuesta, aproximadamente, entre 1302 y 1305— determina las reglas para la poesía en lengua vulgar y, a lo largo de esta empresa, propone ideas que, como veremos más adelante, resultan decisivas en la configuración del sistema de géneros literarios. Dante tiene una visión clara de la poesía, condicionada por las referencias intelectuales anteriormente citadas y claramente construida sobre una visión aristotélica de la misma. Es por esto por lo que, alejado de la imagen de santidad con la que solía asociarse al poeta en la época, Dante define la poesía como «una ficción retórica musicalmente estructurada» (Dante, 2018: 247). De esta manera, Dante relaciona directamente la construcción literaria con la ficción. Según la edición crítica que manejamos, en el *Convivio*, Dante utiliza el término *fictio* (del verbo *fungo*, cuyo infinitivo es *fungere* y su supino *fictum*) de la misma manera que San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (escritas entre el año 801 y el 900), como un discurso falso que se opone a un contenido verdadero que el poeta ha ocultado en el poema. No obstante, lo que ahora nos interesa es notificar, de nuevo, la necesidad de legitimar la poesía que se esconde bajo esta visión doble del discurso ficcional como falaz pero verdadero a la vez: para el Dante del *Convivio*, las mentiras de la poesía esconden verdades y son estas verdades las que validan el discurso poético. Dante, como Santo Tomás o Fra Giovannino, logra escapar al argumento platónico del *Ion* que le confiere al poeta una tarea divina, pero no logra esquivar el prejuicio platónico, porque su pensamiento se ve condicionado por los argumentos,

interpretados de la *República*, que describen el discurso poético como de naturaleza falaz. Ahora bien, según Raffaele Pinto, en *De Vulgari Eloquentia* Dante no utiliza el concepto *fictio* con este doble sentido (verdad y mentira al mismo tiempo), por lo que esa legitimación de la poesía como un discurso que contiene verdad desaparece de su definición (Dante, 2018: 380).

Sin embargo, Petrarca y Boccaccio no adoptan la misma posición que Dante a propósito de la consideración de la poesía mimética y sí se ven afectados por el prejuicio platónico en su dimensión total. Los dos poetas vuelven a esgrimir los viejos argumentos de la Patrística vinculados a la poética bíblica. Petrarca vuelve a hablar del origen divino de la poesía y asegura que por esto mismo Moisés, Job, David, Salomón y Jeremías escribían en hexámetros. Boccaccio vuelve a vincular poética y teología. Ambos siguen, pues, la estela de pensamiento de Mussato (que, recordemos, concuerda con el argumento del *Ion* mencionado con anterioridad), pero en un contexto en el que las reflexiones de Santo Tomás sólo eran relevantes para los frailes dominicos, ya que su obra no tuvo continuación durante el siglo XIV. En el Quattrocento italiano, la misma lucha que encabezó la escolástica en contra de la poesía la emprendieron los frailes rigoristas. Petrarca, de hecho, no tuvo influencia alguna de la escolástica. Por eso, en este contexto, vuelve a surgir la poética teológica con el interés de defender la poesía mimética como una creación en sintonía con los presupuestos de la doctrina cristiana.

2.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y la ficción en la cultura medieval:

Resulta sencillo observar cómo la visión de Platón acerca de la poesía mimética y sus explicaciones lógico-intuitivas sobre la misma condicionan profundamente la comprensión medieval de la literatura y de su carácter ficcional aunque, como hemos visto, los teóricos medievales se ocupan por adaptar esas explicaciones platónicas a la visión de la vida del contexto socio-cultural medieval, en el que la doctrina cristiana tenía un gran impacto. Recapitulemos para tener una visión de conjunto sobre este hecho:

El recorrido que hemos realizado sobre una selección de autores que vivieron entre los siglos comprendidos entre los periodos de la Antigüedad Tardía y el principio del Humanismo revela que los estudios occidentales sobre literatura más antiguos que conservamos, que generaron conocimiento a través de la aceptación y adaptación del

saber de los autores clásicos sobre la materia, asumieron sin reservas la oposición entre poesía mimética y realidad que Platón fijó en su obra y, precisamente por ello, se vieron en la necesidad de encontrar soluciones y paliativos para atenuar los efectos de esta afirmación, que conducía a comprender la poesía como un tipo de engaño perjudicial para la sociedad y que, por tanto, la invalidaba como artefacto. En la Antigüedad Tardía Quintiliano, Diomedes y Macrobio acogieron y desarrollaron la concepción (procedente de la *República*) de que la poesía debía tener una utilidad moral y didáctica para el pueblo y, asimismo, Macrobio también habló del poeta como alguien elevado, dotado de un favor divino (lo cual procede, claramente, de una adaptación de la argumentación sobre el furor poético que desarrolla Platón en el *Ion*). Estas ideas, como hemos visto, calaron más tarde en los autores del primer cristianismo, quienes consideraron necesario adecuar el requisito de moralidad a la doctrina cristiana: la poesía debía ser moral y didáctica y, para ello, debía comulgar con los presupuestos del cristianismo. Además, la patrística transformó y acondicionó la concepción de la poesía como una actividad de origen divino a la ideología cristiana, una concepción que ya antes autores como Macrobio habían recuperado y adaptado a conveniencia a partir de los argumentos en los que Platón hablaba de la poesía como un artefacto creado por el hombre a partir de una posesión celestial. De esta manera, los apologetas legitimaron la poesía, como actividad, a través de la Biblia y redirigieron y manipularon el lógico-intuitivo metafísico de Platón atendiendo a los intereses de la doctrina religiosa cristiana: no dudaron en defender que, en realidad, todo saber y todas las posibles verdades de los textos paganos estaban inspiradas en las Sagradas Escrituras (afirmación que, a día de hoy, sabemos que resulta históricamente incierta).

Estas lecturas, reinterpretaciones y adaptaciones del material de Platón a llegan a la Edad Media: el prejuicio platónico sobre la poesía, que parte de la consideración de que el objeto literario es engañoso y perjudicial siempre que no sirva a un propósito moral y que le adscribe a la literatura un origen emparentado con la divinidad, está ya fijado y estratificado en la tradición y el pensamiento que surge en la Edad Media no lo cuestiona: simplemente, como ocurrió en los casos anteriores, lo evoluciona y lo vuelve a adaptar a las necesidades ideológicas y culturales de la época. Se generan, pues, dos corrientes de saber de las que llegan a participar, incluso, los últimos autores medievales: por un lado, la que tiende a legitimar la poesía a través del carácter divino de la misma y que, por ello, vincula poesía y teología; por otro lado, la que discute la procedencia divina de la poesía y la considera una actividad humana que, si bien puede

adaptarse a los principios de moralidad exigidos por la doctrina cristiana, debe ser legitimada con cautela, pues, como ha demostrado la cultura pagana, es una construcción que puede llevar al lector a la amoralidad a través del engaño.

Este seguimiento de la evolución de la concepción de la poesía (desde los escritos clásicos hasta las aproximaciones teóricas medievales) nos conduce a una serie de conclusiones sobre los resultados que ha tenido explicar la producción literaria desde una forma de conocimiento basada en la lógica intuitiva.

1. El análisis y la descripción de la actividad poética se construye sobre un discurso de carácter lógico-intuitivo, que no contempla el descubrimiento de novedades y que, por eso, se basa en la repetición y adecuación de argumentos anteriores a las necesidades ideológicas y culturales del contexto en cuestión. Los teóricos medievales no conjeturan la posibilidad de que exista algo nuevo por descubrir en lo relativo a la literatura y aceptan sin reservas la definición platónica (todavía no se conocía la obra de Aristóteles) que explica la poesía mimética como un tipo de engaño que resulta perjudicial para la sociedad, lo cual significa que, como Platón, asumen que el objeto literario es contrario a la verdad o a la realidad. No obstante, sabemos que la poesía mimética es un artefacto útil e interesante para la ideología de la doctrina cristiana, imperante en este contexto sociocultural, y por ello los autores tratan de paliar el supuesto carácter lesivo de los engaños de la literatura con múltiples argumentos que adaptan las explicaciones del autor clásico a los intereses del dogma cristiano.
2. Cuando los teóricos medievales aceptan las definiciones de Platón sobre la poesía mimética, hacen suya también la perspectiva del autor clásico sobre el objeto de estudio. Platón explica la literatura a partir del análisis del objeto literario como producto concluido. De hecho, es la supuesta naturaleza falaz que observa en él la que le lleva a definir el proceso de creación del mismo como un rapto divino que enturbia el juicio del poeta. Como se asume que ya no queda nada por conocer acerca de la creación literaria, los teóricos medievales no tienen interés en cambiar la perspectiva desde la que se estudia la literatura.
3. Esta forma de conocimiento de base lógico-intuitiva nos deja con una concepción medieval de la literatura que acepta dogmáticamente las consideraciones fijadas en Platón a propósito de la misma y las transforma

para poder integrarlas en la visión de la vida que promueve la doctrina cristiana, sin que eso implique el cese de la actividad literaria, que tan útil y conveniente resulta para el cristianismo.

Ahora bien, ¿por qué la ideología cristiana tiene interés en limpiar la imagen de la literatura? ¿Por qué resulta tan útil y conveniente, durante la Edad Media, la actividad poética para esta doctrina religiosa? Especulamos que por múltiples motivos.

En primer lugar, tenemos que considerar que, según sabemos hoy y como veremos más adelante, la producción de arte es una actividad que ha estado ligada a nuestra especie desde la aparición de los primeros *Homo sapiens*. Está claro que los teóricos medievales no tuvieron esta concepción de la producción artístico-literaria, pero tenemos el convencimiento de que, de haber querido aplicar las sanciones y restricciones que proponía Platón en su obra a la producción de arte, el resultado no habría sido el esperado ni el deseado: querer limitar la producción poética hubiera sido equivalente a pretender ponerle puertas al campo. Ahora bien, aunque el hombre medieval no tuviera la concepción del arte como una actividad necesaria para el ser humano, lo cierto es que sí supo intuir su utilidad para la difusión y el asentamiento de las ideas y los presupuestos de la doctrina cristiana, los cuales que sirvieron, durante muchos siglos, para establecer determinados órdenes y jerarquías sociales. Sólo es necesario pararnos a observar de qué manera la arquitectura, la pintura, la música, la escultura... sirven, durante toda la hegemonía de la ideología cristiana en Occidente, como vehículos para expandir y fijar en el entorno el imaginario mítico cristiano.

La literatura, por tanto, fue observada, también, como un instrumento que debía estar al servicio de la palabra de Dios y de, por tanto, las ideas, preceptos y normas que sirvieron para ordenar la sociedad a partir del conjunto de narraciones que envolvían a su imagen y que se recogían en las Sagradas Escrituras. Por este motivo, aunque la tradición cristiana —inserta en el modelo de saber lógico-intuitivo, en el conocimiento no era descubrimiento, sino aceptación de las definiciones anteriores— aceptó las explicaciones de Platón sobre la literatura como las únicas posibles (y por eso asumió que la literatura era una forma de engaño), desarrolló toda una serie de estrategias argumentales para defender sólo el uso de la literatura que sirviera a los intereses de su ideología: en la Edad Media el requisito de moralidad platónico y el origen divino de la poesía, con ciertos cambios y adaptaciones, pasan a ser los argumentos que permiten defender y promover, con cierta coherencia acorde a la época, el uso y la difusión de literatura, aunque de forma limitada y controlada. Hemos de considerar que, en general,

sólo era aceptada como válida aquella poesía que era empleada como instrumento para la doctrina cristiana y seguía imperando, por tanto, una visión negativa de la literatura: de hecho, no son pocos los autores medievales que que previenen sobre su «uso incorrecto» o, diríamos hoy, no conveniente para los intereses ideológicos del momento.

Esta visión del objeto literario genera un choque de ideas que encierra, en su planteamiento, un complejo oxímoron: la literatura es un objeto potencialmente engañoso y perjudicial que, bien usado por el hombre, puede conducirnos a la verdad, a la voz del mismísimo Dios. La aproximación teológica del cristianismo trata de solucionar esta contradicción tan problemática a través de su discurso doctrinal y mítico, pero, por desgracia, las características de la argumentación lógico-intuitiva suponen sólo un parcheo temporal para el problema. Veremos a continuación cómo el paso del tiempo trae consigo reestructuraciones en el paradigma cultural que implican, asimismo, cambios en el pensamiento, en las creencias y en la configuración del mismo discurso doctrinal cristiano. La aparición de nuevo modelo de conocimiento en el siglo XV cambia la manera de observar el mundo y trae consigo dudas que obligan a los teóricos y estudiosos a buscar aproximaciones al concepto de ‘poesía’ capaces de superar las contradicciones derivadas de una serie de legitimaciones y defensas medievales sobre la poesía que, si bien resultaron acordes y apropiadas en su contexto histórico de producción, quedan progresivamente desactualizadas con la llegada de los nuevos tiempos.

CAPÍTULO 3. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DE LOS SIGLOS DE ORO. HERENCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL DISCURSO METAFÍSICO TRADICIONAL

Comentábamos, en el capítulo anterior, que la visión medieval de la poesía se inserta en las artes libres y se construye tomando como referencia la argumentación lógico-intuitiva platónica pagana, que elabora un análisis que parte de la consideración del objeto literario y explica que 1) la poesía es potencialmente engañosa y falaz y 2) tiene un origen divino del que se ha de desconfiar. Estos argumentos constituyen lo que hemos decidido llamar el «prejuicio platónico», que plantea un estado de alerta y rechazo hacia la actividad poética que sólo puede disolverse y rebajarse si la obra literaria en cuestión cumple con unos requisitos de moralidad aceptables para la doctrina cristiana medieval. Esta visión pagana de Platón (construida sobre el sistema moral, mítico y social clásico), como hemos visto, es adaptada y cristianizada por los pensadores de la Antigüedad Tardía y del Medievo a través, también, del las estrategias de un modelo de saber lógico-intuitivo, que se ponen al servicio de los intereses teológicos de este movimiento social, cultural y religioso.

Vamos a observar, a continuación, cómo este prejuicio platónico (compuesto, principalmente, de los dos argumentos interpretados en la *República* y en el *Ion*) y el requisito de moralidad que los autores medievales proponen para paliarlo resultan, también, determinantes en la consideración de la literatura mimética durante los Siglos de Oro (en los periodos que, comúnmente, denominamos «Renacimiento» y «Barroco»), pero sufren, nuevamente, una adaptación al pensamiento cultural que, progresivamente, ha evolucionado¹³.

Adelantamos ya que, durante los Siglos de Oro, las aproximaciones teóricas sobre poesía mimética van a estar basadas, nuevamente, en la lectura e interpretación de autores clásicos y que, aunque el prejuicio platónico y el requisito de moralidad van a continuar condicionando la visión de la literatura del teórico de los Siglos de Oro, lo van a hacer no sólo directamente a través de la *República* y del *Ion*, sino, también, de otras obras clásicas (como las de Aristóteles o, principalmente, las de Horacio) que ya se encontraban, en sí mismas, influidas por la doctrina platónica. No obstante, ahora tenemos que considerar el profundo e importantísimo cambio de paradigma que supone la emergencia del pensamiento moderno durante el Renacimiento el cual, durante los

¹³ Observábamos ya cómo durante los primeros siglos de la Edad Media la aproximación a la poesía y a la cultura clásica era sustancialmente diferente a la de autores tardomedievales como Dante.

siglos siguientes, va a compartir espacio con las estrategias lógico-intuitivas de observar y describir el enterno. La emergencia de los discursos científico-empíricos propone un nuevo modo de explicar el mundo —la realidad ontológica que nos rodea— y resulta trascendental para comprender la evolución que adquieren el saber en los siglos venideros: tanto en el ámbito de las ciencias naturales como en el de las humanidades. Sin embargo, cabe señalar que, aunque la aparición de este pensamiento empírico llega a condicionar, en algunos puntos, las aproximaciones teóricas sobre literatura en los Siglos de Oro, lo cierto es que, como ya hemos mencionado, este cambio de paradigma necesita mucho tiempo para asentarse e implantarse en el pensamiento cultural de manera general, extendida y consensuada. Durante el Renacimiento y el Barroco, los estudios humanísticos siguen describiendo la literatura y sus particularidades, principalmente, a través de las estrategias lógico-intuitivas heredadas de la Edad Media y, por eso, siguen explicando la creación poética desde la aceptación de las definiciones clásicas sobre la misma y la adecuación de estos argumentos de autoridad al contexto socio-cultural del momento.

Los cambios que trae consigo la llegada del pensamiento moderno (que da lugar a una serie de estrategias empíricas para explicar la realidad) tardan, pues, muchos años en impactar significativamente en los estudios sobre arte y en comenzar a condicionar de forma evidente lo que entendemos por literatura y por ficción. Por este motivo, hemos decidido que explicaremos con detenimiento este nuevo paradigma en el siguiente capítulo (el cual formará parte de un bloque de contenido distinto), en el que abordaremos los estudios sobre poética que se dan durante el siglo XVIII, aunque ello implique retroceder unos cuantos siglos para explicar las circunstancias que dan lugar a la creciente inquietud neoclásica por alcanzar una Verdad absoluta y definitiva. Basta ahora con tener en cuenta que es durante los siglos XVI y XVII cuando tienen lugar una serie de cambios que introducen el interés de desarrollar una nueva forma de conocer el mundo fundamentada en el descubrimiento, la comprobación y en la crítica de axiomas anteriores que, hasta el momento, habían aceptados como verdaderos y que esta nueva forma de conocimiento condicionará, de forma muy progresiva, el saber humanístico.

3.1. Puentes hacia el Renacimiento: la evolución del saber medieval

Según Highet, si consideramos, generalmente, que la Edad Oscura supuso la victoria de la barbarie frente a la civilización y que durante la Edad Media se inició un proceso para educar a los bárbaros en los valores de la Iglesia y de los pocos vestigios de la cultura

clásica occidental que sobrevivieron a la Edad Oscura, el Renacimiento supone el alcance del zénit de este desarrollo civilizatorio, que fue complementado, en el ámbito humanístico, con múltiples redescubrimientos del clasicismo que dieron lugar a grandes avances en muchos ámbitos, entre ellos la literatura y el pensamiento y en los que, añadimos, incidió, también, de forma ligera, el cambio de paradigma científico-empírico que empezaba a tener lugar en aquellos siglos.

Uno de los tesoros que más nos enriquecieron entonces fué el arte clásico y la literatura clásica, que, aunque eran sólo una pequeña fracción del patrimonio original de los griegos y romanos, seguían siendo sin embargo una riqueza inestimable: gran parte del arte grecorromano y muchos más de los más grandes libros griegos y romanos salían ahora de las tinieblas que habían durado casi mil años (Highet, 1996: 134).

El Renacimiento se desarrolló entre la aristocracia y la mediana burguesía (García Berrio, 1977: 28) y hoy lo consideramos el inicio de la época moderna. En este contexto comenzó este proceso de recuperación cultural, el cual tuvo origen en Italia (último lugar al que llegaron los estragos de la Edad Oscura) y vino precedido por tres nombres de referencia: Dante, Petrarca y Boccaccio.

En Dante encontramos ya un marcado interés por el mundo clásico grecorromano, lo cual es observable en el intenso y detallado conocimiento que demuestra tener acerca de los clásicos, así como en la admiración que su obra transmite hacia el pensamiento de autores como Cicerón o Aristóteles. Se dice de Dante que es un claro precursor del Renacimiento y, según Highet, prueba de ello es que fuera capaz de valorar, durante el Medievo, la riqueza del mundo clásico y de distinguir los autores que brillaban por encima de otros (Highet, 1996: 133). Petrarca, en cambio, pertenece a una generación posterior a Dante y, aunque no conoció la *Biblia* ni la obra aristotélica con tanto detalle como él, sí estudió con mucha más profundidad la literatura grecorromana e impulsó el estudio de ésta. Boccaccio, amigo y discípulo de Petrarca, atendiendo a Highet, fue clasicista y moderno al mismo tiempo. Una de sus obras, *Fiametta*, es considerada precursora de la novela: un relato largo, escrito en prosa vulgar, que integra múltiples personajes coetáneos al autor y escrito con una combinación de recursos literarios clásicos y modernos. En Boccaccio, podemos encontrar múltiples referencias grecorromanas, así como técnicas estilísticas procedentes de la poesía clásica. Además, si bien Petrarca nunca llegó a aprender griego, Boccaccio sí lo dominó y propuso a Petrarca traducir por primera vez a Homero. Además, Boccaccio continuó el trabajo de

investigación de Petrarca (quien buscó y encontró muchísimos manuscritos) y fue descubridor de valiosísimos tesoros literarios y textuales¹⁴.

En el ámbito de las letras, el trabajo de Dante, Petrarca y Boccaccio ya vaticina el creciente interés característico del hombre renacentista en determinados temas artísticos como la naturaleza y las cualidades de la poesía, las diferencias de ésta con otras artes, sus relaciones con otras ocupaciones y su utilidad para con ellas, la mejor forma y el mejor estilo para crearla y el modo de distinguir si ésta posee o no calidad y de ordenarla y de catalogarla en distintos géneros para poder entenderla con mayor profundidad. Eso significa que, a diferencia de los siglos anteriores, durante el Renacimiento los verdaderos interesados en conocer y explicar la poesía —o, al menos, la mayor parte de ellos— no fueron filósofos, teólogos o pensadores, sino lo que hoy denominamos «hombres de letras»; poetas y críticos literarios que tuvieron una intención real de conocer la dimensión literaria (no sólo de utilizar la literatura como un instrumento ideológico) y que buscaron en ella un conocimiento que les condujera a la defensa de sus raíces y a la justificación de los avances de su época. De hecho, la literatura renacentista, movida por una necesidad de autorreconocimiento y comprensión, buscaba referentes y se comparaba con las obras de la Edad Media y de la Antigüedad Clásica en un intento de distanciarse del Medievo para evitar repetir sus fallos y acercarse, así, a la «perfección» y «pulcritud» de la cultura grecorromana (según ellos la consideraban e interpretaban bajo una perspectiva histórica idealizada). Por tanto, durante el Renacimiento, a diferencia de la Edad Media, para la poética fue mucho más determinante el ámbito que envolvía a la creación literaria que los movimientos filosóficos del momento (Weinberg, 2003: 211-213), lo cual quiere decir que, en principio, teóricamente, el hombre renacentista busca aproximarse a la literatura desde una conciencia más artística, distinta a la medieval (que, recordemos, valoraba especialmente la obra literaria como un instrumento ideológico-teológico).

De esta manera, los estudios sobre poética se desarrollan en la Europa del siglo XVI centrados en la investigación de los clásicos y con una pretensión de reivindicar la calidad de la creación poética del momento y alcanzan su zénit en el siglo XVII con un gran acopio de materiales y de conocimiento que dieron lugar a importantes ideas que

¹⁴ Ahora bien, estos aires de modernidad y progreso que en un principio tenía la labor de Boccaccio se perdieron en torno al 1361, puesto que, según Highet, el estudioso dejó de apostar por la prosperidad y el florecimiento cultural y se estancó en estructuras y saberes pasados que lo medievalizaron (Highet: 133-167).

favorecieron el progreso y que se concretaron en comentarios de los textos clásicos. Estos comentarios de las obras clásicas prefiguran una Teoría poética o Teoría literaria inicial que comienza a interesarse en la definición y clasificación de las obras clásicas y contemporáneas en distintos géneros, en cómo se lleva a cabo la imitación en la construcción de los diferentes tipos de discursos poéticos y en otros asuntos relacionados, en general, con la producción de literatura. Estas son las cuestiones que preocuparon y ocuparon a los intelectuales humanistas del Renacimiento si bien, como hemos visto en el anterior capítulo, algunas de ellas ya eran trabajadas por los teóricos medievales (el origen del proceso de la creación literaria, el papel del poeta, la naturaleza divina de la poesía, el requisito de moralidad para que ésta sea aceptable, etc.). No obstante, como veremos a continuación, aunque el Renacimiento y el Barroco recuperaron estas preocupaciones desde puntos de vista que son herederos del Medievo y, a su vez, de la Antigüedad Tardía (y por tanto sus explicaciones están, irremediablemente, influidas por el pensamiento y los intereses de estos periodos históricos), lo cierto es que adoptaron aproximaciones a la literatura y, en general, al arte muy diferentes a las de periodos históricos anteriores, las cuales son el resultado de la evolución del pensamiento cultural y social durante los Siglos de Oro. Por supuesto, estas variaciones afectaron a la consideración general de la poesía.

Dice Sanford Shepard (1970), que la visión Renacentista de la poesía, en general, difiere de la medieval y, en cierta medida, la supera. Shepard comenta la desconfianza en la literatura y la visión negativa que el Medievo tenía sobre la ficción, porque, como ya hemos dicho y como también recoge Shepard, se creía (a partir de las interpretaciones de Platón) que la imaginación ocultaba y perjudicaba la verdad en los textos literarios; por eso, como hemos visto, los teóricos medievales se empeñaban en justificar y legitimar el acto ficticio poniéndolo del lado de la teología: era la forma que tenía el Medievo de superar el prejuicio platónico a través del requisito de moralidad. San Agustín advertía de que aquello que no tendía hacia lo divino era peligroso para el cristiano y San Isidoro de Sevilla relacionaba en algunos pasajes la ficción literaria como una forma de mentira...

Los Padres no tenían equilibrio crítico para separar literatura y moralidad. Como mucho, la literatura era la sirvienta de la religión: no alcanzaba nunca la eminencia por sí misma sino reflejando la luz de la teología [...]. Tan agudo era el contraste entre dessecularización de la vida por una parte y la literatura del mundo antiguo por otra, que resultaron imposibles todos los esfuerzos para conciliarlas. La literatura podía

defenderse como auxiliar de la moral, pero a lo más que podía aspirar era a una justificación (Shepard, 1970: 11-12).

Como hemos visto, y como también recoge Shepard, esta argumentación es mucho más suave en Dante, Petrarca y Boccaccio, en cuyas obras ya se atisban las primeras notas renacentistas, pero en las que todavía persiste la necesidad de vincular, en cierto modo, la teología con la literatura para justificar la creación poética. No obstante, según Shepard, esta necesidad es superada a partir de la publicación de la traducción que hace Giorgio Valla de la *Poética* aristotélica:

Hasta la publicación de la traducción latina de la *Poética* de Aristóteles, por Giorgio Valla en 1498, la crítica literaria no se emancipó de las viejas cadenas que la habían tenido aherrojada tanto tiempo. Desde la publicación de este libro dejó de sentirse la necesidad de justificar la literatura. Entonces se hizo posible una actitud diferente: una actitud confirmada por muchas artes poéticas de los siglos XVI y XVII que surgieron en todos los países de Europa (Shepard, 1970: 14).

Ahora bien, sobre esta cita cabe matizar que, aunque estamos de acuerdo con Shepard en que el Renacimiento observa la creación poética (y la ficcionalidad como característica intrínseca) desde nuevo punto de vista, mucho más abierto y abarcador y en que en algunos casos los comentaristas intentan alejarse de esa perspectiva tan viciada que asociaba la ficción al engaño y que obligaba al literato y al teórico a justificar el acto poético, lo cierto es que nuestra investigación nos lleva a pensar que la necesidad de justificar la literatura, en términos generales, sigue presente —no solo durante el Renacimiento, sino también en los siglos venideros—, precisamente, porque se sigue observando la literatura ficcional como una construcción contraria o excluyente a lo que se consideraba ‘realidad’. A pesar de que los teóricos del Renacimiento y del Barroco trataran de paliar los estigmas que recaían sobre la construcción poética entendiendo la ficción como un tipo de mentira benigna al que se le aplica el adjetivo «poética» para atenuar su supuesto carácter falaz, son contadas las preceptivas que logran aportar algunos rayos de luz sobre esta problemática a propósito de la naturaleza engañosa de la literatura, la cual no sólo no se resuelve a partir de la publicación de la traducción de la *Poética* de Giorgio Valla, sino que, según nuestras hipótesis, llega hasta nuestros días.

En los siguientes epígrafes continuamos, pues, con nuestro rastreo de la evolución de las definiciones sobre ficción y literatura, con ánimo de observar de qué forma cambian durante los Siglos de Oro y se adaptan a la visión cultural del momento

el prejuicio platónico y las legitimaciones medievales de la poesía mimética (el requisito de moralidad y el carácter divino de la poesía). Para ello, observaremos cómo se entiende y se explica, en general, la literatura y su naturaleza ficcional durante los Siglos de Oro, analizaremos el calado de la asunción —fijada en Platón— de que la poesía mimética es excluyente y contraria a lo que consideramos como real (una asunción que ya está presente en la interpretación de las máximas horacianas, aunque en ellas no se aborde, directamente, la cuestión de la ficción literaria) y analizaremos distintas aproximaciones y comentarios renacentistas y barrocos sobre poética.

3.2. La herencia clásica en la poética de los Siglos de Oro: Platón, Aristóteles y Horacio

La mayoría de comentarios y de paráfrasis que configuran la teoría poética renacentista se construyen alrededor de los tres autores clásicos citados con anterioridad: Platón, Aristóteles y Horacio, que son leídos, interpretados y utilizados como argumento de autoridad desde el que partir para definir y estudiar el hecho literario. Atendiendo a García Berrio, a partir de la lectura de los textos fundacionales de estos tres autores clásicos a propósito de la literatura, surgieron varias corrientes de tradición:

La primera es la corriente platónica, que se basa en las lecturas de tres textos: el *Ion*, el *Fedro* y la *República*. Los comentarios que se desarrollan a partir de estas lecturas, según García Berrio, configuran una teoría poética inicial y sumaria sobre los géneros literarios y los modos discursivos de imitación verbal. Pero dice también a propósito de estas obras platónicas que

proceden de allí las creencias fundamentales sobre la índole psicológica del poeta y la naturaleza del proceso creador, mito de la *inspiración*, así como las ideas relativas, a favor o en contra, a la moralidad y utilidad social de la poesía (García Berrio, 1994: 28).

Esto quiere decir que la poesía mimética, como actividad creadora, va a seguir definiéndose durante el Renacimiento a través de los argumentos platónicos de la *República* y del *Ion* que desarrollábamos en el anterior capítulo y que tanto determinaron nuestra visión de la literatura y, por consiguiente, de la ficción literaria como característica intrínseca a ella. Por tanto, hemos de ser conscientes, de entrada, de que durante el Renacimiento, aunque adaptadas al contexto de la época, continuarán funcionando las dos ideas platónicas: el origen divino de la poesía y el carácter falaz de la misma. Dos ideas que conforman, como ya hemos mencionado, «el prejuicio

platónico», que permearon profundamente en la concepción medieval de la literatura y que, si bien le sirvieron a Platón para censurar la actividad poética, fueron reinterpretadas a conveniencia en el Medievo en el Renacimiento para legitimarla. Por tanto, adelantamos ya que:

1. El acto poético va a volver a definirse a través del argumento platónico y eso significa que se le adjudicará un valor inicial de falsedad que va a contraponer la literatura a lo que consideramos como realidad.
2. El requisito de moralidad y la vinculación de la poesía con lo divino van a volver a utilizarse, tal y como hizo el Medievo, como argumentos legitimadores en defensa de la actividad poética.
3. Todas las definiciones de la actividad poética van a plantearse desde un modelo de conocimiento de base lógico-intuitiva, que le permite al teórico del Siglo de Oro adaptar y reformular la argumentación clásica y medieval al pensamiento cultural general de la época y hacerla coherente y actual en este contexto.
4. Todas las definiciones de la actividad poética van a heredar la perspectiva de análisis de Platón. Por ello, van a elaborar conclusiones a partir de la observación del objeto artístico (la obra literaria) y sólo considerarán los procesos que tienen lugar en el productor y en el receptor para su constitución a partir de las conclusiones que extraigan de la observación de este objeto.

No obstante, hay que considerar que, aunque las obras de Platón, en sí mismas, fueron leídas, reinterpretadas y comentadas y, por tanto, tuvieron una influencia directa en el intelectual de los Siglos de Oro, estas ideas platónicas condicionaban, también, de forma indirecta y por otras vías, las consideraciones de los humanistas sobre la actividad literaria. Hemos de tener en cuenta que las ideas de Platón se implantaron y arraigaron en el pensamiento occidental, de manera que la visión que tenía este filósofo sobre la literatura estaba mucho más extendida y aceptada, de forma general, que la de Horacio o Aristóteles, cuya *Poética*, en comparación con la obra de Platón, apenas empezaba a ser leída a mediados del siglo XIII. Sin embargo, cabe señalar, además, que, como veremos más adelante, los trabajos de Horacio y de Aristóteles también se encontraban influenciados por las apreciaciones de Platón y, aunque no hablaban explícitamente sobre el problema de la ficción literaria, asumían implícitamente la oposición poesía mimética/realidad que Platón sugirió en su filosofía. Esto significa que

durante los siglos XVI y XVII el pensamiento de Platón no llegaba a los intelectuales sólo a través de la lectura directa de su obra filosófica, sino que se encontraba diseminado y filtrado de forma representativa en prácticamente todo el conocimiento sobre poesía que llegó a manos de los comentaristas: desde la obra de Horacio y sus posteriores interpretaciones, hasta los trabajos tardomedievales que explicitaban una influencia directa de las ideas de Platón. Citaran o no los textos abiertamente a Platón, la visión de la poesía mimética del filósofo griego parecía haber contaminado cualquier obra occidental que hablara acerca de la naturaleza de la literatura o de los problemas que la envuelven y esto implicaba que cualquier definición de la poesía mimética asumía que la literatura ficcional era contraria a lo que entendemos como real.

Otra de las corrientes a las que se refiere García Berrio es la vinculada a la tradición aristotélica, que surge a partir del comentario de la *Poética* de Aristóteles, la cual, aunque aporta valiosísimas ideas acerca de la poesía, fue conocida de forma tardía y, a diferencia de la obra platónica, no llegó a asentarse ni a tener gran repercusión:

Su influencia técnica en la antigüedad aparece irreconocible [...] y difusa en el pensamiento estético de las escuelas morales de filosofía, en los sofistas y en la extensa tradición de los gramáticos y retóricos alejandrinos (García Berrio, 1994: 29).

Si bien la *Poética* empieza a leerse durante el siglo XIII, no es hasta el XVI cuando alcanza una difusión importante, a partir de traducciones y paráfrasis de los humanistas italianos y, por encima de todo, a partir del comentario de Francesco Robortello. Por este motivo, aunque los escritos de Aristóteles, en cuanto a filosofía y retórica, sí fueron influyentes en la Edad Media, su *Poética* no llegó a ser más que un «componente parcial y tardío en el contenido de la *Poética* clasicista» (García Berrio, 1994: 29). De hecho, según García Berrio, los argumentos de Aristóteles que más presencia tuvieron en la poética del Renacimiento son los vinculados al concepto de ‘mímesis’ y también tuvieron influencia las ideas relativas a la estructura de los textos literarios. Sin embargo, se considera, desde la crítica actual, que los comentaristas de los Siglos de Oro deformaron subjetivamente el sentido de los textos aristotélicos atendiendo a sus conveniencias e intereses particulares, por lo que en muchas ocasiones se difundieron interpretaciones de los textos aristotélicos que hoy se consideran inadecuadas.

La tercera de las corrientes¹⁵, y la más importante durante el Renacimiento, es la que se articula sobre las lecturas de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, un texto sobre el que se constituyó, se desarrolló y proliferó la famosa tópica horaciana, a través de la que se anclaron en los Siglos de Oro las ideas alejandrinas sobre poética, tan influidas por la filosofía neoplatónica, las cuales Horacio sintetizó en sus versos. En la *Epístola ad Pisones*, Horacio describe y sistematiza características asociadas a la poesía que ya hemos mencionado anteriormente: se aproxima a la naturaleza del poeta y del proceso creador de la poesía, habla del objetivo final de la poesía y se ocupa, también, de la composición de la obra artístico-literaria atendiendo a su forma y su contenido (García Berrio, 1994: 28-29). Todas estas reflexiones horacianas, en las que se puede apreciar la influencia de la argumentación platónica en lo que respecta a la definición y caracterización de la actividad poética, se concretan y estructuran en el *Arte poética* de Horacio en tres dualidades que veremos más adelante: *ingenium/ars*, *docere/delectare* y *res/verba*.

Ahora bien, antes de considerar cualquier aspecto desarrollado en la *Epístola ad Pisones*, hay que recordar que el *Ars Poetica* de Horacio no funciona como un tratado de poética al uso. Si bien los tratados de literatura, tal y como los entendemos, son reflexiones y comentarios sobre la actividad poética en general o sobre la producción de un poeta en particular, se ha interpretado que la *Epistola ad Pisones* es un tratado en el que Horacio reflexiona sobre su propia actividad como poeta, el cual, según García Berrio, está destinado a conseguir la aprobación del lector. Esta obra, que adquirió gran importancia en la Edad Media, fue cumbre para las teorías del Renacimiento y del Barroco y su influencia fue determinante durante el siglo XVI, pues supuso un verdadero patrón de inspiración y una fuente de conocimiento (García Berrio, 1977: 25, 75). No obstante, hay que considerar que el *Ars Poetica* de Horacio, pese a contener información interesante y valiosa, como comentábamos, está fuertemente influida por la tradición clásica y recupera sus argumentos, por lo que no es complicado reconocer las ideas de Platón cimentando, veladamente, las tres dualidades que desarrolla Horacio¹⁶.

¹⁵ Cabe mencionar que García Berrio incluye una cuarta corriente de influencia en el Renacimiento: la que tiene en cuenta la Retórica, que fue, según el investigador, «el marco disciplinar clásico de la Poética» (García Berrio, 1994: 30). No obstante, pensamos que sus aportaciones no fueron del todo determinantes para la construcción de la concepción tradicional de la poesía mimética y de la ficción literaria como característica intrínseca a ésta.

¹⁶ Asimismo, además de la influencia de la tradición en la obra de Horacio, debemos considerar que la crítica renacentista manipuló el sentido de los argumentos de Horacio y condicionó su lectura con influencias externas al propio autor que nada tuvieron que ver con su producción. Por ejemplo, aunque existen las coincidencias, los humanistas italianos insistieron en retorizar a Horacio y en ver en él la

A pesar de estas evidencias y correlatos, es necesario comentar que no podemos saber, a ciencia cierta, si Horacio llegó a leer o no a Platón, directamente, pero lo cierto es que no importa: se inspirara o no Horacio en las ideas del filósofo griego, lo cierto es que su visión de la poética caló sin remedio en el *Ars Poetica*, quizás por influencia directa, quizás porque, para aquel entonces, sus explicaciones sobre la literatura ya habían determinado el pensamiento cultural general.

3.2.1. La poesía mimética en el Renacimiento: la mentira poética

Una vez repasados sucintamente los pilares clásicos sobre los que se construye la poética renacentista (Platón, Aristóteles y Horacio), es momento de entrar en materia y observar, tal y como hicimos en el anterior capítulo, de qué forma era entendida la poesía mimética durante el Renacimiento y cómo evolucionaron y afectaron a la concepción de la poesía mimética (y de la ficción literaria, a la que se le comienza a denominar «mentira poética») los distintos debates que trabajábamos con anterioridad y que se desarrollaron en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media.

Los comentaristas del Renacimiento italiano tuvieron especial interés en las cuestiones relacionadas con la distinción entre poesía e historia que propuso Aristóteles en su *Poética*, las cuales se encuentran muy vinculadas al debate que cuestiona si los textos poéticos deben de ser considerados o no falaces. Según García Berrio, este debate acerca del estatuto ficcional de la poesía se construyó sobre una polémica estético-moral contemporánea a la época, relacionada con ciertas acusaciones que la Contrarreforma vertió sobre el arte a propósito del supuesto proceso de paganización que estaba sufriendo (García Berrio, 1977: 166). Se trata de un tema muy interesante que, como veremos a continuación, está relacionado directamente con algunas discusiones medievales vistas con anterioridad que, recordemos, son herencia (directa o indirecta) de la concepción platónica de la poesía.

La producción literaria, en el Renacimiento, se vio envuelta en una serie de polémicas que continuaron proyectando una imagen de la literatura como un discurso divulgador de falsedades. El redescubrimiento de los clásicos grecolatinos llevó a los poetas renacentistas a recuperar en sus obras temas, personajes y argumentos de carácter mitológico (y, por consiguiente, pagano). Esta recuperación de motivos, sumada a otras

influencia de las ideas de Aristóteles, cuando es sabido que no conoció la *Poética* del Estagirita, pues sus principales fuentes fueron Neoptólemo de Paros, Porfirión (a través del resumen de Filodemo de Gádara) y más tratados y manuales, perdidos hasta la fecha. De hecho, recordamos que la *Poética* de Aristóteles tuvo muy poca difusión en la Antigüedad (García Berrio, 1977: 21-22).

circunstancias contextuales y al surgimiento de debates en torno al hedonismo artístico o al origen de la inspiración (que se relacionaba con las musas clásicas paganas), evidenciaba discretamente la indiferencia y el escepticismo que definieron la realidad social del Renacimiento (quizás la leve influencia del todavía incipiente cambio de paradigma, que proponía unas nuevas estrategias científico-empíricas para observar la realidad, propició este descrimiento tan superficial, alejado del fervor religioso medieval). La religiosidad se convirtió en los Siglos de Oro, según el autor, en un «elemento de control [...] de las masas pequeño-burguesas y del absolutamente ignorado proletariado», por lo que los tintes religiosos que adquirió la producción poética de los humanistas, artistas y aristócratas italianos encerraba más un contenido superficial que creencia verdadera (García Berrio, 1977: 166-167). Se trataba de una religiosidad muy diferente de la de las obras medievales.

Al debatir problemas de la defensa del hedonismo artístico, o temas de vertiente paganizante como los relativos al tópico de la inspiración o invocación a las musas, era frecuente que, rota la congruencia racionalista de su discurso, acabaran declinando sus conclusiones propias al dictado de la Iglesia, frecuentemente contradictorio con sus propias premisas (García Berrio, 1977: 168).

El descrédito general y el interés superficial por la religiosidad, junto con la tan denunciada paganización del arte fueron el caldo de cultivo perfecto para reactivar el mismo debate acerca de la licitud de la poesía mimética que, recordamos, se desarrolló y evolucionó en la Edad Media a partir de los argumentos platónicos del *Ion* y de la *República*, y que en el Renacimiento vuelve a ganar actualidad:

En teoría poética la disputa en torno a la falsedad literaria se convirtió, merced a la reactivación que a las objeciones platónicas prestó el catalizador cristiano, en uno de los tópicos más firmemente activos del Renacimiento (García Berrio, 1977: 169).

Veamos, pues, cómo afectó a la concepción renacentista de la poesía (y de la ficción, como característica intrínseca a ella) este debate sobre el carácter falaz de la literatura, heredado de la Edad Media y germinado a partir de la asunción del prejuicio platónico.

Durante el Renacimiento, prácticamente toda la corriente de pensamiento seguidora de la obra de Platón planteó discusiones que giraron, exclusivamente, en torno a los problemas relacionados con la ficción poética, o lo que durante los Siglos de Oro decidió llamarse «mentira poética»: denominación, por cierto, bastante reveladora

de la imagen y consideración que los humanistas italianos llegaron a tener acerca de la construcción literaria, porque indica que los intelectuales seguían entendiendo la ficción literaria como una forma de mentira, pero trataban de liberarla de su carácter engañoso a través del adjetivo «poética».

Las discusiones acerca de la mentira poética se articulan, en esta época, principalmente, sobre dos líneas de debate que ya se desarrollaron en la Edad Media y que hemos visto con anterioridad y que forman parte del prejuicio platónico: 1) la licitud o ilicitud moral de la mentira literaria como característica inmanente a la construcción poética (cuestionamiento derivado del argumento platónico de la *República*, que nos conduce al requisito de moralidad, como una máxima que ha de estar presente en el texto literario para que sea aceptable) y 2) el furor poético o inspiración divina del poeta (argumento que surge del *Ion* y que, recordemos, Platón utiliza en contra de la poesía para plantearla como una expresión engañosa y poco fiable, pero que en la Edad Media se vincula con la doctrina cristiana y es usado para legitimarla y desvincularla de esta visión tan negativa que la define como un engaño), cuyo empleo durante el Renacimiento reactiva posiciones consideradas paganizantes.

Ahora bien, durante los Siglos de Oro los seguidores de la doctrina aristotélica añadieron a estas discusiones circundantes a la mentira poética una tercera y nueva línea de debate que partía del tratamiento que Aristóteles hacía en su *Poética* de la imitación literaria (y de la verosimilitud, como una de sus particularidades) y que discutía su naturaleza, sus características y sus condiciones de producción (García Berrio, 1977: 169-170).

Es necesario puntualizar que la doctrina horaciana, pese a su gran impacto en el pensamiento poético renacentista, no aportó ideas determinantes a estos debates que proyectaran, en sí, una imagen de la poesía mimética como un discurso propagador de falsedades, puesto que en el *Ars Poetica* de Horacio no se llega a plantear directamente este problema, aunque, como veremos a continuación, esta cuestión sí llega a determinar el planteamiento de dualidades como *ingenium/ars*, resulta también apreciable en ciertas ideas relacionadas con otras dualidades como *docere/delectare* o *res/verba* y afecta directamente a la definición que Horacio propone del poema, que queda definido en su obra, según García Berrio, como una «fábrica arquitectónica» construida a partir de una conjunción de mentiras y de verdades que tienen que ser mezcladas de forma proporcionada para que la composición resulte verosímil y, de esta forma, se mantengan «constantes las ficciones del principio al fin» (García Berrio,

1977: 166, 170)¹⁷. Por este motivo, conviene separar la doctrina horaciana de las voces que invitaban a pensar en la poesía mimética como un discurso falaz, pues fueron la tópica platónica y la tópica aristotélica las que condujeron a lo largo del Renacimiento estos debates a propósito de la licitud de la mentira poética en los distintos comentarios. No obstante, debemos insistir en que, si bien la doctrina horaciana no contribuyó en las discusiones sobre el carácter falaz de la poesía ni aportó a ellas ideas nuevas, la visión de Platón sobre la literatura ficcional como un discurso potencialmente engañoso que planteaba la oposición de ficción/realidad sí quedó fijada implícitamente en la obra de Horacio y determinó la constitución de las dualidades, que fueron realmente determinantes en el desarrollo de la teoría poética del renacimiento.

Teniendo en cuenta centralidad de las dualidades horacianas en los estudios sobre poética de los Siglos de Oro, a continuación vamos a estudiar con más detalle cómo la oposición ficción/realidad se fija, de forma indirecta, en la obra horaciana y en las interpretaciones renacentistas y barrocas que se realizan sobre la misma cuando se toman como argumentos de autoridad indiscutibles las apreciaciones del poeta latino. Pensamos que este es un ejercicio interesante porque nos permite entender que la visión platónica de la poesía mimética como un tipo de falacia no sólo determinó la concepción de la literatura de las diferentes épocas porque los teóricos tomaran directamente la obra de Platón como fuente de inspiración, sino que se encontraba tan calcificada, extendida y, por tanto, generalmente aceptada que otros autores clásicos posteriores a Platón, como Horacio o Aristóteles, construyeron su visión de la poesía mimética sobre la oposición de ficción/realidad, aunque no hablaran explícitamente en sus obras sobre los problemas que planteaban los engaños de la ficción. Observar cómo los intelectuales de los Siglos de Oro heredaron esta oposición a través de la interpretación de la obra de Horacio (que la asumía de forma indirecta) revela la profundidad del arraigo que, por entonces, tenía en la sociedad la idea de que la literatura ficcional era engañosa y contraria a lo que entendemos como real.

3.2.2. La mentira poética en las interpretaciones renacentistas de la tópica horaciana

¹⁷ Si bien Horacio no plantea directamente en su obra los problemas que envuelven a la poesía mimética y que definen su naturaleza como engañosa, sí es cierto que, según García Berrio, muchos comentaristas italianos vieron una falsa influencia directa de Aristóteles sobre Horacio y creyeron ver en el *Ars Poetica* un desarrollo de la poética de la verosimilitud del Estagirita (García Berrio, 1977: 170).

Hemos hablado al principio de este capítulo acerca de la corriente de influencia horaciana en el ámbito de la crítica literaria renacentista y de su enorme importancia como referencia para las poéticas del Siglo de Oro. Decíamos anteriormente que se ha interpretado que Horacio, en su *Epistola ad Pisones*, no se ocupó, explícitamente, de los problemas y de las discusiones que rodearon a la mentira poética, aunque, como hemos visto, los preceptistas renacentistas sí pusieron cuidado y atención en ellos y, de hecho, sabemos ya que intentar delimitar y definir la naturaleza de la ficción poética se convirtió en una de las principales preocupaciones de las poéticas renacentistas.

No obstante, ya hemos explicado que aunque Horacio no llega a plantearse los problemas de la ficción literaria, nuestra lectura nos conduce a observar que éstos se cuelean, inevitablemente, en el planteamiento de sus dualidades, muchas veces de forma indirecta. Así pues, los argumentos que notificamos en la *República* y en el *Ion* de Platón en contra de la poesía mimética, que fueron empleados durante siglos para comprender la poesía, no sólo se perpetuaron a través de las diferentes discusiones y defensas protagonizadas por los principales preceptistas (las cuales convergieron en algunos de los debates más importantes e intensos de la poética renacentista). El prejuicio platónico, fuera de este debate, es también identificable en textos como el *Ars Poetica* de Horacio, obra que fue empleada por los más importantes teóricos del Renacimiento como argumento de autoridad indiscutible para apoyar sus propias ideas y disquisiciones. Todo ello contribuyó a asentar (todavía más, si cabe) y a perpetuar la concepción platónica de la poesía mimética como una forma de engaño:

El tópico del furor, concepción idealista y mitificada del genio, constituía con el de la licitud o inmoralidad de la poesía las dos columnas básicas de la doctrina platónica del arte, de muy amplia difusión en Italia; aunque como en algunas ocasiones ha recordado Weinberg, no llegase nunca a constituir un bloque doctrinal de consistencia y unidad equivalente al horaciano o al aristotélico (García Berrio, 1977: 265).

De cara a comprender en profundidad el arraigo del prejuicio platónico que determinó las discusiones renacentistas, no sólo de forma directa, sino que también condicionó indirectamente la concepción del hecho literario que los humanistas del Siglo de Oro adquirieron a través de la interpretación de Horacio, creemos interesante estudiar las dualidades horacianas para observar de qué manera los argumentos platónicos interpretados y fijados en la tradición contaminan la visión general de la literatura renacentista en un segundo plano.

Sin embargo, hay que señalar previamente que las lecturas e interpretaciones que la crítica renacentista hizo sobre Horacio están desajustadas del contenido real de la *Epistola ad Pisones*. Según García Berrio (1977), las paráfrasis renacentistas tendieron a aristotelizar o retorizar a Horacio, cuando lo cierto es que se piensa que Horacio no conoció la *Poética* de Aristóteles, aunque, por supuesto, esto no implica que entre la obra aristotélica y la horaciana no puedan existir conexiones, puesto que, al fin y al cabo, la *Epistola ad Pisones* se inserta en la misma tradición cultural que la *Poética* de Aristóteles y comparte temas con ésta (García Berrio, 1977: 21-23). Además, ya sabemos que estas mismas conexiones se establecen no sólo con la doctrina aristotélica, sino también con la platónica, que, a diferencia del pensamiento del Estagirita, ya había penetrado en profundidad en la tradición cultural cuando Horacio escribió su *Ars Poetica*.

Como decíamos anteriormente muy poco habla Horacio sobre el problema de la ficción literaria. Apenas lo menciona en dos hexámetros de su texto, que, según García Berrio, dieron que hablar a los comentaristas que vieron en ellos una nota de interés para el debate de si la poesía mimética era o no falaz: «*atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet inum*» (Horacio, *Arte poética*: IIIb, 151-152) o, lo que es lo mismo, «y en tal modo finge, así mezcla a lo verdadero lo falso, que no discrepe del primero el medio del medio el [postrero]». No obstante, según García Berrio, esta es una referencia al problema (frecuente en la obra horaciana) de la propiedad y de la correspondencia entre las partes y los elementos que integran el texto literario. Con esta alusión, interpretamos que Horacio quiere matizar que el texto literario es un constructo en el que se articulan verdades y mentiras, mezcladas en una proporción verosímil, en equilibrio constante, que han de articular la ficción de principio a fin (García Berrio, 1977: 166).

No obstante, insiste García Berrio en que los comentaristas quisieron ver en estas líneas, referidas a la estructura del texto literario, una clara referencia al problema de la ficción y la verdad en la obra poética. La diferencia entre poesía e historia se encontraba en el epicentro de los debates entre comentaristas en forma de discusión estética y moral a causa del cuestionamiento del arte por parte de la Iglesia en la Contrarreforma. Dice a este respecto García Berrio:

En el ámbito de la polémica general, las discusiones en el campo literario alcanzaron acentos verdaderamente acres en torno a la acusación de propaladora de falsedades de

que se hacía objeto a la literatura en general. Aún más graves eran los reparos a la literatura del arte por el arte y a la paganización continua, que, desde Lorenzo y Poliziano hasta Ariosto había invadido la Italia de las cortes renacentistas [...].

Es en esta atmósfera en la que en Italia, y [...] también, aunque más débilmente, en España, se vuelve a poner de moda la cuestión de la licitud de la Poesía y su conveniencia a la República, planteada contradictoriamente por Platón del *Ion* a la *República* [...].

En teoría poética la disputa en torno a la falsedad literaria se convirtió, merced a la reactivación que a las objeciones platónicas prestó el catalizador cristiano, en uno de los tópicos más firmemente activos del Renacimiento (García Berrio, 1977: 166-169).

Ahora bien, insistimos en que, a pesar del empeño renacentista (motivado por circunstancias contextuales y sociales) en ver, en estas líneas de Horacio, un complejo y completo desarrollo del problema de la licitud de la ficción literaria, según la crítica actual, en realidad sólo podemos interpretar en Horacio una leve y superflua mención a esta cuestión que no parece insinuar ningún debate. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el hecho de que Horacio no comentara, explícitamente, la cuestión de la licitud de la poesía no significa que la visión de la literatura ficcional como un tipo de engaño no condicionara su obra. En especial, observamos este efecto en la construcción de la tópica mayor (sobre la que tanto discutió, posteriormente, el Renacimiento).

La tópica mayor está compuesta en el *Ars Poética* de Horacio por tres dualidades en las que la crítica renacentista se apoyó para construir sus poéticas y que fueron analizadas en profundidad, pues en ellas los preceptistas vieron reflejados y, en algunos casos, resueltos algunos de los múltiples interrogantes que envuelven a la producción literaria. Las tres dualidades que conforman la tópica mayor son *ingenium/ars*; *docere/delectare* y *res/verba*. Vamos, a continuación, a hablar de ellas porque, aunque Horacio, en ningún momento, desarrolla en su articulación la cuestión de la licitud de la mentira literaria, lo cierto es que este tema afecta, directamente, a su construcción (y, por consiguiente, influye también en la lectura y la interpretación que el Renacimiento realiza sobre las mismas). Se trata, por tanto, de un buen ejemplo de cómo los problemas que aparecen entorno al prejuicio platónico inciden, indirectamente, en la comprensión y explicación del hecho poético, incluso cuando no parece haber voluntad por parte del autor de hablar explícitamente sobre él.

Los temas que giran en torno al planteamiento de la dualidad *ingenium*¹⁸/*ars* están relacionados con la consideración de la literatura como un producto divino. La dualidad plantea una discusión centrada en la figura del escritor y discute a través de estos dos términos («*ingenium*» y «*ars*») si el poeta es el resultado de ser un sujeto inspirado, mágicamente, por un don divino («poeta furioso») o si ser poeta es el resultado de conocer perfectamente el *ars*, es decir, de las reglas y la técnica que conforman el arte de escribir. Observamos en la configuración del tópico un tema que Platón desarrolla vinculado con el problema del supuesto carácter falaz de la literatura (en el *Ion*). De todo lo comentado hasta el momento, podríamos deducir que la identificación de la literatura con la divinidad aparece por primera vez fijada en Platón, pero hemos de aclarar que, si bien el *Ion* de Platón es el texto clásico que más difunde estas ideas, lo cierto es que la conclusión de que la poesía mimética es el producto de una posesión divina poco confiable se encuentra ya en algunos antecedentes pre-platónicos en los que podríamos observar los primeros esbozos de lo que en Horacio se convirtió en la dualidad *ingenium/ars*:

Según García Berrio, Homero ya habla del artista como alguien inspirado, Hesíodo daba una imagen sacralizada del poeta (sin descuidar, no obstante, la técnica consciente que debe seguir el artista) y es en Píndaro en quien, según García Berrio, el tema se topifica en su disputa con Baquílides en la dualidad *arte o reglas*, que es la que aquí nos interesa. Posteriormente, el tópico recibe el apoyo racionalista de Demócrito y llega a Platón, quien, como ya sabemos, se posiciona de forma definitiva en el *ingenium* y en quien se fija la imagen del «poeta furioso», que le sirve al filósofo para criticar la literatura como un discurso falaz (García Berrio, 1977: 243-244).

Tras Platón, dice García Berrio que comienza la racionalización del mito de la inspiración y de las musas y llega a Aristóteles, ya con su forma desarrollada como dualidad, quien, según la crítica, se mantiene en esta discusión en una posición prudente

¹⁸ Conviene aclarar que el concepto *ingenium*, dentro de los estudios sobre poética, cuenta con varios sinónimos. En algunos textos se utiliza la palabra *natura* para referirse al *ingenium*, puesto que este ingenio se considera una cualidad natural, innata, no desarrollada ni adquirida. También se emplean los términos *inspiración* o *furor*. Éste último, *furor*, está más vinculado con lo sobrenatural y es a partir del que se construye la fórmula «poeta furioso». Dice sobre él García Berrio: «el crédito a la inspiración o *furor* estaba claramente en función de la pugna que la efectiva sumisión al providencialismo cristiano — invocado rectamente por el platonismo renacentista como substitutivo del hálito inspirador de la divinidad pagana— o la dosis siempre variable de idealismo trascendentalista de cada autor entablara con los testimonios del espíritu de inmediatez, que tan férreamente acercaba en la época los dos tendencias más activas de la descripción del mecanismo psicosomático del hombre: la «doctrina de los humores» y el «examen de los ingenios» (García Berrio, 1977: 241). El concepto de *ars* se identificó con *arte, regla, normas, disciplina literaria*.

y equilibrada, sólo ligeramente inclinada a contemplar al poeta como alguien con facultades innatas: «Aristóteles se limitaba aquí a recoger la tradición del poeta furioso del *Ion* platónico, como alternativa de su propia afirmación». Previamente a Horacio, el tema es tratado por Neoptólemo, que, desde la tradición peripatética, ya le dio una solución similar a la que posteriormente podríamos leer en la obra de Horacio. También menciona García Berrio a Filodemo de Gádara, quien se mantuvo también en una postura más o menos mesurada, aunque con ciertas inclinaciones —aunque no excesivas— hacia el *ingenium* (García Berrio, 1977: 239-245).

García Berrio explica también cómo evolucionó la dualidad, en general, en la teoría romana: en los textos sobre poética y retórica el tópico se desarrolló de forma equilibrada y ecléctica y lo podemos observar en obras como las de Mario Victorino. El tópico también aparece en la obra de los grandes poetas latinos e, inevitablemente, a través de él podemos analizar qué concepción tenían sobre sí mismos los propios literatos: la interpretación de los textos evidencia cómo Ennio se preguntaba qué lugar debe ocupar el poeta en la sociedad romana atendiendo al gran servicio que presta su trabajo; el interés de Catulo en implantar lo que García Berrio llama «una dignidad social relativa entre gobernantes y poetas»; la falta de preocupación de Plauto al respecto de la cuestión de la posición del escritor en sociedad; la atribución al escritor, por parte de Terencio, de un carácter casi heroico y salvífico (con tintes religiosos¹⁹) y la explicación (de corte racional) del *ingenium* que propone Cicerón (García Berrio, 1977: 245).

Esta evolución nos lleva a Horacio, quien aborda la dualidad, también, desde un pensamiento racional, que, sospecha García Berrio, puede resultar una consecuencia de la manifiesta vinculación del autor con el programa político augústeo, el cual pareció abocar a Horacio a un planteamiento didáctico y social del arte que concuerda y comulga con el requisito de moralidad que parte del argumento de la *República* desde el que Platón considera que toda obra literaria válida debe tener un propósito instructivo. No obstante, Horacio no manifiesta preferencia alguna por el *ars* (a pesar de que parece inclinarse por atribuir un fin doctrinal a la literatura y sabemos que la polaridad *ars* está en la misma línea racionalista que la del *docere*). Sorprendentemente y según las interpretaciones, Horacio mantiene un posicionamiento muy equilibrado en la dualidad

¹⁹ No obstante, aclara García Berrio que, en el caso de Lucrecio, esta tarea religiosa que describe no va referida tanto a que sobre el poeta recaigan, en verdad, unos dones divinos, como a una empresa que lleva a cabo el poeta y que es de carácter racional y personal (García Berrio, 1977: 245).

del *ingenium/ars* y no explicita preferencia alguna. Ahora bien, esta medida, puede deberse, según la interpretación de García Berrio, a que en Horacio se puede observar una «autoconciencia orgullosa y aristocrática» como genio creador literario que convivía con su carácter racionalista y con el interés didáctico que es interpretable en su *Epistola*. Es por esto por lo que Horacio, quizás, no condena desde el racionalismo el *ingenium* (de hecho, dice, le concede, desde la racionalidad, cierta prioridad frente al *ars*), aunque sí parece, según el crítico, ridiculizar la imagen del llamado «poeta furioso»²⁰.

De acuerdo con la crítica actual, esta puede ser una interpretación realista y estudiada de la posición que toma Horacio a la hora de plantear la dualidad *ingenium/ars* y difiere mucho de las lecturas que realizaron sobre ella los intelectuales renacentistas. La dualidad llega a los primeros humanistas que anteceden el Renacimiento (Dante, Petrarca, Boccaccio) ya intervenida por el filtro doctrinal cristiano y en esta dirección es recibida por los preceptistas del Renacimiento italiano cuando leen la *Epistola*. Como el tópico adquiere una formulación clara en la obra de Horacio, los críticos renacentistas parecen comprenderlo como una creación genuina del autor, por lo que durante esta época se le atribuye su conformación, así como el planteamiento de la figura del poeta furioso, cuando lo cierto es que todo este pensamiento ya contaba con años de recorrido en la tradición literaria. Esta fue la perspectiva de la que partieron los primeros debates poéticos que se ocuparon de la dualidad durante el Renacimiento. La imagen del poeta furioso (dotado de un favor divino) relacionada directamente con esta dualidad y difundida su topicalización desde que se asentó en el *Ion* de Platón, se había repetido y perpetuado incesantemente y había pasado el filtro cristiano de la Edad Media, hasta llegar al Siglo de Oro codificada, también, en el concepto de '*ingenium*'. No obstante, las circunstancias religiosas, políticas y culturales del Renacimiento planteaban la inmediata necesidad de arrancarle a este tópico su carácter mítico y pagano (y más en una época como el Renacimiento, en la que el hombre de letras comienza a redescubrir y a acercarse —peligrosamente, si

²⁰ Al respecto del tópico, desde el ámbito de la oratoria, las interpretaciones tampoco parecen notificar preferencia alguna en Quintiliano, quien en su *Institutio oratoria* incidió en la idea de que *natura* y *ars* eran dos figuras distintas que pertenecían a un mismo hecho (García Berrio, 1977: 245-263). Posteriormente, y como ya hemos visto anteriormente, en el tópico del poeta furioso se perpetúa en la Edad Media y se aparta de posiciones paganas para adecuarse al proceso de cristianización, que afectó a todo el pensamiento racionalista.

atendemos a la visión de la Iglesia— a los textos clásicos paganos). Dice a este respecto García Berrio:

Si la mecánica del *furor* se interpreta siguiendo al pie de la letra el *Ion* platónico, la actividad de todo poeta resultaría ociosa, pues sería sólo cuestión de dejarse sorprender, en espera confiada, por la elección fatal de los dioses o las musas (García Berrio, 1977: 266).

En términos generales y a diferencia del tratamiento religioso al que somete el Medievo al argumento platónico del origen divino de la poesía, el Renacimiento intenta racionalizar la imagen del poeta furioso con sus interpretaciones del tópico *ingenium/ars*. Encontramos autores que intentan desvincularla de su carácter sobrenatural relacionándola con lo humano y con la teoría de los humores; otras posturas, como la de Scaligero, intentan sustituir estas referencias a las musas de carácter fantástico y providencial y explicar el tópico a través de la *inventio* (no entendida a la manera de Cicerón, sino como una «móvil dialéctica», según García Berrio). En definitiva, en general, se entiende que la imagen platónica del poeta furioso, imbuido por una suerte de iluminación divina, formula una creencia mítica y fabulosa que se utiliza de forma ignorante para justificar el talento del escritor al que, al parecer, no se le encuentra explicación, pero que, según la crítica renacentista, puede ser perfectamente explicado desde la naturaleza humana del autor (García Berrio, 1977: 266- 270). Por eso, dentro del tópico atribuido a Horacio, la mayoría de autores se decantan por la defensa racionalizada del *ars* como técnica. Esta tendencia a la racionalización del tópico es producto de la necesaria distancia de la concepción pagana del mundo clásico que los preceptistas han de tomar (evidentemente, los autores se encontraban insertos en las creencias cristianas), pero también es muestra de cómo el reciente cambio de paradigma (que propone el pensamiento moderno de corte científico-empírico) comienza a afectar implantar un descreimiento a la hora de considerar otros pensamientos míticos y sus explicaciones lógico-intuitivas. Esto explica no sólo el interés por racionalizar el tópico del poeta furioso, sino también la tendencia renacentista de leer obras clásicas, como el *Ars Poética*, desde una perspectiva racionalista. A este respecto, dice García Berrio:

Afirmaciones todas que, tras una serie de artificiosas divagaciones sobre el tipo de escritos literarios en que es lícito invocar el favor de las musas —con el «entendu», por supuesto, de la cristianización—, quedan reiteradas con mayor rotundidad en la

conclusión del *Parere*, donde se tilda la doctrina platónica del furor de simple ingeniosidad, construida sin convicción profunda por el gran filósofo griego (García Berrio, 1977: 270).

Además, es importante destacar el papel que juega en este debate la Iglesia, cuya influencia es determinante. Nos encontramos en un contexto social muy particular (el de la Contrarreforma) en el que se intenta, por parte del estamento religioso, sofocar cualquier pronunciamiento que escapara de la doctrina católica.

la posición platónica pura presentaba lindes muy peligrosos en momentos de tan palpitable vigencia del ideal contrarreformista. Toda tibieza paganizante, o aun su simple sospecha debía ser inmediatamente controlada y cristianizada. La doctrina de Platón contaminada en su estado puro con la inquietante sombra del Olimpo pagano, encontraba la vía de su redención en el baño racionalista que la conducía al ámbito cerrado y más tranquilizador de los mecanismos puramente humanos (García Berrio: 1977: 274).

Paralelamente a estas ideas —que eran las de la mayoría de los preceptistas—, encontramos algunas voces que se posicionan del lado del *ingenium* y que tratan de defender la legitimidad de la imagen platónica del poeta furioso. No obstante, hay que considerar que estas voces (como la de Castelvetro) iban en contra, no sólo de la corriente mayoritaria, sino también de la autoridad, pues la mayor parte de la preceptiva leía a Horacio y entendía que el autor latino argumentaba en contra del furor poético y del *ingenium* y esta supuesta opinión de Horacio²¹ se había ya topicalizado. La forma que tuvieron estos críticos, en general, de enfrentarse al supuesto y convenientemente intervenido argumento de autoridad horaciano que, según la crítica renacentista, parecía abominar del *ingenium* fue sortear al propio Horacio y evitar citarlo en sus textos (García Berrio, 1977: 271-272). Es observable cómo estrategia para defender el *ingenium* (sortear los argumentos de autoridad aceptados como válidos, pero nunca analizarlos críticamente) responde, nuevamente, a una manera de generar conocimiento fundamentada criterios de base lógico-intuitiva.

Este recorrido nos permite concluir que, al margen de los debates renacentistas a propósito de la licitud de la poesía, algunos de los problemas que derivan en torno a este asunto (como el del origen divino de la poesía) afectan, directamente, a la forma en la

²¹ La cual, en realidad, no parecía ser tal, si hacemos actualmente una lectura del *Ars Poetica* y consideramos, como García Berrio, la particular inclinación que parecía sentir Horacio hacia el *ingenium*, aunque siempre velada y nunca explícita.

que el Renacimiento aborda e interpreta la tónica mayor desde Horacio. La imagen pagana del poeta divino, recordamos, había sido adaptada por la teología medieval, desde el *Ion* de Platón, a la doctrina cristiana. No obstante, en la forma renacentista de interpretar el tópico *ingenium/ars* (que encuentra relación con esta imagen del poeta furioso) observamos esa herencia platónica que condiciona la visión de los preceptistas sobre la poesía y sobre el poeta: a los tratadistas les llega la idea de que el verdadero poeta es el que trata asuntos divinos cristianos, pero el pensamiento cultural de la época les obliga a corregir y apuntar algunas cuestiones al respecto. Debido al creciente interés por la cultura pagana, a una crisis de valores, a la situación de la Contrarreforma y al ateísmo práctico que procede, probablemente, de un cambio de paradigma, los preceptistas se ven en la obligación de desvincular al Dios cristiano del tópico *ingenium/ars* horaciano y de la imagen platónica del poeta furioso a través de la racionalización (teoría de los humores, explicaciones desde el cuerpo humano...). El esfuerzo de muchos tratadistas por explicar lo sobrenatural pagano chocó, muchas veces, contra la doctrina cristiana de la época y, en otras ocasiones, contra el espíritu racionalista (producto del cambio de paradigma, que llevó, según García Berrio, a un «ateísmo práctico»). Se consideró, pues, preferible (aunque hubo excepciones) alejar los asuntos divinos de la fe católica de la invocación a las musas paganas, pues se pensó que relacionar a Dios con una cuestión tan mundana y liviana como la inspiración literaria suponía desmerecer su altísima naturaleza divina:

De ahí que, con toda la carga variable de permisión de la voluntad divina al fondo, la doctrina de los humores, tan generalizada en la época, no fue sino el decisivo esfuerzo integrador del mito y el racionalismo al servicio de la nueva ciencia experimental [...]. Desarrollada ya en la atmósfera renacentista de un ateísmo práctico, se dejaba correr a la inspiración bajo su forma pagana sin molestarse en retocarla [...]. Con más precauciones formales, pero con idéntico escepticismo en el fondo, era concedida la conversión del mito a los presupuestos religiosos de la fe católica (García Berrio, 1977: 280).

Por tanto, es observable cómo toda esta apreciación de la imagen del poeta furioso reconduce las diversas interpretaciones y posicionamientos en el tópico *ingenium/ars* en favor de la segunda polaridad. No obstante, recordamos que fuera del tratamiento del tópico, durante el Renacimiento, se desarrolla una discusión a propósito de la licitud de la poesía mimética y se ahonda, por tanto, en las causas que llevan a Platón a expulsar de su República ideal a los poetas. Los preceptistas renacentistas buscaron (y hallaron)

múltiples formas de justificar esta expulsión y de, al mismo tiempo, legitimar el uso de la poesía mimética. La crítica tendió a justificar la poesía mimética a través del didactismo y, en líneas generales, los comentaristas emplearon diversos argumentos amparados en la moral (de nuevo, aparece reformulado y adaptado al contexto renacentista el requisito de moralidad). Según García Berrio, se dijo que si Platón había expulsado a los malos poetas era porque, indirectamente, aceptaba en su Estado ideal a aquellos que eran buenos y ejercían sobre el pueblo (el vulgo) una labor moralizante; que el buen poeta era el instruido en el buen saber y la recta moral y que ese tipo de poeta era el necesario para la República; que el peligro de la poesía mimética no residía en el poeta, sino en la mala lectura que el pueblo hacía sobre la poesía; que la poesía era un asunto popular y que, por tanto, cualquier vertiente de producción poética alejada de lo que el pueblo pudiese entender con facilidad debía estar vetada (García Berrio, 1977: 276-277). En síntesis: la buena poesía, la que Platón no desterraba —según los preceptistas del Renacimiento— y, por tanto, la válida y legítima era aquella que cumplía una función moralizante y doctrinal para con el pueblo.

La producción poética se vincula, entonces, con el vulgo y es en el mismo vulgo en el que el poeta encuentra el límite de la poesía que puede y debe escribir, no en la inspiración de unas Musas (un elemento sobrenatural pagano sin ninguna credibilidad en la época). La poesía se entiende, entonces, como una actividad plenamente humana: el poeta puede escribir buena poesía (poesía recta, moralizante), pero también existe la mala poesía, la que Platón tiene que desterrar de su República ideal, según las interpretaciones. Para el hombre renacentista es un contrasentido pensar que una entidad divina puede promover una actividad execrable, por ello los intelectuales renacentistas atajan este argumento de Platón diciendo que la poesía, sea cual sea su carácter, es una producción del hombre y que es el mismo hombre quien debe responsabilizarse de ella. Así comenta García Berrio la racionalización del tópico del poeta furioso a través de la dimensión humana del escritor y de la poesía entendida en el Renacimiento como un producto exclusivamente humano, ajeno —en líneas generales— a la divinidad pagana o cristiana:

Del vulgo es, en último término, de donde nace la limitación, no del poeta inspirado por las musas: éstas —bajo la salvedad, naturalmente, de un Helicón cristianizado— no pueden inspirar jamás doctrina inconveniente o falaz, y cuando tal aparece en la obra de un poeta [...] no se debe a inspiración, sino a iniciativa personal del poeta, que corre así sus propios riesgos (García Berrio, 1977: 278).

Comprender la función didáctica y moralizadora que la crítica renacentista seguía adscribiéndole a la poesía al margen de la interpretación y el desarrollo de la dualidad *ingenium/ars* (función que sí es herencia del aparato didáctico-normativo de la Poética medieval y que ya se interpreta en Platón) nos sirve para entender con más complejidad cómo las circunstancias contextuales y el pensamiento cultural de la época condujeron, de forma general, a una reformulación racionalista de la imagen del poeta furioso que llevó, en lo que respecta al tratamiento de la dualidad horaciana, a una predilección casi unilateral por el *ars* y un rechazo general hacia el *ingenium*. Asimismo, la explicación renacentista del *ingenium* y su interpretación en el *Ars Poetica* horaciana revelan la enorme y profunda influencia que el tópico del poeta furioso, fijado en Platón, tenía sobre la concepción general social del escritor y de su obra.

La visión influenciada por Platón de la poesía y del poeta también es apreciable en la interpretación y configuración de las otras dos dualidades (*docere/delectare* y *verba/res*). En todas ellas, el hecho de atribuir un sentido de rectitud didáctica y normativa a la poesía acaba contraponiéndose a la imagen de la literatura como una creación libre del poeta furioso inspirado. No obstante, si bien en el caso de la primera dualidad teníamos sólo un pequeño sector de críticos que defendían, contra toda corriente, la imagen del poeta furioso, inspirado por lo celestial, frente a la del literato que ha aprendido una técnica gracias a la que su obra tiene calidad, en el caso de la segunda dualidad (*docere/delectare*) van a ser muchos más los críticos que expliciten una preferencia por atribuirle a la literatura una finalidad deleitosa, y no una instructiva. De hecho, dice García Berrio que las defensas del *delectare* van a ser casi tan numerosas como las del *docere*:

La causa fundamental de este curioso desequilibrio interno del sistema quizá se deba buscar en la misma índole de la tradición teórica, tanto poética como retórica. Ni la expresa actitud horaciana, ni el contenido de las afirmaciones aristotélicas ni el de las doctrinas alejandrinas, ni, en fin, el de la retórica ciceroniana y quintiliana —fuentes todas capitales del pensamiento renacentista— dejaban de presentar perfiles favorables a la solución lúdico-deleitosa. Al menos [...] no se registraron en los grandes documentos de la tradición teórica afirmaciones tópicas positivamente adversas como en el caso de las otras dos parejas (García Berrio, 1977: 334).

Si bien las otras dos dualidades se construían en torno a elementos internos del sistema artístico (la dualidad *ingenium/ars* cuestionaba la figura del poeta creador y la dualidad

res/verba las operaciones que dan lugar a la creación artística), la dualidad *docere/delectare* se ocupaba de delimitar la finalidad del arte y se cuestionaba si el arte debía servir sólo para deleitar y entretener lúdicamente al receptor o si debía contener también una función útil y, por consiguiente, cumplir un papel doctrinal para con el pueblo receptor. Para valorar esta cuestión no había que atender sólo al texto literario, sino también a la actitud del público receptor que esperaba (y demandaba) que las obras de arte tuviesen algún componente lúdico. En atención a este público (y ante la evidencia de que su voluntad no podía ser ignorada si se pretendía dar difusión a la literatura), fueron muchos los estudiosos que cedieron a considerar la importancia del deleite frente al *docere*, aunque otros muchos continuaran defendiendo la función doctrinal del arte.

No obstante, hay que considerar que, pese a todo, la corriente que defendía la predominancia del *docere* frente al *delectare* era la más seguida y esto se explica debido a la influencia de la tradición religiosa cristiana (como decimos, heredera de Platón y promotora del requisito de moralidad que sirvió para atemperar sus ataques hacia la poesía mimética) que llegaba desde el Medievo y que, de manera general, legitimaba la creación de poesía mimética adscribiéndole una función didáctica para con el receptor. Estos preceptistas del Renacimiento que destacaban el *docere* por encima del *delectare*, movidos por sus intereses ideológicos y su pensamiento cultural, según García Berrio, citaban a Horacio y ajustaban a su ideología la interpretación de sus ideas, cuando lo cierto es que, atendiendo a los críticos actuales, Horacio vuelve a tener una opinión equilibrada al respecto de la dualidad *docere/delectare* y también valora el segundo término de la oposición en su *Ars Poetica* (García Berrio, 1977: 337).

Según García Berrio, en los críticos y autores que defendieron a ultranza el *docere* y que interpretaron a Horacio a conveniencia para justificar su alegato al didactismo (e ignoraron, por tanto, el manifiesto carácter ecléctico del *Ars Poetica* horaciana), las defensas del deleite raramente trascienden «los tímidos atisbos de la *captatio benevolentiae*» (García Berrio, 1977: 339). Un ejemplo es Torellini, quien juega, interpretativamente, con Platón y Aristóteles con dudoso fundamento para argumentar su defensa del *docere*, durante la que concede unos poquísimos (y nada convincentes) argumentos en favor del *delectare*, el cual, en su exposición, ya no es sólo considerado como secundario, sino directamente como un medio para alcanzar el verdadero fin, que es el doctrinal.

Es necesario comprender que estos férreos posicionamientos renacentistas en torno a una sola polaridad de cualquier dualidad (sea *ingenium/ars*, *docere/delectare* o *res/verba*) desequilibraban gravemente, según los actuales críticos, el sentido de la propuesta de Horacio y, por tanto, viciaban la interpretación de su obra, de tal forma que muchas veces se llegaba a simplificar y desmerecer, de hecho, la polaridad en cuestión. Es lo que ocurre, por ejemplo, con aquellas propuestas que exaltaban el *docere* por encima del *delectare*. Expone García Berrio: «Realmente era perjudicar y empequeñecer la dimensión del didactismo artístico el privarle de su entidad fundamental, no del accidente, sino de la palanca esencial de su peculiar acción didáctico-moral, de la belleza ficticia de su creación» (García Berrio, 1977: 342). Es por eso por lo que hay que valorar especialmente aquellos estudios renacentistas que, sin abandonar las defensas del *docere* (en algunos casos superándolas, incluso) explican la dualidad de una forma mucho más medida, teniendo en cuenta la necesidad de los dos conceptos que la componen. En este sentido, son destacables voces como las de Leon Battista Alberti, Lorenzo Giacomini o Agnolo Segni, quien, según García Berrio, justifica el placer artístico como una captación y transmisión sentimental del bien, que es entendido como la finalidad última de la construcción poética (la cual también es relacionada con la *catarsis*, a través de la interpretación de la obra aristotélica) (García Berrio, 1977: 343-345). Estas formulaciones más eclécticas están lejos de la rigidez con la que otras opiniones defendían, de forma taxativa, la predominancia del *docere* y valoran la importancia de las dos polaridades de la dualidad horaciana. Esto permitió a estos preceptistas atribuir a la poesía un fin más abierto y complejo en el que el deleite jugaba un papel importante y definitivo en colaboración con el *docere*.

Más allá de estas posiciones intermedias que respetan y valoran ambas polaridades, hay que destacar también la tendencia hedonista que aboga por una defensa del deleite frente al *docere* durante el Renacimiento, la cual tiene sus antecedentes en la cultura griega, en figuras como Crates de Malos (quien defendía de forma unilateral el placer artístico en su vertiente más formal) o Filodemo (se oponía a considerar la finalidad didáctica, moralizante y utilitaria de la poesía). Esta vertiente hedonista al respecto de la dualidad *docere/delectare* parece desaparecer durante la Edad Media, debido a que los esquemas didáctico-moralizantes imperan en un paradigma cultural que, recordamos, se encontraba dominado por los valores y las convicciones de la doctrina cristiana. En este sentido, durante la Edad Media, según García Berrio, sólo podemos hablar, excepcionalmente, de ciertos ejemplos remanentes de una tradición

báquica o deleitosa que no llegaron a tener repercusión social general y que fueron rápidamente sofocados (García Berrio, 1977: 347-375). El ámbito de la tradición retórica se suma a las defensas del *delectare* de una forma muy atrevida: para la Retórica, el *delectare* era uno de los medios de la *captatio*; era un instrumento para alcanzar el fin de aquella poesía que perseguía el objetivo de moralidad y era el último y único fin, en sí mismo, de la poesía que no tenía una naturaleza didáctica. Comenta García Berrio que quizá a través de la tradición retórica podamos entender la causa de esta síntesis horaciana tan equilibrada, pues el autor clásico fue conocedor de este paradigma retórico y es probable que su opinión fuera fruto de la cercanía con este ámbito del saber (aunque hay que valorar que, según García Berrio, aunque Horacio reconoce el valor del deleite, nunca identifica el mismo deleite como el único fin de la poesía, como sí hacen de forma explícita algunas paráfrasis renacentistas) (García Berrio, 1977: 377-378).

Ahora bien, nuevamente tenemos que apuntar que las defensas renacentistas del deleite articularon sus argumentos a favor de esta polaridad interpretando, también, a los clásicos de una forma viciada, atendiendo a conveniencias ideológicas y culturales. La estrategia que siguieron estos preceptistas fue muy similar a la de las defensas del *docere*, solo que, en este caso, en lugar de forzar la interpretación de la obra horaciana (tal cual lo hacían los defensores del *docere*), es a Aristóteles a quien se sobreinterpreta, pues se lee su obra a partir de una preconcepción del placer estético. La catarsis se convirtió en la piedra de toque del hedonismo que promulgaron las corrientes defensoras del *delectare*. No obstante, García Berrio nos advierte de nuevo de los abusos que cometen las lecturas defensoras del deleite sobre la *Poética* del Estagirita y los explica de la siguiente manera: actualmente, interpretamos que la *catarsis*, en Aristóteles, parece estar ligeramente dirigida a la defensa del utilitarismo moral, lo cual no está reñido ni resulta poco coherente con la defensa del deleite artístico, pero sí merece ser reseñado. Según las lecturas contemporáneas, el autor griego concedió importancia en su obra al componente didáctico y moral y esto es algo que pasaron por alto las paráfrasis renacentistas hedonistas para favorecer, de forma convenida, sus argumentos (García Berrio, 1977: 347-357). A propósito de las legitimaciones del *delectare*, resulta destacable que durante la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a proliferar significativamente las defensas explícitas del deleite en trabajos teóricos, paráfrasis de Horacio y otro tipo de obras. Algunas de las más relevantes fueron, entre otras, las de Castelvetro, Franchetta y Summo; no obstante, nombres como los de

Denores, Tasso, Malatesta Guarini o incluso Ariosto (por toda la polémica que envolvió al *Orlando Furioso*, una obra que fue acusada de estar construida a partir de fórmulas que inducían al lector a un deleite excesivo) abanderaron, también con resultados relevantes, la defensa del *delectare* frente al *docere* (García Berrio, 1977: 386-410).

Las desmesuras a las que se somete, por uno y otro lado, a la dualidad *docere/delectare* revela varias cuestiones interesantes al respecto del tratamiento de la poesía y de la ficción literaria: 1) resulta evidente que, en términos generales, las lecturas de los preceptistas sobre los clásicos no parten de un estudio sesudo de los mismos ni tratan de ajustarse al contenido de los textos y a su contexto de producción, sino que se encuentran total y deliberadamente viciadas por intereses ideológicos y culturales; y 2) esto significa que toda la argumentación al respecto del fin de la poesía (deleitar o enseñar) responde no a la investigación, sino a los intereses y conveniencias de los estudiosos. Por tanto, las lecturas de los autores clásicos, en estos casos, no tuvieron utilidad a la hora de aportar nuevas perspectivas e ideas, sino que sirvieron para apuntalar las preconcepciones que los preceptistas ya tenían en mente y que estaban poco dispuestos a cambiar; hecho que es sintomático del uso de las herramientas de un modelo lógico-intuitivo del saber para explicar el hecho literario.

Estas ideas y preconcepciones, en lo referido a la poesía, responden a argumentos sedimentados y transferidos a lo largo de la tradición que ya conocemos, y lo evidencia la todavía generalizada preferencia por entender la poesía como un instrumento cuya utilidad es la enseñanza y la moralidad. Volvemos a observar, en el fondo de esta extendida preferencia, los argumentos fijados en la *República* en los que se interpretó que Platón desterraba de su estado ideal a los poetas porque consideraba que su labor era perjudicial por ser engañosa para el vulgo (la literatura es un engaño), pero a partir de los que el Medievo entendió que sólo podía ser aceptable aquella literatura que se pusiera a disposición, como instrumento, de la difusión de las verdades del cristianismo (la literatura deja de ser un engaño cuando habla de Dios). Ahora bien, durante el Renacimiento, el paradigma social sufre un cambio motivado por diferentes causas (descubrimientos científicos, la Contrarreforma, una crisis de valores...) y es por esto por lo que surge la necesidad, en el ámbito de los estudios sobre poesía, de comenzar a considerar y valorar el deleite a través de defensas que, si bien al principio fueron tímidas y partieron, muchas veces, de sobreinterpretaciones, tuvieron un crecimiento significativo y, en algunos casos, dieron lugar, incluso, a posicionamientos medidos y equilibrados.

El tratamiento renacentista de la dualidad *docere/delectare* está, por tanto, irremediablemente intervenido por la herencia de pensamiento platónico fijada en la tradición (y por su condena a la literatura ficcional) y por las legitimaciones medievales a la misma (requisito de moralidad), lo cual condiciona, en mayor o menor medida, la visión del artefacto literario y de su naturaleza mimética de los preceptistas renacentistas. Ahora bien, lo cierto es que la aproximación socio-cultural del Renacimiento hacia la creación literaria empieza a desmarcarse ligeramente de los férreos valores doctrinales y religiosos que observaban, durante la Edad Media, la poesía mimética como un mero instrumento para el dogma cristiano. Por eso, aunque se sigue empleando un modelo de saber de base logo-teórica para entender el hecho literario y, por tanto, se sigue produciendo conocimiento al respecto de esta cuestión a partir de la repetición de ciertos argumentos de autoridad clásicos, fijados en la tradición como incontestables, surge la necesidad de manipular interpretativamente estos argumentos para adecuarlos y hacerlos funcionales dentro de la visión social de la literatura de este contexto histórico renacentista. Esto explica que coexistan defensas del *docere* y del *delectare*. No obstante, tanto los posicionamientos a favor del fin instructivo de la poesía (de clara y directa herencia medieval) como aquellos que comienzan a reivindicar el valor del deleite (y que con ello buscan incluir dentro del espectro de lo literario obras sin un fin moralizante) tienen algo en común: ambos tratan de legitimar la validez de las (denominadas por Platón) mentiras o engaños de la poesía mimética y limpiar su imagen de discurso pernicioso y falaz, que queda atenuada durante el Renacimiento por la construcción «mentira poética». Atribuir uno u otro fin a la poesía indica, en cualquier caso, un interés por defender la valía de sus engaños, bien como un instrumento para la enseñanza, bien como un instrumento para el disfrute, que en ningún caso pretende confundir al lector.

Hemos hablado ya sobre dos dualidades, *ingenium/ars* y *docere/delectare*, y en ambas encontramos dos conceptos que se contraponían de forma excluyente y que, de alguna manera, dividieron a la preceptiva renacentista, que en la mayoría de los casos no se planteó la necesaria comunión de los elementos que componen la dualidad, sino que, más bien, pareció verse en la necesidad y en la obligación de tomar partido y de posicionarse en una de las dos polaridades. En ambos casos, hemos observado cómo la tradición heredada del Medievo, claramente tendente hacia el orden apolíneo y defensora de la finalidad doctrinal de lo literario, afectó a la consideración de los elementos de ambas dualidades y, asimismo, a la interpretación de las lecturas clásicas,

que fueron utilizadas como constatación de los distintos argumentos. Las conclusiones a las que llegaron los diferentes autores renacentistas a partir de la defensa y el rechazo de una u otra polaridad de la dualidad resultan útiles para comprender la visión general de la poesía y de su naturaleza mimética durante los Siglos de Oro y para observar cómo se encuentra influida, en gran medida, por el peso de la tradición que, desde Platón y por conveniencia, seguía comprendiendo la literatura como una forma de engaño. Observemos, por último, qué tiene que aportar a esta cuestión el desarrollo de la dualidad *res/verba*.

La dualidad *res/verba* enfrenta el contenido de la obra artística (*res*) con el aspecto formal de la misma (*verba*). De las tres dualidades horacianas de la tónica mayor, según García Berrio, esta dualidad es la que más desequilibrio presenta en el Renacimiento: casi con total unanimidad, la crítica se posicionó del lado de la *res* y situó en un segundo plano el aspecto formal de la obra literaria (*verba*): «Es decir, la consabida constelación eclética de equilibrio en los demás puntos del sistema vino suplantada en éste por una clara resolución en favor del término más conservador, el contenido» (García Berrio, 1977: 411).

La contraposición de significante y significado no es algo nuevo en el Renacimiento. Se trata de una discusión que se ha mantenido desde la Antigüedad grecolatina y que ya entonces no pudo ser solventada desde posiciones unilaterales. Por tanto, resta decir que tampoco se encontró una solución satisfactoria a la misma desde las opiniones extremistas en defensa de la *res* durante el Renacimiento. Veamos, a continuación, como se situó Horacio, según las interpretaciones actuales, en esta dicotomía y de qué manera quisieron entender su opinión las paráfrasis renacentistas durante el siglo XVI.

Se ha interpretado que Horacio, en su *Epistola ad Pisones*, se posiciona unilateralmente del lado de la *res*. Nosotros entendemos *res* como contenido: el fondo, el significado de la obra, tanto en lo intelectual y objetivo como en lo subjetivo sentimental. Sin embargo, Horacio identifica la *res*, según García Berrio, con «el caudal cultural de conocimientos científicos y de saberes que posea y transmita el escritor» (García Berrio, 1977: 413). Dice García Berrio que Horacio no identificaba este saber con un saber universal y general: según él, para Horacio, la *res* era el saber previo, «principio racional y no mero producto de aprendizaje» (García Berrio, 1977: 413), que prácticamente todos los comentarios renacentistas relacionaron con la Filosofía moral. El planteamiento de la *inventio* retórica, que en Aristóteles y en Quintiliano (por

ejemplo) parecía aludir a un saber general y universal, impulsó e invitó a entender la *res* como alusiva a este saber general y universal. Todo esto apoyaba la imagen del poeta como sabio y filósofo y convergió en el Renacimiento en una visión filosófico-moral de la actividad poética que, poco a poco, se transformó en una visión filosófico-general, según García Berrio, muy difundida en los Siglos de Oro (XVI y XVII); una visión que afecta directamente a la consideración de esta dualidad horaciana y que tiene su origen y su desarrollo, de nuevo, en el proceso de cristianización al que se sometió, durante la Edad Media, a toda producción artística y estética» (García Berrio, 1977: 414-415). Apunta el teórico: «se cavó cada vez más hondo el abismo que separaba las tendencias grecolatinas lúdico-formalistas de la recta ordenación de la literatura y el arte en general» (García Berrio, 1977: 415).

Los preceptistas del Renacimiento, en su tendencia a aristotelizar a Horacio para vincular su poética a la del Estagirita, interpretaron (por conveniencia) que la visión horaciana de la *res* estaba vinculada al conocimiento teórico y filosófico (que relacionaba al poeta más con el filósofo que con el historiador). Según García Berrio:

se producía con frecuencia la contaminación del tópico de la poesía asimilada al saber filosófico, con el de la poesía como ordenadora de la vida moral y política de la Antigüedad [...]. En la época renacentista [...] era manejado con enorme frecuencia literaria [...] a fin de contrapesar el permanente fantasma condenatorio que gravitaba sobre la poesía desde la tantas veces controvertida expulsión de la *República* platónica (García Berrio, 1977: 417).

La visión de la dualidad *res/verba* se vio afectada, asimismo, por el imperante carácter moralista del Renacimiento, heredado de la tradición medieval. Tanto es así que, como ya sabemos, la moralidad se convirtió en la obra de grandes preceptistas, como, por ejemplo, Minturno (entre otros), mimética, se ignoraban otros en un requisito indispensable para la poesía y para el poeta, pues era aquello que limpiaba su imagen del carácter falaz que se le había achacado a la actividad poética: la tarea del literato era imitar a los seres humanos y, a través de estas imitaciones, proponer problemas psicológicos y morales que suscitaban reacciones en los conciudadanos. Se interpretaba de forma interesada la *Poética* aristotélica para justificar y defender esta tarea del escritor: se citaban los argumentos en los que el Estagirita describía la poesía como una actividad esencialmente mimética, se ignoraban otros y se insistía en la relación que

establece esta obra entre el saber filosófico y el saber poético como conocimiento de carácter universal.

la asociación de las dos tradiciones antes señaladas en los teóricos del Renacimiento traía como consecuencia la irrupción de la doctrina del poeta como orientador e imitador fundamentalmente moral; tan pujante al menos en el caso de Italia, como la misma del poeta sabio universal (García Berrio, 1977:418).

Estas ideas resultan muy relevantes para la fijación del papel que cumple la labor del poeta y, también, para articular una legitimación y limpieza de la imagen platónica del literato y de la poesía como un producto falaz y dañino, que vino de la mano de la actitud moralista, imperante en prácticamente todos los comentarios renacentistas: «La Poesía no es concebida ya dentro de tal ideal como un vehículo de mimesis realista del mundo, sino como auténtica metodología para la placentera exposición de abstracciones doctrinales» (García Berrio, 1977: 421). Tanto es así que esta conciencia doctrinal afectó a algunos géneros literarios durante el Renacimiento, como es la lírica, que fue ignorada por los críticos y teóricos renacentistas por ser considerada un género que no imitaba las acciones humanas (y que por tanto no contenía ningún valor moral). Así pues, en el caso de la dualidad *res/verba*, resulta poco productivo preguntarse por aquellas propuestas teóricas que se alzaron en defensa de la *verba* sobre la *res*, pues son muy pocas en comparación con la representatividad y la fuerza que tuvieron durante el Renacimiento las defensas de la *res* (García Berrio, 1977: 421-433).

Observamos que las discusiones que plantea la dualidad *res/verba* están en estrecha comunión con las que orbitan en torno a las otras dos dualidades trabajadas. El problema platónico del carácter perjudicial y engañoso de la poesía vuelve a aparecer aquí de una manera similar a como se muestra en la dualidad *docere/delectare*. Sin embargo, las circunstancias que rodean al desarrollo de este tópico ubican la opinión general de la preceptiva en una posición extrema en favor del contenido sobre la forma. El criterio conservador, heredado del Medievo, gana claramente esta batalla: el asunto de la obra siempre ha de ser más importante que la forma estética de la misma y sobre él se determina su valor. Esta posición está estrechamente relacionada con una visión de la poesía como un discurso cuyo último fin es moralizar e instruir (*docere*): la poesía tiene mayor o menor calidad dependiendo de los asuntos que trate y de lo útil y edificante que resulte de cara a la sociedad. Encontramos aquí una legitimación de la actividad poética (dañina por su carácter falaz, según las interpretaciones de Platón) que es heredera de

los viejos argumentos medievales en favor de la utilidad de la literatura para con la educación del pueblo.

En síntesis, observar la atención que se le prestó a las tres dualidades atribuidas a Horacio revela conclusiones interesantes acerca de la perspectiva desde la que los preceptistas del Renacimiento comprendieron la poesía mimética (aunque, paradójicamente, el autor clásico no habla explícitamente de los problemas e inconvenientes que rodearon a esta cuestión). Las más relevantes para nuestro objeto de estudio son:

1. La visión de la poesía mimética de los preceptistas renacentistas se construye sobre un modo de conocimiento lógico-intuitivo: se hereda la aproximación medieval a la poesía mimética, que parte del estudio de los clásicos, y se adapta a la perspectiva socio-cultural del contexto del Renacimiento. Para ello, los renacentistas utilizan los argumentos de autoridad de los filósofos clásicos, que son aceptados como una fuente de conocimiento. No obstante, si bien muchos teóricos medievales utilizaron estos argumentos para promover una visión de la literatura como un instrumento para difundir la palabra de Dios, el contexto socio-cultural renacentista no encuentra satisfactoria ni aplicable a su visión de la vida este uso de las definiciones de los clásicos sobre poesía mimética. Por ello, los preceptistas del Renacimiento releen, de nuevo, a autores como Platón, Aristóteles y Horacio y, aunque aceptan sus palabras como fuente de conocimiento indiscutible, las sobreinterpretan muchas veces para hacerlas consecuentes con una visión de la literatura que se adecue a su entendimiento de la realidad.
2. Esto provoca la asunción de la visión de Platón sobre la poesía mimética como una construcción contraria a lo que entendemos como real. Se trata de una concepción muy extendida y asentada a lo largo de la tradición, que está implícita, incluso, en las obras de otros autores clásicos, aunque éstos no lleguen a hablar, directamente, sobre los problemas que provoca entender la poesía mimética como una construcción falaz. Por ello, no es de extrañar que la oposición ficción/realidad se encuentre, también presente en la concepción renacentista sobre la literatura, tanto en aquellos debates que hablan sobre los problemas que representa observar la literatura ficcional como una creación falaz, como en aquellos que hablan sobre otras cuestiones relacionadas con lo literario. Es lo que ocurre con la reflexión sobre las dualidades horacianas,

ingenium/ars, docere/delectare y res/verba. Ni Horacio habló en ellas, explícitamente, de los engaños de la literatura, ni los preceptistas que las abordaron se ocuparon de esta cuestión a través de ellas, pero observamos cómo la oposición ficción/verdad se asume cuando se habla del poeta y de la poesía o el fin de la literatura. Estos temas, como hemos visto en el capítulo anterior, ya se utilizaron en el Medievo para atemperar el carácter falaz que Platón le concedió a la poesía mimética. Conviene comentar, además, que, aunque se siguió estudiando la literatura a partir de la evaluación de las características de la obra literaria, la reflexión sobre la poesía a través de las dualidades permitió a los preceptistas reparar en el hecho literario con una significativa atención a la dimensión del creador e incluso a del receptor (*docere/delectare*).

3. En síntesis, durante el Renacimiento se sigue observando la poesía mimética como un discurso potencialmente falaz, pero estas falacias se validan a través de la comprensión de la literatura como una «mentira poética». Para explicar la literatura se siguen usando y adaptando argumentos medievales como el requisito de moralidad (la literatura no puede engañar siempre que sirva para educar) o el tópico del poeta furioso (que ahora se utiliza en un sentido mucho más racional). Se plantea, pues, una visión de la literatura que, por un lado, se encuentra en consonancia con las definiciones clásicas y tradicionales pero, por otro, se adapta a la visión de la realidad de un contexto sociocultural occidental diferente al que se desarrolló en durante el Medievo, en el que ya ha surgido el descrimiento racionalista a partir de la eclosión de un nuevo paradigma de conocimiento que propone una nueva forma de observar el mundo y en el que está irrumpiendo con fuerza un movimiento contrarreformista.

3.3. Puentes hacia el Barroco: el Siglo de Oro a partir de la segunda mitad del siglo XVI

El pensamiento renacentista sufre, en todos los ámbitos, una notable evolución a partir, aproximadamente, de la segunda mitad del siglo XVI. Estos años auguran la llegada de lo que hoy conocemos como Manierismo, un periodo que, a su manera y con sus particularidades, funcionó como un puente de transición entre dos conceptos de época y fue preparando el camino para la llegada del Barroco. Estos cambios sociales,

económicos y políticos afectaron directamente a la producción poética y, cómo no, también al aparato teórico que envolvía y conectaba con esa producción poética. Por consiguiente, hemos de detenernos a analizar lo que supuso la llegada del Manierismo y del posterior Barroco con respecto a la consideración de la ficción como característica intrínseca a la poesía, aunque —adelantamos ya— la poesía mimética va a seguir explicándose a través de unas estrategias de conocimiento de base logo-teórica, las cuales van a facilitar que la tradicional oposición ficción/realidad permanezca activa. Ahora bien, lo cierto es que determinados cambios en el pensamiento de los preceptistas (que ya se adivinaban, por ejemplo, en algunos argumentos y comentarios a propósito de la tópica mayor horaciana, anteriormente trabajados y que son, en mayor medida, consecuencia de un cambio de paradigma) propiciaron la aparición de una concepción de la poesía mimética menos restrictiva y más abierta y tolerante con respecto a su característico carácter ficcional, inherente a su naturaleza.

No obstante, antes de atender a la cuestión poética, sería conveniente aclarar en qué momento preciso pasamos de hablar de «Renacimiento», un movimiento cultural que se caracteriza por su serenidad, para referirnos a «Manierismo» o «Barroco», periodos definidos por una creciente angustia e inestabilidad social. Estas distinciones, adelantamos, son consecuencia de un proceso de evolución cultural lento pero progresivo e insiste García Berrio en que resulta verdaderamente complicado dibujar una línea que nos permita distinguir claramente entre distintas etapas y movimientos (García Berrio, 1980: 253-267). No obstante, por muy progresivo que sea el paso de un movimiento a otro, todo cambio resulta, al final, evidente y trae consigo resultados que, como veremos, van a afectar a nuestro seguimiento de la consideración histórica de la ficción literaria. Expone García Berrio:

Resulta evidente sin embargo, que Garcilaso y Góngora, por ejemplo, pertenecieron a dos mundos distintos, a dos momentos artísticos bien diferenciados, en los que una amplísima serie de rasgos diferenciales han *cristalizado* o se han condensado en dos *sistemas* distintos. Y lo mismo se diga, en teoría poética, para el sistema de ideas que sustenta los *Comentarios* de Herrera y la *Agudeza* de Baltasar Gracián (García Berrio, 1980: 253).

Según José Antonio Maravall (2012) que, si bien no podemos encontrar el momento exacto en el que el Renacimiento se extingue y se convierte en otro movimiento distinto (ni siquiera hay un consenso general entre historiadores y especialistas del Siglo de

Oro), lo cierto es que la crítica sí coincide en marcar un país como uno de los principales precursores de la conciencia de época barroca: España (Maravall, 2012: 34-35)²²

Ahora bien, antes de hablar sobre el Barroco, conviene detenernos a observar los cambios que comienzan a introducirse durante el periodo inmediatamente anterior, que llamamos manierista (mitad del siglo XVI) y que conecta y articula la transición del Renacimiento al Barroco. Los historiadores y la crítica han definido el arte manierista como reflexivo, altamente subjetivista e intelectualizado, con una tendencia elitista-popularista. Con el Manierismo llega una propensión al artificio y un refinamiento formal de la obra artística que no estaba tan presente durante los primeros años del Renacimiento:

Tal refinamiento, que se traduce estilísticamente [...] en la artificiosidad manierista propia de una cultura elitista, en desmesura de lenguaje [...], o en elegancia mundana [...], entra en los esquemas clásicos de valoración [...] para sufrir un proceso de discriminación y subordinación al Barroco, impregnado en suma de la sospecha de superficialidad intrascendente (García Berrio, 1980: 275).

En el ámbito de la pintura, las particularidades del Manierismo se hacen evidentes: se dice que el Manierismo supone la aparición de un desplazamiento de la óptica en el que lo anecdótico se suele adueñar de la centralidad de la obra artística. Pero encontrar características tan claras como esta en el Manierismo literario —más allá de su carácter, en general, más ambicioso en cuanto a artificio— parece resultar complicado, según García Berrio. Se ha identificado el Manierismo literario con un aumento de la oscuridad y de la dificultad en la construcción de los textos (que conduce al oscuro artificio barroco) y se ha hablado de que durante la etapa manierista comienza a evidenciarse un cierto desprecio por la realidad objetiva y concreta. Se trata de una etapa de transición que comparte características con su antecesora y su predecesora y que, por tanto, combina ambas perspectivas socioculturales. Según García Berrio, podemos situarla aproximadamente (dependiendo de los diferentes discursos artísticos)

²² «El barroco no nace en Italia más que a consecuencia de la fuerte penetración de ciertas formas de religión llegadas de España, y también, sin duda, por la penetración de ciertas modalidades de un gusto que, sin ser español, tal vez se ligara al régimen social impuesto por la hispanización [...]; por otra parte, las formas de religiosidad que singularizan el espíritu español (en san Juan de la Cruz, san Ignacio) tendrían una fuerte influencia sobre su desarrollo; y, finalmente, hay que contar con la presencia de ciertos elementos que se dan en la tradición hispánica (islámicos y norteafricanos)» (Maravall, 2012: 34-35).

entre el año 1520 y 1600. No obstante, parece complicado encontrar argumentos únicos que distingan el Manierismo y que no se compartan de alguna manera con el Renacimiento y con el Barroco (García Berrio, 1980: 276-277, 298).

Mucho más clara parece la distinción entre Barroco y Renacimiento (dos movimientos más lejanos entre sí), puesto que la visión, la actitud y el estilo del primero se contraponen directamente con las características del segundo. Además, las fechas aproximadas en las que surge una y otra aproximación cultural nos permiten entender de forma más clara este cambio de mentalidad, pues entre ambos movimientos encontramos una horquilla temporal lo suficientemente grande que nos permite no vernos abocados a situar en un momento en concreto la transición de un periodo a otro. Como señala García Berrio:

Con ello, para España como para Italia, el límite de los siglos XVI y XVII marca una frontera artificial, pero mucho más que aceptablemente sólida, entre Renacimiento y Barroco. Consideración que comprende la aceptación obvia de que el tránsito se produjo a través de los años conexos de un Renacimiento tardío pre-barroco y un Barroco incipiente muy vinculado aún al post-renacimiento (García Berrio, 1980: 277-278).

Pensamos que se puede entender de manera más sencilla el cambio que sufre la producción poética renacentista conforme el Barroco se aproxima si observamos su progresivo acercamiento a tendencias de un cada vez más marcado carácter hedonista y formalista, que acaban convergiendo, alrededor del siglo XVII, en el Barroco: un periodo completamente condicionado por la situación social planteada por la Contrarreforma, en el que esa preocupación por el aspecto formal de la obra y por su carácter deleitoso se ha desbocado por completo y ha alcanzado su pico más alto.

Maravall sitúa el pleno apogeo del Barroco en España, entre los años 1605 y 1650 (según el autor, con ligeros corrimientos, estas fechas también servirían para hablar del Barroco desarrollado en otros países europeos), en los tres primeros cuartos del siglo XVII. Los cambios que introduce el Barroco son consecuencia directa de nuevas circunstancias políticas, bélicas, religiosas y culturales (entre otras) que se desarrollan en mitad de una convulsa crisis general, la cual provoca, entre el estrato social, una sensación constante de amenaza e inestabilidad. Estas circunstancias afectaron a la constitución y al desarrollo de diversos discursos artísticos y, por supuesto, entre ellos se encontraba el literario. Entre ellas, destacamos la influencia de

la Contrarreforma eclesiástica, surgida en contra de la Reforma propuesta por Martín Lutero, la cual puso el arte a su propio servicio (Maravall, 2012: 13-43).

Estas breves notas contextuales acerca de la evolución sociocultural del Renacimiento al Barroco resultan necesarias para comprender, a continuación, los cambios progresivos a los que se ven expuestos los trabajos sobre poética, que responden, adelantamos, a esta nueva tendencia hedonista y formalista que acabamos de mencionar, surgida durante el Manierismo y plenamente eclosionada en el Barroco. Todos estos cambios, como veremos, afectarán a la consideración de la poesía mimética y de la antes mencionada mentira poética.

3.3.1. La poesía mimética en el Barroco: cambios en el paradigma y evolución de la concepción del arte y de la formulación de las dualidades horacianas

En el anterior análisis de la recepción renacentista de la tópica mayor horaciana observábamos, en líneas generales, una predominancia de las posiciones conservadoras (de herencia medieval) sobre las progresistas que afectan, como hemos visto, a la consideración de la poesía mimética y de su naturaleza ficcional: se prefería el *ars* sobre el *ingenium*, el *docere* y el *delectare* estaban más o menos equilibrados, aunque había una ligera inclinación general hacia el *dorece* y, en cuanto a la dualidad *res/verba*, la *res* ganaba holgadamente la batalla. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVI cuando estas preferencias comienzan a cambiar con la llegada del Manierismo, que trae consigo una reivindicación formal-hedonista en lo relativo al arte. Esto, en palabras de García Berrio, supone «la quiebra lenta del didactismo moralizante y contenidista, al servicio de un hedonismo y una unilateralidad en la hipertrofia formal» (García Berrio, 1980: 306-307). No obstante, insistimos en que estos cambios se producen de manera paulatina y gradual y en que en ningún momento suponen una ruptura repentina de la conciencia renacentista propia de la teoría literaria del momento. Además, hay que considerar, de entrada, que la visión manierista y la barroca no son opuestas a la renacentista, sino que, por el contrario, encuentran muchos nexos de unión con ella.

Con la llegada del Manierismo y del Barroco, vamos a observar cómo las opiniones y posiciones acerca de los dos temas principales sobre los que orbitan muchas discusiones sobre poética (entre ellas, las referidas a la tópica mayor horaciana), el artista furioso y la finalidad de arte —temas que, recordemos, tienen su origen en la censura que aplica Platón a la poesía mimética y que el Medievo desarrolla para legitimar este supuesto carácter falaz—, van a evolucionar desde el didactismo útil y

contenidista hasta el hedonismo formalista. Esta evolución tiene su origen, como decíamos, hacia mediados del siglo XVI y comienza con la aparición de opiniones de ciertos preceptistas y teóricos más moderados que por entonces ya empezaban a hablar de un equilibrio entre las polaridades de cada una de las dualidades.

Según García Berrio, en el último cuarto del siglo XVI comienzan a proliferar las defensas hedonistas del poeta furioso (en favor del *ingenium*, dentro del estudio de las dualidades horacianas) que, recordemos, tienen origen en la interpretación medieval cristiana que se hace del tópico que ya aparece fijado en los argumentos platónicos del *Ion* y que ahora se presentan racionalizadas y depuradas (herencia del Renacimiento) de cualquier componente pagano:

En la periferia del tópico, y en la cresta misma de la ola del entusiasmo, las cuestiones conexas con la doctrina platónica del furor, sobre todo la cuestión de la inmoralidad y desvarío de los poetas y su expulsión de la República, ganan rápidamente notoriedad a través de una nutrida serie de incidencias en documentos teóricos (García Berrio, 1980: 310).

De hecho, las defensas hedonistas encuentran una de sus máximas expresiones internacionales en el debate en torno al *Orlando Furioso*, obra en la que Ariosto se manifiesta en contra de la rígida y férrea normativa poética que había imperado hasta el momento (García Berrio, 1980: 310).

Es también interesante señalar el caso español: apunta García Berrio que en nuestro país se desarrolla rápida y precozmente la doctrina del ingenio y se considera éste como una facultad innata y connatural al poeta que explica su capacidad de crear una obra literaria o artística, en general (pensamiento difundido, entre otros, por Luis Vives)²³. La poética española aboga durante el Manierismo —en general y de forma progresiva— por una defensa del ingenio del artista como principal causa de la creación poética y entre los muchísimos argumentos que se posicionan en favor del ingenio encontramos los de autores como Sánchez de Lima, Díaz Rengifo, Pinciano (aunque de forma implícita) y Carvallo (que lo aborda de forma más explícita en su *Cisne de Apolo*). El culmen de esta defensa del ingenio lo podemos encontrar en la obra barroca de Baltasar Gracián, publicada originalmente en 1648, *Agudeza y arte de ingenio*: el ingenio del poeta es, para Gracián, el motor de su agudeza del poeta y funciona, para el

²³ También es destacable la defensa manierista y racionalizada del escritor como genio creador inspirado en *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan (García Berrio, 1980: 311-313).

Barroco, como el paraguas bajo el que se sitúa toda producción poética (García Berrio, 1980: 311-313). Según García Berrio, para Gracián era lo que causaba que el receptor se maravillara y se asombrara con una obra:

La palabra no era para él sino preñez de significado, juego en los flexibles márgenes del polisentido, del equívoco, la alusión, el retruécano, etc... Pero la combinatoria semántica del lenguaje no excedía nunca, a su juicio, la lógica estrictamente intelectual, ni sus efectos de sorpresa maravillosa arrancaban de otra fuente que de la resultante, imprevista y largamente latente, de un silogismo intelectual de premisas desconectadas (García Berrio, 1980: 402).

Gracián propone la siguiente distinción entre «Ingenio» y «Agudeza». El Ingenio está emparentado con la verdad y se distingue del Juicio porque no se contenta con alcanzar una sola verdad, sino que también aspira a la belleza. El Ingenio, para Gracián, es una capacidad humana y de él se sirve la Agudeza, que es un «Artificio conceptuoso» que tiende a abordar verdades difíciles. La tríada de elementos la completa el Concepto, que es la construcción explícita de la Agudeza (García Berrio, 1968: 60-61).

Así pues, durante el Barroco (y ahora desde posturas racionalizadas) se vuelve a considerar al poeta como alguien dotado de un don o genio inexplicable aunque, a causa de la racionalización del tópico, ya no se considera que este don sea de origen divino (pagano o cristiano), aunque sí sigue envuelto en un halo de misterio de corte esotérico. El tópico del poeta furioso, asentado en el *Ion* de Platón, sigue vivo y en funcionamiento, aunque revisado y adaptado a las necesidades de los nuevos cambios que ha sufrido el pensamiento cultural por las circunstancias antes explicadas.

A propósito de los debates sobre la forma y el contenido (*res/verba*) o sobre la finalidad del arte (la dualidad *docere/delectare*) la cuestión fluyó, en líneas generales, de manera similar a como lo hizo el tópico del poeta furioso:

La finalidad deleitosa del arte era, como hemos tenido ocasión de constatar, principio estético universalmente acatado en el segundo cuarto del siglo XVII por todos los críticos de la poesía lírica. Apologistas y detractores de Góngora, todos recurrieron al arbitrario inapelable del *deleite* como canon crítico decisivo [...] en la sanción de aciertos y errores. Una poderosa unanimidad reforzaba por tanto el fondo doctrinal de teoría estética barroca que subyacía, poderosamente vigente aunque en mascarado, en las discrepancias (García Berrio, 1980: 476).

Gracián contempla también el problema de la finalidad del arte y lo articula en el debate entre culteranistas y conceptistas. Según García Berrio, aunque el teórico (que se

posicionó en contra de los alardes estéticos culteranistas²⁴) jamás lo habría aceptado explícitamente en su obra, su visión conceptista sobre el ingenio guarda mucha relación con el ingenio culterano que proponían los gongoristas, puesto que coincide con ella en afirmar que la poesía tiene el fin de causar una impresión en el receptor y de maravillarle. De hecho, hay que recordar que, dentro del gran y reconocido debate entre culteranismo y conceptismo, el tratamiento conceptista del ingenio (en busca de un contenido para la obra altamente intelectual), frente al culterano (que apuesta por la condición fónica y formal del arte), converge en el mismo interés por maravillarse al receptor²⁵, por deleitarle (*delectare*). No obstante, hay que considerar las diferencias entre la vertiente conceptista y la culterana: mientras que el culteranismo se acerca, aún más, al deleite y propone innovaciones en la infraestructura del lenguaje y su aspecto estético, el conceptismo todavía está próximo a una visión conservadora que enmascara su carácter didáctico-contenidista y su marcado anti-hedonismo con una aparente voluntad renovadora (García Berrio, 1980: 405).

Por lo que respecta a la dualidad *res/verba*, hay que considerar, también, el vínculo que tuvo con las doctrinas barrocas del conceptismo y del culteranismo, pues suscitó uno de los debates más candentes del Barroco: ambas escuelas discutieron acaloradamente sobre si en un texto debía predominar más el aspecto formal o el valor del contenido del mismo. No obstante, dice García Berrio a propósito del desarrollo de esta dualidad en el Barroco español: «Este incipiente y titubeante estado de la cuestión tópica en la teorización renacentista italiana sobre la dualidad *res/verba*, nos lleva a considerarla mucho más desconectada y distante de los demás tópicos del sistema poético respecto de los problemas de la poética barroca española» (García Berrio, 1977: 454).

En líneas generales, es observable que la tendencia creciente hacia el hedonismo que se planteó en Europa (de forma destacable en Italia y en España), generó, además de debates acerca del furor y del ingenio del poeta, otros a propósito de la conveniencia de las estrictas reglas y normas que había que tener en cuenta a la hora de construir

²⁴ Dice García Berrio al respecto de Gracián: «La palabra así no podrá asumir jamás en el período conceptista un valor ornamental ni eufónico, la palabra será significativa y apropiadísima, con lo cual el ejercicio de estilo de la elección exclusiva mantendrá toda su vigencia. La palabra será el alma del estilo y en ella debe mirarse por igual su belleza material y su poder significativo» (García Berrio, 1968: 92).

²⁵ Para Gracián y, en general, para el conceptismo, la verdad, cuanto más dificultosa de comprender, más agradable para el receptor. El conceptismo busca, por tanto, el retorcimiento en el contenido de la obra (no tanto en su forma), pero con el mismo fin que el culteranismo: deleitar (*delectare*) al lector. Dice Gracián: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura (Gracián, 1969a: 54).

poesía y se habló mucho de la problemática y controvertida finalidad del arte (todas estas cuestiones vinculadas, respectivamente, con las dualidades *ingenium/ars*, *res/verba* y *docere/delectare* y emparentadas con los argumentos platónicos de la *República* a propósito del carácter falaz de la poesía). El Barroco, a través de su defensa hedonista, empieza a cuestionar, en cierta medida y de forma parcial, las explicaciones sobre literatura heredadas de la tradición medieval, que el cristianismo había tomado y adaptado desde Platón, a conveniencia, para favorecer sus intereses ideológicos de corte religioso:

Sin presión, ni disimulo, tan necesarios en una edad agobiada por prejuicios, la defensa del hedonismo formalista rompía fuego en medio de una tradición artística medieval apesadumbrada por la condena del arte pecaminoso (García Berrio, 1980:320).

Ahora bien, si es cierto que durante el Manierismo y el Barroco surgieron múltiples argumentos en favor de la tendencia lúdico-deleitosa, es necesario recalcar que estos cuestionamientos de la tradición aparecen de forma gradual y que no llegan, ni mucho menos, a suponer una ruptura definitiva para con ella. De hecho, la Contrarreforma también propició ciertas tendencias didáctico-moralizadoras que respetaban la tradición platónica de atribuir un fin doctrinal al arte. A este respecto, matiza García Berrio:

Naturalmente la conciliación en el Barroco de ambas líneas extremas, lúdica y didactista, dependerá mucho de la decisión que se adopte sobre la fragmentación periodológica. Obsérvese en tal sentido, cómo quienes sostienen la tesis de la finalidad lúdica en exclusiva con aquellos que, en favor del Barroco, indistinguen Manierismo y Barroco, atribuyendo al segundo una nota que evidentemente cuadra mejor, por razones cronológicas y de congruencia categorial con el primero. Lúdico será el Barroco en tal caso, a condición de que se incluyan en él los poemas más personales y antitradicionales de Marino y Góngora. Por otra parte, la tesis didactista se abrirá paso con dificultad entre quienes engloban exclusivamente como manierista el gran período que en literatura se inicia en la segunda mitad del siglo XVI (García Berrio, 1980: 316).

García Berrio atribuye al Manierismo el inicio de la línea lúdico-deleitosa que empieza a ser visible en la crítica italiana de la segunda mitad del siglo XVI, «no entrando a determinar si se trata de una tendencia tardía del Renacimiento o el criterio sustantivo de una nueva edad» (García Berrio, 1980: 316). Sin embargo, mientras estas tendencias

hedonistas²⁶ empezaban a asentarse, aparecieron, en ciertos momentos de la periodología del Barroco, resurgimientos de las tendencias didáctico-moralizadoras en el arte y la literatura, aunque lo cierto es que el nuevo componente hedonista siempre estuvo presente y nunca abandonó este periodo.

Llegados a este punto parece interesante preguntarnos: ¿cuál es la causa del surgimiento y el posterior desarrollo de un gusto progresivo por lo formal-hedonista y en qué lugar deja al didactismo moralizador durante el Barroco? ¿Por qué, precisamente en este momento, aparece esta incipiente voluntad rupturista con el discurso lógico-intuitivo a propósito del fin doctrinal del arte hasta ahora imperante, de clara herencia medieval? ¿Es el Barroco, como se suele pensar, un periodo de excesos desmedidos en el que los argumentos didácticos en favor del orden quedan desplazados?

Pensamos que estas tendencias están íntimamente relacionadas con lo que Maravall llama «conductismo», y que define como la búsqueda de la aproximación a la experiencia del individuo desde su conducta y desde cómo otros observan su conducta. En este sentido, insiste Maravall en que este interés por la experiencia de otros no es de carácter científico. Se busca

descubrir conductas responsivas de los individuos, en principio, comunes a todos ellos. Se supone, pues, una psicología social, de esto se parte, y se da como consideración previa la de ser alcanzable conocer y dirigir la conducta del individuo en tanto que se encuentra formando parte de un grupo (Maravall, 2012: 108).

Teniendo en cuenta esta inquietud, Maravall define el Barroco como

el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social (Maravall, 2012: 108).

Conocer cuál es la conducta de los hombres ayuda, en el Barroco, a prevenir su comportamiento en distintas situaciones y esta previsión es útil para gestionar los datos conocidos y alcanzar los resultados perseguidos. Conocerse a uno mismo y conocer a

²⁶ «Pero si en la economía y generalización de tendencias y denominaciones que nos parece más prudente y aconsejable, se quiere conectar dicha opción estilística con el periodo siguiente, con el Barroco, tampoco advertimos en ello ninguna contradicción insalvable [...]. Pero, aun sin apelar a esto sino invocando la explicación profunda de la mecánica poética en el gran bloque estético del barroco, el didactismo de Gracián y el hedonismo lúdico de Góngora presentan, sobre sus divergencias de intuición, la más poderosa identificación del procedimiento estilístico seleccionado: la tensión, la innaturalidad, el retorcimiento estilístico formal» (García Berrio, 1980: 316-317).

los demás otorga la capacidad de entender y prever el comportamiento del otro. Según Maravall:

«Saber vivir es hoy el verdadero saber», advierte Gracián, lo que equivale a postular un saber no en tanto que contemplación de un ser sustancia, esto es, no en tanto que conocimiento último de tipo esencial del ser una cosa, sino entendido como un saber práctico, válido en tanto que se sirve de él un sujeto que vive. Para Gracián y los barrocos, vivir es vivir acechantemente entre los demás, lo que nos hace comprender que ese «saber» gracianesco barroco se resuelva en un ajustado desenvolvimiento maniobrero en la existencia (Maravall, 2012: 112).

Todo esto converge en una preocupación durante el Barroco por el conocimiento, el control y la manipulación sobre el comportamiento humano y esta preocupación llevó a identificar los comportamientos humanos con la conducta y la moral. Es aquí donde Maravall identifica el problema principal de la mentalidad barroca: en el ámbito de la poesía, es necesario alcanzar un fin moral para corregir y rectificar las costumbres de los hombres. Existe un interés en adaptar la moral a la situación de la época y en utilizar esa moral en beneficio de la situación y el arte (pintura, poesía, novela, teatro...). Por ello, se ponen todos sus recursos al servicio de este fin. Maravall cita a Gracián como preceptista de la conducta y afirma que todo escritor barroco «pone como problema central el de la conducta, y para atraer a los demás hacia el sistema de relaciones que estima fundamentalmente para la sociedad proclama que en seguirlo está el logro, el “suceso” o éxito, la felicidad» (Maravall, 2012: 112-113).

Esta obsesión por el control explica que, pese a sus excesos estilísticos, el Barroco no se desprendiera del componente didáctico-moralizador. Pero, ¿cómo engarza esto con la marcada línea formal-hedonista que se inicia en el Manierismo y que tanto parece identificar al Barroco en contraposición con el Renacimiento? De acuerdo con Maravall, aunque las desmesuras y los excesos hacen parecer al Barroco un periodo cultural caótico y desordenado, lo cierto es que este desorden encuentra un orden y un sentido y está regulado: «Hasta se podría sostener que no sólo en la parte más cultivada, sino que también en los más bajos niveles de formación cultural, el Barroco representa una disciplina y una organización mayores que la de otros periodos anteriores» (Maravall, 2012: 115). Al final, el Barroco persigue alcanzar un método, una técnica racional con la que alcanzar un fin (el control sobre el otro) y, de hecho, este interés establece lazos entre este periodo cultural y el posterior racionalismo

neoclasicista de Descartes, que veremos en el siguiente capítulo. No obstante, a este respecto, insiste Maravall en que:

En cualquier caso, el barroco no es racionalista, pero, emparentado, por época y por los objetivos a alcanzar, con el pensamiento racionalista, se sirve de procesos parcialmente racionalizados, de las creaciones técnicas y calculadas que de ellos derivan, para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar (Maravall, 2012: 119).

Ahora bien, es ese componente racional, precisamente, el que introduce poco a poco una diferencia sustancial en el pensamiento de esta época, que va a distinguir al Barroco de otros periodos anteriores. Esa diferencia se sedimenta en una sola cuestión, que es la que introduce un cambio definitivo en la forma barroca de entender la ficción literaria: la duda. Dice Maravall que durante la Antigüedad y la Edad Media, el hombre tuvo fe ciega en lo que consideraba verdadero y que esa fe en la verdad llevó al ser humano a dos aseveraciones: 1) la verdad es accesible para el hombre y 2) la evidencia de lo real es tal que es suficiente con que la verdad aparezca ante el hombre para que éste la identifique y la siga:

De ahí que la cultura clásico-medieval se apoye sobre un intelectualismo, tan pleno como ingenuo, según el cual el hombre se rige por la verdad, y, por tanto, lo que hay que hacer es ofrecérsela desde el depósito que se contiene, sabiendo que una vez conocida su imperio está asegurado. El humanismo de las primeras décadas renacentistas sería el último episodio de esta larga tradición socrática (Maravall, 2012: 124).

Como ya hemos visto, las estrategias del modelo de conocimiento lógico-intuitivo funcionaban con fluidez durante la Antigüedad y la Edad Media para explicar y ordenar el saber sobre el mundo. La verdad, para el hombre antiguo y el medieval, era lo que había sido tradicionalmente defendido como verdad y esta verdad se codificaba y se defendía desde argumentos de autoridad (como los de Platón y otros clásicos griegos) que no tenía sentido contradecir. El hombre sabio era aquel que conocía estos argumentos, no el que los rebatía, y no había lugar para el descubrimiento de objetos o eventos hasta el momento desconocidos. El cuestionamiento crítico no favorecía ni enriquecía el desarrollo del saber, que se encontraba estratificado en las enseñanzas tradicionales, estructurado sobre creencias, mitos y, en definitiva, sobre intuiciones, no sobre evidencias.

Sin embargo, este sistema de conocimiento comenzó a tambalearse a mediados del siglo XVI y, con la entrada del siglo XVII y el asentamiento del modelo de saber de base empírico-científica (basado en evidencias, no en intuiciones), pareció cada vez más inestable. Ciertos descubrimientos y demostraciones empíricas comenzaron a poner en tela de juicio el conocimiento intuitivo aceptado y consolidado: conforme los años pasaban, rebatir la esfericidad del planeta Tierra y el modelo heliocéntrico era cada vez más complicado. Ante los descubrimientos que ponían en cuestionamiento el saber que hasta ahora la ideología religiosa se había encargado de explicar, apareció la inseguridad y la duda ante lo consabido, acentuada por el periodo crítico que estaba viviendo Europa. Pensar que el hombre estaba ya en posesión de una verdad total de las cosas parecía cada vez más una ingenuidad y esto provocó una pérdida progresiva de las garantías y de la autoridad de las reglas y nociones acerca de la moral. Es durante el Barroco cuando la educación moral y doctrinal hasta ahora establecida (forjada en valores ideológicos y religiosos, intereses e intuiciones metafísicas) empieza a transformarse en una educación crítica, basada en el cuestionamiento constante y en una búsqueda de la verdad a través de la constatación y de la prueba empírica. El saber doctrinal empieza a contraponerse al saber crítico y aparece un sistema educativo que ve posible conocer la conducta humana para dirigirla (con resultados efectivos) y forjar en ella una opinión crítica. Expone Maravall: «En cierto modo y desde lejos, el Barroco anticipa la primera concepción de un behaviourismo en cuanto que trata de alcanzar la posesión de una técnica de la conducta fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven» (Maravall, 2012: 125).

Parece ser la duda del Barroco (forjada en los inicios del Manierismo) respecto a la realidad consabida uno de los motores que empujan a la sociedad de este periodo a apostar por una imagen de libertad que afecta a la creación poética y que está relacionada con la tendencia la formal-hedonista que empieza a promoverse desde el Manierismo. Estamos, por tanto, ante las primeras consecuencias de un cambio de paradigma. Dice García Berrio:

De todos es hecho ya bien conocido y aceptado, que con la imagen del poeta barroco acuñada en España, con la ponderación de su libertad de ingenio en las polémicas del teatro, con el elogio de su agudeza y su incontrolable capacidad para sorprender al oyente o lector a través de los recursos conceptuosos o las galas formales del culteranismo, se daban los primeros pasos decididos en la ruptura con el ideal del artista

de taller, imperante en el Renacimiento, y en la progresión hacia la imagen en rebeldía revolucionaria del artista romántico (García Berrio, 1980: 373).

Esta inclinación hacia el juego formal-hedonista también se vincula con la atención que le otorga el Barroco al lector destinatario: en este periodo, comienza el interés conductista por mover las inquietudes y las pasiones del receptor (Maravall, 2012: 136) y uno de los recursos que se emplea para ello es el de implicar a este receptor en la obra y hacerle cómplice de la misma. De esta voluntad surge la necesidad de impresionar al receptor y una de las mejores maneras de hacerlo, para la literatura, es dedicándole un cuidado estilístico especial y determinado al lenguaje.

No obstante, no hay que olvidar que la literatura barroca sigue bajo el control de la autoridad eclesiástica (no hay que apartar la vista de la Contrarreforma y del Concilio de Trento). Por eso, por mucho alambique y retorcimiento —se suele definir el Barroco a través de estos sustantivos— que presente estéticamente la literatura barroca, lo cierto es que las polaridades de la dualidad *docere/delectare*, referidas al fin del arte, se equilibran en esta época y se funden (Maravall, 2012: 140). La literatura debe generar en el lector un juicio crítico (debe servir para instruir, a la manera del conductismo barroco), y para ello es necesario provocar en el receptor una impresión que mueva sus pasiones y le suscite interés. Lo sintetiza así Maravall:

Así pues, el Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos (Maravall, 2012: 141).

Por tanto, tenemos que considerar que el cambio de paradigma implica: 1) las estrategias lógico-intuitivas dejan de ser la única herramienta para alcanzar el saber; 2) ciertos descubrimientos provocan un cambio de paradigma que propicia la aparición del pensamiento empírico-científico demostrable, cuyos resultados provocan la duda y la desconfianza social respecto al modo lógico-intuitivo de conocimiento; 3) el hombre empieza, entonces, a replantearse y a criticar el saber hasta ahora fijado, aunque este proceso es gradual y todavía se ve intervenido por ideologías e intereses religiosos conservadores, que mantienen y protegen la tradición y sus tendencias didáctico-moralizantes; 4) esto afecta a la concepción del arte y, por tanto, al planteamiento de las dualidades horacianas y, consecuentemente, a la definición de la literatura y a la

consideración de su carácter ficcional: como consecuencia, se aboga por una libertad formal-hedonista y comienza el interés por romper con las reglas doctrinales y establecer un control sobre la impresión receptora del destinatario de la obra. El hombre, en este nuevo paradigma tendente al racionalismo, se ve capaz de controlar la forma de la producción poética para conducir al lector a la impresión deseada, aunque el origen de esta facilidad o cualidad artística del literato sigue estando envuelto en un esoterismo inexplicable.

3.3.2. La poesía mimética en el Barroco: síntesis sobre la visión de la mentira poética

El cambio de mentalidad que acompaña al de paradigma, como ya hemos avanzado, afecta directamente a la consideración de la poesía y de su carácter ficcional (lo que el Renacimiento bautiza como «mentira poética»). No obstante, hay que considerar que, pese a los cambios que introduce la mentalidad barroca, sus consideraciones acerca de la literatura tienen una continuidad con las ideas que se desarrollaron durante el Renacimiento, en el que existía la voluntad y la necesidad, entre los preceptistas, de legitimar la creación poética y desproveerla del estigma del engaño que la tradición platónica (y su posterior adaptación al cristianismo) había asignado a su definición. De hecho, síntoma de esta lucha por la legitimación de la actividad poética es el nombre que recibe la ficción durante los Siglos de Oro: «mentira poética»: el adjetivo «poética» tiene, en esa construcción, el claro papel suavizar y matizar todos los atributos lesivos y negativos del concepto de ‘mentira’. Esta legitimación continúa durante el Barroco de manera similar, aunque reconducida por argumentos de corte cada vez más racional y de tendencia hedonista: la duda barroca conduce al planteamiento de la posibilidad de restarle un valor doctrinal y moral a la literatura y de atribuirle como único fin el disfrute del lector y, asimismo, el escritor se ve capaz de conducir al receptor a una experiencia a través del aspecto formal de la obra. La literatura es un producto humano, no divino, y el hombre tiene control racional sobre él y sobre sus resultados, si bien es cierto que todavía pervive la visión, heredada del tópico del poeta furioso como alguien que posee connaturalmente unas facultades que se observan como un don inexplicable.

No obstante, este cambio de perspectiva que afecta, sobre todo, al asunto de la finalidad del arte y a la cuestión del contenido y de la forma de la obra literaria no consigue romper del todo la vinculación de la poesía mimética con el engaño, del

mismo modo que no lo consiguió, durante el Renacimiento, el describir como «poéticas» las supuestas mentiras que proponía la poesía mimética.

Decíamos que durante el Renacimiento las discusiones sobre ficción literaria orbitaban alrededor de dos temas de clara herencia platónica, que fueron recuperados y adaptados durante el Medievo a la doctrina cristiana: la licitud moral de la mentira poética y el poeta furioso. Ambas discusiones, durante el Renacimiento, se desarrollan a través de las estrategias de un modelo de conocimiento de corte lógico-intuitivo, que es el que ha utilizado la tradición anterior para explicar el hecho literario y que se sustenta en la reutilización y en la adaptación de las explicaciones anteriores sobre el problema. Esta adaptación implica que estos dos mismos temas se contemplen durante el Barroco desde una óptica más racional. Es aquí cuando se comienza a definir el ingenio como cualidad natural y humana del poeta y se empieza a observar el deleite como fin posible de la literatura (la tradición platónica y cristiana sólo valoraba como positiva aquella literatura con un valor doctrinal). Esto conlleva una reivindicación de la importancia de la forma estética del poema frente a su contenido, lo cual converge en el popular y encendido debate entre culteranismo y conceptismo.

Por tanto, a pesar de que el Barroco empieza a cuestionar —entendiendo este cuestionamiento de forma muy matizada— las limitaciones que la tradición platónica atribuía a la poesía mimética en sus definiciones, lo cierto es que la asociación de «poesía» con «mentira» sigue latente y funcional durante esta época por varios motivos: 1) Aunque la llegada del cambio de paradigma (paradigma científico-empírico) provoca dudas y cuestionamientos al respecto de la funcionalidad del hasta ahora asentado modelo de conocimiento lógico-intuitivo, la sociedad barroca sigue profundamente condicionada por el mismo y movimientos como la Contrarreforma lo refuerzan. En el ámbito de la poética, el requisito de moralidad sigue presente y muchos preceptistas siguen abogando por defender el fin doctrinal de la literatura para evitar su carácter engañoso y corruptor. Además, la naturaleza marcadamente conductista del Barroco, aunque es herencia del cambio de paradigma, introduce un orden implícito, marcado y pautado dentro de los aparentes alardes y desmesuras del periodo. Este conductismo racionalista y ordenador, paradójicamente, encuentra correlatos, también, en el carácter controlador que subyace en el didactismo de los siglos anteriores. 2) Dentro del espectro del saber, en este nuevo paradigma que comienza a asentarse, la literatura y otras formas de arte siguen estudiándose y definiéndose desde modelo de pensamiento lógico-intuitivo: los filósofos clásicos continúan siendo la autoridad intelectual irrefutable y,

aunque ciertas afirmaciones intuitivas (como considerar la literatura una forma de engaño) comienzan a plantear dudas (el nuevo paradigma científico-empírico lleva al hombre a observar la literatura como un producto humano, no sobrenatural, desvinculado de la religión), lo cierto es que estas dudas tratan de ser resueltas desde argumentos y las estrategias del modelo de conocimiento que las plantea y esto provoca que las soluciones que se proponen únicamente parchean el problema, no lo atajan de raíz. En el ámbito de los estudios sobre poética, sigue sin existir una inquietud de descubrir nada nuevo al respecto de la naturaleza del hecho literario.

Ahora bien, a este respecto, el Barroco aporta algo nuevo que no estaba presente en la preceptiva renacentista y que afectará, durante los siglos siguientes, a la consideración de la ficción literaria: la duda, la necesidad de cuestionar a qué podemos o no llamar realidad. Hasta ahora, la Tierra había sido plana y el Sol giraba alrededor de ella y, de pronto, el incipiente discurso científico-empírico demostraba que aquello era mentira, que el mundo no era como había sido descrito y que el hombre no podía fiarse de sus sentidos, de las apariencias, de las intuiciones ni del saber tradicional, porque ya no arrojaba resultados demostrables. Por primera vez, la verdad deja de ser una e inmutable y ya no se muestra inequívocamente ante el hombre. Esto, por supuesto, afecta a la consideración de la literatura: si bien la Edad Media y el Renacimiento trataron de legitimar la poesía a través de la verdad que ésta era capaz de emitir (durante la Edad Media, recordemos, se intentó buscar en la actividad poética la verdad de Dios, mientras que el Renacimiento continuó con esta defensa, aunque con cambios racionalistas); ahora el racionalismo Barroco —influido por este convulso periodo de crisis, inestabilidad y duda— lleva al hombre a preguntarse no sólo si la poesía es capaz de emitir realidad, sino cuánto de lo que vemos y de lo que nos envuelve es real y, por tanto, confiable (estas preguntas ya empiezan a implantar una conciencia social que considera la posibilidad de que exista, todavía saber sin descubrir). El hombre Barroco se obsesiona, en este sentido, con el engaño, con la apariencia y con el perspectivismo y esta obsesión influye, en buena medida y como hemos visto, en el gusto y la progresiva aproximación a posiciones formal-hedonistas. Comenta Maravall a este respecto que en el Renacimiento «ambos [...], ojos y oídos, son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas», pero, en cambio, el Barroco «estima que incluso los ojos pueden engañarnos» (Maravall, 2012: 395).

Por tanto, en conclusión, la llegada del pensamiento moderno (que implica una nueva forma científico-empírica de observar la realidad) y su progresivo asentamiento

introducen, poco a poco, un cambio de paradigma que afecta a la consideración de la literatura y que motiva a los preceptistas a comenzar a dudar de la tradición. No obstante, el legado de las ideas lógico-intuitivas de Platón acerca de la poesía mimética sigue operando bajo un moralismo conservador muy estratificado y calcificado en el pensamiento cultural, que aún impera en el panorama social, político y religioso y que resulta, todavía, ideológicamente conveniente. La idea de que la ficción literaria es una forma de engaño o de mentira (al margen de su cualidad de poética y de lo lesiva que resulte) sigue activa, aunque, como veremos en los siguientes epígrafes, los posteriores estudiosos de la literatura, cada vez más, debaten y dudan de las ideas tradicionales que defienden esta posición y, asimismo, releen y reinterpretan (nuevamente) a los clásicos para intentar adaptar los por entonces «irrefutables» argumentos de autoridad de autores como Platón, Aristóteles u Horacio a su nueva concepción del mundo.

3.4. Análisis del tratamiento de la mentira poética en algunos de los principales preceptistas italianos y españoles del Renacimiento y del Barroco

La mentira poética fue uno de los grandes temas que preocuparon profundamente a los preceptistas durante los Siglos de Oro. Según García Berrio, casi toda la doctrina literaria del Renacimiento seguidora de la corriente platónica abordó la problemática de la licitud de la mentira literaria y, en muchas ocasiones, como ya hemos visto, la vinculó con otras cuestiones periféricas que derivan de este problema, como es el «furor» poético o la imitación literaria (García Berrio, 1977: 169-170). Sabemos, también, que esto ocurrió durante el Barroco.

Una vez analizada la evolución del pensamiento cultural renacentista en el ámbito de los estudios sobre poética y las consecuencias que tuvo la irrupción de un nuevo paradigma para la concepción de la ficción literaria, es momento de realizar un análisis pormenorizado, pero sintético, del tratamiento de la cuestión de la mentira poética en autores de distintos periodos de los Siglos de Oro, con el interés de observar en qué términos hablaron los preceptistas acerca de la poesía y de su naturaleza ficcional. Reliazaremos este repaso considerando, principalmente, algunas de las principales poéticas italianas del Renacimiento y del Barroco, pues Italia, durante el Renacimiento, se convirtió en centro neurálgico y pionero del estudio y comentario de

los clásicos y, durante el Barroco, su preceptiva continuó siendo un referente para Europa²⁷.

3.4.1. Julio César Escalígero²⁸(1484-1558)

Las apreciaciones de Julio César Escalígero sobre el debate son rompedoras e interesantes. En *Poetices libri septem* (publicado, originalmente, en 1561), a diferencia de la moda contemporánea, el autor no considera la literatura como un arte del bien decir, sino que equipara el requisito de la verosimilitud de lo literario al efecto de la persuasión retórica. Ahora bien, para Escalígero, lo que distingue la poesía de la retórica son varias características fundamentales, principalmente (y de interés para el tema que nos ocupa), una: que, a diferencia de la retórica y la historia, para la poesía parece ser connatural la intencionalidad de provocar placer estético a través de las representaciones que construye por medio de la imitación, para lo cual no suele adquirir un compromiso con la verdad a la hora de narrar (a diferencia de la historia) (García Berrio, 1977: 170-171).

Esta idea del placer estético, que se codifica en el concepto del ‘deleite’ (tan citado a través de la obra de Horacio), es fundamental para comprender la definición que Escalígero da de la poesía. Escalígero ha seguido las interpretaciones de Aristóteles, ha leído su *Poética* y, de todo ello, interpreta que, para el Estagirita, la finalidad de la poesía es la imitación. No obstante, Escalígero no está de acuerdo con este punto y defiende que la imitación sólo es un mecanismo de transmisión de conocimiento que, según el comentarista, el hombre debe abordar siempre desde la rectitud de espíritu y desde una postura próxima a la doctrina cristiana. Esta idea es interesante y está vinculada a la concepción que Escalígero tiene de la poesía como discurso ficcional: el autor dice que si bien la imitación, como característica, no define a la poesía, tampoco la

²⁷ Aunque hemos dispuesto nuestra selección de autores trabajados con un orden cronológico, hemos preferido no hacer distinciones, atendiendo a si pertenecen al periodo renacentista o a la etapa barroca. Como decíamos con anterioridad a través de las palabras de García Berrio, resulta muy complejo establecer líneas divisorias entre los distintos periodos históricos, puesto que el pensamiento renacentista evoluciona hacia el Barroco de forma progresiva y puesto que, por consiguiente, será común encontrar mezcladas características propias del pensamiento de ambas etapas en muchos de los autores. Por tanto, en este sentido, pensamos que es más interesante atender, simplemente, al argumentario de cada autor, enmarcándolos todos ellos de forma general bajo el marbete de «Siglos de Oro», cuyas particularidades específicas han sido explicadas, desde una perspectiva general y abarcadora, anteriormente.

²⁸ Los textos anteriores, aquellos que simplemente comentaban la *Poética* de Aristóteles, no llegaron a la complejidad interpretativa de Escalígero; ni siquiera V. Maggi, que, según García Berrio, fue uno de los mejores representantes de los comentaristas de la *Poética*, puesto que su tarea no consistió más que en repetir, aunque sin errores, el tópico aristotélico (García Berrio, 1997: 172).

define la ficción o la falsedad, pues la poesía no miente y, si existe poesía que miente, es sólo un tipo de poesía, no la poesía en general (Weinberg, 2003: 113).

Estas ideas son innovadoras y convierten la argumentación de Escalígero en mucho más que una simple paráfrasis de Aristóteles: en síntesis, el autor propone como último fin para la poesía el enseñar deleitando (*docere/delectare*). Observamos en esta argumentación de Escalígero varias ideas que ya hemos visto con anterioridad y que son herencia directa del tradicional pensamiento de base lógico-intuitiva. En esta definición vemos desarrollarse la cuestión de la licitud moral de la poesía y el nombrado requisito de moralidad. Escalígero se posiciona en el debate acerca de si la literatura es naturalmente falaz o no y argumenta a favor de la poesía cuando la defiende como un discurso que no necesariamente tiene por qué estar relacionado con la falacia, a pesar de que algunas de sus manifestaciones hayan podido recurrir a ella. Escalígero, por tanto, trata de destruir el vínculo —fijado en la *República* de Platón— que tradicionalmente ha unido poesía con mentira y lo hace de dos formas: en primer lugar, defendiendo que la poesía, a diferencia de la historia, no establece un compromiso con la verdad y, en segundo lugar, negando que la ficcionalidad o la falacidad (dos términos que, curiosamente, Escalígero entiende como hermanos) son características inmanentes a la naturaleza de la poesía.

Así pues, como los comentaristas medievales y a través del tópico renacentista del *docere/delectare*, Escalígero legitima la poesía atribuyéndole una utilidad vinculada con el saber y con la doctrina religiosa: su finalidad es la de enseñar (desde los valores del cristianismo) al mismo tiempo que deleita o satisface al lector con sus formas estéticas, las cuales, para Escalígero, son una característica inmanente a la literatura). Con esta legitimación, Escalígero trata de disolver la idea de que la poesía es naturalmente falaz y de que la mentira (para él entendida como sinónimo de ficcionalidad) es una característica inmanente a lo literario. Sin embargo, estas afirmaciones suponen una asunción implícita de la idea intuitiva y tradicional, estratificada y calcificada desde Platón, de que la realidad y la ficción son dos realidades excluyentes, como lo son la mentira y la realidad: el autor reconoce que el propósito de la literatura no es, en ningún caso, ser fiel a la realidad. El comentarista se esfuerza en disociar la poesía de la mentira para legitimar la construcción poética, pero, en su argumentación, asume implícitamente «ficción» y «realidad» como conceptos excluyentes.

Ahora bien, en Escalígero no sólo encontramos el problema de la licitud moral de la mentira poética. Las ideas observables ya en el *Ion* que aparecen durante el Renacimiento bajo el tópico del furor poético, también hacen acto de presencia en el comentario de Escalígero, que aborda la cuestión desde una perspectiva renovadora, pues, según García Berrio, el comentarista no somete este tópico a las exageraciones y deformaciones típicas de los seguidores renacentistas de la doctrina platónica. Si bien el Renacimiento, en ocasiones, le otorga al poeta facultades divinas como creador de universos, Escalígero regula y proporciona estas atribuciones: si Dios, cuando creó el mundo, estipuló lo posible y lo imposible, el poeta, como creador hecho a imagen de Dios, interpreta lo posible y lo imposible en la naturaleza (García Berrio, 1977: 171).

No obstante, aunque sus apreciaciones son particularmente profundas y renovadoras, recuperan y adaptan el tópico tradicional que habla sobre la tarea divina del poeta y se construyen sobre él, de tal forma que el poeta furioso, en este caso imitador de la tarea divina (y no en sí divino), sigue funcionando para legitimar la poesía como una construcción vinculada con Dios.

En conclusión:

1. Escalígero trata de alejarse de la identificación de la poesía como una forma de engaño. Observamos una posición crítica, por su parte, sobre esta afirmación.
2. Para criticar esta identificación y formular una explicación de la literatura que la evite, emplea las estrategias de un modelo de conocimiento lógico-intuitivo: se basa en el saber fijado en Aristóteles y, para defender a la poesía de estas acusaciones de falacidad, emplea argumentos que la tradición occidental medieval ya utilizó para este menester, como los vinculados al requisito de moralidad y al tópico del poeta furioso, pero los adapta a la visión racionalista de su contexto de época. Además, Escalígero, como hizo Platón y como se ha hecho a lo largo de la tradición occidental, define el hecho poético a través de la observación de la obra literaria como producto concluido, lo cual significa que adopta la misma perspectiva de análisis que los autores anteriores a él.
3. Esto implica que Escalígero, en su intento de desmentir el carácter dañino de las falacias de la literatura, sigue construyendo su definición de lo literario asumiendo, implícitamente, la contraposición tradicional realidad/ficción. La

cual entiende el hecho ficcional como excluyente e incompatible con lo que se denomina «realidad».

3.4.2. Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574)

Otra autoridad en la poética renacentista es el italiano Antonio Sebastiano Minturno, autor de orientación platónica y escritor del tratado *De Poeta* (2009) —publicado, originalmente, en 1559—, que evolucionó hacia una vertiente aristotélica en *Poética toscana*. Su comentario es uno de los más importantes del Renacimiento, pues en él encontramos uno de los primeros precedentes de la teoría de los géneros literarios que conocemos hoy en día.

Minturno define la poesía como imitación, más concretamente: «Imitación de varios tipos de personas, de modos diversos, con palabras, con armonía, o con tiempos; separadamente o con todas estas cosas juntas, o con una parte de ellas» (Minturno, 2009: 157). Para Minturno imitamos costumbres, sentimientos y hechos de las personas, los cuales pueden ser de tres calidades diferentes: hechos de hombres mejores que los contemporáneos, hechos de hombres semejantes a los contemporáneos o hechos de hombres peores a los contemporáneos. Sobre estas imitaciones, es necesario considerar, no sólo lo que imitamos, sino también con qué imitamos y el modo en el que imitamos.

Minturno expone que el sentido y el origen de la poesía se encuentran en la propia imitación, que es connatural al ser humano desde los albores de los tiempos y le es naturalmente placentera y deleitosa. Y esta imitación deleitosa puede concretarse en imitar hechos excelentes o hechos más bajos y, por tanto, peores. Dice Minturno:

Y como son variadas las maneras de las cosas sujetas a ella, los primeros ingenios aptos para poetizar y los más graves se dedicaron a imitar y a describir los actos más excelentes y más nobles, y los más livianos se dieron a la imitación de los peores, aquellos escribiendo himnos y laudes, éstos censuras y vituperios (Minturno, 2009: 169).

Este planteamiento de la imitación lleva implícita la posición que adopta Minturno al respecto de la cuestión de la licitud de la mentira poética. La *Poética toscana* se construye sobre una perspectiva moralista, defendida fervientemente por la Contrarreforma. Escribe M^a del Carmen Bobes Naves en sus notas a la traducción de la obra de Minturno:

La autonomía del arte es cuestionada por la Contrarreforma, que desplaza el interés del arte en sí mismo hacia su función social. Si el arte tuviese como única finalidad el entretener, no pasaría de ser una frivolidad insoportable en una sociedad con valores morales, pero si tiene la finalidad de enseñar, es decir, una finalidad docente y moralizante, y propone sus historias y sus personajes como modelo de conducta personal y social, entonces puede ser el objeto de atención preferente [...]. Además, el arte podría olvidarse de los principios morales, y resultar nocivo, pues» (Bobes Naves o Minturno, 2009: 18).

La obra de Minturno, siguiendo la tradición cristiana de pensamiento, secunda el llamado «requisito de moralidad»: Minturno prefiere los hechos elevados y nobles que retrata la tragedia a los argumentos bajos, propios de la comedia. Esto se traduce en que se prefiere la tragedia antes que la comedia porque se considera que la comedia tiene un argumento por completo ficcional, mientras que la tragedia, a pesar de que también emplea la ficción, suele inspirarse en temas históricos (Bobes Naves, 2009: 14-15), y eso, ante los ojos de los comentaristas, la hace estar más próxima a la verdad y a la rectitud. Llegar a esta conclusión implica asumir, previamente, que la poesía mimética (o ficcional) es excluyente de lo que se entiende como «realidad» y que, «cuanto más ficcional sea», más lejana está de lo que se considera como real y, por tanto, menos conveniente es.

Minturno, por tanto, está a favor de asignar al hecho literario una función moralizante para paliar los problemas que presenta su escasa correlación con lo que entendemos como verdadero. Sin embargo, lo interesante es que el comentarista no descarga toda esta responsabilidad moralizadora en los textos poéticos, sino que defiende que el espectador, como persona libre, debe juzgar por sí mismo, con su propio criterio (y no con uno impuesto por el texto), las conductas que se exponen en las obras literarias, que pueden ser buenas o ser malas. De este modo se protege la libertad de escritura y también la libertad de lectura. Es decir, como apunta Bobes Naves, Minturno ya conoce en el siglo XVI la posibilidad de respetar la polivalencia de los textos y de contar con el criterio del lector a la hora de evaluar si el texto es o no verosímil, por ejemplo, o si, como comentábamos, resulta o no recto y moral (Bobes Naves, 2009: 20).

Por tanto, Minturno defiende que el poeta no tiene por qué construir su obra sobre un argumento necesariamente moralizante que en su desenlace haya de incluir alguna enseñanza para propiciar un modelo de buena conducta. En otras palabras: el argumento de la obra literaria ha de ser libre, no tiene por qué castigar las malas acciones y premiar las buenas. Sin embargo, parece inevitable encontrar estas acciones

(malas y buenas) dentro de la poesía, pues las fábulas, dice Minturno, siempre tratan de los vicios y de las virtudes de los hombres y las buenas y las malas acciones son inherentes a ellos. Distinguir vicio de virtud es tarea, expone el comentarista, de los lectores, quienes son los que han de escoger sus modelos éticos con libertad y constituir su propio criterio (Bobes Naves, 2009: 22-23).

Descargar al poeta de la tarea de moralizar a través de sus textos le permite a Minturno tener una consideración menos restrictiva del discurso poético y observarlo desde una perspectiva mucho más positiva, alejada de la idea de engaño, aunque esto no implica que el autor supere la contraposición ficción/realidad en su observación de la literatura. Para Minturno, el discurso poético se distingue del histórico por el papel que juega la ficción en él, que es necesaria y distintiva del mismo. Siguiendo las interpretaciones de Aristóteles, Minturno expone que la diferencia entre el historiador y el poeta es que el primero narra las cosas como sucedieron, mientras que el poeta las narra según es conveniente que sucedan atendiendo y respetando la verosimilitud que ha de tener el texto. Según el teórico, la poesía es mucho más libre que la historia y «más excelente», puesto que, a diferencia del historiador, el poeta puede describir lo universal y lo general, no sólo lo particular y, dice

las cosas se tratan generalmente cuando se narra aquello que es conveniente que diga o haga la persona [...]. El Poeta, a guisa de Filósofo, reduce las cosas al género y a su naturaleza universal. El Historiador, como el Orador, cuando trata las causas, desciende a lo particular (Minturno, 2009: 231).

Por eso, explica Minturno, siguiendo a Aristóteles, que conviene al poeta ser más creador de fábulas que compositor de versos, pues su cometido es fingir atendiendo, siempre, a lo verosímil y necesario (Minturno, 2009: 233). Con esta afirmación, Minturno identifica el fingimiento (la ficción literaria) como característica propia de la poesía mimética, pues fingir, según el autor, es una de las tareas del literato. Escribe Minturno: «muchas cosas suceden según es verosímil y necesario que sucedan y puedan suceder, y así se espera que sean los actos que el poeta imite» (Minturno, 2009: 233).

Ahora bien, Minturno, cuya obra se inserta, recordemos, en el contexto moralizante de la Contrarreforma, se pregunta cómo puede ser que este fingimiento, que en principio falta a la verdad en un intento de alcanzar la maravillosidad, pueda servir a los lectores como enseñanza. Dice Minturno:

Y aunque los Poetas suelen mentir para suscitar maravilla en el ánimo de los demás, y también fingen y cantan cosas que se aprueban, ¿cuánto más se maravillarán de lo que no aprueban? Pero, si mienten estos singulares autores que nombro frecuentemente y uso para testimoniar la doctrina, ¿cómo nos pueden enseñar? (Minturno, 2009: 235).

Y el mismo comentarista responde:

Hay una forma de aprobar, sobre la cual el parecer del intelecto humano se engaña. Porque hay determinadas cosas que están relacionadas entre sí, y si una sucede, es necesario que siga la otra: si vemos aparecer al sol necesariamente vendrá el día, y así mismo otras muchas más que, aunque originariamente se relacionen sin necesidad anterior o posterior, bien sea por su mismo contexto, por su semejanza con la verdad o por desgracia de su autor, parecen semejantes a aquellas que necesariamente suceden. Se engaña nuestro entendimiento cuando no distingue esta diferencia entre las cosas que suceden. Y gran alabanza merece el Poeta que da credibilidad a las cosas fingidas (Minturno, 2009: 235).

A través de estos fragmentos observamos una nueva forma de legitimar la poesía. Es cierto que en Minturno sigue presente el eco de los argumentos lógico-intuitivos tradicionales fijados en la *República* y perpetuados por la tradición: para el autor, lo que es verdad no tiene un correlato con lo que es ficcional y esto implica que el fingimiento poético es una forma de engaño que puede comprometer la moralidad que se espera encontrar en la poesía y convertirla en un artefacto peligroso, con una influencia muy negativa en la sociedad.

No obstante, Minturno, de una forma muy inteligente y avanzada, trata de legitimar la validez del discurso poético a través de un mecanismo muy renovador que le lleva a desvincular la falacia poética de la mentira convencional: descargar al productor del texto poético de la tarea moralizadora y trasladar este deber al criterio del receptor, en defensa de la libertad de producción poética. Minturno defiende de forma pionera que uno de los errores en los que cae el hombre es el de confundir los hechos reales con los hechos fingidos (o ficcionales). Así pues, si bien Minturno expone que al hablar sobre el requisito de verosimilitud que todo texto literario ha de cumplir «debemos procurar que el oyente crea tanto la verdad como la ficción» (Minturno, 2009: 197), esto no significa que debemos confundirlas. El comentarista advierte que el lector se engaña cuando no distingue entre las cosas sucedidas y las propias de la ficción literaria y observamos que con esta afirmación Minturno traslada el problema del engaño al lector: la poesía no es engañosa en sí misma, puesto que el fingimiento es una característica connatural a ella. Es el lector quien se engaña a sí mismo al creer como

reales los hechos que se narran en ella. De manera muy prematura y esquemática, con esta afirmación, el comentarista italiano está anticipando la idea del pacto de lectura, que tanto se desarrolla en la teoría literaria del siglo XX, y la utiliza, precisamente, para limpiar la imagen falaz de la poesía mimética y para legitimar su validez dentro del marco moralista de la Contrarreforma sin tener que acotar sus posibilidades de concreción.

García Berrio explica de forma muy sintética estos argumentos de Minturno respecto de la distinción entre mentira poética y falacia convencional (que debe realizar el lector). Dice:

Para salvar la acusación de mentira literaria acuña el mencionado autor la sutil distinción entre verdad interior y medular de las cosas, y verdad exterior; siendo la primera manipulable estéticamente por el creador artístico, que obvia así toda objeción ultramoralizadora de falsedad o mentira. Y tan profunda y atractiva explicación se cree obligado Minturno a servirla dentro del repetido tópico de la píldora endulzada, justificando así la manipulación verosímil como disculpa (García Berrio, 1977: 173).

Así pues, en la obra de Minturno encontramos un primer intento claro de desvincular la mentira poética de la falacia convencional a través de un discurso que racionaliza el proceso de creación y que tiene en cuenta la intención del autor a la hora de producir el texto y la recepción del lector: en pocas palabras, Minturno nos cuenta que la ficción forma parte de la tarea del poeta y está íntimamente ligada a la voluntad de producir deleite en el receptor (no de falsear la realidad, ni de engañarle). Por este motivo, compete al lector conocer la tarea del poeta y no caer en el equívoco de tomar por reales sus narraciones ficcionales. Por este motivo, Minturno, siguiendo a Aristóteles, insiste tanto, a lo largo de su obra, en diferenciar la labor del poeta de la del historiador y no tomar por poeta a cualquier autor, pese a que escriba en verso, pues con estos versos podría tener la intención de estar describiendo un suceso histórico²⁹.

En conclusión:

²⁹ El argumento platónico del *Ion* que vincula al poeta con una tarea divina, en el caso de Minturno, no se emplea para legitimar la poesía mimética de la forma en la que se entiende en el Renacimiento. No obstante, el comentarista italiano lo recupera a la hora de hablar de la poesía mélica y sí lo emplea para defenderla, pues la describe como la forma literaria más elevada, de origen claramente divino. Minturno consideraba que Dios, creador del Universo, organizó todos los movimientos del mundo en torno a un canto. Dice a propósito de esta cuestión Bobes Naves: «Minturno hace una buena *melée* de la religión católica y de los dioses paganos en este tema de los orígenes de la música y de la poesía lírica [...]; los dioses enseñan este arte a los hombres: Apolo inventa la lira, las Musas inspiran al poeta, etc.» (Bobes Naves, 2009: 30).

1. Minturno trata de alejarse de la identificación de la poesía como una forma de engaño. Hay una voluntad de corregir esta visión. Por eso, el autor se ocupa en diferenciar entre las mentiras factuales y aquellas mentiras propias de la literatura, las cuales, dice, el lector tiene que ser capaz de distinguir.
2. Para acabar con la identificación de la ficción como una forma de engaño, Minturno emplea las estrategias de la tradicional forma de pensamiento lógico-intuitiva. El autor se basa en el conocimiento fijado en autores clásicos como Aristóteles y en la tradición de estudios sobre poética procedentes del Medievo y lo adapta a las necesidades de su contexto socio-cultural renacentista: asume que la literatura es inherentemente ficcional, a diferencia de la historia, y que la ficción es una forma de engaño. Aplica, también, el ya mencionado requisito de moralidad: toda literatura válida es aquella de la que, de una manera o de otra, se pueden extraer algunas enseñanzas morales. No obstante, el trabajo de Minturno propone algo novedoso. En este caso, las definiciones del autor sobre lo literario y sobre lo ficcional no parten exclusivamente de un análisis exclusivamente centrado en la observación de la obra literaria acabada, sino que también tiene en cuenta el papel que el lector juega durante el proceso de lectura y el pacto ficcional que establece con el texto que lee. Considerar no sólo el análisis de la obra literaria sino también el papel del lector respecto a ella facilita a Minturno un nuevo argumento para defender la poesía de las acusaciones mencionadas: el preceptista descarga al literato y al texto de la responsabilidad de la falacidad y la translada al receptor intérprete de la obra.
3. No obstante, cuando Minturno parte de los argumentos de los autores clásicos y de la tradición para adaptarlos y configurar, sobre ellos, su visión de lo literario y de lo ficcional, asume la oposición ficción/realidad. Que Minturno recupere y adapte a su contexto socio-cultural, desde la tradición medieval, el requisito de moralidad para defender el hecho literario implica que primero tiene que haber asumido que ficción y realidad son dos conceptos excluyentes entre sí.

3.4.3. Ludovico Castelvetro (1505-1571)

El enfoque de Ludovico Castelvetro al respecto de la poesía y de la ficción literaria como característica intrínseca a esta también resulta innovador, interesante y, como el

de Minturno, precoz para con el momento histórico en el que el comentarista vive. Castelvetro tuvo mucho peso en el desarrollo de la doctrina clásica, fue el introductor de las tres unidades pseudo-aristotélicas de tiempo, lugar y acción y uno de los primeros críticos en dar forma dentro de la teoría a estas tres unidades. Según Weinberg, Castelvetro tuvo un papel decisivo en el abandono de la *Poética* de Aristóteles y en la implantación de la teoría de los clasicistas franceses (Weinberg, 2003: 177).

Castelvetro, a diferencia de la mayoría de sus coetáneos, fue tremendamente crítico con el pensamiento y las obras de algunos de los maestros clásicos del Renacimiento, como Platón o, en especial, como decimos, Aristóteles. Esta fuerte y activa actitud crítica (que, según los especialistas, peca en algunos puntos de excesivamente taxativa), según nuestra perspectiva, situó al autor en un espacio más amplio y mucho menos reglado y doctrinal desde el que pudo desarrollar teorías muy renovadoras y rompedoras con la actualidad de estudios sobre poética de su contexto de época.

Castelvetro, de entrada, rechaza la idea imperante en el Renacimiento de que la poesía sólo es legítima cuando es moral y se construye con el fin de instruir a los lectores y de ser de utilidad para su educación. Para Castelvetro, la única utilidad que ha de tener la poesía es producir placer, deleitar al lector. Según el comentarista, la poesía fue inventada para entretener y para servir como pasatiempo a las personas vulgares (Weinberg, 2003: 184-185). Castelvetro coincide con Aristóteles en que la literatura ha de proporcionar placer, pero se opone a considerarla un artefacto que debe resultar útil. Este pensamiento le posiciona claramente en contra de los argumentos tradicionales de corte platónico que tanta continuidad tuvieron en los siglos siguientes y que contribuyeron a mantener esa idea de que la única poesía que debe ser permitida es aquella que sirva para el provecho moral, pues es la única que no puede perjudicar al lector con su naturaleza engañosa. Escribe Weinberg a propósito de esta cuestión:

La relación entre placer y catarsis le parece a Castelvetro una cuestión muy espinosa. Él la explica como una respuesta por parte de Aristóteles al destierro de los poetas que Platón establece sobre bases morales; aquí, insiste Aristóteles, encontramos un uso moral de la poesía. La utilidad reside en la atenuación de los sentimientos de temor y de compasión en el público o en su expulsión definitiva. Pero si se admite como provecho, esto es sólo secundario del fin verdadero, que sigue siendo el placer (Weinberg, 2003: 186).

De hecho, según Weinberg, Castelvetro piensa que la catarsis puede producir placer. Reconocemos valor y rectitud en nosotros mismos como personas cuando nos sentimos mal por la infelicidad de otros o cuando las injusticias nos causan un mal sentimiento. También aprendemos del miedo que suscitan las situaciones adversas que recoge la poesía y que, entendemos, pueden sucedernos también a nosotros. Ese sentimiento de aprendizaje que muchas veces pasa por reconocer nuestra propia rectitud es, para Castelvetro, placentero (Weinberg, 2003: 187). Pero el fin último de la poesía no es ese efecto catártico y moralizante —eso es un beneficio colateral—, sino el placer.

Ahora bien, según Weinberg, Castelvetro piensa que el público sólo percibirá placer si es capaz de identificarse con los protagonistas y con los sucesos que se relatan y esta identificación sólo puede llevarse a cabo si el lector percibe como verdaderos (o más bien, diríamos nosotros, como posibles) los hechos que se cuentan. Es decir, si la construcción resulta, en conjunto, verosímil. Dice Weinberg a propósito de Castelvetro:

Para Castelvetro, todas las consideraciones sobre la verosimilitud oscilan entre dos polos: por una parte, la imposibilidad del placer sin verosimilitud y, por otra, la incapacidad de la segunda por sí sola para producir placer. La verosimilitud es una condición *sine qua non*, pero es sólo un principio. Si se quiere que el público experimente el placer que se deriva del aprendizaje, lo que solamente es verosímil debe ser suplementado con lo que es raro, extraordinario, maravilloso; en una palabra, lo increíble [...]. Tanto si la acción es verdadera como si no lo es, el espectador o el lector deben creer que lo es, han de ver en ella un parecido con la realidad en cuya existencia sí creen (Weinberg, 2003: 188-189).

Según Weinberg, para Castelvetro, el lector no puede disfrutar si el texto no es verosímil y, en cierta medida, maravilloso (pues la maravillosidad es un recurso útil para suscitar placer en el lector). Además, según el comentarista italiano, lo maravilloso y lo verosímil no son conceptos completamente ajenos el uno del otro, pues lo maravilloso ha de ser necesariamente verosímil para producir placer (Weinberg, 2003: 190). Es decir, sea como fuere, es requisito indispensable para que una lectura deleite que el lector la sienta próxima a su realidad.

De acuerdo con Weinberg, estos argumentos llevan a Castelvetro a definir la fábula como una invención no sucedida todavía en su totalidad o en parte, pero que podría suceder en un futuro y que debe ser recordada. En su definición de fábula, Castelvetro distingue entre posibilidad y credibilidad, pues no es necesario que las acciones que describe la poesía sean de posible cumplimiento en nuestra realidad, pero

el constructo poético sí debe resultar creíble, lo cual implica que las acciones que se describen estén adecuadas a las expectativas de la audiencia que las recibe (Weinberg, 2003: 190,192). Así pues, Weinberg concluye sobre los argumentos de Castelvetro que

En todo lo relativo a la verdad histórica o a la probabilidad natural, o a la necesidad y la verosimilitud, el propósito principal no es la imitación de la naturaleza —intentando que el poema se asemeje a la naturaleza— sino, más bien, la semejanza con la naturaleza para conseguir la credibilidad del público. La credibilidad sigue siendo la piedra de toque definitiva (Weinberg, 2003: 197-198).

En consonancia con estas ideas está la afirmación con la que Castelvetro ensalza las virtudes de la poesía mimética. Citamos a partir de la traducción de Weinberg: «El elogio más sincero que un poeta puede recibir es el de que consigue hacer que lo falso parezca verdadero utilizando todos los medios que tiene a su alcance» (Weinberg, 2003: 198). Este comentario no sólo sintetiza en pocas líneas el discurso de Castelvetro a favor de la legitimación de la poesía mimética, sino que va más allá y nos deja ver, de forma explícita, cuál es la posición de Castelvetro respecto a los argumentos tradicionales fijados en Platón que, durante el Renacimiento y el Barroco, siguen propagando una imagen negativa de la poesía como discurso falaz y, por consiguiente, dañino para la moral de la sociedad. No obstante, como veremos, en su legitimación de la poesía mimética el autor no va a deshacerse de la tradicional oposición ficción/realidad.

Castelvetro asume durante todo su discurso que el contenido que construye la poesía es mentira y que, como mentira, se contrapone a la realidad efectiva. Explica que la poesía, como discurso que persigue el placer, debe crear una serie de sucesos y personajes que, pese a que no pertenezcan a la realidad, deben resultar verosímiles o creíbles para el receptor y en la cita del párrafo anterior deja claro que estos argumentos narrativos contruidos son inciertos, pero, a diferencia de muchos comentaristas y seguidores contemporáneos de la doctrina platónica, no ve en esta falsedad literaria ningún problema, porque, dice, es necesaria para producir placer en el receptor. El problema —y en esto Castelvetro es tajante— es que el receptor, por su incultura e ignorancia, es incapaz de aceptar este engaño. O, dicho con palabras más actuales, para Castelvetro, el problema del engaño de la ficción es que hay lectores que se niegan a aceptar ese engaño o, como diríamos hoy, que determinados lectores se niegan a establecer un pacto de lectura con los textos ficcionales.

Según Castelvetro, la poesía es, por naturaleza, necesariamente falaz, aunque estas falacias deberían ser comprendidas y aceptadas por el público lector, pues a través de ellas incluso el receptor puede extraer enseñanzas (aunque este no sea su fin último). Tanto lo considera así el comentarista que, cuando define la poesía y la compara con la historia, expone que la poesía extrae su esencia de la historia, pero lo que la diferencia de ella, siguiendo las interpretaciones y traducciones de Aristóteles, es que la historia representa acontecimientos sucedidos en la realidad, mientras que la poesía representa aquellos que no han ocurrido, pero que podrían suceder. Además, la poesía usa preferentemente el verso y la historia la prosa. No obstante, ambas disciplinas son tan parecidas que la poesía puede definirse como una imitación de la historia y, por tanto, como una rama de la misma que se distingue por su intento de resultar placentera para el lector y de dar prestigio al autor. Dice Castelvetro que una de las principales diferencias entre el poeta y el historiador es que mientras que el historiador ha de pintar la realidad de la forma más exacta posible, el poeta no debe dedicarse a esta tarea porque se convierte en un historiador; lo que le distingue como poeta es construir su narración sobre lo «irreal», lo «inventado», lo «maravilloso» (Weinberg, 2003: 205-209).

En síntesis, Castelvetro, como sus contemporáneos, continúa suscribiendo el argumento tradicional fijado en Platón que identifica el contenido de la construcción poética como falaz. No obstante, el comentarista italiano hace un intento por limpiar la mala imagen de la poesía y, de una manera parecida, pero algo distinta, a la de Minturno, reivindica que la falacia que propone la poesía no tiene por qué resultar perjudicial para el lector, pues su único cometido es proporcionarle placer y hace al lector responsable de tomar por ciertas las falacias de la literatura. Para Castelvetro, es el mismo lector quien tiene que comprender y aceptar el papel de la mentira poética antes de enfrentarse a un texto o, como diríamos en la actualidad, es quien tiene que firmar un pacto de lectura que le permita aceptar «el engaño de la ficción», no como una mentira efectiva, sino como una falacia que nos permite disfrutar.

En conclusión:

1. Castelvetro trata de alejarse de la identificación de la poesía como una forma de engaño y es muy crítico con las argumentaciones de los autores clásicos. Esta perspectiva crítica es la que le hace estar en contra de comprender la poesía mimética como un artefacto dañino para la sociedad por su carácter falaz.

2. No obstante, aunque Castelvetro critica a los clásicos, continúa empleando los argumentos tradicionales que le resultan convenientes para definir el hecho literario, de acuerdo con el pensamiento del contexto socio-cultural renacentista. El autor utiliza las estrategias propias de una forma de conocimiento lógico-intuitiva para llevar a cabo su definición de la poesía mimética y describe su carácter falaz a través de una defensa de su carácter deleitoso. Como en el caso anterior, la descripción de Castelvetro sobre el hecho literario no parte únicamente de un análisis del objeto artístico (la obra en sí), sino que considera, adicionalmente (como ocurre en Minturno), el papel y la responsabilidad del lector, lo cual le sirve al autor para hacer responsable al receptor de sus propias confusiones derivadas de tomar por verdaderas las afirmaciones falsas de la literatura.
3. No obstante, aunque la defensa hedonista de Castelvetro trata, por todos los medios, de desmentir que la literatura corrompe con sus falacias, el autor no deja de aceptar explícitamente que el discurso literario es falaz por naturaleza. Castelvetro defiende, por consiguiente, la benignidad de las mentiras de la literatura, pero sigue asumiendo, tal cual se fija en Platón y se trasmite a lo largo de la tradición de estudios sobre poética, que la literatura es un discurso falaz porque habla sobre hechos que son contrarios o excluyentes a lo que consideramos como realidad. La dualidad tradicional ficción/realidad sigue activa en la preceptiva del autor.

3.4.4. Francesco Robortello (1516-1567)

Francesco Robortello es uno de los primeros estudiosos que comentaron la *Poética* de Aristóteles y toda su teoría sobre la actividad literaria asume de buen grado los presupuestos fijados en Platón y se construye alrededor de los argumentos aristotélicos y horacianos. Por tanto, definición de Robortello sobre lo literario y su carácter ficcional está cómodamente encuadrada en el discurso metafísico tradicional respaldado por los clásicos. Robortello habla del fin de la literatura adquiriendo una comprensión equilibrada de la dualidad *docere/delectare*, en combinación con la finalidad imitativa que Aristóteles le concede al hecho literario. Así, para Robortello la poesía tiene una finalidad compartida: imitar y proporcionar placer y, al mismo tiempo, resultar de utilidad para moralizar y edificar al lector.

Robortello considera que el placer de la poesía se obtiene mediante la imitación, que se convierte en un medio para proporcionar disfrute. Además, se trata de un placer natural porque, según el comentarista, está en la naturaleza de los hombres imitar. Robortello considera a los poetas maestros que, a través de las situaciones y de los personajes que imitan, son capaces de proporcionar conocimiento a los hombres, los cuales pueden aprender a calmar sus pasiones y a superar ciertas adversidades gracias a ellos. Para plantear esto, Robortello suscribe las interpretaciones y traducciones de Platón y de Aristóteles y la línea de estudio tradicional sobre poesía y defiende que sólo se han de imitar costumbres y acciones rectas que no puedan pervertir al lector y que resulten edificantes y morales (Weinberg, 2003: 63-69).

Según Robortello, el placer que proporciona la imitación no va inherentemente vinculado con su carácter utilitario. En la poesía, las enseñanzas morales proceden de tres fuentes: de la imitación de los sucesos de los hombres, de los caracteres de los hombres o de las máximas. Ahora bien, el efecto moral sólo es placentero si la imitación resulta verosímil. «De ahí que el criterio de la adecuación con la vida real y la credibilidad pase a ser un argumento fundamental en cualquier exposición sobre las acciones de los poemas» (Weinberg, 2003: 71-72). Además, insiste Robortello en que cuanto más real sea la fábula que se narra (es decir, más posible o verosímil), mejor. De hecho, según Weinberg, comenta Robortello que «lo mejor es lo real, seguido de lo verosímil; eso era lo que hacían los poetas antiguos» (Weinberg, 2003: 72).

Ahora bien, Robortello también considera que cuando el poeta se hace servir de un argumento real y no inventa, su tarea se parece más a la del historiador y el considerar o no poesía su construcción depende de otros factores además del argumento. No obstante, si el poeta construye desde la verosimilitud, entonces está inventado e imaginando también el argumento. Con este razonamiento, queda claro que el comentarista italiano desliga por completo la noción de «realidad» de la de «imitación». Para Robortello, el término «realidad», en el ámbito de la imitación, se corresponde con «lo que parece ser», no significa «lo que es» porque el poeta se debe a la ficción literaria (a la mentira poética); de lo contrario, no lo llamaríamos poeta, sino historiador (que es quién no inventa) (Weinberg, 2003: 73-74). Dice Weinberg:

Es por esta vía de razonamiento por la que Robortello llega a [...] su propia teoría sobre lo posible, lo probable y lo necesario, y a su doctrina clave sobre la credibilidad como factor determinante en el efecto moral de la acción. Lo real es creíble y, por ende,

conmueve; lo verosímil conmueve solo en la medida en que se asemeja a lo real (Weinberg, 2003: 74).

Robortello hermana la credibilidad con la verosimilitud y la verosimilitud con la realidad. Esto implica que lo imposible (lo inverosímil) se vincula con lo falso y resulta siempre inaceptable. Según el comentarista, esto ocurre cuando la poesía falla imitando y no se ciñe a lo necesario y verosímil. Según Weinberg, para Robortello:

Lo necesario es lo mismo que lo real, y consiste en todo aquello que ha sucedido o que se ha hecho; como concepto crítico, debe tener, por tanto, el mismo significado que «real» y hacer referencia no a la existencia de hecho, sino a la posibilidad y opinión (Weinberg, 2003: 75).

El autor realiza una subdivisión. Para Robortello, lo posible es aquello que puede ser realizable y se divide en lo necesario y lo probable. A esto podemos añadir otra subdivisión concerniente a lo imposible (lo inverosímil), en la que deberíamos de distinguir entre lo tradicional y lo inaudito. Sin embargo, para que estos dos casos funcionen en un texto, tienen que tener un poso de credibilidad.

De esta forma, el comentarista establece una jerarquía, regida por un criterio de credibilidad (verosimilitud), de tipos de acción que pueden ser incluidos en un poema. En el vértice de la pirámide, Robortello coloca lo real, lo verdadero, que es lo preferible por ser lo más creíble, aunque el italiano insiste en que lo real no es aceptable para la poesía porque manejarlo es cometido del historiador, no del poeta³⁰. Seguidamente, Robortello ubica los diferentes grados de lo posible: lo necesario (que ha de basarse en acciones que se ajusten a su definición de lo «real», es decir, en acciones que representen cómo deberían ser o cómo parece que suelen ser las cosas) y lo probable o verosímil (que se construye sobre acciones imaginadas, pero cuyas características se corresponden con las de las acciones «reales»). Lo posible y lo probable sí entran dentro de la competencia de la poesía y se adecuan a su labor. Por último, en la base de la pirámide imaginaria que estamos trazando, se encontraría para Robortello lo imposible o lo falso, que, según el crítico italiano, no debería tener lugar en la poesía por su falta de poder persuasivo y de valor moral. Sólo sería admisible de forma eventual, en casos

³⁰ Ahora bien, pese a que la labor del historiador persigue el tipo de acción más preferible (lo verdadero), dice Aristóteles que las acciones que describe la poesía son más universales. Robortello se pregunta si esta afirmación es posible, por su evidente carácter contradictorio. Dice el autor que esto se explica porque el poeta no retrata a una persona o a un objeto en sí mismo, sino a su Idea platónica (Weinberg, 2003: 86).

en los que el poeta, por algún motivo, no pudiera darle a su obra una apariencia de credibilidad (Robortello, 2003: 76).

La verosimilitud se convierte, para Robortello, en la piedra angular de la poesía, pues dice que la utilidad sólo puede surgir si el lector ve veracidad en el poema y esto sólo ocurrirá si es probable y verosímil. En cuanto al placer, expone el autor que lo creíble es tan capaz de producir placer como de conseguir una utilidad moral, aunque hay que considerar que la simple credibilidad no es suficiente: algunos temas son «creídos» con inmediatez, pero no «aceptados» con inmediatez. Dice Robortello que el placer que proporciona la imitación está conectado con la utilidad del poema (Weinberg, 2003: 93-94, 99).

El pensamiento de Robortello, aunque influyente en su época, es claro heredero de la doctrina tradicional fijada en Platón y también en Aristóteles y en sus posteriores interpretaciones y traducciones. Robortello articula el discurso textual alrededor de los conceptos de realidad y falsedad. Marca como preferible, siguiendo esta doctrina y sus argumentos metafísico-intuitivos, aquellos discursos que no pueden ser falsos, como el histórico, que son los más próximos a la verdad objetiva. Ahora bien, cuando tiene que hablar de la poesía, se ve en la obligación de establecer una jerarquía para distinguir aquella poesía que es más verosímil (que está más próxima a lo real) de aquella que induce a la falsedad (la más inverosímil) y, en este caso, aplica la censura platónica y el requisito de moralidad y defiende que la poesía verdaderamente aceptable es aquella que cumple con unos estándares de verosimilitud, es decir, aquella que está más cerca de la verdad efectiva. Es esta poesía la que puede moralizar y educar al lector a la vez que le proporciona placer.

Por tanto, Robortello construye sus comentarios sobre la idea tradicional de que el discurso poético es naturalmente tendente a la falsedad. Para que la poesía sea legítima ha de ser moralizante y sólo se podrá alcanzar esta moralidad, según Robortello, si a través de la verosimilitud se aproxima a la verdad: esto es lo que provoca que la poesía sea placentera. De lo contrario, si la poesía falta a esta verosimilitud y representa lo imposible, no tendrá para Robortello utilidad moral, su contenido será falso y falto de verdad y, por consiguiente, no provocará placer en el lector.

En conclusión:

1. Robortello es crítico en su obra con las acusaciones que la tradición ha vertido sobre la supuesta naturaleza falaz de la poesía mimética. No obstante,

su obra no es tanto una defensa de que la poesía no es un artefacto que puede inducir a engaño, como una matización en la que explica en qué casos y en cuáles no la literatura puede resultar engañosa.

2. El autor elabora toda su argumentación a través de las herramientas de conocimiento que proporciona el modelo de saber lógico-intuitivo. Por ello, recurre a argumentos de autoridad tradicionales y, además, fundamenta toda su teorización, exclusivamente, en la observación de las características de la obra literaria (sin considerar especialmente el papel que juegan el productor o los receptores). A través de la doctrina aristotélica y de la horaciana, construye la explicación de la que se sirve para defender que cierto tipo de poesía mimética escapa a este carácter falaz que se le ha asignado a la literatura: la poesía no engaña siempre que con su imitación proporcione placer a la vez que moraliza al lector. Cuanto más se aparte la literatura de lo «real», más falaz e inconveniente se vuelve para Robortello.
3. Es observable que el autor asume, por tanto, la tradicional oposición ficción/realidad que provocó que se observara la literatura ficcional como una construcción dañina y engañosa por su falta a la verdad. Robortello no niega esta acusación, pero sí defiende que este efecto dañino no se produce en la poesía que deleita mientras moraliza y que, además, expone hechos que están próximos a la realidad. En cambio, sí condena aquellas obras literarias que hablan sobre hechos que se alejan de lo que se considera verdad.

El tópico de la mentira poética no sólo se comentó en Italia. En España, los preceptistas también hablaron sobre él, aunque desde posiciones más conservadoras y menos innovadoras. Algunos teóricos españoles de los Siglos de Oro importantes fueron Pinciano, Carvallo, Falcó y Cascales. Vamos a observar, a continuación, cómo se desarrolló el pensamiento teórico sobre la ficción poética en el Renacimiento español a través de las obras de algunos de estos autores clasicistas, cuya preceptiva fue clave en el desarrollo del Barroco europeo.

3.4.5. Alfonso López Pinciano (1547-1672)

La obra de Pinciano, *Philosophia Antigua Poética* —publicada, originalmente, en 1596—, es uno de los mayores y más completos estudios sobre la teoría literaria de Aristóteles del Siglo de Oro español, y en ella ya dio cuenta de la importancia de aspectos como la mimesis, la unidad de acción, el decoro o las diferencias entre géneros

literarios. Además, de esta obra es especialmente valioso, no tanto su carácter estético, sino más bien la manera que tiene Pinciano de conjuntar preceptos teóricos antiguos con ideas estéticas nuevas en el Renacimiento (Shepard, 1970: 7).

La obra de Pinciano fue una aportación relevante para el problema que supuso y supone considerar la ficción como una forma de engaño, puesto que en el «Prólogo de la *Philosophía Antigua*» Pinciano defiende la poesía mimética del ataque que, según las interpretaciones, Platón articula contra ella en su *República*. Escribe Shepard que Pinciano «se cree obligado a combatir el perenne maltrato de que se hace objeto a la labor creadora en literatura porque está convencido de que este arte se encuentra frente a dos caminos, uno lo ficticio y el otro la verdad universal» (Shepard, 1970: 41). Pinciano entiende que una de las principales acusaciones que se le hace a la literatura es su capacidad de reproducir episodios ficticios que puedan resultar moralmente inaceptables en la vida real, pero el comentarista insiste en que también la literatura ficcional puede imitar el comportamiento moral y, de hecho, llega a afirmar que le parece imposible que un buen poeta no sea un hombre de bien.

Antes de hablar sobre la defensa que articula el comentarista sobre la poesía mimética, hemos de comprender cómo la define y qué papeles le atribuye, pues su argumentación se construye sobre una visión de la literatura como construcción que tiene dos objetivos: enseñar y deleitar. Pinciano adopta los argumentos de la tan interpretada doctrina horaciana para legitimar la actividad poética y suscribe la dualidad *docere/delectare* de forma equilibrada: la poesía fue inventada para deleitar y enseñar al mismo tiempo, e insiste en que aquella poesía que sólo fue creada para deleitar y que no contiene ninguna enseñanza moral puede resultar perjudicial. Según Shepard, podemos pensar que Pinciano aprecia la diferencia entre Aristóteles, su maestro, y Horacio, que también influye de forma activa en el comentarista. Las interpretaciones y paráfrasis incidían en que Aristóteles defendía que el objeto de la literatura es producir placer, mientras que la consideración de la creación poética como una actividad útil para el lector se creía de origen horaciano. Pinciano reconcilia estas dos posturas y, para ello, describe la literatura a través de los argumentos que interpreta en Aristóteles cuando el Estagirita habla de la música: sirve para medir la pasión del alma, para mejorar las costumbres y para entretener y divertir (Shepard, 1970 42-43).

Así define Pinciano el papel de la construcción poética, a la que defiende como una actividad que ha de ser útil al mismo tiempo que proporciona placer. Ahora bien, ¿cómo puede resultar útil y enseñar una construcción que se fundamenta en la

mendacidad? Para resolver esta duda, que se fundamenta en la consideración tradicional del artefacto literario como un producto falaz, el comentarista español echa mano dos argumentos. El primero explica esta cuestión a través de la alegoría: parece que la poesía mimética se construye sobre palabras que parecen falsas, pero no lo son, porque la mentira que construye el poeta es de carácter alegórico y es esa alegoría la que esconde verdad. El segundo de los argumentos, dice Shepard, es algo más débil: existen mentiras piadosas y son necesarias para mantener la paz. «Estas nobles mentiras están a la disposición de monarcas y justificadas cuando existen circunstancias de intranquilidad (Shepard, 1970: 43). Las falacias de la literatura serían, para Pinciano, mentiras piadosas y nobles.

De hecho, para Pinciano la falacia es lo que distingue a la literatura: el autor suscribe las interpretaciones y traducciones de Aristóteles y defiende que la tarea del poeta es universal, mientras que la del historiador es particular. Pinciano explica que «el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito» (Pinciano, 1970: 50). En este sentido, Pinciano defiende que el poeta debe escribir atendiendo a la verosimilitud, que es el desarrollo racional de todas las posibilidades que abarca el universo. Por eso, para Pinciano, la poesía «se extiende a lo que es y no es» y no tendría, por ejemplo, sentido convertir una descripción de El Escorial en un tema poético porque es un complejo real, sujeto a unas normas que frustran su expresión ideal, y no parte de ningún modo de la fabulación de un autor (Shepard, 1970: 49-50). En resumen: para Pinciano la labor del poeta, a diferencia de la del historiador, lleva implícita la tarea de fabular, que implica emplear la falacia piadosa. Ahora bien, el poeta tiene que asegurarse siempre de que su relato sea verosímil y de que el universo en el que lo inserta tenga las mismas leyes naturales que nuestro universo real. Para Pinciano, el poeta no ha de modificar las leyes de la naturaleza, porque entonces la fábula ya no imitaría, según el comentarista, y llevaría al lector al disparate (Shepard, 1970: 57).

En cuanto a las acusaciones directas fijadas en la tradición platónica contra la poesía, Pinciano apuesta por justificarlas diciendo que se ha interpretado mal a Platón: dice el autor que quizás el filósofo griego no critica a la poesía en sí, sino a los malos poetas. Pinciano construye esta idea reinterpretando, nuevamente, a Platón y adaptando sus argumentos de forma convenida a su propio discurso. Escribe el comentarista que Platón creó una República que imitaba «la celestial». En ella, los hombres tienen que ser buenos por naturaleza, por lo que no hace falta que existan poetas que mientan para

enseñarles a ser virtuosos, del mismo modo que no harían falta los médicos si no existieran los enfermos en el mundo. No obstante, los enfermos existen, como los hombres malos, y por eso es necesario que existan los médicos, como es necesario que existan los poetas (Shepard, 1970: 44). Este argumento le sirve al comentarista para reconciliarse con Platón y no verse en la obligación de desacreditarle, un argumento que Shepard considera vulgar e incluso innecesario. Sin embargo, esta es la forma que Pinciano tiene de paliar el ataque de Platón a la poesía mimética y de legitimarla como construcción: el comentarista no consigue esquivar la identificación de la ficción literaria con la falacia, pero, atendiendo a su definición de la literatura como una actividad cuyo objeto es deleitar a la par que enseñar, defiende que es una falacia positiva y necesaria para la sociedad.

Ahora bien, es interesante observar cómo el furor poético (el tópico del que se sirvió la tradición platónica clásica para desprestigiar la poesía y que muchos autores revirtieron, precisamente, para legitimarla) aparece en Pinciano cuando el comentarista habla de la mimesis poética. Pinciano expone que el deseo de imitar es una facultad connatural al ser humano, de la cual depende nuestra civilización. Según Shepard, para Pinciano

la mimesis literaria no solamente implica mimesis verbal de la vida, sino, más importante aún, trabaja de acuerdo con la misma fuerza que crea el estado de la sociedad humana [...]. La mimesis literaria es algo más que la falsificación de las formas existentes: es el principio mismo de la vida humana [...]. El artista no crea de nuevo el mundo, sino que como Dios, es demiurgo. Del mismo modo que el alma, en Aristóteles, anima al cuerpo la imitación es el ánima de la creación literaria (Shepard, 1970: 46).

En esta identificación del poeta como un tipo de demiurgo encontramos las raíces del tópico de la poesía como un acto imbuido de divinidad y del poeta como portavoz de esa divinidad; un argumento que en Pinciano se matiza y adquiere muchos tintes racionales y que al comentarista le sirve para definir la mimesis literaria como una facultad que es inherente a la naturaleza humana, de la que no podemos escapar.

En síntesis, la aportación de Pinciano es relevante porque es una buena muestra de la necesidad, que empieza a estar latente en el Renacimiento, de legitimar la producción literaria y de defenderla de los ataques y acusaciones que han degradado su imagen y que la han convertido en un discurso, en apariencia, perjudicial y engañoso.

No obstante, aunque Pinciano es consciente del problema, las soluciones que aporta se construyen sobre el mismo problema y no logran más que esquivarlo o parchearlo. El comentarista no sorteja la identificación de la literatura ficcional con la falacia convencional, y aunque acepta y defiende la pertinencia y la necesidad de la ficción en el discurso literario, su defensa se articula sobre una propuesta de relectura de la obra de Platón que se encuentra desajustada del contenido de la misma.

En conclusión:

1. En Pinciano encontramos una voluntad crítica de corregir la tradicional identificación de la literatura como una forma de engaño. Existe en su obra una defensa activa de que las falacias de la literatura no son perjudiciales para el lector.
2. Para realizar esta defensa, Pinciano utiliza las herramientas del modelo de conocimiento tradicional de carácter lógico-intuitivo. Como se ha hecho hasta el momento, describe el carácter mimético de la poesía a través de la observación de las características de la obra literaria, por lo que su punto de vista a la hora de describir el artefacto literario es el que se ha adoptado, en general, a lo largo de toda la tradición. Pinciano construye su definición sobre la literatura y su finalidad empleando los argumentos de autoridad de autores clásicos como Aristóteles y Horacio y, además, realiza una relectura manipulada y convenida de la obra de Platón, en la que trata de resignificar las acusaciones que el filósofo virtió sobre la actividad poética para atenuarlas.
3. Toda la defensa de la poesía mimética que lleva a cabo Pinciano va dirigida, no a negar su carácter falaz, sino a legitimar la conveniencia de sus engaños y a describirlos como benignos. Pinciano, como el resto de autores de los Siglos de Oro, admite implícitamente que el contenido de la obra poética falta a la verdad factual y, por tanto, acepta la tradicional oposición ficción/realidad que se fija en la obra de Platón y se extiende a lo largo de toda la tradición.

3.4.6. Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635)

Luis Alfonso de Carvallo es el autor de *Cisne de Apolo* (1997), una obra publicada en 1602, de gran importancia en el panorama español de la teoría literaria renacentista, pues surge en un contexto caracterizado por la escasez de ideas literarias. Entre sus

escasos precedentes, encontramos la *Philosophia Antigua Poética*, de Pinciano. Según los especialistas, Carvallo conoció la obra de Pinciano (aunque no la citó), reaccionó contra las poéticas anteriores (que no consideró poéticas, sino versificaciones) y reclamó ser el primero en España en publicar una preceptiva de la forma en la que se hizo durante el Renacimiento. *Cisne de Apolo* aparece como un comentario teórico-literario español muy individual, con un carácter didáctico y religioso que poco tiene que ver con la obra de Pinciano. De hecho, Carvallo le concede a su obra un cierto aire de modernidad que la distingue de la de Pinciano: entre otras diferencias, evita hablar directamente de Aristóteles y, cuando se refiere a él, lo hace de forma sucinta. El comentarista prefiere citar a Sánchez de las Brozas o a Poliziano (autores que no tuvo en cuenta Pinciano) y también incluye a Huarte (Porqueras Mayo, 1997: 9-12).

En su obra, Carvallo define la poesía como un arte que, con limitación, enseña a hablar con orden, con ornato y «con gran concierto». Según el autor, la poesía consta de tres partes, que son materia, forma y fin; tres partes que integran otras: orden, invención, disposición y locución (Carvallo, 1977: 82). Se trata de una definición que aborda poco o nada la naturaleza tendente a la ficción de la construcción poética. Sin embargo, al poeta lo define de la siguiente forma: «Poeta aquel se llama propiamente que dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio» (Carvallo, 1977: 77). Se trata de una definición que, según Porqueras Mayo, parte de Badio Ascensio (Porqueras Mayo, 1977: 77) y que resulta interesante porque en ella aparece de lleno el tópico del poeta imbuido por la divinidad (que en Platón se utiliza para atacar a la poesía mimética y a partir de la Edad Media se emplea para legitimarla). Para Carvallo, el poeta es el encargado de construir con sus versos «cosas mayores que la humana gente puede alcanzar con su humano juicio» y «más imita a Dios en su artificio» (Carvallo, 1977: 77). Es decir, el poeta está por encima del resto de los hombres y lo que le otorga esa posición es su vinculación con la divinidad, pues con su artificio imita lo más elevado que se puede imitar: a Dios.

Con esta imagen tan limpia y positiva del poeta que nos presenta Carvallo no es difícil imaginar que el autor está preparando el terreno en su *Cisne de Apolo* para articular una defensa de la poesía mimética en contra de los argumentos tradicionales de herencia platónica que hasta ahora la han definido como una construcción engañosa y perjudicial. Expone Carvallo:

la materia del Poeta es tratar de cosas verdaderas o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía, y con esto la imaginativa [...]. Y cuanto mejor y más sutil imaginativa tuviere, será más excelente Poeta, porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables como afirma Acensio (Carvallo, 1977: 100).

Y sobre la invención dice:

La invención, dice Tulio, es buscar y pensar cosas para decir, verdaderas o fingidas, que son, como dije, la materia de la Poesía. Viene deste verbo *invenio*, que quiere decir “hallar”; y en italiano lo llaman “trovar” de donde llaman a la compustura “trova”. Lo cual pertenece, como dije, a la imaginativa, ingenio sutil y delicado, significado por el Cisne (Carvallo, 1977: 100).

La invención y la imaginación, para Carvallo, son dos de las herramientas que siempre tiene que utilizar el poeta: «Lo primero que el Poeta hace es imaginar lo que ha de decir y la materia que ha de tratar» (Carvallo, 1977: 101). Ahora bien, pese a que Carvallo identifica la invención como una de las labores fundamentales del poeta, se niega a considerar esta invención un engaño y se niega a definir al poeta como mentiroso. Dice, apoyándose en una referencia de Ausonio, que: «Nunca a los Poetas es lícito mentir ni su oficio es mentir absolutamente, y cuando algunos lo hayan hecho, no por ser poetas sino mentirosos habrá sido». Luego matiza:

si el fingir fuese sin su limitación y concierto, no puedo negar que sería mentir; mas cuando es conforme a cierta orden y limitación, no es mentir, antes es loable oficio del Poeta y tan proprio suyo, que Aristóteles dice que no tiene cosa que más le convenga (Carvallo, 1977: 103).

Carvallo se detiene a explicar con detalle por qué los poetas no mienten y por qué la ficción no puede ser considerada una mentira. De esta manera, Carvallo clasifica las fábulas según su verosimilitud: entiende las que llama «verisímiles» como aquellas que cuentan algo que, si no ha sido, bien podría suceder, y tienen apariencia de verdad porque cuanto más real parece la fábula que se cuenta, más suele deleitar; las ficciones fabulosas, según el comentarista, son las que no han ocurrido ni podrían ocurrir jamás, y existen dos tipos de ficciones fabulosas: las visibles o corpóreas y las intelectuales o metafísicas (Carvallo, 1977: 104-105).

Ninguna de estas ficciones, sean más o menos verosímiles, puede ser considerada una mentira. Carvallo explica que San Agustín define la mentira como una cosa falsa o tomada por falsa que, dice que añade Graciano, tiene el ánimo de engañar. Según Carvallo, «la ficción del Poeta no es significación de cosa falsa por verdadera, ni con ánimo de engañar, antes significa cosa muy cierta [...]. Luego no mentirá el Poeta en la tal ficción» (Carvallo, 1977: 106). Más adelante añade: «Que no será mentira lo que así dijere el poeta. Porque mentir, según los gramáticos, es ir contra lo que se entiende y decir otro de lo que siente. Aquí no lo hace el poeta; luego no será mentir hablar en este sentido» (Carvallo, 1977: 109). Por eso, parafraseando a Lactancio Firmiano, Carvallo considera que «el oficio del poeta es tratar las cosas verdaderas en otras semejantes especies envueltas con obscuras figuras» (Carvallo, 1977: 123).

Resulta muy relevante la defensa que argumenta Carvallo sobre la poesía mimética por el especial empeño del comentarista en dejar claro que la ficción no es ningún tipo de mentira benigna o maligna. Este argumento lo distingue de la mayoría de autores, cuyas opiniones estaban más en la línea de considerar la ficción un tipo de engaño poco lesivo. Para llevar a cabo su defensa, Carvallo emplea todo un arsenal de ejemplos, citas y supuestos con los que trata de cubrir cualquier duda o contradicción aparente que pueda surgir al lector al respecto de la naturaleza ficcional de la literatura.

Además, como decíamos unas líneas más arriba, Carvallo echa mano del tópico del poeta imbuido por el furor divino para legitimar más, si cabe, su tarea y, citando a Badio Ascensio, expone que los poetas hablan con oscuridad porque imitan a los santos profetas. Esto se debe a que los poetas, con su labor, imitan, según Carvallo, el artificio divino y, de hecho, dedica un apartado de su obra a justificar la licitud de la poesía apelando al argumento de que la Iglesia la aprueba como válida (Carvallo 1977: 123, 130-136).

Por tanto, resulta obvio que el tratamiento del problema en Carvallo responde directamente a la necesidad que venimos comentando a lo largo de todo el este repaso histórico: defender la poesía mimética de la acusación fijada en Platón y secundada por la tradición literaria y disociarla de la mentira convencional. Para ello, el comentarista español diferencia la mentira poética (o ficción literaria) de la mentira convencional por la intencionalidad; mientras que la ficción modifica la realidad para deleitar, el engaño lo hace con una intención maligna y perjudicial. Para reforzar este argumento, Carvallo acude a un gran abanico de ejemplos y supuestos y, además, echa mano del argumento fijado en el *Ion* para denunciar la poesía mimética como una construcción poco fiable,

pero que la tradición recuperó e invirtió, precisamente, para ensalzar la bondad de sus cualidades: la tarea del poeta está unida a la divinidad y su producción mimética parte de ella, por lo que nunca puede resultar perjudicial para el lector.

Todo esto se sintetiza de una forma muy contundente en los siguientes versos, situados al final de una de sus disertaciones, en los que disocia «mentira» de «ficción» y habla también de la tarea elevada y divina del literato:

Afirmación de falso es la mentira, / contra la verdad y aquello que se siente; / verdad la poesía siempre mira, / declara lo que está dentro de la mente; / a cosas levantadas siempre aspira, / al divino artificio es aparente, / con los cuatro sentidos misteriosos, / y así no habrá poetas mentirosos» (Carvallo, 1977: 112).

En conclusión:

1. Como en los autores anteriores, observamos en Carvallo una actitud crítica en contra de la identificación de la poesía como una forma de engaño y una voluntad por distinguir la mentira de la ficción.
2. No obstante, Carvallo, para llevar a cabo su teoría, también emplea las tradicionales herramientas propias de un modelo de saber lógico-intuitivo y comenta el problema de la ficción desde la exclusiva observación de las características que suele presentar la obra literaria, con una perspectiva de análisis muy parecida a la que emplearon los autores anteriores y los clásicos, como Platón. Observamos que el autor explica las diferencias entre ficción y mentira a través de los argumentos y definiciones sobre poesía mimética de los autores clásicos y medievales insertos en la tradición, como San Agustín, y asume, también, tópicos como el del poeta furioso, fijado en Platón y utilizado tradicionalmente de diferentes formas para defender la literatura de sus acusaciones de falacidad. Con todos estos recursos, Carvallo construye su argumentación y explica que la poesía no es un tipo de mentira porque no trata de engañar al lector, a diferencia de las falacias convencionales. Es un artefacto que aspira siempre a contar un tipo de verdad especial a la que sólo se puede llegar a través de la divinidad.
3. A pesar de que Carvallo trata de desmentir el vínculo que tradicionalmente se le ha asignado a los conceptos de ‘ficción’ y ‘mentira’, el hecho de que el autor sugiera que la poesía ilumina una verdad elevada (diferente de la verdad factual) ya implica asumir que la verdad de la literatura es distinta de

lo que consideramos como verdad factual. Esta distinción tiene su origen en la tradicional oposición ficción/realidad, que queda fijada en la obra de Platón cuando el filósofo clásico entiende que la literatura es naturalmente engañosa. Veremos cómo la teoría literaria de los sucesivos siglos, para validar la conveniencia de la actividad literaria, emplea frecuentemente el argumento de que los engaños de la literatura son un tipo de verdad especial, diferente a la que obtenemos a partir de nuestras experiencias con el entorno externo.

3.4.7. Francisco de Cascales (1564-1642)

Otra obra en la que observar el desarrollo de la problemática que envuelve a la mentira poética durante el Renacimiento español es *Tablas poéticas* (1988) de Francisco de Cascales (publicadas, originalmente, en 1617); un comentario poético que, según García Berrio, se construyó sobre las cuatro corrientes estéticas sobre las que se erigió, en general, la poética clasicista: la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica y que, además, recoge casi todos los tópicos de las tradiciones aristotélica y horaciana. No obstante, pese a que el material que recoge Cascales en ellas es representativo del pensamiento poético del Siglo de Oro y resulta muy valioso, lo cierto es que, según García Berrio, la obra se dispone en una estructura de textos mal conectados y faltos, en general, de originalidad, pues al parecer las *Tablas poéticas* pueden ser consideradas como un compendio de plagios de otros autores clasicistas, como Robortello, Minturno y Tasso, entre otros (sobre todo, autores italianos, pues poco rastro de otros autores españoles encontramos en la obra de Cascales)³¹ (García Berrio, 1988: 13-17):

El sorprendente testimonio de las *Tablas poéticas*, una de las tres o cuatro obras de mayor difusión de la Poética española durante los siglos XVI y XVII, corrobora la independencia italiana de la Poética española en el siglo XVI (García Berrio, 1988: 23).

Sin embargo, a pesar de su falta de originalidad, las *Tablas poéticas* de Cascales son un documento muy valioso. En efecto, en ellas se plagian ideas y contenido de otras poéticas, pero esta copia indica que, inevitablemente, el autor ha tenido que leer y

³¹ Poco rastro de otros autores españoles encontramos en la obra de Cascales (García Berrio, 1988: 13-17).

seleccionar aquellos textos que ha decidido hacer pasar como suyos. Por tanto, la obra se convierte en una compilación a través de la que podemos observar una selección de argumentos representativos de la poética renacentista. Por eso mismo, parece interesante observar qué lugar ocupa la discusión sobre la ficción literaria en las *Tablas poéticas*; obra de un autor que, pese a las acusaciones de plagio que pesan sobre su trabajo, contribuyó indudablemente a asentar en España las ideas de la preceptiva italiana del Siglo de Oro.

Cascales define en la primera de sus tablas la *Poética* como el arte de imitar con las palabras. Y sobre imitar, explica el estudioso: «*Imitar* es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas de la misma manera que suelen ser y tratarse» (Cascales, 1988: 55). Esta afirmación de Cascales encaja con la visión tradicional de la literatura como reproducción o redoblamiento de la realidad, como dice García Berrio, «a escala artística»:

A través de la poesía, el hombre *hace* o construye efectivamente un *mundo* alternativo y equivalente al mundo real [...]. El conocimiento humano abre una vía de comunicación con el mundo; la acción poética como *mímesis*, imitación o reproducción de la realidad, redobla y diversifica los instrumentos humanos de alcanzar un concepto «verdadero» sobre el universo de la alteridad.

Las peculiaridades de este itinerario alternativo, poético o imitativo respecto al conocimiento de la realidad, se consolidan bajo la conocida diferencia entre *verdad* como regla de validez del conocimiento lógico y objetivo, y *verosimilitud* como conjunto convencional de reglas de validez en la modalidad reconocitiva del arte (García Berrio, 1988: 56).

Esto implica, tal y como comenta en las siguientes líneas García Berrio, que la imitación literaria siempre se va a fundamentar en la verosimilitud y no en la realidad, lo cual supone que no podemos exigir ni esperar realidad efectiva en los textos literarios. Por eso escribe García Berrio que «la *mímesis* artística tiende a la fabricación productiva de *modelos* de la realidad» y que «La poesía, y en general todas las artes, transfieren la realidad objetiva a formas irreales de la construcción imaginaria» (García Berrio, 1988: 56).

Cascales construye su definición de la poesía como arte de la imitación sobre esta concepción tradicional de la *mímesis* y, de hecho, cuando habla acerca de lo que diferencia la poesía del resto de artes alude a ella directamente. Dice:

Habiendo pues de ser nuestra materia participante de imitación, no se pueden sufrir aquellos, que enseñando Agricultura o Philosophía o otras artes o ciencias, quieren ser tenidos por Poetas en lo que no hay imitación ninguna. El que enseña Mathemática, llámese maestro de aquel arte: el que narra Historia, llámese historiador: el que imita al Mathemático en alguna acción de su facultad, y el que imita algún hecho de la historia ése es y se debe decir Poeta (Cascales, 1988: 71).

Este fragmento de Cascales es relevante para la delimitación del concepto de ‘poesía’, pues implica el reconocimiento de que el fin de la producción poética es imitar de forma verosímil la vida, por lo que la imitación es la característica medular y distintiva de la poesía. Esto equivaldría a afirmar que la ficción es la característica que define como tal a la literatura como tal. Ahora bien, hemos de saber que en Cascales, como en casi todos sus contemporáneos, se repite la asociación entre ficción y engaño, que, recordemos, se fija en Platón y se extiende en la Edad Media (adaptándose a la doctrina cristiana), hasta llegar al Renacimiento. Ahora bien: ¿qué problemas supone identificar y diferenciar la poesía del resto de artes por el hecho de que ésta sea, según Cascales, naturalmente imitativa (ficcional)?

El primero de los problemas acerca de la ficción que rescata Cascales es el concerniente a los límites de la imitación. Cascales no sólo considera como objeto de la poesía las acciones de los hombres, sino que dice que también pueden imitarse (es decir, también pueden ser poéticos) los distintos paisajes o incluso las ideas o los sentimientos. Es curioso este posicionamiento si lo comparamos con el de otros preceptistas italianos como Torquato Tasso, quien, en concreto, afirmaba que la divinidad y el carácter natural de las cosas no debían ser objeto, nunca, de la poesía y que, por tanto, la imitación de asuntos relacionados con Dios nunca podía entenderse como literatura.

Estos preceptistas italianos, entre los que se encuentra Tasso, sin duda, hablan afectados por el prejuicio tradicional de considerar la poesía mimética como una actividad falaz y pernicioso para el lector y por este motivo reniegan de considerar como objeto de la poesía ciertos temas. No obstante, en este pequeño fragmento de Cascales hay una aparente superación de ese prejuicio y una expansión del objeto de imitación de la poesía que ya se da previamente en Robortello. Esta expansión del objeto de imitación parece invitarnos, en principio, a liberarnos, en cierta parte, de la idea de que no existen realidades que no puedan ser imitadas (es decir, ficcionalizadas y convertidas en literatura, atendiendo a la concepción tradicional de la imitación poética, que

explicábamos unas líneas atrás). Sin embargo, Cascales pone límites pronto a este argumento y marca ciertos temas como no imitables. Esto, inevitablemente, hace resurgir los debates morales que giran en torno a la cuestión del carácter falaz de la literatura. Explica Cascales en la primera de sus tablas:

La *Materia* poética es todo quanto puede recibir imitación: por tanto, no introduzcáis persona, ni cosa en vuestra Poesía, que no sea imitable. Y si no se encierra cosa en la materia Poética que no esté sujeta a la imitación, mal hecho es sacar en el teatro a la Virgen María y a Dios: que ¿quién podrá imitar las divinísimas costumbre de la Virgen? Pues a Dios, que nadie le ha visto, y es incomprehensible, ¿quién osará imitarle y representarle? (Cascales, 1988: 67).

Posteriormente, Cascales refuerza este argumento con una cita extraída del *Ars Poetica* de Horacio. Observamos que Cascales construye su definición de poesía y delimita qué se puede o no ficcionalizar teniendo en cuenta qué resulta moralmente válido imitar para la sociedad de su actualidad cultural. Se considera, por ejemplo, que ciertas escenas no son imitables por su truculencia o por resultar poco creíbles (verosímiles): imitar a Dios o a la Virgen María no sería adecuado porque no resultaría verosímil, ya que nunca nadie les ha visto. Dice García Berrio que no es de extrañar que el preceptista español adopte este posicionamiento, pues es semejante al que solía adoptar el Renacimiento italiano.

Las limitaciones horacianas, al aducir motivos de verosimilitud y de credulidad, recortaban la libertad absoluta de la ficción artística por la vertiente de la falsedad [...]. Los debates sobre la falsedad y la «mentira» estética, así como su inmediata secuela: el desmoronamiento de la ilusión artística, pugnaban en el ánimo de los comentaristas con los de la deformidad moral (García Berrio, 1988: 68-69).

Ahora bien, para observar con detalle cómo aborda Cascales el problema de la licitud de la mentira poética, conviene indagar un poco más en las consideraciones del preceptista español acerca del propio concepto de 'poesía' y una buena forma de acercarnos a observar la dimensión que este concepto en la obra de Cascales es hablar de la finalidad que le concede el comentarista español a la literatura. Según Cascales que

El *Fin* de la Poesía es agradar y aprovechar imitando: por este fin dixo Horacio:

Todos los votos se llevó el Poeta, Que supo ser de gusto y de provecho: Ya alegrando al lector, ya aconsejando.

De manera que el Poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral: como quien es imitación de la vida espejo de las costumbres, imagen de la verdad (Cascales, 1988: 96).

Cascales recurre al tópico horaciano del *docere/delectare* para explicar la finalidad de la actividad poética. No es algo que nos sorprenda, pues hemos visto cómo otros autores italianos han empleado este tópico con este mismo objetivo.

Cascales es claro: «el Poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral». La idea, heredada del Medievo y fijada previamente en la obra de Platón y en sus interpretaciones, vuelve a aparecer en el preceptista español. Sigue imperando la concepción de que toda producción poética admisible ha de servir de utilidad al lector que la consume. Recordemos, nuevamente, que esta idea procede de la concepción tradicional de que sólo son admisibles aquellas formas de poesía mimética que sirvan para instruir y alentar moralmente al pueblo (requisito de moralidad), pues, con esa condición, el engaño de la ficción poética no resulta dañino y, por consiguiente, es permisible en ese contexto. Como ya sabemos, esta idea evolucionó y parte de ella quedó sintetizada en la dualidad horaciana del *docere/delectare*: la literatura, inevitablemente, ha de cumplir una función estética y agradar, pero no puede dejar de instruir. Ya hemos hablado de que la doctrina cristiana medieval también adaptó, transformó y perpetuó estas ideas, por lo que no es extraño que lleguen al texto de Cascales, y más teniendo la escasa aportación de ideas propias por parte del autor. Posteriormente, el preceptista continúa reflexionando sobre esta función que él mismo ha adscrito a la poesía mimética y trae a su texto diversos debates que cuestionan el carácter didáctico de la poesía (la legitimidad y el valor de la representación de acciones truculentas y desagradables, el problema de la catarsis...). Cascales trata de resolver estas discusiones defendiendo el valor didáctico, además del estético, de la poesía mimética.

Todo esto le sirve a Cascales para defender la poesía mimética como una actividad lícita y de valor, muy distinta a la que ejerce, por ejemplo, el historiador. Para Cascales —y para el resto de comentadores renacentistas insertos en la tradición aristotélica— el poeta imita, mientras que el historiador, simplemente, narra. En esta tarea, el historiador atiende a un objeto particular, mientras que el literato atiende a un objeto universal:

¿Y no se sabe que el Historiador y el Poeta son diferentísimos en escribir una misma cosa, porque el uno la escribe narrando, y el otro imitando; y que la narración y imitación siguen diversos caminos; y que el Historiador mira objeto particular, y el Poeta universal? [...]. El historiador escribe las hazañas de Hércules con el valor y esfuerzo que él las hizo, y no pasa de ahí; porque si pasase, faltaría a su oficio: el Poeta, cantando las hazañas de Hércules, pinta en él el extremo de valentía y todos los efectos, afectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando, no a Hércules, sino a la excelencia de un hombre valeroso. ¿Veis cómo la acción histórica puede venir a ser Poética? (Cascales, 1988: 136).

Estas palabras, que están formuladas siguiendo la doctrina aristotélica y atendiendo a diversos comentarios de otros preceptistas, son relevantes, pues, aunque en otros muchos lugares del texto de Cascales observamos las huellas de los prejuicios tradicionales, consecuencia de considerar la literatura como una forma de engaño (esto ocurre cuando el preceptista habla sobre lo que se debe o no imitar y es también una idea que subyace en la dualidad horaciana del *docere/delectare*, que trae a colación Cascales cuando habla de la finalidad de la literatura), lo cierto es que en este fragmento ocurre algo verdaderamente interesante para el debate de la mentira poética: Cascales habla de la tarea del poeta en comparación con la del historiador, y, sin referirse al carácter falaz o poco verdadero de la literatura, pone énfasis en explicar que el objeto del historiador y el del poeta no son el mismo y se refiere al objeto del poeta como distinto, de interés universal, y no por ello inferior al del historiador, menos fiable o de menor calidad. Este fragmento resulta curioso simplemente por el hecho de que la invención literaria no está tratada como un simple engaño, sino legitimada, a través de estos argumentos, como una forma de expresión y plasmación de realidades que nada tienen que ver con las verdades factuales del texto histórico.

No obstante, pese a que el prejuicio tradicional parezca haber abandonado estas líneas (y por ello es relevante comentarlo), lo cierto es que a lo largo de la obra de Cascales continuamos leyendo apuntes en cuyo trasfondo seguimos observando las ideas que fueron interpretadas en la obra de Platón³², las cuales convergen en la inevitable asociación del concepto de ‘ficción’ (o ‘mentira poética’) con el de ‘engaño factual’.

En conclusión:

³² A lo largo del texto, observamos referencias que nos invitan a pensar en el mito pagano de las Musas y en el enfrentamiento entre la doctrina aristotélica y la horaciana que supone el problema relacionado con la licitud poética, por ejemplo.

1. Cascales trata de alejarse de la identificación tradicional de la poesía como una forma de engaño y legitima la valía del hecho literario.
2. No obstante, Cascales emplea para ello los recursos del paradigma de saber lógico-teórico y describe y valora el hecho literario desde la perspectiva tradicional, es decir, a partir de la observación de las características que definen a la obra literaria en sí. Su definición de la poesía mimética se construye sobre otras definiciones que los autores clásicos han propuesto sobre el concepto y la defensa de la literatura que realiza Cascales sobre las acusaciones de falacidad que la tradición ha vertido sobre el hecho literario se fundamenta en el tradicional requisito de moralidad (la literatura tiene que resultar instructiva y moralizante para los lectores para ser válida) y en distinguir que la verdad que transmite el texto poético, a través de la imitación, no es la misma que la que transmite el texto de carácter histórico.
3. No obstante, aunque Cascales trata, también, de desmentir el supuesto carácter engañoso y perjudicial que se le asigna al hecho literario a través de estos dos mecanismos (el requisito de moralidad y el tipo de verdad que alumbró la mimesis), lo cierto es que sigue aceptando implícitamente en su discurso la tradicional oposición ficción/realidad, que surge como consecuencia de que Platón acuse a la poesía mimética de ser un discurso naturalmente falaz. Cascales diferencia, como dos hechos distintos y no equiparables, entre las verdades factuales (de la historia) y las verdades de la actividad mimética (que son más generales) y, además, sostiene que sólo es conveniente aquella literatura que tenga un fin moralizante. Por tanto, esto significa que sólo son consideradas verdades generales aceptables (y no un contenido falaz y despreciable) aquellas que tienen una utilidad moral en el lector, aunque estas verdades generales no sean como las que cuentan otros discursos, como el histórico. El resto de poesía mimética sigue siendo considerada, implícitamente, un constructo falaz y reprochable.

3.5. Síntesis sobre la consideración de la literatura y la ficción en la cultura de los Siglos de Oro

Este análisis es una muestra del tratamiento de la poesía y de su carácter ficcional (lo que durante los Siglos de Oro se llama «mentira poética») que llevan a cabo los

preceptistas de los siglos XVI y XVII. En líneas generales, todas estas voces explican la naturaleza y las características de la poesía mimética con las estrategias de un modelo de saber de corte lógico-intuitivo. Se usa, para ello, el conocimiento asentado en la filosofía platónica y en las interpretaciones de otros autores clásicos grecolatinos, el cual es adaptado al pensamiento cultural de este contexto histórico en cuestión. Aunque la mayoría de los autores renacentistas tratan de legitimar la construcción poética y alejarla del engaño lesivo y corruptor para la sociedad, lo cierto es que todos ellos parten, para definirla, de las asunciones fijadas en Platón y en otros autores clásicos que relacionan la literatura como una forma de mentira que se contrapone de forma excluyente a lo que consideramos como real. A través de unos argumentos u otros, se continúa aceptando que el objeto de la poesía es aquello que no ha sucedido, que es invención humana y que, por lo tanto, no es verdad; por lo que se considera, necesariamente, una falacia que, si bien no pretende confundir al lector (algunos autores desmienten el carácter corruptor que le ha asignado la tradición), lo cierto es que sigue suponiendo una falta para con la realidad. Es una mentira benigna; una mentira poética. Como hemos visto, dependiendo del autor al que consultemos y lo dispuesto que esté a romper con el paradigma hasta ahora imperante, la «benignidad» de la mentira poética será una u otra. Las distintas opiniones se articulan dentro de un espectro cuyas polaridades extremas son dos: 1) o bien puede ser que a la poesía no se le asigne un fin doctrinal y que la culpa de su carácter corruptor no recaiga sobre la creación artística o sobre su autor, sino sobre la interpretación del lector; 2) o bien puede ser que el preceptista en cuestión adquiera una opinión más próxima con la tradición doctrinal de herencia platónica y cristiana y defienda que el fin de la poesía debe ser de carácter doctrinal (requisito de moralidad) y que sólo la poesía que cumpla con esta finalidad puede definirse como benigna (mentira poética) porque no es lesiva ni corruptora. Estas dos polaridades son fácilmente reconocibles en las discusiones anteriormente comentadas en torno a las dualidades horacianas *ingenium/ars*, *docere/delectare* y *res/verba*.

Lo verdaderamente interesante del análisis es que, a través de él, podemos observar ciertas ideas que hemos desarrollado a lo largo de todo este epígrafe:

1. El cambio de paradigma que comienza a introducirse durante el siglo XVI y el contexto cultural afectan a los estudios sobre poesía. A medida que avanzan los siglos y comienza el periodo de inestabilidad y duda, surge la necesidad (en algunos autores) de cuestionar y de criticar los presupuestos

que el paradigma de conocimiento lógico-intuitivo daba por sentados y aparece un interés progresivo por descubrir nuevo conocimiento hasta ahora oculto.

2. Por tanto, esto significa que hay una voluntad rupturista con las conclusiones que aporta el modelo de saber lógico-intuitivo al respecto del estudio de la poesía mimética. Por eso, se cuestiona el carácter falaz y corruptor que se le ha asignado tradicionalmente y hay un interés por legitimarla como actividad con argumentos que superen presupuestos tradicionales como, por ejemplo, el requisito de moralidad medieval. Sin embargo, hay que considerar que esta voluntad aparece de forma progresiva y que las tendencias tradicionales de corte didáctico-moralizador siguen teniendo mucha fuerza en un periodo tan convulso como el de la Contrarreforma. El saber tradicional lógico-intuitivo está calcificado y estratificado y todavía estructura el pensamiento cultural social.
3. Se busca, sin embargo, acabar con esta asociación entre poesía y mentira a través del mismo discurso tradicional de corte lógico-intuitivo que la sostiene como un engaño y que, en general, parte de la observación del objeto artístico concluido (el texto) para plantear su definición. Además, se siguen utilizando las herramientas del modelo de conocimiento lógico-intuitivo para proponer nuevas definiciones: las ideas siguen refutando a través de los argumentos de autoridad de los clásicos, que incluso son releídos y adaptados a conveniencia al pensamiento cultural del momento.
4. Esto sólo resulta en un parcheo temporal del problema que supone considerar la literatura como una forma de engaño: queda definida la poesía mimética, en general, como una invención que se contrapone a la realidad fáctica y que, por lo tanto, es un tipo de engaño pero sin voluntad lesiva.
5. Existe, por consiguiente, un pensamiento crítico (incentivado por el cambio de paradigma) que cuestiona el tan difundido carácter corruptor y engañoso de la poesía, pero lo cierto es que la poesía, en sí misma, sigue definiéndose a través del pensamiento doctrinal tradicional.

Estas palabras de García Berrio a propósito del tratamiento de la poesía durante los Siglos de Oro parecen un buen broche para nuestras conclusiones:

Tras el colapso medieval del deleite en la voluptuosidad del sueño artístico autoengañoso, el edificio del arte didáctico, aupado teóricamente sobre el menor número de mentiras posible y el mayor número de desengaños, comienza a resquebrajarse en la práctica artística del Renacimiento y el Manierismo italianos, y en menor grado en los períodos equivalentes del arte español. Los teorizadores se hicieron eco, con frecuencia, del nuevo giro de los hechos artísticos y encerraron esta inquietud bajo la corteza del tópico de la mentira literaria. Pero una cosa era la comprensión y constatación de hechos y otra el explícito asentimiento de los mismos. Al conservadurismo y anacronía casi generales en la teoría literaria del siglo XVI no se les puede exigir más que, en sus mejores casos, el eco de los problemas, su justa glosa y, como mucho, su planteamiento en términos proporcionados y objetivos. Sólo en contadísimos casos nos brindan el sorprendente espectáculo de un precoz y franco abrazarse con la modernidad, con la innovación (García Berrio, 1977: 172).

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES ACERCA DEL USO DEL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO ÚNICO VEHÍCULO PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL

El estudio del desarrollo del concepto de ‘poesía’ y de ‘ficción’ en los siglos comprendidos entre los periodos que llamamos Antigüedad Tardía y Barroco a través del primer bloque de contenido de nuestro marco teórico evidencia varias conclusiones que pasamos a enumerar y sintetizar a continuación.

1. El pensamiento lógico-intuitivo es el único vehículo discursivo que otorga soluciones, antes del cambio de paradigma y de la llegada del pensamiento moderno y de sus herramientas discursivas (científico-empíricas), para comprender y explicar la realidad factual, la naturaleza del hombre y su papel y su producción. La literatura y su naturaleza ficcional son descritas a través de este pensamiento y el discurso que lo vehicula (de corte doctrinal) se ve afectado, necesariamente, por creencias, mitos e intuiciones que configuran la única forma de conocimiento posible y que se ven intervenidos por intereses.
2. El discurso lógico-intuitivo que explica la poesía sienta sus bases en la tradición del pensamiento de herencia platónica (aunque es anterior) y se extiende y evoluciona a lo largo de los siglos a través de los diversos autores clásicos e intérpretes medievales. Las bases de este pensamiento tradicional quedan estratificadas y calcificadas con el paso de los años y de ellas se extrae una conclusión: la poesía mimética posee una naturaleza corruptora, tendente al engaño, y está hermanada con la mentira. La única poesía aceptable es la que cumple con este propósito doctrinal que articula y da coherencia al pensamiento lógico-intuitivo y metafísico.
3. Durante los Siglos de Oro, la llegada de un cambio de paradigma, que supone la aparición del pensamiento moderno y de su discurso científico-empírico demostrable implica el surgimiento del pensamiento crítico y de los primeros cuestionamientos del discurso lógico-intuitivo de corte doctrinal que afirma que la poesía es engañosa. No obstante, durante estos siglos, el pensamiento doctrinal sigue arraigado fuertemente en la sociedad y la enorme presencia e influencia de las instituciones religiosas lo afianzan.

4. Se continúa utilizando el modelo de conocimiento lógico-intuitivo para definir la poesía. La naturaleza intuitiva de sus discursos permite adaptar su lógica al nuevo pensamiento cultural que va surgiendo en los diferentes contextos históricos. Por tanto, según la conveniencia, se buscan nuevas respuestas intuitivas para los problemas que habían planteado ciertos cuestionamientos críticos, las cuales, al final, no son más que un parche temporal que, con el paso de los años, necesita ser renovado.

Todo este proceso converge en que, durante los últimos años del Barroco, se sigue explicando la poesía y su carácter ficcional a través de un modelo de saber lógico-intuitivo tradicional y de corte platónico, que, por sus características, permite reformular sus discursos para adaptarlos una y otra vez a la lógica cultural del momento, con el fin de solucionar nuevos problemas y contrasentidos que aparecen como consecuencia de ciertos cambios socio-culturales. La literatura se sigue estudiando, por tanto, a partir del análisis y de la observación de las características del objeto artístico producido en cuestión (sin atender a los procesos que lo posibilitan y que se producen en el escritor y en el lector). El conocimiento que se produce a partir de estos estudios sigue constantándose a través de los aceptados argumentos de autoridad de los autores clásicos, que rara vez son contradichos o cuestionados, pero que sí suelen ser reinterpretados y manipulados a conveniencia.

BLOQUE 2. LOS EFECTOS DEL CAMBIO DE PARADIGMA: LA CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO. DOS VEHÍCULOS PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL

Nuestro seguimiento de la evolución de la concepción de la literatura y de su carácter ficcional nos ha llevado a observar en el anterior bloque de contenido que las definiciones de la actividad literaria que hemos construido a lo largo de los siglos están insertas en un modelo de conocimiento doctrinal que se fundamenta en discursos lógico-intuitivos, los cuales dan lugar a un conjunto de argumentos a propósito de la poesía mimética que ya encontramos fijados en Platón, sedimentados y estratificados a lo largo de toda la tradición y adaptados a las distintas evoluciones del pensamiento cultural. Esto converge, en última instancia, en la asociación, directa o indirecta, de la literatura ficcional con la mentira: se observa la ficción como un tipo de falta a la realidad fáctica.

Ahora bien, ya hemos anunciado anteriormente que durante los Siglos de Oro existe una ruptura con este pensamiento doctrinal de corte metafísico e intuitivo, propiciada por la aparición de un cambio de paradigma que trae consigo un nuevo tipo de pensamiento que se fundamenta en un discurso que hoy llamaríamos «científico-empírico». Esta forma de pensamiento (crítico, no doctrinal) permite a la sociedad acercarse al conocimiento desde una nueva perspectiva: el mundo pasa a observarse en términos de demostraciones, evidencias y comprobaciones y, poco a poco, con el paso de los siglos, van quedando atrás los mitos, las intuiciones y los argumentos de autoridad como forma de conocimiento para entender la realidad.

No obstante, si bien este nuevo paradigma irrumpe como consecuencia de ciertos descubrimientos llevados a cabo durante el Renacimiento y el Barroco y suscita, en esta época inestable, convulsa y llena de dudas, una nueva actitud crítica que comienza a cuestionar los presupuestos metafísicos, no es hasta mucho después cuando adquiere una formulación compleja, una aceptación social general y, por tanto, una influencia cultural mayor. Los cambios introducidos por la llegada del conocimiento empírico no empiezan a ser notorios y a fijarse de forma evidente (sobre todo en lo referido al ámbito de los estudios sobre poética) hasta la llegada de la Ilustración (siglo XVIII en adelante) y, aun así, hemos de decir que todo el saber relativo al arte parece

reticente (incluso en nuestros días) a encontrar útil esta nueva forma de pensamiento y sus herramientas para explicar la creación artística.

Así pues, aunque el cambio de paradigma y la aparición del pensamiento moderno y del discurso científico-empírico (siglo XV) ya comenzaba a tener leves efectos durante los Siglos de Oro en lo relativo a la consideración de la literatura, hemos decidido retrasar su explicación para iniciar este segundo bloque de contenido del marco teórico con ella, pues pensamos que el desarrollo de la cuestión poética durante los Siglos de Oro se encuentra, principal y fundamentalmente, conducido por el pensamiento metafísico tradicional de corte doctrinal y poco afectado, todavía, por un cambio de paradigma que todavía no se había fijado.

No obstante, antes de hablar del asentamiento y de la configuración compleja del pensamiento moderno en los siglos XVIII y XIX y de su efecto sobre la evolución de la concepción de la literatura y de su naturaleza ficcional, hemos de retroceder unos cuantos pasos para atender, primeramente, con detalle, a su surgimiento en el siglo XV, cuando, por aquel entonces, todavía no guardaba relación con el estudio de la literatura ni influía de forma determinante en la consideración social sobre la misma.

CAPÍTULO 1. UNA NUEVA FORMA DE COMPRENDER Y EXPLICAR EL MUNDO

El cambio de paradigma que supuso la llegada del pensamiento moderno en el siglo XV fue el inicio de una serie de transformaciones que tuvieron una incidencia económica, política y social y que supusieron una nueva forma de percibir el mundo y de conocer su naturaleza.

Sabemos que, hasta finales de la Edad Media, el mundo sigue representándose y entendiéndose a través de un pensamiento lógico-metafísico intuitivo basado en los parámetros aristotélicos que, recordamos, fueron recuperados durante el siglo XIII y legitimados, entre otras personalidades, por Santo Tomás de Aquino y, en general, por la doctrina religiosa cristiana imperante. Sabemos, también, que el Medievo se apropió de los presupuestos aristotélicos —y también de los platónicos y, en general, de todo el conocimiento grecolatino de corte pagano— y aplicó sobre ellos un filtro dogmático y religioso, de tal forma que la teología cristiana quedó ligada al conocimiento (a la filosofía) y también a la poesía (Hottois, 1999: 47-48) en un modelo de pensamiento claramente teocéntrico: atendiendo a la filosofía aristotélica y a concepción cosmológica ptolemaica (siglo II d.C), para el hombre del Medievo el universo era finito, la

disposición de nuestro planeta en él respondía al modelo geocéntrico y el espacio era homogéneo (Hottois, 1999: 49).

Ahora bien, la llegada de Copérnico, durante el Humanismo del siglo XV, supuso el inicio del fin del pensamiento medieval de corte geocéntrico y teocéntrico y se inició un desplazamiento del interés general y un cambio en el eje social: progresivamente, el centro del modelo dejó de ser Dios y ese lugar fue ocupado por el hombre. La argumentación de Copérnico supone la llegada del pensamiento moderno y pone fin al geocentrismo: defiende la homogeneidad del universo y, con esta defensa, aparece la ruptura entre la evidencia sensible y el sentido común. Las cosas ya no son como parecen y la lógica metafísico-intuitiva ya no es convincente ni funciona para explicarlas: se demuestra, con pruebas, que la Tierra, en contra de lo que nuestra percepción física es capaz de observar, es la que gira en realidad alrededor del Sol y éste es el que, en realidad, permanece inmóvil. Esto implica que la realidad que nos muestran nuestros sentidos puede inducirnos a engaño (Hottois, 1999: 49-50)³³.

Esta idea nos parece clave para comprender la evolución del pensamiento: con la llegada del Humanismo y de los descubrimientos de la modernidad, el hombre cambia su forma de percibir el mundo en el que vive y esto supone una profunda transformación de su realidad efectiva. No obstante, hay que considerar que este cambio de paradigma —como todos los grandes cambios— tiene una causa. En este caso, es consecuencia directa del profundo descontento y de la desconfianza que el hombre tardomedieval profesa hacia el paradigma teocéntrico y logoteórico, esencialmente metafísico, que ya no convence, por sus contradicciones, para explicar el mundo físico exterior. La sociedad, desengañada, está ávida de nuevos conocimientos y formas para explicar la realidad. Dice Thomas S. Kuhn (2006):

El surgimiento de teorías nuevas se ve usualmente precedido por un periodo de profunda inseguridad profesional debido a que exige una destrucción a gran escala del paradigma, así como grandes cambios en los problemas y técnicas de la ciencia normal. Como sería de esperar, dicha inseguridad está provocada por el persistente fracaso a la hora de resolver como se debería los rompecabezas de la ciencia normal. El fracaso de las reglas existentes es el preludio de la búsqueda de otras nuevas (Kuhn, 2006: 152).

³³ «No obstante, la revolución copernicana se limita a un cambio de centro, coloca al sol en el centro del universo. Este *heliocentrismo* preserva en gran medida la elección divina del hombre. Aún estamos muy lejos de un universo infinito desprovisto de todo centro o de un universo vastísimo, en el cual el sistema solar no ocupa posición privilegiada alguna. El universo de Copérnico sigue siendo un universo cerrado y centrado» (Hottois, 1999: 50).

Así pues, las premisas que hasta ahora se habían entendido como básicas para entender el funcionamiento de nuestra realidad (el Sol gira alrededor de la Tierra y para percibir la realidad evidente de este fenómeno sólo necesitamos mirar al cielo), de pronto, se revierten, cambian.

A comienzos del siglo XVI un número cada vez mayor de los mejores astrónomos europeos reconocía que el paradigma astronómico fallaba en la aplicación a sus propios problemas tradicionales. Tal reconocimiento era un requisito previo para el rechazo copernicano del paradigma de Ptolomeo y para la búsqueda de uno nuevo (Kuhn, 2006: 153).

La realidad que hasta ahora conocíamos ya no es definitiva y el hombre deja de poder confiar ciegamente en sus sentidos y en los relatos tradicionales sin cuestionarse si éstos le están llevando a engaño. Las cosas no son ya como parecen y como se han contado hasta el momento y se siembra la duda; esa misma duda que, como ya hemos visto en el anterior bloque (aproximadamente a finales del XVI y en el siglo XVII), se expandió y se afianzó progresivamente hasta ser una característica medular de la perspectiva barroca. El saber lógico-intuitivo y sus herramientas ya no resultaban útiles y se necesitaba un nuevo modelo para conocer el entorno.

1.1. Un nuevo significado para «ciencia»

La llegada del pensamiento moderno introduce una serie de cambios en la visión social acerca del saber que se configuraba en el antiguo pensamiento metafísico-intuitivo. El conocimiento antiguo, la ciencia medieval (filosofía), era de carácter logoteórico, lo cual quiere decir que estaba formada por lenguaje (*logos*) e intelectualidad o espiritualidad (*theoria*). Este lenguaje de la ciencia antigua, por naturaleza, es de carácter simbólico:

Al adquirir un lenguaje, adquirimos una cierta concepción del mundo, que es una formalización de la experiencia que varía más o menos según las lenguas, las culturas y las tradiciones. Somos en-el-mundo-por-el-lenguaje. El dato a partir del cual reflexionamos no es la realidad bruta, ni lo real en sí, sino la representación simbólica de lo real que adquirimos por la educación y la aculturación, y muy especialmente, por el aprendizaje de una lengua [...]. Pero esta manera de ser en el mundo a través del lenguaje se da junto con una cierta *indistinción del mundo y del lenguaje de las cosas y las palabras*. Esta falta de distinción es lo que invita a creer que *con conocer las*

palabras y la articulación entre ellas, se conoce también las cosas y la estructura de la realidad (Hottois, 1999: 53).

La realidad, para la metafísica y su conocimiento logoteórico, no distinguía entre las cosas y las palabras que designan a las cosas. Las designaciones verbales simbólicas estructuraban la realidad y la definían a partir de un pensamiento lógico-intuitivo que no era cuestionado. El conocimiento humano era de carácter doctrinal y estaba basado en la aceptación de las ideas y explicaciones de referentes anteriores.

Las dudas y contradicciones de este lenguaje logoteórico que acompaña a la metafísica se hacen cada vez más evidentes y, progresivamente, emerge un pensamiento moderno y renovado que busca una nueva manera de producir conocimiento sobre el mundo real (ciencia) que solvete esta confusión entre las palabras y las cosas y que otorgue resultados funcionales y estables:

En realidad, la ciencia antigua, o filosofía, se constituye como una *reflexión activa* sobre el dato lingüístico, al que trata de hacer más coherente, más claro, más riguroso, definitivo y estable, más racional. Por tanto, este trabajo, conocido como «especulativo o reflexivo», es también metalingüístico y semántico, se trata de dar forma al ser-en-el-mundo-por-el-lenguaje, de lo que se espera que produzca una imagen simbólica (un libro) perfectamente adecuada a lo real, es decir, *verdadera*. En filosofía, a esa imagen, a la que se considera definitiva, se llama *ontología* (discurso teórico sobre lo que *es* de modo fundamental). Las otras ciencias le están subordinadas, pues sólo presentan imágenes parciales que corresponden a determinadas regiones de lo real (Hottois, 1999: 54).

La ciencia moderna atenta directamente contra todos estos presupuestos logoteóricos y sus consecuentes contrasentidos y dudas. Una de las primeras voces que se alzó contra ellos fue la de Francis Bacon, quien, entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII propuso un «método nuevo», basado en un esquema conceptual del que, posteriormente, derivaría la ciencia moderna y la contemporánea tecnociencia. El *Novum Organum* de Bacon (1561-1614) se construye sobre las siguientes premisas: la lógica no es el instrumento por excelencia del saber; la ciencia debe de ser inductiva, no deductiva; debemos acabar con la confusión entre las palabras y las cosas; hay que rechazar los argumentos de autoridad y los prejuicios anteriores; hemos de distinguir entre las causas finales y las causas eficientes y es preciso centrarse en estas últimas; debemos seguir un método inductivo a través de la observación; la experimentación activa es fundamental para provocar que lo natural desvele lo oculto (no debemos limitarnos a la observación pasiva) y es necesario un proceso de verificación,

confirmación y —en caso de ser necesario— corrección para evitar confundir las causas eficientes de un fenómeno con casualidades, coincidencias o accidentes (Hottois, 1999: 57-58).

Bacon sienta las bases para la adopción del lenguaje matemático como vehículo de este nuevo tipo de ciencia y esta legitimación es visible en el trabajo de Galileo Galilei (1564-1642), quien forma parte activa de la defensa del sistema heliocéntrico copernicano frente al paradigma geocentrista ptolemaico³⁴. La nueva ciencia, propuesta a partir del nuevo método, alejado del lenguaje logoteórico y de sus discursos lógico-intuitivos, fundamenta su ruptura con la logoteoría a partir de la instrumentalización técnica y la matematización. La ciencia moderna va a permitir al hombre relacionarse con la realidad efectiva a través de medios técnicos, y no únicamente a través de sus cinco sentidos, de la intuición y de la fe y la confianza doctrinal en argumentos de autoridad. Asimismo, el lenguaje natural —profundamente simbólico, subjetivo y, por ello, tendente al engaño— se sustituye por el lenguaje matemático:

Las matemáticas son radicalmente diferentes del lenguaje natural en el que se expresa la subjetividad humana. Si el libro de la naturaleza está escrito matemáticamente, es posible preguntarse —como ya hemos señalado— si sigue siendo un libro, es decir, un conjunto con sentido, una historia. La matematización desimboliza, designifica lo real. Eso es precisamente «romper con el ser-en-el-mundo-por-el-lenguaje» [...]. Esas leyes dan poder de control y de manipulación, pero no sentido ni finalidad (Hottois, 1999: 64).

El lenguaje matemático es el nuevo vehículo de construcción de la realidad efectiva que evita a esta nueva ciencia los equívocos propios de la simbología del lenguaje natural. Esta nueva ciencia pretende asentar un saber definitivo y estable, que esquive los cambios y adaptaciones constantes de la antigua metafísica y sus consecuentes engaños, que parecen connaturales a la subjetividad y el simbolismo propios del lenguaje natural humano³⁵.

³⁴ Lo cual, hemos de apuntar, le generó al estudioso graves problemas con la Iglesia, pues estas ideas se entendieron como un atentado directo en contra de la doctrina cristiana y del pensamiento teológico extendido hasta el momento.

³⁵ El nuevo pensamiento moderno (de corte científico-empírico) da lugar a la posterior aparición, en los siglos XIX y XX, del utopismo. El progreso de la ciencia y la tecnología y la consecuente confianza que se deposita en éste favorece un interés por mejorar, a través del avance científico, las condiciones de la sociedad que habita el ser humano. Surgen así grandes textos utópicos como el de Tomás Moro (Hottois, 1999: 65-66).

Este pensamiento moderno, que propone una nueva forma de conocimiento, ahora de carácter empírico (no lógico-intuitivo), configurada sobre un lenguaje matemático (no logoteórico) supone dar la vuelta a los presupuestos metafísicos fijados desde Aristóteles y Platón, que hasta ahora ordenaban el pensamiento y el conocimiento en prácticamente todos sus ámbitos. Estos presupuestos seguían siendo perpetuados por la Iglesia a través de la doctrina cristiana y continuaban provocando cada vez más contrasentidos. A partir de la mencionada desconfianza en los sentidos, en la lógica y en el simbolismo engañoso del lenguaje (entre otras cuestiones), la nueva ciencia propone un método nuevo basado en el uso de instrumentos técnicos que medien entre nuestros sentidos (engañosos) y la realidad y en la adopción de un lenguaje (el matemático) libre de las subjetividades simbólicas de nuestra lengua natural, las cuales conducen a indeterminaciones a la hora de explicar el entorno. Estos cuestionamientos dan inicio a una incesante búsqueda para llegar a la realidad objetiva inmutable, que trae consigo dos novedades: por un lado, cambia el modelo de conocimiento a través del que la sociedad entiende el mundo (del geocéntrico al heliocéntrico) y, por otro, cambia, también, el paradigma social (del teocéntrico al antropocéntrico). Por supuesto —como veremos más adelante— estos cambios a la hora de explicar el mundo circundante y de enfrentarse a él afectarán a posteriores corrientes filosóficas de pensamiento y, por supuesto, condicionarán la forma de entender cualquier producto cultural; lo cual repercutirá, a la larga, en la visión general de la construcción literaria.

1.2. Puentes a la Ilustración: el racionalismo clásico renacentista como consecuencia del cambio de paradigma

Como consecuencia del surgimiento, durante el Humanismo del siglo XV, de esta nueva concepción de la ciencia y del conocimiento en busca de la verdad definitiva y estable, emerge en el siglo XVI la corriente racionalista, con una naturaleza muy heterogénea y múltiples y diferentes perspectivas y posiciones a propósito de la búsqueda de esta verdad, a la que llamaremos «Razón». Se configuran tres grandes ramas dentro de este racionalismo clásico renacentista, que están encabezadas por tres grandes autores: Descartes, Spinoza y Leibniz. A pesar de sus diferencias, todas ellas comparten un propósito común: «la voluntad de encontrar un método seguro para aumentar el saber y el poder de los hombres sobre la naturaleza con el fin de mejorar su condición» (Hottois, 1999: 72).

Descartes (1596-1650), por ejemplo, dedica todo su trabajo a intentar cumplir con esta premisa. Para ello plantea un método que ha de ser riguroso y que debe asegurar al hombre un camino hacia el progreso, que presumiblemente (según el pensador) siempre se encuentra unido a la verdad. Para cumplir este objetivo, Descartes encuentra en las matemáticas el aliado perfecto: un lenguaje lleno de certeza y de evidencia que le proporciona una seguridad en la que no hay margen para el error y la duda. El empleo de este lenguaje matemático debe ir siempre unido a un método de trabajo analítico y demostrativo. Ambas cuestiones configuran uno de los fundamentos de la universalidad del método cartesiano, que se construye sobre las siguientes premisas: 1) evitar cualquier forma de imprudencia o precipitación y no admitir nunca ningún razonamiento como verdadero sin conocer de cerca las evidencias que lo fundamentan; 2) ante un problema, dividir en partes sus dificultades para facilitar su resolución; 3) encauzar con un orden los razonamientos y pensamientos y comenzar a abordar el problema con una dificultad gradual y ascendente: en primer lugar debemos afrontar los objetos más simples y accesibles y, progresivamente, hemos de llegar hasta los más dificultosos y problemáticos; y, por último, 4) enumerar y revisar nuestro trabajo con el propósito de no pasar nada por alto. Así pues, estas premisas forman parte del método universal que pretende proponer Descartes, con el que busca unir todas las ciencias y reducir todas las formas del saber para abordarlas bajo el paraguas de un solo método (Hottois, 1999: 72-73). De este pensamiento cartesiano podemos deducir algo interesante y es su visión unitaria de la realidad: para Descartes, la realidad es sólo una y es posible conocerla evitando el engaño de los sentidos y del lenguaje a través de un método que integre un lenguaje objetivo, alejado del simbolismo del lenguaje natural: el matemático.

No obstante, la duda e inestabilidad antes mencionadas —aquellas que identifican el contexto socio-cultural de los Siglos de Oro y que se originan a partir del cuestionamiento de la utilidad de nuestros sentidos como instrumentos facilitadores de conocimiento tras la ruptura con los valores de y los fundamentos establecidos hasta finales de la Edad Media (geocentrismo, teocentrismo, logoteoría...)— afectan también a las corrientes racionalistas: los pensadores modernos cuestionan el pensamiento metafísico tradicional, pero también la validez de los nuevos métodos en desarrollo. Descartes se plantea si sus argumentos y su método son válidos o si se apoyan en unos valores ilusorios y esto le lleva a preguntarse si la ciencia realmente se construye sobre

unos fundamentos sólidos³⁶. Este cuestionamiento aparece, en Descartes, concretamente, en su *Discurso del método* y en las *Méditations sur la philosophie première* (publicado originalmente en 1641) y se trata de una reflexión que tiene tres etapas: la duda, el *cogito* y la veracidad de Dios y de la razón. Explica Hottois:

La duda cartesiana no es pasiva ni complaciente. Es más bien un instrumento o un método para desvelar lo absolutamente cierto. La finalidad de la duda conducida de manera metódica es su autodestrucción, pues debe conducir a lo indudable. La duda cartesiana es voluntaria, deliberada y artificial, se trata de descartar decididamente todo lo que ofrezca menor resquicio de incertidumbre, todo aquello a cuyo respecto se pueda concebir o imaginar una duda (Hottois, 1999: 76).

Lo único que rescata Descartes de esta duda son las matemáticas, pues piensa que están constituidas genuinamente por verdad³⁷.

Parte de los razonamientos en torno a esta duda o cuestionamiento cartesiano es el método del *cogito*, que el autor utiliza para entender el lugar del hombre en el mundo. Se plantea sobre la siguiente premisa: el sujeto puede dudar de la realidad, pero no puede dudar de su propia duda. Dudar de la duda implica reforzar esa duda. No obstante, quien duda, piensa y no se puede poner en duda la existencia de ese pensamiento. Dudar es pensar y pensar, por tanto, es existir. Es *ser: cogito ergo sum*. Lo explica así Hottois:

O incluso aun cuando un genio maligno me engañara en todo, es necesario que ese yo del que él se burla exista, a falta de lo cual no podría engañarlo. Si el sujeto que piensa y que reflexiona tiene una certeza absoluta, es la de su propia existencia en tanto sujeto (o sustancia) pensante. El nexo entre pensar y ser es necesario e indefectible (Hottois, 1999: 77).

No obstante, hay que entender que, si bien Descartes trata de legitimar la ciencia como verdadera forma de conocimiento —cosa que haría que la filosofía fuera completamente innecesaria—, lo cierto es que el pensador llega a esta conclusión a través de ese lenguaje natural confuso y simbólico que lo pervierte todo y que tanto critica, y no a

³⁶ Un cuestionamiento, por cierto, muy típico durante la modernidad, que, según Hottois, se prolonga hasta el siglo XX. La evolución del pensamiento moderno y de su discurso científico-empírico es lenta y precisa de tiempo para pulir sus procedimientos y formas y desanclarse, por completo, del pensamiento metafísico e intuitivo y de su lenguaje logoteórico.

³⁷ Aunque dice Hottois que bien podríamos también someter el lenguaje matemático a la duda si imaginamos que existe un dios maligno y falaz que tergiversa nuestra razón y hace pasar la falsedad del lenguaje matemático por verdadera (Hottois, 1999: 77).

través de un pensamiento moderno de corte científico o un lenguaje matemático. Esto es realmente sintomático de la realidad de este cambio de paradigma: aunque se piensa que el pensamiento científico y el lenguaje matemático son herramientas útiles para explicar el entorno, los pensadores todavía no han desarrollado una forma compleja de utilizarlos para obtener resultados completamente satisfactorios en cualquier ámbito que les hagan ser conscientes de las diferencias entre la realidad cultural (que depende íntegramente de su pensamiento) y de la realidad fáctica (cuya existencia es ajena al pensamiento humano). Por tanto, no es de extrañar que estos nuevos discursos científicos convivan con las formas de conocimiento tradicionales, de naturaleza intuitiva y simbólica y que, por ejemplo, Descartes introdujera a Dios dentro del método científico que plantea (ni él ni el método racionalista entraban dentro del ateísmo) sin ser consciente de la naturaleza cultural de esta creación. Pero eso, el lenguaje matemático y el discurso empírico que defiende el pensador, que sí son útiles para definir el entorno fáctico, no lo son para demostrar aquellos productos culturales que se se piensa que son fácticos, como ocurre con la existencia de Dios. De nuevo, contradictoriamente, el filósofo tiene que echar mano de las herramientas lógico-intuitivas del viejo modelo de conocimiento, como es el lenguaje logoteórico, para construir una argumentación filosófica coherente que defienda la existencia de Dios. Recurre a dos argumentos.

1.

la idea de dios, esto es, de un ser infinito y perfecto, no puede ser el producto (quimérico) de mi propio pensamiento finito e imperfecto, pues el contenido de un efecto no puede ser mayor que el de su causa. Por tanto, la idea de dios no puede provenir sino de dios mismo, único origen conmesurable con esta idea (Hottois, 1999: 78).

2.

la idea de un ser absolutamente perfecto implica su existencia, pues en caso de no existir, este ser padecería una imperfección que lo invalidaría (Hottois, 1999: 78).

Las dos vertientes que coexisten en Descartes y que configuran el denominado dualismo cartesiano (pensamiento moderno, discurso científico-empírico, lenguaje matemático / pensamiento antiguo, discurso metafísico, lenguaje logoteórico) han influido directamente en posteriores corrientes filosóficas de la modernidad, opuestas la una a la otra: el Idealismo, que conduce a la filosofía desarrollada en Alemania durante el siglo XIX y continúa en la fenomenología y la hermenéutica del siglo XX; y el materialismo,

vinculado con el progreso científico y tecnológico, que alcanza un desarrollo importante durante el siglo XIX (Hottois, 1999: 83). No obstante, hay que considerar que estas corrientes también recibirán otras influencias posteriores (entre ellas, la de Kant, como comentaremos posteriormente).

Descartes es, quizá, el nombre que más se ha ligado al movimiento racionalista, pero resulta interesante observar y comparar brevemente cómo otros autores racionalistas (como Spinoza o Leibniz) se aproximan también a esta búsqueda de la verdad objetiva, pero desde otras perspectivas.

Baruch Spinoza (1632-1677) escribe *Ethica ordine geometrico demonstrata* (*Ética e infinito*), una obra estructurada como un tratado de geometría en la que expresa su apuesta por la razón y por el progreso a través de definiciones, corolarios, axiomas y teoremas. Es decir, Spinoza fundamenta su defensa de la *Razón* con un discurso filosófico, que bien podría haber descrito el pensamiento de Descartes como ilusorio o engañoso, puesto que prescinde de demostraciones lógico-matemáticas, está fundamentado en el pensamiento tradicional lógico-intuitivo y se construye sobre un discurso articulado con un lenguaje logoteórico. Su argumentación parte de la idea de que únicamente existe una sola sustancia y ésta existe en sí y por sí de forma autónoma, por lo que se puede explicar y recurrir a ella sin atender a otras ideas o conceptos previos. Se trata de una sustancia infinita con infinitas características: nosotros, como humanos, sólo podemos comprender las que se refieren al pensamiento (que condiciona nuestro espíritu) y a la extensión (que condiciona nuestro cuerpo). Esta sustancia infinita, por supuesto, es Dios o la Naturaleza en sí misma (puesto que Dios es la Naturaleza unida, observada desde un punto de vista eterno). Para Spinoza, nosotros, como seres humanos individuales y particulares, somos una expresión (o lo que Spinoza llamaría «un modo») de esa sustancia y la esencia que nos constituye es el deseo, que para Spinoza es nuestra potencia individual para existir (Hottois, 1999: 86-88).

A través de toda esta argumentación, el pensador defiende el individualismo moral: el conocimiento verdadero del uno mismo y el reconocimiento del ser humano como expresión de la Sustancia. No obstante, según Spinoza el deseo humano (nuestra potencia individual para existir) se aliena cuando existen unas normas exteriores y unos valores impuestos, ajenos al individuo. Esto malversa la comprensión que el individuo pueda tener de sí mismo. Por este motivo, Spinoza está en contra de cualquier autoridad, religiosa o política, que trate de imponer unos valores morales al individuo y de hacerlos pasar como sus propios valores naturales y genuinos. Esto, según Spinoza,

conduce a la alienación del individuo³⁸ (Hottois, 1999: 88-89). Spinoza, como Descartes, tampoco tiene en cuenta la separación entre realidad cultural y realidad fáctica.

Por último, es interesante hablar del racionalismo de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) y de sus *Essais de Théodicée (sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal)* (publicados, originalmente, en 1710), en los que propone un pensamiento racionalista muy distinto al de Descartes y al de Spinoza. En la propuesta de Leibniz, la razón es infinita y su planteamiento está profundamente influido por la teología. Expone Hottois:

se coloca —y nos invita a colocarnos— en el *punto de vista de dios*, que es el *punto de vista del infinito* o de un cálculo infinito y que opera con el infinito. Pues el dios de Leibniz es *matemático*, y *creó el mundo calculando* [...]. Este cálculo infinitista —para Leibniz el infinito está por doquier y en todo, pues sólo el infinito es real— realizado por un espíritu infinito, no ocupa de hecho tiempo alguno, es instantáneo y se efectúa eternamente (Hottois, 1999: 93).

Al contrario que Descartes (que pensaba que la razón era discontinua y, por ello, podíamos analizar y distinguir sus elementos por separado), Leibniz defiende que toda la verdad del universo está ligada entre sí y es un continuo que funciona con una «armonía universal». Dice: «La razón, que consiste en el encadenamiento de verdades, tiene derecho también a ligar aquellas que la experiencia le ha proporcionado, para extraer de ella conclusiones mixtas» (Leibniz, 2015: 123). Para analizar este continuo, necesita hacerlo comprensible y descifrable para el pensamiento y la razón humana, y es por ello por lo que emplea la noción de infinito (Hottois, 1999: 93-94). Observamos, pues, que, si bien en la argumentación de Leibniz a propósito de la explicación del universo la ciencia matemática tiene un papel relevante, lo cierto es que la exposición de sus ideas no sigue ningún método que evite el tan denunciado (por Descartes) engaño del lenguaje simbólico, sino que, más bien, se fundamenta por completo en él y en los discursos que construye, sostenidos por un modelo de conocimiento lógico-intuitivo. De hecho llega a hacer las siguientes afirmaciones.

³⁸ Cabe destacar que la obra de Spinoza fue criticada e ignorada por filósofos, estudiosos relacionados con el estamento religioso y políticos, pues fue considerada altamente peligrosa y acusada de promover el ateísmo (Hottois, 1999: 90).

Estoy persuadido, como ya he dicho antes, de que las objeciones falaces que se pueden oponer a la verdad son muy útiles, y de que contribuyen a confirmarla y a esclarecerla, dando ocasión a las personas inteligentes para encontrar nuevas soluciones o para hacer valer mejor las antiguas (Leibniz, 2015: 169).

No obstante, la voluntad de llegar a una verdad objetiva, el interés por alcanzar la razón, permanece —aunque desde un punto de vista muy diferente al de Descartes y, también, al de Spinoza— en el racionalismo de Leibniz³⁹.

¿Qué conclusiones interesantes —y necesarias para nuestro trabajo— podemos extraer de esta revisión del racionalismo? Los argumentos racionalistas de Descartes, Spinoza y Leibniz tienen pocos puntos en común. Estos tres autores son tres pilares fundamentales en la búsqueda de la verdad racionalista, a pesar de que se aproximan a la razón desde perspectivas completamente distintas y, en ciertos puntos, ajenas o excluyentes entre sí. Esta divergencia argumental choca directamente con la búsqueda de una sola razón universal y única; una búsqueda que parece haber determinado una imagen social del racionalismo como un movimiento nada dispar. No obstante, explica Hottois: «Es inmensa la diferencia entre el racionalismo teológico ecuménico de Leibniz y el individualismo spinozista, tan crítico respecto de las religiones», y precisa que «El racionalismo continuista e infinitista de Leibniz se encuentra igualmente en las antípodas del de Descartes» (Hottois, 1999: 98).

No obstante, pese a estas divergencias (un racionalismo apuesta por la confianza en las matemáticas y por el método, otro contempla en un sentido teológico el lenguaje matemático, ambos presentan, también, desigualdades en la atribución de importancia a Dios...), lo cierto es que el racionalismo, en general, 1) actúa con un objetivo final parejo: la consecución, a través de la razón y de la confianza humana, de una verdad absoluta, representativa, indiscutible e incuestionable, inmune a cualquier tipo de cuestionamiento o duda y vacunada contra las subjetividades engañosas del lenguaje natural; 2) no consigue cumplir satisfactoriamente este objetivo (de ahí las divergencias) porque cada autor, en grados distintos, vuelve a emplear el lenguaje lógico-teórico y el pensamiento tradicional lógico-intuitivo, que tan arraigado se encuentra en la sociedad. Esto ocurre, como ya hemos mencionado, porque, en general, no se es consciente de las diferencias entre la realidad cultural y la fáctica y se continúan asumiendo muchas

³⁹ Más adelante, en el capítulo en el que observamos la comprensión que ha tenido la ficción literaria durante el siglo XX, hablaremos del concepto de «mundo posible». Este concepto tiene origen en la filosofía de Leibniz.

construcciones culturales compartidas en sociedad como realidades fácticas independiente de nuestra consciencia, existentes por sí mismas (por eso los pensadores tratan de demostrarlas una y otra vez). El problema es que la ciencia empírica, en este siglo, no permite al hombre llegar a estas conclusiones porque, por su escaso nivel de desarrollo, todavía no puede explicar los procesos mentales que dan lugar a lo que entendemos como consciencia. Eso implica que, en general, surgen complicaciones y contrasentidos a la hora de distinguir aquellas realidades que dependen únicamente del funcionamiento de nuestra mente de aquellas que poseen existencia independientemente de nuestro pensamiento.

La comparación entre los tres pensadores resulta muy interesante para observar el racionalismo que surge como reacción a las dudas y las inseguridades que el trabajo científico-empírico de Copérnico o Galileo (entre otros) implanta socialmente al 1) revertir los parámetros hasta ahora establecidos y 2) demostrar que nuestros sentidos no siempre son útiles para aprehender la realidad objetiva y efectiva y que, en muchas ocasiones, nos conducen al equívoco o a la falsedad. La forma de ver el mundo ha cambiado y surgen poco a poco movimientos que funcionan como herramientas para tratar de paliar la inseguridad y reconducir el desasosiego que produce este cambio a través de explicaciones sólidas que devuelvan la estabilidad y que generen una confianza en la actividad humana y en la evolución de sus capacidades, que son las que nos permiten alcanzar la verdad a través del progreso científico. No obstante, el nuevo pensamiento moderno y su discurso científico-empírico tienen aún mucho camino por recorrer hasta comenzar a desligarse de los esquemas doctrinales del viejo pensamiento metafísico y sus herramientas logoteóricas.

1.3. Puentes a la Ilustración: el empirismo inglés como respuesta al racionalismo continental

Desde una perspectiva distinta, y paralela al racionalismo continental, surge el empirismo inglés, también en el siglo XVI, fuertemente influido por la tradición filosófica anglosajona, cuyos inicios se remontan a finales de la Edad Media (sobre el siglo XIII, con la creación de las primeras universidades), con nombres de referencia como Roger Bacon (1214-1292) o Guillermo de Occam (1285-1349). Esta filosofía inglesa demostraba ya un cierto rechazo al pensamiento logoteórico, por lo que muy pronto inicia una cruzada en contra del pensamiento reflexivo y especulativo de la metafísica, apoyado sobre el puro ejercicio dialéctico y, por tanto, lingüístico. Dice

Hottois: «Desconfía del pensamiento especulativo o dialéctico, verbal, que juega con las palabras» (Hottois, 1999: 101), lo que significa que estas corrientes inglesas de pensamiento están más o menos lejos de la representación de la realidad a través del lenguaje logoteórico.

Esto explica por qué el pensamiento inglés suscribe y promueve la confianza en las matemáticas y en la experimentación: «Se piensa que la experiencia es la única fuente de verdad y de saber y, según algunos, la única fuente del pensamiento mismo» (Hottois, 1999: 101). El empirismo inglés, heredero de estos argumentos, se opone directamente al racionalismo continental (en especial al racionalismo francés) y, posteriormente, al Idealismo que se desarrolla en Alemania. Esta corriente está muy lejos de la postura dualista de Descartes (que combinaba, en ciertos puntos, pensamiento idealista con la propuesta de un método científico basado en las matemáticas): el empirismo inglés busca explicar la realidad a través de la experiencia exterior —no a través de la razón interior, como el racionalismo (Hottois, 1999:101).

Entre los empiristas más importantes se encuentran Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) y David Hume (1711-1776). Locke y Hume son considerados los dos representantes del *Enlightenment*, un movimiento desarrollado durante el siglo XVIII, que en España conocemos como «Ilustración» y que, en nuestro caso, estuvo fuertemente influido por el racionalismo continental. Esta Ilustración es el objeto central de estudio de este capítulo y no podemos comprenderla sin, previamente, haber revisado el racionalismo del siglo XVI y el pensamiento de los autores humanistas que propiciaron la aparición del pensamiento moderno.

Los principios del empirismo inglés están, en ciertos puntos, en consonancia con los del racionalismo continental: existe un interés por la búsqueda de la verdad, pero, para alcanzar este objetivo, el empirismo no acude a la razón, sino a la experiencia. Dependiendo del autor, esta aproximación a la experiencia es diferente: Hobbes, por ejemplo, recurre al sensualismo. Es decir, para el pensador, la única experiencia que existe es la que puede vivirse a través de los sentidos. Esta visión define a Hobbes como un materialista radical dentro del conjunto de empiristas, puesto que sólo reconoce una experiencia externa y esto le hace abordar la realidad desde un punto de vista mecanicista. En cambio, el empirismo de Berkeley debemos ubicarlo en una posición completamente opuesta al de Hobbes, pues argumenta su pensamiento desde el inmaterialismo. La experiencia, para los empiristas ingleses, es particular, nunca

general. Locke, en cambio, se sitúa en una posición intermedia y defiende una perspectiva que no podemos encajar ni en el materialismo ni en el inmaterialismo: el pensador distingue entre la experiencia externa (sensorial) y la interna (reflexiva, propia del espíritu). Por último, dentro del empirismo, hay que considerar la aportación de Hume⁴⁰: su razonamiento influyó en la consideración de la ciencia como conjunto de enunciados que exponen las llamadas «leyes de la naturaleza», cuyo estatus es particular y empírico, muy alejado de universales como la esencia o la idealidad (tan mencionadas por el racionalismo) (Hottois, 1999: 103-110). Escribe Hottois al respecto:

Esas «leyes de la na[t]uraliza» nunca son *seguras*, sólo son verdaderas mientras los hechos no las desmientan. Serán siempre hipótesis de trabajo y de acción, que habrán de revisarse, llegado el caso. Por tanto, hay en Hume una marcada tendencia al escepticismo atemperado de pragmatismo (anticipado) y un cierto desencanto respecto de la actividad filosófica que se coloca bajo el signo de la lucidez crítica (Hottois, 1999: 110).

Observamos, pues, cómo el empirismo inglés, desde el siglo XVI hasta el XVII, persigue, también, expresar la verdad de la realidad objetiva, aunque en este caso a partir de unas influencias anglosajonas tardomedievales fundadas en la experiencia vital —en muchos casos, reducida a lo sensorial—, muy lejanas a la concepción de la razón que posteriormente desarrolló el racionalismo continental. Las corrientes empiristas, en general, parecen algo más reacias a emplear los presupuestos lógico-intuitivos e idealistas, así como sus herramientas logoteóricas, para sus exposiciones, aunque la presencia del «espíritu» en sus disertaciones y otros temas cargados de una fuerte semántica mítica demuestra que el pensamiento tradicional doctrinal sigue estando presente en estas disertaciones, sobre todo para dar cuenta de aquellos temas y problemas que la ciencia empírica, por sus limitaciones técnicas, todavía no puede explicar con demostraciones.

Ahora bien, pese a estas mixturas entre pensamiento metafísico y lenguaje logoteórico y pensamiento científico-empírico y lenguaje matemático y demostrable, es interesante observar cómo desde el siglo XVI hasta el XVIII se desarrolla, en diferentes puntos de Europa y desde distintas perspectivas, un interés creciente en la definición y

⁴⁰ Hume es considerado el antecesor del neopositivismo (o positivismo lógico) propio del siglo XX, por entender como válidos dos tipos de enunciados: los empíricamente verdaderos y los formalmente verdaderos. Asimismo, Hume ha influido también en el pensamiento que se ha desarrollado desde Kant hasta Popper al respecto del lugar que ha de ocupar la ciencia en la sociedad moderna y en la contemporánea (Hottois, 1999: 111, 112).

delimitación de aquello que debe ser considerado como real y efectivo, que, como decimos, ya no puede ser descrito sólo a través de los sentidos y de los viejos argumentos de autoridad tradicionales que empleaba el modelo de conocimiento lógico-intuitivo. El vacío y las dudas a las que había sido expuesta la sociedad tras desmentir el modelo logoteórico, teocéntrico y geocéntrico para imponer otro científico, antropocéntrico y heliocéntrico necesitaban una respuesta y el racionalismo y el empirismo son buena muestra de la aparición de nuevos discursos que tratan de desprenderse (con mayor o menor éxito) de los presupuestos anteriores para atajar estas problemáticas y llenar ese vacío de conocimiento (aunque, recordemos, la ciencia empírica todavía. En este contexto de avidez de saber surge el pensamiento ilustrado durante el siglo XVIII y, junto con él, emerge una nueva forma de atender al estudio de la literatura y de su naturaleza ficcional, fuertemente influida por estos cambios, por el objetivo de alcanzar una única verdad definitiva y por la fe en la capacidad del ser humano para alcanzar esta Verdad. Dice Marcelino Menéndez Pelayo a propósito de la línea de pensamiento iniciada por Descartes:

La gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo XVI, estalló en el XVII con inusitado brío, llevando su influencia a todos los órdenes del conocimiento humano. Roto por Descartes el centro de la autoridad tradicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él cambiaron los procedimientos todavía más que las soluciones. [...]. Descartes (que hacía alarde de apreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó a proceder de *dentro* a *fuera*, de lo subjetivo a lo objetivo, de lo psicológico a lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia a la afirmación de la substancia (Menéndez Pelayo, 2012: 717-718).

CAPÍTULO 2. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DE LA ILUSTRACIÓN: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO

La aparición del pensamiento moderno, de nuevos discursos científico-empíricos y de la aplicación de un nuevo lenguaje (el matemático) para dar cuenta de la realidad instaura una nueva forma de comprender el mundo que rodea al ser humano y de observar el papel que juega el hombre en él. El pensamiento moderno comienza a desarrollar explicaciones que resultan convincentes porque son contrastadas con datos y demostraciones que trascienden en exactitud a los argumentos tradicionales, basados en citas de autoridad, los cuales están intervenidos por creencias y relatos mítico-religiosos que exigen ser creídos, no demostrados. El antiguo pensamiento doctrinal se enzarza, progresivamente, en una lucha contra el moderno pensamiento crítico científico: los intelectuales, cada vez más, desconfían de los resultados del antiguo paradigma, pero sus ideas y estructuras están tan profundamente fijadas en su concepción socio-cultural de la realidad (y las instituciones que lo legitiman, como la Iglesia, siguen jugando un papel muy importante y poderoso en esta sociedad), que resulta imposible generar nuevo conocimiento prescindiendo por completo de la forma tradicional de analizar el mundo.

Es por esto por lo que resulta observable en las tendencias filosóficas racionalistas y empiristas esta mixtura de paradigmas en diferentes niveles: reparábamos en cómo algunas formas de racionalismo trataban de elaborar explicaciones sobre construcciones míticas religiosas y culturales (como el Dios cristiano) a partir del lenguaje matemático o de los fundamentos del nuevo pensamiento moderno empírico, que no resultaban más que en nuevas argumentaciones metafísicas, imposibles de refutar a través del uso exclusivo de los métodos de la nueva ciencia. Sabemos ya que este efecto se produjo porque las escasas posibilidades de la ciencia empírica no permitían distinguir entre realidad cultural, dependiente por completo del pensamiento humano, y realidad factual, independiente del pensamiento humano y medible a través de herramientas creadas por éste (como el lenguaje matemático).

No obstante, esta mezcla de paradigmas no va a ser exclusiva del pensamiento inmediatamente posterior a la conformación del pensamiento moderno y del discurso-científico empírico. El nuevo paradigma científico va a necesitar muchos siglos para desarrollarse e instaurarse y, durante todo este proceso, la forma tradicional, instintiva y

doctrinal, de explicar la realidad y la moderna, científica, empírica y crítica, van a convivir y a complementarse, de tal manera que el pensamiento metafísico tradicional se ocupará, en muchas ocasiones, de explicar aquello para lo que el nuevo pensamiento moderno todavía no encuentra una respuesta. Sin embargo, la convivencia de ambos paradigmas generará, también, desencuentros, diferencias y discusiones que, como veremos más adelante, polarizarán las opiniones y darán lugar, en muchos ámbitos (y en especial, en el referido a los estudios sobre arte) al surgimiento de líneas de estudio que serán excluyentes entre sí.

Estos roces y, también, estas complementaciones entre paradigmas van a afectar a la consideración de la literatura y de su naturaleza ficcional, que va a ser desarrollada en los tratados y estudios sobre poesía del siglo XVIII, durante el que la búsqueda de una Verdad (en mayúscula) única y definitiva, capaz de acabar con la duda y la inseguridad que había implantado la llegada del nuevo pensamiento moderno, lideraba el desarrollo del conocimiento en Occidente. No obstante, como veremos, el estudio de la literatura tardará mucho en reconducirse a través del nuevo pensamiento moderno de carácter científico y, durante muchos siglos, seguirá desarrollándose bajo las estructuras y los procesos del antiguo paradigma metafísico.

2.1. La convivencia de la herencia del pensamiento tradicional metafísico y el nuevo pensamiento moderno científico-empírico: la Ilustración del siglo XVIII

Llamamos Ilustración al movimiento cultural e intelectual europeo (principalmente), comprendido entre mediados del siglo XVIII y principios del XIX: en Francia, a este periodo se le conoce como *Les Lumières*, en Inglaterra como *Enlightenment* y en Alemania *Aufklärung*. Asociados a él hay una lista de nombres de grandes y conocidos autores como Charles-Louis de Secondat Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1669-1778), Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Denis Diderot (1713-1784), Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), Claude Adrien Helvetius (1715-1771) o Paul Henry Thiry, barón de Holbach (1723-1789); una relación que culmina en Immanuel Kant (1724-1804), pero de él hablaremos más adelante. El nombre de este movimiento refiere, directamente, a la luz. Esta referencia alude al interés general y compartido de la intelectualidad europea por alcanzar una única Verdad definitiva con la que explicar y demostrar, a través del nuevo pensamiento moderno, todos los pormenores del mundo que nos rodea, con el objetivo de construir una sociedad mejor, alejada de cualquier forma de ignorancia y oscurantismo. La

Ilustración occidental confía plenamente en las capacidades y aptitudes del ser humano para alcanzar este saber total. Explica Hottois:

Estas facultades humanas son las «luces naturales», en oposición a las «luces sobrenaturales» que algunos hombres pretenden haber recibido de Dios y que se expresan masivamente en la Revelación, de la cual la Iglesia pretende ser única intérprete legítima. Para la «Ilustración del siglo XVIII», estas enseñanzas de la Iglesia son fuente de un oscurantismo que es menester combatir (Hottois, 1999: 124).

Todo el interés ilustrado por el progreso humano que referimos está profundamente influido e inspirado en los valores y premisas que ya introducían, durante los Siglos de Oro, corrientes antecesoras como el Racionalismo o el Empirismo, las cuales convergen en esta etapa ilustrada bajo el marbete de la confianza total en el progreso del hombre. Los resultados de la nueva ciencia empírica abocan, progresivamente, al conjunto social intelectual a desarrollar una fe total en las posibilidades imparables del avance científico y técnico que, se considera, son claves para mejorar el sistema social. Esta nueva ciencia, que ha sido desarrollada por el hombre (y no por ningún Dios omnipotente), sólo puede ser mejorada por él, y es por esto por lo que este nuevo movimiento intelectual apuesta por el cultivo de la inteligencia y de la sensibilidad como características humanas básicas y necesarias para alcanzar este propósito. La educación⁴¹ se convierte en una necesidad:

Los «ilustrados» se preocupan por ser *útiles* al género humano y valoran los placeres y la felicidad. Absolutamente determinante es la importancia que se atribuye a la *educación*. Esta se da la mano con la voluntad de comunicación, de intercambio y de publicidad, así como con el deseo de luchar contra el *oscurantismo*, pues una gran parte de los males provienen de la ignorancia (Hottois, 1999: 127).

Este periodo ilustrado se presenta a sí mismo, por tanto, como la cúspide del nuevo paradigma moderno, antropocéntrico, heliocéntrico y empírico que ha sustituido progresivamente al antiguo paradigma logoteórico, teocéntrico y geocéntrico, que ahora se rechaza y se considera una fuente de oscurantismo e ignorancia. Asimismo, la intelectualidad dieciochesca empieza, también, a renegar de todo el conocimiento

⁴¹ El hombre ilustrado entendía al individuo humano como un producto de la época que era posible reconstruir y reformar en los valores de la verdad a través de una educación apropiada. Dice Hottois: «Casi siempre el interés pedagógico de la Ilustración pasa por el despotismo ilustrado» (Hottois, 1999: 127).

adscrito a este antiguo paradigma: el lenguaje verbal natural es cada vez más desconfiable y ya no es aceptado, teóricamente, como fuente de saber (ya no resulta útil para alcanzar una Verdad definitiva) y se comienza una lucha pacífica y discursiva en favor de la libertad de pensamiento crítico y en contra de los valores dogmáticos que la Iglesia imponía (como consecuencia, esto implicó la aparición del laicismo, que le valió a más de un pensador ilustrado el exilio o la cárcel, entre otras formas de represión). La forma de conocimiento tradicional y doctrinal de los antiguos discursos metafísicos ya no convence y es considerada una fuente de engaño e ignorancia contra la que hay que luchar.

No obstante, hay que destacar que los pensadores ilustrados no cargaban contra Dios, sino contra los valores y las imposiciones de la Iglesia. La mayor parte de los ilustrados eran deístas y defendían «una religión natural, según la cual dios se manifiesta directamente a la razón o al corazón del individuo», en contra de «la religión revelada que pasa por la institución de la Iglesia» (Hottois, 1999: 127). Esto quiere decir que el hombre Ilustrado, en general, no era ateo: de hecho, defendía la creencia. El ilustrado era anticlerical y estaba en contra del dogmatismo institucional (pues se consideraba una fuente de ignorancia y un peligro para la libertad del individuo) y a favor de separar la Iglesia del Estado y de desproveer al estamento religioso de cualquier poder político. Es aquí, en este punto, donde resulta evidente la mixtura de paradigmas que comentábamos: el pensamiento ilustrado es crítico con las formas de dogmatismo del antiguo paradigma y con sus discursos lógico-intuitivos institucionalizados, pero sin embargo sigue utilizado sus estructuras intuitivas para comprender y explicar, en parte, el mundo. Lo sobrenatural y lo mítico va a formar parte de la forma de entender el mundo del pensador ilustrado, quien va a intentar usar, sin éxito, las herramientas del discurso científico-empírico para explicarlo. Por eso, la intelectualidad ilustrada sigue recurriendo a la forma de conocimiento tradicional e intuitiva para explicar las creencias y, en definitiva, toda la herencia mítica que sigue operando en el pensamiento cultural del momento. La voluntad por demostrar a través del lenguaje empírico-científico estos elementos sobrenaturales que el hombre ilustrado no identifica, todavía, como una creación cultural humana y que aún considera como parte del mundo ontológico analizable a través de los métodos empíricos resulta imposible de llevar a término.

Esta mixtura de paradigmas afecta, de una forma u otra, a todo el conocimiento desarrollado en la Ilustración y es especialmente interesante en el ámbito de las artes y,

entre ellas, de lo literario. Vamos a observar cómo, en este contexto histórico y socio-cultural en el que el paradigma científico-empírico comienza a ganar una importancia central, los estudios sobre poética se ven influidos por este nuevo pensamiento moderno de corte empírico, pero van a continuar articulándose, fundamentalmente, desde un discurso nuclearmente tradicional, metafísico, intuitivo y, por supuesto, desde el lenguaje logoteórico simbólico, y esto, por supuesto, afectará a la visión occidental de la ficcionalidad.

Ahora bien, antes de entrar de lleno en el tratamiento de la cuestión literaria, hemos de considerar algo importante a propósito de la labor poetológica. Hemos de tener en cuenta que, durante la Ilustración, los límites que separan la labor del filósofo, la del crítico, la del estudioso de la poesía y la del científico comienzan a diluirse. De este modo, a diferencia de los preceptistas del Siglo de Oro (que dedicaban, en general, prácticamente todos sus comentarios al estudio de las obras literarias), durante el Siglo de las Luces no vamos a encontrar tanto a pensadores dedicados por completo a un ámbito del conocimiento como a estudiosos que abarcan en sus ensayos diversas formas de conocimiento. Esto significa que, durante la Ilustración, no existen filósofos como los que hasta ahora hemos conocido, vinculados en exclusiva a la disertación a través de las herramientas del paradigma de conocimiento lógico-intuitivo. El cambio de paradigma atrae nuevas formas de trabajo más eclécticas, de manera que el concepto «filósofo» ahora se abre y representa también a ensayistas o escritores que producen obras dentro de distintas clases textuales. La disertación de corte metafísico, durante la Ilustración, se convierte en un conocimiento esotérico y poco fiable, contrario al científicismo y al progreso, pero, al mismo tiempo, estos nuevos intelectuales necesitan de ella y de sus herramientas para explicar los asuntos que la ciencia empírica todavía no puede atajar: esto es especialmente observable en el ámbito de las artes, en el que, como veremos, se seguirán usando, mayoritariamente, las herramientas y estrategias del tradicional paradigma de conocimiento lógico-intuitivo para explicar la actividad artística. Esta naturaleza tan abierta de la figura del investigador y las limitaciones del todavía joven pensamiento moderno explican la anteriormente mencionada mixtura de paradigmas:

Bajo el reino de los «filósofos», la filosofía deja de ser un género netamente circunscrito y de distinguirse rigurosamente de la literatura o de las ciencias. Filosofía, ciencias y literatura están al servicio de la propagación más atractiva posible de la razón, las ideas, el progreso (Hottois, 1999: 124).

Tener estas breves notas en mente resulta de mucha utilidad para comprender cómo el Neoclasicismo ilustrado aborda el estudio de la poesía y de su naturaleza ficcional, que, sin duda, se va a ver intervenida por 1) el interés ilustrado por alcanzar una verdad absoluta, 2) la irrupción y el asentamiento del nuevo paradigma científico-empírico y, 3) las limitaciones de este nuevo paradigma y el todavía presente arraigo del antiguo paradigma lógico-intuitivo y de su lenguaje logoteórico. Asimismo, observaremos que los diferentes autores de los principales estudios ilustrados que trabajan asuntos relacionados con la poética (a los cuales atenderemos en este epígrafe) son descritos muchas veces de formas variadísimas: «teorizador», «escritor», «filósofo», «científico»..., lo cual implica que no existe una figura intelectual clara y definida (como sí ocurría durante el Renacimiento) para el estudio concreto y exclusivo de la literatura.

2.2. La poesía mimética en la Ilustración

Empieza Martín de Riquer (1968) introduciendo la Ilustración neoclásica, surgida en sus primeras formas a mediados del XVII en Francia, como una dura reacción ordenada hacia el desorden y la angustia barrocos, cuyas últimas manifestaciones literarias habían llevado al periodo a su total agotamiento, de modo que era necesaria una restauración: «En un sentido formal y preceptivo, el clasicismo francés puede considerarse como la herencia más pura y fiel del Renacimiento, e incluso la dogmatización absoluta de sus principios» (Martín de Riquer, 1968: 322). Es así como los valores del racionalismo renacentista y su apuesta por el hombre, por la razón y por la ciencia son reconfigurados en el XVIII para reorganizar, ordenar y acabar con la intranquilidad y la inestabilidad de la duda barroca y para alcanzar, por fin, a través del nuevo pensamiento moderno, la Verdad.

La llegada del pensamiento ilustrado al ámbito literario responde a la necesidad de «descubrir los principios, leyes o «reglas» de la literatura, de la creación literaria, de la estructura de la obra artística y de la reacción que experimenta el lector» (Wellek, 1989: 23). En este sentido, la crítica neoclásica trató de trazar teorías funcionales capaces de explicar, desde el racionalismo, la naturaleza de la literatura, su papel y los procedimientos a través de los que se constituye la creación literaria. Esta premisa responde, claramente, a la estructura del nuevo pensamiento moderno y de su discurso científico-empírico: los nuevos estudios sobre poética buscan analizar y comprender

desde un punto de vista crítico el funcionamiento de la literatura. No obstante, como comentábamos anteriormente, hay que considerar que los pensadores ilustrados seguían profundamente influidos por las estructuras socio-culturales del paradigma tradicional: muchos seguían creyendo en la facticidad del genio y de la inspiración como elementos sobrenaturales (ya hemos comentado anteriormente que el desarrollo de estos conceptos parte del ya explicado tópico del poeta furioso, que la crítica fija en la obra de Platón)⁴² y no identificaban estas ideas como una creación de la metafísica antigua para explicar la naturaleza de la literatura y de la literatura como una creación no racional y sobrehumana. Esto significa, según Wellek, que no podemos decir que los intelectuales ilustrados consideraran la literatura como una actividad completamente racional, a pesar de que intentaran construir una teoría de corte racional para explicarla (Wellek, 1989: 25). Es por esto, además de por otros motivos que no son relativos a nuestro tema de estudio, por lo que dice Martín de Riquer que «sería un grave error creer que la literatura de la edad clasicista consiste en una abstracción deshumanizada y meramente cerebral: por el contrario, aporta un tono ético —eticista, incluso— inaudito desde antes del cristianismo» (Martín de Riquer, 1968: 322). Observamos, pues, cómo los dos paradigmas, el tradicional y lógico-intuitivo y el moderno y científico-empírico, conviven y tratan de funcionar juntos por lo que respecta al tratamiento de la literatura. El problema reside en que, en este caso, el nuevo discurso científico y su lenguaje matemático no están siendo usados para refutar argumentos a través de la demostración, la evidencia y la comprobación empírica, sino que han sido incluidos como un elemento más, de forma superficial, dentro de un discurso metafísico-intuitivo, conducido por una argumentación logo-teórica que cimenta la tan mencionada visión de la literatura tradicional, estratificada y fijada en la obra de Platón. Las matemáticas y la ciencia se utilizan, pues, de forma intuitiva y sin resultados empíricos, como argumento para defender la existencia de entidades divinas que forman parte del constructo mítico de la sociedad occidental:

tan ético es Pascal como Descartes, aunque el uno apele a lo irracional y el otro a la razón: ambos son matemáticos, y esto es importante. Hasta la época de Kant, la matemática es para el espíritu humano lo que en el Renacimiento había sido la armonía artística: el reflejo divino, el testimonio consolador de que hay un orden sublime y

⁴² A propósito de esta cuestión, véase Guillermo Carnero (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra.

perenne por encima de nuestra imperfección y nuestra inseguridad (Martín de Riquer, 1968: 322).

Vamos a profundizar, a continuación, en la manera en la que, en general, los teóricos ilustrados europeos engranaban ambas formas de pensamiento (el metafísico y tradicional y el nuevo pensamiento moderno científico-empírico) para elaborar sus estudios y definiciones sobre la literatura 1) sin desatender este objetivo ilustrado de conseguir la Verdad absoluta, pero, a la vez, 2) sin desprenderse de las estructuras míticas y metafísicas de entender la realidad y los viejos argumentos sobre la literatura, que, ya adelantamos, fueron, de nuevo, convenientemente adaptados al contexto sociocultural neoclásico para explicar la poesía y su naturaleza ficcional. Esto provocó, como podemos imaginar, que el nuevo pensamiento moderno científico-empírico tuviera sólo un papel accesorio y sumamente superficial en el estudio europeo, general, de la literatura.

Lo primero que conviene apuntar es que las dualidades horacianas van a seguir funcionando durante la Ilustración para plantear los principales inconvenientes y contrasentidos de la literatura. Esto deja al descubierto, de entrada, que el hombre ilustrado sigue definiendo lo literario a través de los argumentos de autoridad clásicos y sus relecturas y reinterpretaciones sobre los mismos. A través de la obra de Wellek, entendemos que existen tres temas principales para la preceptiva neoclásica: la relación entre arte y realidad (ficción), la estructura (forma/contenido) y el género de la obra literaria y el efecto de la literatura sobre el público. Si bien las dos últimas cuestiones son relevantes —en especial, en este caso, la relativa a la acción de lo literario sobre el receptor, puesto que converge de nuevo en el problema horaciano del *docere/delectare*⁴³—, en este caso, al respecto del tratamiento de la ficción durante la etapa neoclásica, nos interesa más abordar la primera, si bien es cierto que los problemas y debates a propósito de la ficción literaria también se observan en otros temas, como veíamos en el anterior capítulo.

La teoría literaria neoclásica entendía como objeto de la poesía la imitación de la naturaleza. Esta imitación se comprendía a partir de la mimesis aristotélica y se entendía en el sentido de «representación de la naturaleza». Con «naturaleza», los autores neoclásicos se referían a «realidad efectiva», aunque hay que considerar que las

⁴³ Muchos escritores neoclásicos entendían que la literatura debía estar destinada únicamente al deleite. No obstante, los autores más críticos veían en la moral (*docere*) el fin principal: «aun así, placer y deleite, según se consideraba generalmente, eran medios necesarios para tal fin» (Wellek, 1989: 33).

representaciones neoclásicas más usuales eran de corte realista y que la crítica ilustrada confería mucha importancia a la verosimilitud como principio poético que diferenciaba lo literario frente a lo efectivamente verdadero, que era el hecho histórico. Por tanto, esta «imitación de la naturaleza», en el sentido de naturalismo y, por consiguiente, de calco de la realidad, sólo representa una parte reducida de la producción neoclásica (Wellek, 1989: 24-27), pues, en la creación de literatura, se priorizaba lo verosímil a lo efectivamente real. En la Ilustración, escribe Wellek:

No, no escruta el poeta su corazón, poniendo de manifiesto su alma o su estado de ánimo, ni escribe su autobiografía, su gran confesión. Tampoco es un místico visionario que “penetra en la vida de las cosas”, alzándose por encima de lo real hacia un trascendente absoluto, respecto al cual la poesía no es más que un símbolo o signo. Lo que hace el poeta es reproducir artísticamente la realidad (Wellek, 1989: 26).

Ahora bien, aunque el objeto de la literatura es la imitación de la naturaleza, el arte ilustrado clasicista tiene un fin que está por encima del propio artefacto literario: la Verdad y la ética, lo cual vincula la producción literaria a un cierto pedagogismo que el hombre ilustrado entiende como necesario y no contraproducente para el valor literario de la obra en cuestión. Este sentido pedagógico que se le adscribe a la literatura recuerda mucho a la utilidad doctrinal que durante la Edad Media y el Renacimiento se defendió como el único fin concebible de la poesía. Si bien la Ilustración está lejos de los presupuestos doctrinales y religiosos de los siglos anteriores, lo cierto es que sí comparte este fin utilitario del arte, aunque ahora convertido en laicismo y en la búsqueda de esa Verdad única que el hombre prometía conseguir a través de las herramientas del discurso científico moderno.

No obstante, en este contexto europeo de la Ilustración (y entendiendo que las primeras formas de Neoclasicismo aparecen en Francia, como herencia del periodo racionalista anterior, bajo los parámetros anteriormente desarrollados) hay que diferenciar dos corrientes de clasicismo que abordaron el análisis y estudio de la literatura desde dos perspectivas algo diferenciadas: la inglesa y la alemana.

El Neoclasicismo inglés estuvo influido por las corrientes empiristas comentadas con anterioridad y entiende la consecución de la Verdad y la confianza en el hombre desde un sentido pragmático, burgués y sin propósitos éticos pseudo-doctrinales. Aboga por un estudio de la literatura y del arte en un sentido social, con una ética maleable, y aborrece la abstracción de corte metafísico. Se trata de un Neoclasicismo práctico que

valora la búsqueda de la Verdad en la literatura en un sentido pragmático y útil. Expone Martín de Riquer acerca del Neoclasicismo inglés:

Pues si la literatura ha de ser pedagógica, lo más práctico —y agradable— no es proponer altos ejemplos genéricos y redondas verdades que parezcan teoremas, sino educar por simpatía, por contagio de buenos sentimientos, por ejemplos individuales de temperamento (Martín de Riquer, 1968: 323).

El Neoclasicismo alemán es diferente. Sus intereses entran más tarde en Alemania y, según Martín de Riquer, a duras penas llega a Lessing, quien lo concibe desde un «racionalismo iluminado y educador». En este momento, en Alemania, ya están surgiendo los sentimientos exaltados de Klopstock y un *Sturm und Drang* «tan agitado que Goethe da marcha atrás para establecer su isla de orden personal como ejemplo en medio de la turbulencia» (Martín de Riquer, 1968: 323)⁴⁴ y no es de extrañar que los acercamientos a la cuestión literaria estén ya influidos por matices más próximos al pensamiento romántico que al típicamente entendido como clásico. Matiza Martín de Riquer a propósito del Neoclasicismo europeo que esta época es la última vez en la que en la literatura universal tiene vigencia un ideal: un criterio que se desarrolla en el colectivo social y que no sólo afecta a obras individuales, sino que trasciende la realidad del mundo (Martín de Riquer, 1968: 323). Las cosas cambian a partir de la llegada del Romanticismo, que, como veremos más adelante, resalta la importancia del sujeto individual y de sus ideas personales.

Dentro del Neoclasicismo europeo, también merece un comentario la Ilustración italiana, surgida a partir de la voluntad de resucitar los viejos valores renacentistas tras el desorden hiperbólico que supuso la llegada y la extensión del Barroco. La Ilustración se plantea en Italia como una restauración del Renacimiento y de sus valores (Wellek, 1989: 158-159). No es de extrañar, pues, que los viejos temas renacentistas retornen a los análisis sobre la cuestión literaria y que sean abordados, nuevamente, bajo el proceder y las herramientas discursivas de un pensamiento fijado en Platón y en los clásicos grecolatinos, que nuevamente son rescatados para explicar qué es la literatura y su naturaleza ficcional (de una forma muy parecida a como se hizo durante el Barroco).

⁴⁴ «Pero la lección de Goethe se puede malentender como lección de personalismo, y los románticos, contra lo que él hubiera deseado, aprenden de él a poner en el «yo», en su autodeterminación libérrima, el sentido y la raíz estructural de toda la realidad. Se va, pues, a la filosofía idealista, con su dogmatismo, casi sin sacar de todo ello consecuencias literarias» (Martín de Riquer, 1968: 323).

Este es, a muy grandes rasgos, el panorama europeo intelectual en el que se inserta el análisis teórico-crítico neoclásico a propósito de la poesía mimética que, sabemos ahora, tiene en cuenta y valora como principal objetivo de la literatura la contribución al fin último neoclásico de alcanzar una Verdad y un conocimiento total, pero que, de manera general (a excepción de contados textos insertos en la tradición anglosajona) se construye con las herramientas y bajo las estructuras de un modo de conocimiento lógico-intuitivo que:

1. Utiliza las herramientas del lenguaje logoteórico para constituirse.
2. Se construye sobre los esquemas tradicionales y los presupuestos lógico-intuitivos fijados en la obra de Platón: la poesía tiene un último fin didáctico, por encima del deleite, pues debe servir al bien y a la Verdad. Se trata del mismo argumento que emplea la doctrina cristiana para legitimar la literatura, pero revestido de laicismo.
3. Recurre, de nuevo, a los clásicos grecolatinos para fundamentar sus argumentaciones. Emplea, pues, los argumentos de autoridad, de un modo doctrinal, para establecer las definiciones de poesía y de ficción, y no se contempla el cuestionamiento crítico ni métodos empíricos y demostrativos.
4. El nuevo modo de saber científico-empírico y su lenguaje matemático se incluyen como parte de la argumentación lógico-intuitiva, constituida principalmente por un lenguaje logoteórico, a propósito de la literatura, pero nunca se utilizan de forma práctica para definirla: cumplen un papel accesorio y superficial. La convivencia de ambos paradigmas converge en la Ilustración (en lo referido a la poesía) en una subordinación del nuevo pensamiento moderno a los esquemas de la metafísica tradicional.

Teniendo en cuenta esta breve definición general de la forma en la que el pensamiento ilustrado europeo (a excepción de contadas obras) atendió a la literatura y sus asuntos conjugando (que no cohesionando) la tradicional forma de conocimiento lógico-intuitiva y sus herramientas con el propósito (la Verdad) surgido como consecuencia de la emergencia del nuevo pensamiento moderno científico-empírico, nos disponemos ahora a estudiar una pequeña selección⁴⁵ de tratados europeos neoclásicos

⁴⁵ En esta selección, hemos decidido estudiar, principalmente, las obras preceptivas de Charles Batteux, Alexander Gottlieb Baumgarten, Gotthold Ephraim Lessing e Ignacio de Luzán. Hemos decidido, también, incluir algunos apuntes acerca de la preceptiva neoclásica italiana (en los que encontramos ciertas coincidencias con la obra de Luzán). Todas estas obras son tratados poéticos de calidad que resultaron altamente influyentes a nivel europeo y, por lo tanto, consideramos que son una muestra

de poética, a través de los que pretendemos observar y analizar, de primera mano, cuál fue exactamente la concepción general de la poesía y de la ficción literaria —la cual se entiende como característica intrínseca a ella— durante el Siglo de las Luces.

2.2.1. Análisis del tratamiento de la ficción literaria en algunos de los principales intelectuales ilustrados europeos

2.2.1.1. Charles Batteux (1713-1780)

Hemos visto que, si bien la Ilustración europea se caracteriza por una incesante búsqueda de una Verdad total y definitiva y por la confianza en el ser humano y en los nuevos discursos científico-empíricos para alcanzar esta verdad, lo cierto es que, en el ámbito de las humanidades, el conocimiento se desarrolla siguiendo los esquemas y las estructuras del antiguo paradigma tradicional. La literatura sigue explicándose a través del tradicional modelo del sistema de las artes que explicamos en el capítulo dedicado al Medioevo, que es recuperado y adaptado en los Siglos de Oro y que ahora la Ilustración también pretende aplicar al nuevo pensamiento moderno. Este sistema sigue siendo un referente en los siglos posteriores al Neoclasicismo, pero su hermetismo y su estancamiento termina por propiciar una necesidad de superación, pues el sistema, anclado en los esquemas tradicionales y útil para representar las expresiones artísticas de siglos pasados, se vuelve incapaz de abarcar sin fisuras ni contradicciones la llegada de nuevas formas como las vanguardias u otras expresiones artísticas de naturaleza híbrida.

Charles Batteux se inserta en el contexto neoclásico de creación de este sistema tradicional con *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (2016), un texto publicado originalmente en 1740, en el que el intelectual ambicionaba ordenar y estructurar los principios del arte⁴⁶. Su obra tuvo influencia a nivel europeo y tuvo diversas ediciones y traducciones en Francia Inglaterra, Italia, Alemania y España. El trabajo sigue la línea de sus otras publicaciones, dedicadas, en gran parte, al análisis de las poéticas y de otros estudios artísticos⁴⁷. El texto, en general, se vio fuertemente influenciado por varias

representativa del pensamiento neoclásico literario en Europa (Francia, Alemania, Italia y España). No podíamos obviar, en esta selección, la aportación de Luzán, pues, como veremos, resulta una propuesta muy innovadora en lo que respecta a la consideración neoclásica de la poesía y de la ficción literaria.

⁴⁶ Para ello, Batteux diferenció sectores, propuso principios comunes y relaciones de finalidad entre la obra artística y los receptores de la misma, entre el valor patrimonial de la obra y su estimación, entre el gusto y el genio y entre la naturaleza y su representación optimizadora (De la Calle, 2016: 13-14).

⁴⁷ El estudio de las *Poéticas* y las *Retóricas* es imprescindible para la conformación de una nueva disciplina, la *Aesthetica*, propuesta por Baumgarten en el 1750 (De la Calle, 2016: 18).

tratados que siguen la línea de estudio tradicional sobre el arte: algunos de autores clásicos, como la *Poética* de Aristóteles y la *Epistola ad Pisones* de Horacio, y otros como el *Poeticorum libri tres* (1520-1527), de Marco Girolamo Vida (1489-1566) — muy influyente en la Francia renacentista y barroca— y el *Art poétique* (1674), de Nicholas Boileau (1636-1711) (De la Calle, 2016: 11-18).

Esto, de entrada, ya resulta significativo y dice mucho del tratamiento que confiere Batteux al artefacto literario: el autor define la literatura y su naturaleza ficcional apoyando su argumentación, completamente, sobre argumentos de autoridad en interpretaciones de clásicos como Aristóteles u Horacio, insertos plenamente en el modelo de saber tradicional lógico-intuitivo y transmisores de las ideas fijadas en la obra de Platón:

Es, pues, bien destacado el rastro de aristotelismo imperante en sus estudios, tanto de manera directa como derivada, desde las relecturas y aportaciones de Horacio a las reinterpretaciones de los italianos del XVI, sin olvidar la intensa recepción oficial de la propiciada, en el mundo académico, por el propio Boileau en el marco de la *Querelle*. De hecho, en el clasicismo francés del XVII, hablar de «el filósofo» era apelar indudablemente a Aristóteles y, en particular, a su *Poética*, bien respaldada desde el resto de su filosofía (De la Calle, 2016: 19).

En epígrafes anteriores ya hemos visto cómo no sólo la obra aristotélica y horaciana parecían beber de las fuentes platónicas, sino que las traducciones y lecturas de las mismas reinterpretaban, muchas veces, su contenido atendiendo a preconcepciones sobre el carácter engañoso de la literatura y su origen divino o sobrenatural y tratando de adaptar estas preconcepciones estratificadas en el pensamiento cultural (y fijadas en la obra de Platón) a los cambios y evoluciones que iba sufriendo, progresivamente, ese pensamiento cultural. Por tanto, ya adelantamos que no será extraño volver a encontrar en Batteux los viejos tópicos del poeta furioso o temas como el requisito de moralidad o el carácter falaz de la literatura, cuyo cuestionamiento, como veremos, genera contrasentidos y sigue perpetuando el hermanamiento de la literatura con la mentira.

Toda la argumentación del autor se construye sobre las siguientes premisas: 1) El principio que unifica el sistema es la imitación, que debe perfeccionarse a través del arte. Es producto del genio humano⁴⁸. 2) La estimación y valoración del producto

⁴⁸ Batteux diferencia entre «mímesis icástica» como imitación de una realidad concreta, empírica y real y «mímesis perfecta», que es una imitación idealizada, que aspira a ser optimizada (De la Calle, 2016: 28).

artístico viene gracias a la facultad del gusto, que está unida al placer que obtenemos subjetivamente de esa experiencia. 3) El «Sistema de las Artes» se constituye a través de la unión de la mimesis de la naturaleza (de carácter perfectivo), la relación entre arte y belleza y el placer obtenido. 4) Hay que diferenciar entre finalidades: entre finalidad objetiva interna (o de perfección de la propia obra), finalidad objetiva externa (que sea útil para el objeto) y finalidad subjetiva (relacionada con la experiencia del sujeto ante la obra). 5) Batteux estructura el Sistema de las Artes con relación a sus fines y también según la naturaleza de sus medios. 6) El autor también ordena las artes según las estrategias expresivas que utilizan en los procesos de comunicación (De la Calle, 2016: 28-30).

Batteux, en su discurso, define de forma muy positiva las artes:

Las artes son las que han construido las ciudades, han unido a las personas dispersas, las han refinado, templado, hecho capaces de vivir en sociedad. Destinadas unas a servirnos, otras a hacernos agradables y otras a ambas cosas a la vez, en cierto modo se han convertido para nosotros en un segundo orden de elementos, cuya creación había reservado la naturaleza a nuestra industria (Batteux, 2016: 45).

Según su finalidad, Batteux divide las artes en tres tipos: 1) aquellas que atienden a las necesidades de las personas (denominadas artes mecánicas); 2) las que tienen como fin último el placer (como la música, la poesía, la pintura, la escultura, el arte del gesto o la danza); y, por último, 3) las artes cuyo fin tiene en cuenta la utilidad y el placer (como la elocuencia y la arquitectura). Así pues, las primeras artes utilizan la naturaleza para constituirse, el tercer tipo utiliza la naturaleza para refinarla y proporcionarle así una utilidad placentera y recreativa y el segundo tipo sólo utiliza la naturaleza para imitarla y, con ello, provocar placer. Estas segundas son las denominadas «bellas artes» (Batteux, 2016: 45-46). Además, es importante saber que, para Batteux, el origen de cualquier arte está en las personas, por lo que el arte es una producción exclusivamente humana:

Son las personas las que han hecho las artes [...] y las han hecho para sí mismas. Aburridas de un disfrute demasiado uniforme de los objetos que les ofrecía la pura naturaleza y encontrándose, además, en una situación propicia para recibir el placer, recurrieron a su genio para procurarse un nuevo orden de ideas y de sentimientos que despertara su espíritu y reanimara su gusto (Batteux, 2016: 46).

Ahora bien, a propósito de esta naturaleza humana de las «bellas artes» (el segundo tipo de arte): hay que considerar, dice Batteux, que la factura humana de las artes está limitada a lo que el hombre conoce, que es la naturaleza. Por tanto, las bellas artes encuentran su límite en la realidad natural y es por eso por lo que el hombre necesita elegir las «partes más bellas de la naturaleza» para producir «un todo exquisito, que fuera más perfecto que la misma naturaleza, pero sin dejar de ser natural». Es por esto por lo que Batteux concluye que cualquier forma de arte está obligada a imitar la naturaleza, pero que no debe imitarla tal cual es. Esta imitación, según Batteux, debe satisfacer —en el caso de las bellas artes— siempre el gusto (pues para él están construidas y deben someterse a su juicio) y, para ello, la naturaleza debe estar bien escogida e imitada. Escribe Batteux: «Así, todas nuestras pruebas deben tender a establecer la imitación de la naturaleza bella: 1) por la naturaleza y la conducta del genio que las produce; 2) por la del gusto, que es su árbitro» (Batteux, 2016: 46-47).

Esta visión de las artes con la que Batteux es un buen ejemplo práctico nuestra explicación anterior a propósito de la percepción que tenían los intelectuales ilustrados del arte y de la literatura. Resulta necesario reparar, en primer lugar, en la afirmación tajante de Batteux a propósito de la naturaleza exclusivamente humana de las artes en conexión con el arte poética. Sabemos que en el Renacimiento y durante el Barroco, debido al cambio de paradigma, comienza a racionalizarse la poesía (que es el arte que nos interesa) y a considerarse una construcción humana, y no divina (en contra de la perspectiva cristiana, que vincula la factura de la poesía con la divinidad a través del tópico del poeta furioso, el cual se encuentra fijado en Platón y es transformado y utilizado a lo largo de la tradición para legitimar la valía del hecho poético). Esta consideración de Batteux está, por tanto, completamente influida por el común entendimiento intelectual y racional del arte como un producto humano y se inserta, por completo, en la línea del pensamiento moderno y en la confianza y responsabilidad que éste deposita en el hombre, que es considerado el eje del progreso. No obstante, hemos de considerar que si bien se le atribuye al hombre la factura del artefacto literario, existe en la visión de Batteux sobre el proceso de creación artística un cierto remanente irracional y mítico, procedente del antiguo tópico del poeta furioso: el intelectual habla sobre el «genio humano» y hay que tener en cuenta que la Ilustración (y, posteriormente, el Romanticismo) sigue considerando como insólita la facultad creativa del hombre: esa inspiración para la que la razón no encuentra una explicación y que sólo puede definirse a través de la metafísica. En síntesis: la literatura (o cualquier forma de

arte) es producida por el hombre, no por Dios, y por eso él es el responsable de su factura. Ahora bien, existe algo en algunos hombres, un don o facultad inexplicable y sobrenatural, a la que llamamos «inspiración» o «genio», que es lo que le permite crear obras de calidad insólita.

Además, también es destacable la forma en la que Batteux recupera el antiguo debate sobre la finalidad del arte. El autor considera que las bellas artes —entre las que se incluye la poesía— tienen como último fin el imitar bellamente la naturaleza para producir un placer y es el sentido del gusto del receptor el que enjuicia la calidad de la obra de acuerdo con el placer que este receptor obtiene de ella. Es interesante observar cómo el autor retoma y se posiciona en la clásica dualidad *docere/delectare*: Batteux antepone el deleite a la doctrina como última finalidad de las bellas artes, por lo que no se le concede, en este caso, un fin utilitario a la poesía para con la sociedad. El intelectual es contundente en su idea a propósito del deber y el objeto de las bellas artes: no deben imitar nunca tal cual es la naturaleza, sino que deben escoger sus partes más bellas y mejorarlas para alcanzar la exquisitez en su objeto. Con esta afirmación, Batteux defiende que la literatura no tiene un carácter utilitario, sino placentero y esto significa que, indirectamente, el autor se aleja del tradicional requisito de moralidad con el que la tradición palía la censura platónica que considera la literatura como un tipo de engaño: la manipulación de la realidad, propia de la literatura, en este caso no se considera perjudicial porque no desarrolla un problema de desinformación o ignorancia. Lo mismo se aplica al resto de bellas artes: su imitación tiene como fin el placer, por eso no es necesario que imiten la naturaleza tal y como es.

Ahora bien, veamos cómo esta crítica de Batteux al tradicional fin utilitario del arte genera lagunas y contrasentidos, precisamente, por estar estructurada con un lenguaje logoteórico y un discurso cuya racionalidad se plantea, nuevamente, desde la intuición y la metafísica.

En primer lugar, hay que considerar que el autor define la mimesis desde una perspectiva claramente aristotélica: Batteux explica que imitar es «copiar un modelo». No obstante, el autor asume este proceso de copia no como un calco de la misma realidad natural que nos envuelve, sino como una creación a partir de ella que, por necesidad, debe limitarse a la naturaleza misma de la realidad: «Su función consiste, no en imaginar lo que no puede existir, sino en encontrar lo que existe» (Batteux, 2016:

49)⁴⁹. Por eso, dice, el prototipo de modelo de las artes es la naturaleza, «o sea, todo lo que existe o lo que nosotros concebimos fácilmente como posible» (Batteux, 2016: 50). Entonces, según Batteux, la función de las artes es «Recoger los rasgos que existen en la naturaleza y presentarlos en objetos, en que no resultan naturales» (Batteux, 2016: 50).
Escribe:

Así es como el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol. El pintor, mediante sus colores, hace surgir de la tela todos los objetos invisibles. El músico, con los sonidos artificiales, hace que ruja la tempestad, mientras todo está en calma; y el poeta, en fin, con su invención y con la armonía de sus versos, llena nuestro espíritu de imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos artificiales, a menudo más encantadores que si fueran verdaderos y naturales. De ahí concluyo que las artes, en cuanto a lo que propiamente es arte, no son más que imitaciones, semejanzas que no son en absoluto naturaleza pero que parecen serlo; así, la materia de las bellas artes no es lo verdadero [*vrai*], sino sólo lo vero-símil [*vrai-semblable*] (Batteux, 2016: 50-51).

Asegura Batteux que «la poesía no vive más que de ficción» (Batteux, 2016: 51) y, tras esta afirmación, justifica las diferentes formas de ficción en géneros y subgéneros como la égloga, la tragedia y la epopeya. Expone: «Así, todas las artes, en todo lo que tienen de verdaderamente artificial, no son más que cosas imaginarias, seres ficticios, copias e imitados de acuerdo [...] con los verdaderos» (Batteux, 2016: 52). Apunta posteriormente: «Y esa imitación [...] es una de las principales fuentes de placer que producen las artes» (Batteux, 2016: 52). Esto significa que Batteux considera que toda la poesía es ficcional, puesto que su fin se fundamenta y se construye sobre la ficcionalidad. Además, justifica y legitima esta idea apelando a los argumentos de autoridad de tres fuentes clásicas que ya conocemos y que tan reinterpretadas han sido: Aristóteles, Platón y Horacio:

Esta doctrina no es nueva [...]. Se encuentra por todas partes entre los antiguos. Aristóteles comienza su poética por este principio, a saber, que la música la danza, la

⁴⁹ Batteux establece como límites para la creación poética los propios límites para de la realidad natural, pues resulta obvio que el ser humano no puede crear a partir de lo que no existe (ni puede existir) en nuestro entorno natural: «Los mismos monstruos, que una imaginación desordenada se figura en sus delirios, no pueden estar compuestos más que de partes tomadas de la naturaleza» (Batteux, 2016: 49). «El genio es como la tierra, que no produce nada cuya semilla no haya recibido» (Batteux, 2016: 50). No obstante, con estas afirmaciones Batteux no busca menoscabar la labor y las capacidades del poeta. Dice: «Esta comparación, lejos de empobrecer a los artistas, no sirve más que para hacerles conocer la fuente y amplitud de sus verdaderas riquezas que, por eso, son inmensas, pues todos los conocimientos que el espíritu puede adquirir en la naturaleza se convierten en el germen de sus producciones en las artes, de manera que, por parte del objeto, el genio no tiene otros límites que los del universo» (Batteux, 2016: 50).

poesía y la pintura son artes imitadoras. A eso se refieren todas las reglas de su poética. Según Platón, para ser poeta no basta narrar, hay que fingir y crear la acción que se narra. Y en su República condena la poesía porque, siendo esencialmente una imitación, los objetos que imita pueden tener interés e influencia en las costumbres. Horacio tiene el mismo principio en su arte poética (Batteux, 2016: 52-53).

Batteux cita a Horacio y señala en su texto lo siguiente:

Vivas voces ducere, esto es lo que [...] nosotros llamamos pintar según la naturaleza. Y todo eso se dice con una sola expresión: *ex noto fictum Carmen sequar*, es decir, haré ficción, imaginaré de acuerdo con lo conocido por las personas. Se caerá en el engaño, se creará ver la naturaleza misma (y nada hay más fácil que pintarla de esa suerte), pero será una ficción, una obra del genio, por encima de las fuerzas de cualquier espíritu mediocre, *sudet multum frutruaque laboret* (Batteux, 2016: 53).

Más tarde, incide en el hecho de que los clásicos consideraran la poesía una forma de imitación: recuerda Batteux que los griegos hablaron de «*poiein*» y de «mímesis», los latinos tradujeron estos términos griegos por «*facere*» (*facere poema*, es decir, un constructo fabricado, creado, forjado) y por «*singeri*» o «*imitari*» (unos términos que significan tanto «imitación artificial», propia de las artes, como «imitación real y moral», entendida en sociedad). Insiste Batteux en que estas traducciones han conducido a interpretaciones y reinterpretaciones de los términos que han «difundido oscuridad sobre los principios que, por sí mismos, eran claros en los primeros autores que los establecieron» (Batteux, 2016: 54). Escribe:

Por *ficción* se han entendido las fábulas que hacen intervenir el ministerio de los dioses y les hacen intervenir en una acción, pues esta parte de la ficción es la más noble. Por *imitación* se ha entendido no una copia artificial de la naturaleza, que consiste precisamente en representarla, en «re-hacerla» [*contrefaire*] ὑποκρίνειν, sino todo tipo de imitaciones en general. En este sentido, estos términos, no teniendo ya el mismo significado que en otros tiempos, han dejado de ser adecuados para caracterizar la poesía y han hecho ininteligible el lenguaje de los antiguos.

De cuanto acabamos de decir resulta que la poesía no subsiste más que por la imitación; y lo mismo ocurre con la pintura, la danza y la música: nada es real en sus obras, todo es imaginado, ficticio, copiado, artificial. Eso es lo que constituye su carácter esencial por oposición a la naturaleza (Batteux, 2016: 54).

Esta argumentación resulta muy representativa del contexto ilustrado y de su tratamiento de la literatura. En síntesis, Batteux considera, en todos los sentidos, la

ficcionalidad como una característica intrínseca e inseparable de la literatura. Para el autor, cualquier forma de poesía es, en esencia, ficcional, porque copia la realidad natural. No obstante, esta copia, que parte de una realidad natural, conocida y existente en el mundo fáctico, es mucho más que un calco, porque tiene un componente creativo (o re-creativo), además del natural. Cualquier re-creación, para el autor, implica una ficcionalización. Batteux defiende este argumento a través de la interpretación de la obra de Platón, Aristóteles y Horacio y entiende de su lectura que, para los autores clásicos, la ficción era también una característica medular e indisociable de la actividad creadora que supone la poesía. Según Batteux, Platón supo ver también que el fingimiento era inherente a la literatura y lo condenó, precisamente, porque creía que podía perjudicar la conducta de los lectores. No obstante, Batteux pretende superar esta censura con su defensa de que la literatura no tiene un fin utilitario, sino deleitoso: la literatura no sirve para instruir, por lo que no puede suponer engaño alguno.

Podemos resumir en cuatro puntos el desarrollo argumentativo de Batteux acerca de la naturaleza de la literatura y de la ficción a través del que el autor defiende la poesía de su censura y del hermanamiento con el concepto de ‘mentira’ al que es sometida: 1) Batteux considera que la poesía se nutre de la mimesis de la realidad. Esta mimesis es más que una reproducción (calco) de la misma realidad. Es una creación a partir de la misma. 2) Este proceso de creación va unido, necesariamente, a la ficción y es posible gracias a ella. Por lo tanto, toda creación poética es naturalmente ficcional. En la poesía, «nada es real [...], todo es imaginado, ficticio, copiado, artificial» (Batteux, 2016: 54). 3) Esto ya era conocido por los clásicos. Por eso, Platón la identifica como un peligro para el lector por su carácter ficcional: puede inducir a engaño. 4) No obstante, hay que considerar que el último fin de la poesía es provocar placer en el receptor, y eso significa que estas construcciones no tienen un compromiso con la veracidad, sino con la verosimilitud. Este fingimiento (que podría conducir a engaño) es legítimo por ello y no atenta contra la verdad porque no se compromete con ella.

Ahora bien, ¿qué revela esta exposición?

1. A pesar del compromiso ilustrado de Batteux con la Verdad y su fe en la razón y en el hombre (veíamos cómo racionalizaba el tópico del poeta furioso), explica la literatura y la ficción desde las herramientas del antiguo paradigma lógico-intuitivo tradicional: su discurso está conducido por un

lenguaje logoteórico y apoyado por citas de autoridad, no por demostraciones empíricas.

El autor utiliza las definiciones tradicionales de literatura y de ficción para configurar la suya: emplea los textos clásicos como argumentos de autoridad para validar sus ideas, pero, al mismo tiempo, establece una crítica contra ciertas consideraciones de estos textos que atentan contra los intereses del pensamiento sociocultural del momento.

2. Esto nos conduce, exactamente, al mismo punto en el que ya se encontraban los preceptistas de los Siglos de Oro que intentaron legitimar el constructo literario de la censura fijada en Platón: se puede defender la benignidad del engaño de la literatura, pero no contradecir que es un discurso potencialmente engañoso.

Batteux acude al mismo argumento que ya utilizaron los intelectuales del Renacimiento y del Barroco, que decidieron llamar a la ficción «mentira poética», y se sitúa en la dualidad horaciana *docere/delectare* en favor del deleite: la literatura no tiene un fin instructivo y, por tanto, no puede conducir a error o engaño, porque no es su propósito. No obstante, hay que considerar que todo este debate a propósito del fin de la literatura, parte, en última instancia, de la identificación del artefacto literario como una construcción falaz y peligrosa: se le atribuye el fin doctrinal a la literatura como recurso para legitimar su producción y reconducir sus engaños hacia la verdad doctrinal cristiana. Durante los Siglos de Oro se empieza a negar el fin doctrinal para abrir el espectro de actuación de lo literario y se utiliza un contrargumento: la literatura no tiene por qué ser, únicamente, instructiva. Puede servir para el disfrute del público y no por eso es su engaño lesivo. Precisamente porque el lector no recurre a la literatura para instruirse, su falta a la verdad no puede resultar perjudicial. En cualquier caso, ambos argumentos parten de la aceptación de que el carácter ficcional del texto literario supone una falta a la verdad fáctica: «Lo verdadero es el objeto de las ciencias. El de las artes es lo bueno y lo bello, dos términos que, examinados de cerca, entran casi en el mismo significado» (Batteux, 2016: 74).

3. Esto nos lleva a observar que el tratamiento del autor neoclásico de la literatura y de la ficción está completamente conducido e influido por

estudios sobre poesía llevados a cabo por el antiguo paradigma lógico-intuitivo, previo a la emergencia del pensamiento moderno: por tanto, perpetúa los prejuicios intuitivos de los que parte. Batteux, como ilustrado, explicita su voluntad de encontrar la Verdad absoluta, que parece alcanzable a través de las nuevas herramientas de corte científico-empírico, pero su idea tradicional de la poesía mimética como una forma de engaño (lesivo) permanece y le lleva a pensar que las artes no están relacionadas con esa Verdad, sino con lo bello.

La mixtura entre paradigmas (paradigma lógico-intuitivo y paradigma científico-empírico) se percibe en la obra de Batteux, pero es evidente cómo el autor sigue recurriendo a los argumentos y herramientas tradicionales para llevar a cabo su estudio del arte. El nuevo discurso moderno no tiene representatividad en su obra más allá del propósito general e intelectual de alcanzar la Verdad a través de un progreso científico que no se ve representado en su texto.

2.2.1.2 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

Otra de las aportaciones europeas al Neoclasicismo más importantes y reconocidas es la de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), el primer autor que utilizó el término «estética», aunque no es el fundador de la estética como disciplina. La obra de Baumgarten es representativa de la Ilustración alemana y está visiblemente influenciada por la tradición metafísica en la que las relecturas de los argumentos de Platón, Horacio y Aristóteles juegan un papel fundamental. Asimismo, Baumgarten también encuentra inspiración en sus referentes más inmediatos, entre los que encontramos a Leibniz y a Wolff (Míguez, 1975: 9-23). Publica Baumgarten en 1735 sus *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, una serie de reflexiones de carácter filosófico a propósito de la creación poética, que bien nos sirven para entender su concepción acerca de la naturaleza de la poesía.

En ellas, Baumgarten define la poesía de la siguiente manera:

Entendemos por poesía el discurso sensible perfecto, y poética llamamos al complejo de reglas al que aquélla ha de conformarse, así como denominamos filosofía poética a la ciencia poética, arte poética al hábito o disposición de componer el poema y poeta al hombre que goza con esta inclinación (Baumgarten, 1975: 35).

Y matiza más adelante: «*Por poético, entendemos todo lo que puede contribuir en algo a la perfección del poema*» (Baumgarten, 1975: 36). Baumgarten también se detiene a analizar las partes por las que se compone el poema, que, según él, son «1) *representaciones sensibles*; 2) *nexo de éstas*; 3) *las palabras como signos suyos*» (Baumgarten, 1975: 36). Según Baumgarten, estas representaciones que contiene la poesía pueden ser imposibles o posibles en el mundo real: a las representaciones imposibles, el preceptista las llama «ficciones», mientras que a las posibles las llama «ficciones verdaderas». Dentro de las representaciones imposibles (ficciones), podemos encontrar cosas que son sólo imposibles en el mundo real (Baumgarten llama a estas ficciones «*heterocósmicas*») y cosas que son absolutamente imposibles en cualquier mundo posible. A estas últimas ficciones, Baumgarten las llama «*utópicas*». Según Baumgarten, sólo son verdaderamente poéticas (y por tanto, propias de la poesía) las ficciones verdaderas y las ficciones heterocósmicas (Baumgarten, 1975: 57-58).

Baumgarten cita a Horacio y, a través de él, defiende que el poeta debe mezclar lo falso con lo verdadero de forma equilibrada. El texto ficcional, por tanto, no puede pretender engañar al lector y hacerle pasar por verdadero lo que no lo es («*Ni la ficción ha de tener la pretensión de que se crea cualquier cosa que pase en el vuelo*»), pero tampoco puede mostrar cosas del todo imposibles («*Todo lo que así me nuestros yo, incrédulo, lo aborrezco*») y, por supuesto, según Baumgarten, tiene que tener un último fin utilitario («*Nuestros más venerables ciudadanos desprecian lo que no ofrece una enseñanza moral*») (Baumgarten, 1975: 60-61). Así lo explicita el autor a través esta cita de Horacio y, más adelante, también lo menciona a través de una cita de Leibniz: «Esto es lo que advierte el ilustre Leibniz en aquel libro excelente [...], cuya segunda parte [...] nos dice: *El fin principal de la Poesía debe ser enseñar la virtud y la prudencia por medio de ejemplos*» (Baumgarten, 1975: 44).

Cuando la literatura ha de basarse en verdades efectivas, explica Baumgarten que el autor ha de precisar los datos reales con todos los detalles necesarios y, si esto no resulta suficiente y satisfactorio, es preciso recurrir a las ficciones verdaderas o a las heterocósmicas; ambas muy necesarias en la construcción poética:

Si un tema cualquiera, filosófico o universal, ha de ser representado poéticamente, es prudente precisarlo lo más posible [...], e introducir ejemplos, [...] limitándolo en el lugar y en el tiempo, [...] enumerando en la descripción todos cuantos detalles sean posibles, [...]. Si la experiencia no basta, serán provechosas las ficciones verdaderas lo mismo que si la historia no es suficientemente rica en ejemplos, resultarán

probablemente necesarias las ficciones heterocósmicas, [...]. Por consiguiente, *tanto las ficciones verdaderas como las heterocósmicas son, como condición, necesarias en el poema* (Baumgarten, 1975: 61).

Observamos que Baumgarten no desarrolla con la profundidad de otros autores una reflexión compleja y matizada a propósito de la naturaleza falaz de la poesía. No obstante, estas reflexiones breves nos sirven para entender su perspectiva.

1. Como en el caso anterior, la visión de Baumgarten sobre la literatura y su naturaleza ficcional se encuadra, por completo, en el paradigma lógico-intuitivo tradicional y el autor utiliza todas sus herramientas para desarrollarla: un discurso conducido por un lenguaje logoteórico y apoyado en citas de autoridad clásicas, no en demostraciones empíricas. Además, el autor interpreta, según la conveniencia de su contexto socio-cultural, estas obras clásicas.

Baumgarten está profundamente influido por las relecturas de los autores clásicos y resulta muy fácil seguir en su obra los argumentos y definiciones de la literatura que se han estratificado y sedimentado en la tradición: el autor tiene una visión completamente utilitarista de la literatura (se posiciona dentro de la dualidad horaciana en favor del *docere*) y lee e interpreta a Horacio, a conveniencia, en esta clave. Este fin doctrinal le permite a Baumgarten justificar el carácter falaz y pernicioso de la poesía que se fija en Platón, pero queda revestido de un didactismo que, sabemos, fue bien valorado durante el Neoclasicismo. La literatura, para Baumgarten, sirve, así, al último fin de la Ilustración: la Verdad, el conocimiento, la iluminación intelectual.

2. Esto nos lleva al mismo punto argumentativo: Baumgarten justifica la benignidad de la literatura a través del *docere*, pero para ello tiene que aceptar previamente que es un discurso naturalmente falaz, aunque su falacia no sea lesiva.

Baumgarten, de manera explícita, explica la poesía como un fingimiento, distinto a lo que consideramos realidad: diferencia entre ficciones reales, ficciones heterocósmicas y ficciones utópicas, pero todas son ficciones; todas son fingimiento y no operan en el plano de la verdad (esto, por tanto, las considera un tipo de falsedad que no engaña).

3. Es innegable que el tratamiento del autor neoclásico de la poesía mimética está conducido por los estudios sobre poética llevados a cabo por el antiguo paradigma lógico-intuitivo y que, por tanto, perpetúa los prejuicios de los que parte. El pensamiento moderno sólo aparece en la obra de Baumgarten en su propósito de alcanzar la Verdad absoluta y su afán por conseguirlo a través del didactismo que le adscribe a la obra literaria. No obstante, se trata de un propósito superficial que, en esencia, es perseguido a través de las herramientas y recursos (considerados, en esta época, oscuros, confusos y poco válidos) del antiguo paradigma, que tantas críticas suscitaba.

Vuelve a evidenciarse la mixtura entre paradigmas (paradigma metafísico y paradigma científico-empírico) en la obra de Baumgarten, pero, como en el caso anterior, el autor sigue recurriendo a los argumentos y herramientas tradicionales para llevar a cabo su estudio del arte. El nuevo discurso moderno no tiene representatividad en su obra más allá del propósito general e intelectual de alcanzar la Verdad a través de un progreso científico que no se ve representado en su texto.

2.2.1.3 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

Dentro del Neoclasicismo alemán destaca, también, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), uno de los autores europeos más influyentes de este periodo. En este caso, vamos a hablar del *Laocoonte* (1990): un tratado publicado, originalmente, en 1766, en el que el autor indaga en los límites entre los diferentes medios de expresión artísticos y en el que, como Batteux, también se ocupa de la unidad de las artes. Eustaquio Barjau cita dos nombres como antecedentes remotos directos de la estética de Lessing: Aristóteles y Horacio, e insiste en que el pensamiento estético del autor no está influido por Platón. Entre las influencias y antecedentes más cercanos al propio Lessing, podemos citar a Leibniz, Wolf, Baumgarten y Mendelsson y algunos tratadistas de estética franceses e ingleses de los siglos XVII y XVIII (Barjau, 1990: XV)⁵⁰. Hemos de destacar, además, que Lessing, como estudioso, también se encontraba profundamente influido por las ideas del contexto neoclásico europeo. De hecho, la versión definitiva de su obra es

⁵⁰ No obstante, debemos comentar que, aunque Lessing no se base directamente en el pensamiento platónico a la hora de construir el suyo, los argumentos de Platón se filtraron —como ya hemos visto— muy profundamente a lo largo de los siglos en la conciencia social acerca de la cuestión de la naturaleza de la poesía. Por tanto, muy probablemente encontraremos en el *Laocoonte* ideas platónicas, aunque el texto en sí esté libre de citas y referencias al filósofo griego.

escrita utilizando un método inductivo: el autor observa y analiza las obras de arte y, a partir de este análisis, extrae las leyes de las artes plásticas y de la poesía. El ideario ilustrado se muestra, por tanto, con fuerza en esta obra crítica del Neoclasicismo (Barjau, 1990: XXII, XXIX).

Uno de los temas más explotados en el *Laocoonte* es la mimesis, pues es crucial para Lessing a la hora de comprender la naturaleza de las diferentes artes. En esta obra, Lessing habla a propósito de la teoría del arte como imitación de la realidad a través de la doctrina tradicional de corte aristotélico y reflexiona sobre la unión del producto artístico con la realidad natural. Escribe Barjau:

En efecto, sea cual fuere la concepción que en cada momento se haya tenido de la mimesis —imitación de la realidad tal como es, creación de una obra basándose en los elementos de la realidad, selección de lo que la realidad tiene de bello, idealización de la realidad, imitación de las leyes de la Naturaleza, descubrimiento y explicación en la obra de arte de la estructura oculta de las cosas...— lo cierto es que, con pocas excepciones, al arte se ha visto siempre como una actividad dependiente de la Naturaleza, como un modo de crear una especie de segunda realidad. Pues bien, es ésta una idea que, como presupuesto obvio, subyace de un modo acrítico en las reflexiones estéticas de nuestro autor (Barjau, 1990: XVI).

Lessing, por tanto, parte de la idea de que el arte (y la poesía como forma artística) tiene un vínculo evidente con lo real y efectivo, con la verdad, en cuanto que parte necesariamente de ella. Esto significa que, para Lessing, el arte es un modo de imitación de la Naturaleza. De forma natural y principal, las artes plásticas imitan lo cuerpos, mientras que la poesía imita las acciones, aunque ambas tienen la capacidad de imitar la realidad que le compete a la otra: la poesía puede imitar objetos corporales y la pintura puede imitar también acciones (Barjau, 1990: XXVII).

A través de esta reflexión, resulta relativamente fácil entender cuál es la posición de Lessing al respecto de la naturaleza de la poesía y de la ficción como característica intrínseca a ella. El autor entiende la imitación en el sentido aristotélico de copia de la realidad y creación a partir de ella⁵¹ y, directamente, en el prólogo de su obra, define la imitación poética y la imitación plástica como una forma de engaño:

⁵¹ Lessing distingue entre la imitación como copia y la imitación como invención. Defiende que el artista de calidad es el que imita a partir de una realidad. El poeta, en ese caso, inventa. Ahora bien, si el poeta no imita a partir de la realidad, sino que imita un objeto que ya imita una realidad, el poeta está copiando, no inventado y, para Lessing, esta actividad es completamente degradante: «en lugar de darnos los rasgos más puros de su propio genio, nos da pálidas reminiscencias del genio de otro» (Lessing, 1990: 61).

El primero que comparó la pintura con la poesía fue un hombre de gusto refinado que sintió que las dos artes ejercían sobre él un efecto parecido. Se daba cuenta de que tanto la una como la otra ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fuera realidad: ambas engañan y su engaño nos place (Lessing, 1990: 3).

No obstante, matiza más adelante que el poeta no pretende hacer pasar este engaño fingido por realidad efectiva y verdadera. El fin de este engaño no es conducirnos a un equívoco, sino provocarnos placer, especifica en la anterior cita. Dice:

el poeta no quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que, en este momento de ilusión y engaño, dejemos de ser conscientes del medio del que se sirve, es decir, de las palabras (Lessing, 1990: 113).

Lessing, en este caso, nos transmite la misma idea que nos transmitía Batteux: la poesía y la pintura realizan un fingimiento de la realidad. Ambas fingen que un engaño es realidad y ese engaño que proponen nos resulta placentero (decía también Batteux que el último fin de las bellas artes es el placer.) Además, explica Lessing que esta imitación poética está abierta a la «totalidad del inmenso imperio de la perfección» (Lessing, 1990: 26), por tanto, tiene que ser completamente libre y no subordinarse a ningún fin que no sea la belleza y el placer:

Ahora bien, como de entre las obras antiguas sacadas a la luz hay piezas de todas clases, sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no se ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión (Lessing, 190: 76).

Ahora bien, ¿qué revela esta exposición?

1. El autor emplea un discurso conducido por un lenguaje logoteórico y apoyado por citas de autoridad, no por demostraciones empíricas: Lessing parte de las interpretaciones de la obra de Aristóteles para definir la literatura y, además, sus planteamientos no implican ningún cuestionamiento de las mismas. Las consideraciones tradicionales en torno a la literatura, fijadas en Platón, hacen acto de presencia en la argumentación de Lessing. El

intelectual no tiene reparos en definir la literatura, de forma abierta, como una forma de engaño y en contraponerla contra la realidad fáctica.

Si bien el compromiso de Lessing con las ideas ilustradas en torno a alcanzar la Verdad total es tal que llega a aplicar el método inductivo a la redacción de su obra, lo cierto es que el discurso científico-empírico no afecta a su estudio de lo literario: la actividad literaria vuelve a definirse con las herramientas del antiguo paradigma lógico intuitivo tradicional.

2. Lessing valida las falacias de la literatura cuando habla del fin de la poesía la literatura no confunde ni corrompe al lector porque sus faltas a la verdad no son como las de la mentira. Responden a un intento de provocar un disfrute en el receptor.

El autor rescata tópicos y asunciones fijadas en la tradición, como las relativas al fin de la poesía, que forman parte de la dualidad *docere/delectare*. Lessing expone en su obra una defensa a favor del fin deleitoso de la obra literaria y es este recurso el que le permite defender los engaños de la literatura (aunque en ningún momento deja de aceptar la naturaleza falaz del hecho poético).

3. La mixtura de paradigmas (paradigma lógico-intuitivo y paradigma científico-empírico) se percibe en la obra de Lessing en su voluntad por articular su ensayo bajo una estructura inductiva, propia del discurso científico moderno.

Ahora bien, la realidad es que el pensamiento moderno no juega ningún papel, de nuevo, en la definición de la actividad literaria: se siguen perpetuando los viejos presupuestos que describen la literatura como una mentira y la contraponen a la verdad fáctica y se vuelve a justificar este «engaño poético» como no lesivo o dañino para el lector (a través del argumento del fin deleitoso)⁵².

2.2.1.4 Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) y Giambattista Vico (1668-1744)

Resulta también reseñable incluir algún ejemplo perteneciente al Neoclasicismo italiano. Contó con representantes como Muratori, quien pertenece a esta tradición que

⁵² En el ámbito neoclásico alemán, también es necesario mencionar a Johann Gottfried von Herder (1744-1803), quien a finales del Neoclasicismo funcionó como un crítico prerromántico. Se distingue del resto de críticos alemanes neoclásicos por sus posiciones radicales, por su forma de exponer su argumentación y su tono apasionado y emotivamente exaltado (Wellek, 1989: 211). No obstante, recuperaremos con algunas notas sus argumentaciones más adelante, cuando hablemos de la crítica romántica.

buscaba resucitar los valores del Renacimiento para abolir las aberraciones que trajo consigo el Barroco. Muratori elabora un discurso en el que defiende el buen gusto (algo típico, también, de la preceptiva francesa), la capacidad de ficcionalizar y el derecho a ello y la exaltación de la imaginación y de lo maravilloso. En definitiva: el derecho a la ficción (Wellek, 1989: 159). Esa ficción (y su engaño), en el caso de Muratori, tiene cabida dentro del Neoclasicismo porque el autor la entiende desde la dualidad *docere/delectare*, de una forma que nos recuerda mucho a los argumentos renacentistas. Muratori considera que la lectura resulta placentera porque supone estar inmerso en un constante proceso de aprendizaje:

Aunque también sé, que los verdaderos amantes de las letras no se entristecerán por eso [...]: porque como de sí mismo decía el Petrarca, y lo contestan todos los días sus iguales, no puede haber delicia mayor, ni mas honesto placer que el de estar aprendiendo continuamente (Muratori, 1992:183).

Como neoclásico que es, Muratori explica que si el arte literario produce conocimiento, es porque también contiene verdad, a la par que provoca una sensación placentera en el receptor: «Visto yá que el hombre de Buen Gusto en la literatura es aquel que sabe convencer, y persuadir con la verdad, aprovechar con lo bueno, y à agradar con lo bello» (Muratori, 1992: 182). Esta percepción de Muratori tiene muchos puntos en común con la que desarrolla Luzán en España.

También es necesario mencionar a Vico y su obra *Scienza nuova* (1725). Vico tiene una concepción muy diferente de la poesía. La comprende como asociada a los sentidos y opuesta al intelecto y la identificó, por consiguiente, con la imaginación y con el mito. Vico considera la literatura como una necesidad natural para el ser humano y como la primera operación de su mente, lo cual conduce al autor a no diferenciar poesía y mito. Vico defiende un tipo de «verdad fantástica» contenida dentro del mito como una verdad de carácter inferior, útil para las sociedades primitivas (Wellek, 1989: 162).

El trabajo de Muratori no revela nada nuevo: volvemos a encontrar a un autor neoclásico que articula su estudio de la literatura desde el paradigma tradicional y su discurso metafísico-intuitivo. Reconoce que la literatura supone una falta para con la verdad factual (idea, recordemos, fijada en Platón), pero, como en los casos anteriores, utiliza la argumentación, también tradicional, a propósito del fin del arte para posicionarse en la dualidad *docere/delectare* y, desde él, defender el carácter benévolo y

no lesivo de la poesía. El pensamiento moderno y su proceder no juega ningún papel relevante en su argumentación.

En el caso de Vico, hay que destacar que sus conclusiones a propósito de la literatura son interesantes e innovadoras: pone el artefacto literario al mismo nivel que el mito y le adscribe una utilidad similar. Identifica en la literatura una necesidad natural (como el mito) e insiste en que el texto literario contiene una verdad que resulta útil, como útil sigue resultando el mito para la sociedad. Si bien en la argumentación del autor podemos encontrar referencias e inspiraciones de argumentos tradicionales e intuitivos, lo cierto es que la idea central de Vico sobre la literatura presenta algo novedoso: nos topamos con un teórico que describe la literatura como una «operación» de la consciencia humana —una palabra cuyo significado, como el de «ejecución», está fuertemente hermanado con el de «acción» o «proceso»— y que analiza cuál es el papel pragmático de la literatura para el hombre en relación con otras construcciones de carácter cultural (como los mitos), que también son consideradas como creaciones humanas. Estas ideas están muy en consonancia con las que desarrollaremos, más tarde, en aparato crítico para encontrar una nueva definición de ficción que evite los problemas y los contrasentidos que estamos analizando. Pensamos que la argumentación de Vico tiene un ligero potencial como antecedente para encontrar una forma de explicar el artefacto literario que supere la antigua confrontación entre ficción y realidad y los argumentos que surgieron para parchearla (como el requisito de moralidad, el tópico del poeta furioso o la consideración de la ficción como una mentira benigna o mentira poética).

Desconocemos en qué medida, en el ámbito de la preceptiva neoclásica española, Luzán estuvo influenciado por los intelectuales neoclásicos italianos, pero lo cierto es que esta formulación y la de Muratori parecen una antesala muy esquemática de los argumentos que Luzán desarrolló posteriormente a propósito de la ficción literaria.

2.2.1.5 Ignacio de Luzán (1702-1754)

Otro trabajo interesante dentro del panorama intelectual neoclásico europeo es el que Ignacio de Luzán (1774) desarrolla en España, pues su estudio a propósito de la literatura resulta un aporte relevante por su nivel de detalle en lo que respecta al tratamiento de la cuestión poética y de su carácter ficcional. El Siglo de Oro español termina con unos últimos coletazos del Barroco, que no parecen más que residuos de lo

que un día fue una etapa exquisita. El campo de la literatura española necesitaba una renovación y, bajo este ambiente enrarecido y falto de ideas surge, por necesidad, la Ilustración española, de la que Ignacio de Luzán es una de las figuras troncales. Luzán, consciente de la situación literaria del país, se propone escribir una *Poética* con la que guiar y reconducir la literatura de su nación y para ello sienta unas normas que sirven como base para construir la poesía (Del Cid de Sirgrado, 1974: 18). De esta manera, aparece publicada en 1737 la prestigiosa obra *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*.

Luzán se ocupa de la poesía en el quinto capítulo de su obra. Para definirla, recurre a la etimología griega que identifica *poíesis* con ‘hacer’ y dice que «su esencia consiste en la invención, en las fábulas y en aquella facultad que tienen los poetas de dar alma y sentido a cosas inanimadas y de crear como un nuevo mundo distinto» (Luzán, 1974: 93). Luzán, de entrada, también identifica al poeta como un creador y escribe:

Más [...] la común opinión coloca la esencia de la poesía en la imitación de la naturaleza; tanto, que Aristóteles excluye del catálogo de poetas a los que no imitaren, aunque hayan escrito en verso, queriendo que se les dé el nombre de los versos en que hubieren escrito (Luzán, 1974: 93).

Luzán sigue la doctrina aristotélica y sus interpretaciones —sobre todo, el comentario de Benio sobre la misma— e, inspirado por estos argumentos de autoridad, define la literatura como un arte esencialmente imitativo, aunque, siguiendo a Benio, aclara que no se puede definir la literatura únicamente a través de este concepto, pues resultaría insuficiente (Luzán, 1974: 94). Recurre, entonces, a Minturno para ampliar su definición y, de nuevo, también a Benio, pero insatisfecho por las aproximaciones (en su opinión, insuficientes) de ambos referentes, propone su propia definición: dice que la *Poética* es el «*arte de componer poemas y juzgar de ellos*» (Luzán, 1974: 75) y la diferencia de la poesía, a la que define como «*imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente*» (Luzán, 1974: 75).

Esta definición es interesante por ser más abarcadora que algunas de las desarrolladas con anterioridad (como la de Batteux, Lessing o Baumgarten), pues, mientras otros autores neoclásicos marcan como único fin de la poesía el deleite del

hombre⁵³ o atribuyen, nuevamente, un fin doctrinal a la poesía⁵⁴, Luzán considera ambos fines como propios del artefacto poético bajo el argumento de que los elementos que imita lo poético no son sólo universales, son también de carácter particular.

Luzán explica y desarrolla el porqué de su definición. En primer lugar, el autor define la poesía como una imitación de la naturaleza porque considera que la imitación es «el género de la poesía». Dentro de esta imitación incluye a los poetas que imitaron las acciones humanas y a los que no imitaron acciones humanas, sino objetos de otras naturalezas. En segundo lugar, expone que la imitación puede ser universal o particular porque, según Luzán, se pueden imitar los particulares que ya existen en el universo directamente o se puede imitar, de forma general, la opinión y las ideas de los hombres. En tercer lugar, decide precisar que la poesía debe estar hecha con versos porque decide no considerar literatura todas las prosas, aunque imiten costumbres, afectos o acciones humanas. Luzán tiene, en este caso, una perspectiva mucho más hermética y limitada: decide defender los versos como el instrumento que distingue la poesía de las demás artes imitativas (se apoya, para defender esta argumentación, en las interpretaciones de Platón, no en las de Aristóteles). En cuarto y último lugar, Luzán justifica que el objeto de la poesía es servir tanto de utilidad como deleitar y que ambos fines trabajan juntos (este argumento lo justifica a través de la obra horaciana) (Luzán, 1974: 95-97). Para concluir, matiza que el deleite no resulta nocivo para las costumbres y las reglas de la religión (Luzán, 1974: 98).

En este debate a propósito del fin de la literatura, Luzán, por tanto, se posiciona en una opinión intermedia, influida por una interpretación medida y equilibrada de la obra de Horacio. Contempla ambos fines como válidos para la poesía, sin que uno se superponga al otro, pues, como veremos a continuación, considera indispensable el placer para que la poesía llegue a alcanzar su verdadera utilidad, que —adelantamos— está al servicio, según el autor, de la transmisión de la verdad que tanto persigue el Siglo de las Luces.

Tras definir la poesía y su finalidad, Luzán dedica los siguientes capítulos a tratar la imitación, pues es su principal característica definitoria. Dice Luzán que no hay cosa más natural para el hombre que imitar y define dos tipos de imitación: aquella que parte de la invención y la que parte de la energía (que en griego significa «evidencia» o

⁵³ Recordamos: utilizan este argumento a propósito del fin deleitoso para legitimar la benignidad del supuesto engaño al que induce la obra poética, según la tradición.

⁵⁴ Este fin doctrinal, en este contexto, se disfraza de didactismo. Con esto, se busca prevenir los potenciales engaños de la literatura.

«claridad»). El primer tipo de imitación se fija «en las acciones humanas que están por hacer», mientras que el segundo tipo se fija en «las cosas de la naturaleza ya hechas. Explica:

Con la invención debemos, principalmente, asemejar a las historias de las acciones humanas sucedidas otras acciones que pueden suceder; con la *energía* debemos imitar las cosas ya hechas por la naturaleza o por el arte, haciéndolas no sólo presentes con menudas descripciones, sino también vivas y animadas. De suerte que si la invención cría de nuevo una acción tan verosímil que parezca verdadera y no fingida, la *energía* infunde en las cosas tal movimiento y espíritu, que parezcan no sólo verdaderas, sino vivas (Luzán, 1974: 98-99).

Para Luzán, el fingimiento de la poesía (la ficción) se articula en toda su complejidad en torno a estas dos maneras de imitar. El poeta crea (finge) una ficción que parece verdadera, pero no lo es: imita algo que todavía no ha ocurrido. Esta apariencia de verdad la llamamos «verosimilitud». El poeta también imita aquello que ya existe: lo copia directamente y lo incluye en su invención. Eso da vivacidad a la poesía y mayor apariencia de verdad, mayor verosimilitud. Estas dos imitaciones (la que parte de la invención y la que parte de lo que el autor llama «inargía») reciben un nombre concreto, que Luzán recupera de la obra de Platón: respectivamente, «imitación fantástica» e «imitación icástica» (Luzán, 1974: 100-103). La primera se corresponde con la imitación de lo general y la segunda con la imitación de lo particular. La mimesis fantástica, dice, «comprende todo lo que, no existiendo por sí, tiene nuevo ser y vida en la fantasía del poeta, cuando inventa nuevas cosas o acciones semejantes a las históricas, no sucedidas, pero que pueden suceder» (Luzán, 1970: 102). En cambio, de la mimesis icástica «es objeto la verdad, así de la fantástica lo es la ficción» (Luzán, 1970: 102).

Tradicionalmente, se ha relacionado la mimesis fantástica con la creación ficcional y con la mimesis de lo general y la verdad con la mimesis icástica (que parte de la «inargía») y con la particularidad. Es la mimesis fantástica y general la que ha sido condenada por su carácter falaz, de forma tradicional. Luzán, sin embargo, defiende que la mimesis fantástica, aunque ha de estar dentro de lo verosímil y nunca debe abandonar la apariencia de creíble, no ha de ser nunca condenada ni considerada un engaño. De hecho, el autor legitima la mimesis fantástica vinculando sus beneficios a la verdad — tan perseguida por la Ilustración— y a la moralidad. Empieza Luzán diciendo que la

poesía, además de transmitir los valores morales y de enseñar al hombre lo verdadero, lo bueno y lo justo, empuja al ser humano a poner en práctica la teoría: le incita a practicar los valores rectos y le enseña la forma de hacerlo a través del ejemplo. Según el intelectual, es el deleite, connatural a la poesía ficcional, lo que permite a la actividad literaria acercar los valores morales y su práctica al lector de un modo didáctico (Luzán, 1974: 105-106).

La poesía sola ha hallado el modo de allanar lo arduo de estas dificultades. Las otras artes atienden sólo al provecho, sin hacer caso del deleite; la poesía, uniendo el deleite con el provecho, ha logrado hacer sabroso lo saludable; al modo que al enfermo niño se suele endulzar el borde del vaso, para que así engañado, beba sin hastío ni repugnancia cualquier medicamento, por amargo que sea (Luzán, 1974: 106).

Concluye Luzán que la poesía, a través de la invención ficcional, ensalza los valores virtuosos y presenta las bondades de la verdad, desproveyendo al vicio de su apariencia engañosa y amable. Luzán considera la imitación fantástica de la poesía (que es general e inventiva) como un transmisor de verdades.

Quita, pues, la poesía la máscara engañosa al vicio, y desnudándole de sus prestados atavíos, le muestra a todos en su más fea y horrible figura; y, por el contrario, vistiendo de pomposas galas la desnuda verdad, y hermoseando con vistosos y ricos adornos la virtud, acaba la más importante y más difícil empresa, que es hacer amable la virtud y aborrecible el vicio; y con loable ardid y feliz engaño, se enseorea de nuestras inclinaciones, dirigiéndolas a mejor fin. En esto consiste la mayor parte del arte, y esto es lo que completamente consigue la buena poesía con la imitación de lo universal (Luzán, 1974: 106).

Para Luzán, la imitación de particulares es más susceptible de estar contaminada de engaños y falacias, porque está más próxima al vicio que la imitación general, más pura para el preceptista, por fundarse en la invención sobre objetos e ideas que no existen — pero que podrían ser posibles— y que, por tanto, no están manchadas de los defectos propios de los particulares e individuos humanos que pueblan la realidad:

La virtud en los particulares e individuos tiene casi siempre alguna mezcla de vicios y defectos, pues, como ya hemos dicho, no suelen los hombres salir de una cierta medianía en sus costumbres buenas o malas, y difícilmente se encuentra uno tan malo que no tenga alguna virtud, ni tan bueno que no tenga sus defectos. Con esta mezcla de contrarios se templó y disminuye la hermosura de la virtud y la fealdad del vicio, perdiendo uno y otro en tal mixto gran parte de su actividad y fuerza. El poeta, pues,

queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza, para darla mayor fuerza y eficacia de prender nuestros corazones, no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo (Luzán, 1974: 106-107).

Para terminar su defensa de la imitación fantástica, Luzán utiliza el argumento de autoridad: cita autores de poéticas y poetas como Aristóteles y algunos de sus comentadores (Francisco Utiense, Pedro Victorio, Pablo Benio...), Homero, Virgilio Torcuato Tasso... No obstante, Luzán no concluye su argumentación sin antes aclarar que de ningún modo pretende condenar la imitación icástica (de lo particular):

Todo lo que hasta ahora hemos dicho, sólo mira a defender y aprobar, como muy útil y conveniente, la imitación de lo universal, no a condenar la de lo particular, la cual también tiene en su abono razones, ejemplos y secuaces; no negando yo que se puede usar de ella (Luzán, 1974: 110).

El autor cierra, con estas palabras, su defensa y acercamiento del fingimiento de la imitación fantástica a la verdad ilustrada:

Fue preciso entonces que el hombre mismo, volviendo en sí, y no sin favor divino, se valiese [...] de las artes y ciencias, para vencer, con este medio, el horror de tan obscura noche y distinguir la verdad de las cosas. La teología le alumbró para las sobrenaturales, la física para las sensibles, la moral para las humanas, y así las demás artes y ciencias le hicieron luz para descubrir algo de la verdad. Pero, entre todas, la que con luz más proporcionada a nuestros ojos y más útil, al paso que más brillante, resplandece es la poesía (Luzán, 1974: 118).

Esta argumentación de Luzán a propósito de la literatura resulta muy valiosa por su complejidad, ya que, gracias a su riqueza, podemos ver desarrollada, de forma detallada, cómo el nuevo pensamiento moderno y sus recursos científico-empíricos sólo tienen un papel superficial en el estudio español de la literatura durante la Ilustración.

1. Vemos en Luzán, como en los anteriores autores, un compromiso con la idea ilustrada de alcanzar una Verdad definitiva. Este compromiso es observable en tanto en cuanto toda la argumentación acerca de la literatura y de su naturaleza ficcional va conducida a justificar que el texto literario no es engañoso ni falaz porque, de hecho, es capaz de alumbrar saber, verdad y conocimiento. No obstante, como podemos comprobar en el desarrollo de sus argumentos, el estudio de la literatura del autor parte de la visión lógico-

intuitiva tradicional sobre el problema, conducida por un lenguaje logoteórico y por citas de autoridad.

Observamos cómo, concienzudamente, Luzán busca en las interpretaciones de las palabras de Aristóteles, Horacio y Platón los argumentos que le resultan convenientes para desarrollar su idea del concepto de 'literatura' y recurre, asimismo, a otras interpretaciones (como la de Benio o la de Minturno) que también parten de estos clásicos. Todas las correcciones o críticas que Luzán aplica sobre los argumentos de otros autores están conducidas por la intuición.

2. Las consideraciones tradicionales en torno a la literatura aparecen de nuevo en la exposición de Luzán: el autor recurre a la cuestión de la finalidad de la poesía para legitimar su carácter falaz, que se da por sentado. No se cuestiona la afirmación, fijada en Platón, de que la ficción literaria se contraponga a la realidad efectiva, simplemente se matiza esta contraposición y se llega a la conclusión de que el engaño de la poesía no es lesivo porque puede, incluso, alumbrar otro género de realidades, distintas a lo que llamamos realidad factual.

Es decir, Luzán reconoce que lo que él llama (recuperando la terminología de Platón) «mímesis fantástica» parece contraponerse a la realidad fáctica (representada en discursos como el histórico a través de la mímesis icástica). No obstante, defiende que esta contraposición no supone un engaño ni mentira, porque esta mímesis fantástica, que imita de forma general, contiene una verdad general, que es distinta a la verdad particular de la mímesis icástica: en síntesis, para Luzán es más fácil inducir al engaño a través del discurso histórico, del que se espera una representación concreta particular, que a través de un discurso ficcional, de cuya imitación general no se espera ninguna representación concreta factual y puede alumbrar saber general, gracias a su carácter didáctico-deleitoso.

Hemos de advertir que, aunque este es un razonamiento muy cohesionado y coherente, lo cierto es que el autor, de nuevo, parte de la disociación tradicional, fijada en Platón, entre ficción y realidad: los argumentos de Luzán aceptan, de entrada, que cualquier construcción ficcional (general) falta a la verdad fáctica (particular) y, aunque legítima esta falta aduciendo que la imitación general de la ficción también alumbr

verdades (diferentes a las factuales y particulares), lo cierto es que estas verdades o conocimiento general del que habla Luzán sigue siendo diferente al particular y se contrapone a él. En resumen, la argumentación del autor, como en los casos anteriores y como ya ocurrió durante los Siglos de Oro, trata de endulzar o matizar el supuesto carácter falaz de la poesía, pero no lo niega en tanto en cuanto su argumentación parte de la distinción entre construcción ficcional y realidad fáctica, que se explicita a lo largo de todo el desarrollo de su discurso en dualidad como ficción/realidad, general/particular, fantástica/icástica...

3. La mixtura de paradigmas que mencionábamos (paradigma lógico-intuitivo y paradigma científico-empírico) se percibe, únicamente, de forma superficial en la obra de Luzán. Toda su argumentación está conducida por los presupuestos tradicionales, metafísicos e intuitivos que identifican la literatura como una forma de engaño y que recurren a discutir acerca de su finalidad para paliar y matizar el carácter de este engaño como benigno.

La persecución de la Verdad ilustrada, de nuevo, no se observa en un cambio de metodología, discurso o lenguaje para referirse a la literatura o a la ficción ante la aparición de un nuevo paradigma, que trajo consigo una nueva forma de explicar el mundo alejada de la oscuridad de las creencias y del pensamiento intuitivo asociado a la metafísica. Luzán define la literatura, fundamentalmente, a partir de la doctrina del antiguo paradigma y vincula sus resultados intuitivos con esta persecución ilustrada de la Verdad, cuando dice que la literatura, a través del didactismo y del deleite, también conduce al hombre al saber y que es este saber lo que busca el nuevo pensamiento moderno.

2.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura de la Ilustración

El análisis de esta selección de estudios sobre poética de autores neoclásicos europeos revela que, como ya comentábamos anteriormente, en líneas generales, la investigación literaria neoclásica está afectada por el cambio de paradigma y su asentamiento en la sociedad del siglo XVIII, pero de una manera completamente superficial y no funcional: los autores siguen utilizando las estructuras y los recursos del antiguo paradigma metafísico para definir qué es la literatura y cómo debe ser considerado su carácter

ficcional. El análisis de los distintos autores, aunque con ciertas diferencias, evidencia las siguientes conclusiones generales:

1. El cambio de paradigma y la aparición del discurso científico-empírico y del lenguaje matemático como vehículos para alcanzar un saber crítico y refutado promueven un objetivo general para la intelectualidad del siglo XVIII: conseguir alumbrar una Verdad definitiva. La Ilustración confía en las capacidades del hombre para alcanzar esta Verdad y la desvincula de Dios y de lo sobrenatural.
2. Sin embargo, el antiguo paradigma lógico-intuitivo y sus estructuras no se rechaza de la noche a la mañana: por ejemplo, instituciones religiosas, como la Iglesia, siguen jugando un papel clave en la sociedad ilustrada y continúan perpetuando el saber mítico e intuitivo a través de su doctrina. Incluso se llegan a rechazar las explicaciones científico-empíricas sobre el heliocentrismo y la esfericidad de la Tierra, que, se entiende, atentan contra su dogma y hacen peligrar la estabilidad de sus presupuestos con las comprobaciones empíricas.
3. No obstante, si bien este nuevo modelo de pensamiento moderno y sus estructuras permiten, a lo largo de los siglos, progresivos avances en el ámbito de la biología y de las ciencias naturales y consiguen comenzar a alejar estos campos del saber del oscurantismo de la metafísica, basada en la intuición, la doctrina y el pensamiento mítico, lo cierto es que el estudio sobre el arte (y, por tanto, sobre la literatura) no abandona el antiguo paradigma de conocimiento: los intelectuales, si bien tienen una cierta actitud crítica con el antiguo paradigma, siguen basando sus definiciones sobre lo literario y lo ficcional en argumentos y citas de autoridad de autores clásicos y de sus relecturas, que continúan siendo interpretados críticamente según la intuición y la conveniencia del intelectual. Esto implica que los viejos tópicos del poeta furioso, el carácter falaz de la literatura y el requisito de moralidad para corregirlo (que aquí se reviste de didactismo laico) / el fin deleitoso continúen en funcionamiento para definir el artefacto literario.
4. Por tanto, la mixtura de paradigmas que comentábamos, en lo que respecta al estudio de la literatura, no es tal: las artes, en general, siguen considerándose desde las estructuras intuitivas del pensamiento lógico-intuitivo, los discursos científico-modernos no juegan ningún papel en él (más allá de este

repetido propósito de alcanzar la Verdad definitiva, que se aplica superficialmente en el tratamiento del arte) y esto converge, por tanto, en que la literatura ficcional sigue considerándose como una construcción tendente al engaño, contrapuesta a la realidad, aunque se matiza el carácter benigno de las falacias que propone.

El paradigma lógico-intuitivo convive y compite junto con el científico-empírico para ser el instrumento que vehicule el conocimiento al respecto de los entornos que envuelven a la sociedad neoclásica. La literatura, como construcción cultural, empieza a observarse a través de algunas herramientas y objetivos propios de los discursos de la ciencia empírica, pero la realidad es que estas herramientas no se encuentran lo suficientemente desarrolladas como para poder dar cuenta de ella de una forma satisfactoria. Por ello, sigue imperando la utilización de estrategias tradicionales, propias del antiguo modelo de saber lógico-intuitivo, para definir la literatura y su carácter ficcional.

CAPÍTULO 3. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA CULTURA DEL ROMANTICISMO Y DEL POSITIVISMO: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO

En el anterior epígrafe, observábamos cómo durante el periodo neoclásico (principalmente, en el siglo XVIII) la literatura sigue definiéndose a través de un discurso lógico-intuitivo, configurado con un lenguaje logoteórico y simbólico que recupera todos los tópicos y las ideas del paradigma de conocimiento tradicional. El nuevo pensamiento moderno no juega ningún papel relevante, de forma generalizada, en las ideas sobre literatura de la Ilustración y esto provoca que los viejos tópicos perduren y sean nuevamente transmitidos, como ocurre con la asunción de que la literatura es una forma de engaño contraria a la realidad fáctica.

Al respecto de este tratamiento de la literatura como un tipo de engaño, lo que parece claro es que las diferentes correcciones aplicadas a la afirmación no parecen resultar suficientes para los teóricos y críticos y, a veces, incluso parecen contraproducentes. El carácter falaz de la poesía ha sido ya, a lo largo de la tradición occidental y desde siglos anteriores a la Edad Media, atenuado a través de diversos argumentos: se dijo que el fin doctrinal de la literatura prevenía su engaño; luego se aceptó que la obra literaria podía, también, tener una finalidad deleitosa y que no por ello resultaba perjudicial su engaño, porque el lector nunca iba a buscar la realidad fáctica a la literatura... No obstante, todas estas matizaciones de su carácter engañoso a través de la atribución de una u otra finalidad a la literatura sólo paliaron la lesividad de este supuesto engaño. Detrás todas estas puntualizaciones subyacía implícita la idea de que ‘ficción’ y ‘verdad’ eran conceptos opuestos y excluyentes (y eso, irremediablemente, hermanaba este concepto de ‘ficción’ con el de ‘mentira’).

Esta contraposición tradicional del concepto de ‘ficción’ y el de ‘verdad’, producto de un saber intuitivo, siguió arraigada en el pensamiento cultural de los siglos posteriores a la Ilustración y continuó generando dudas y contrasentidos, que eran el resultado del intento, por parte de los teóricos y críticos de las diversas corrientes, de desmentir que la literatura era un tipo de mentira. Vamos a observar cómo durante el Romanticismo y el Positivismo, a pesar del auge creciente de los nuevos discursos científico-empíricos, la literatura va a continuar siendo estudiada con las herramientas del paradigma de saber lógico-intuitivo, lo cual significa que los autores, necesariamente, van a seguir aceptando la tradicional contraposición ficción/realidad.

Los nuevos intentos de negar que la literatura es un tipo de mentira son, como los anteriores, parches que se emplean para defender el carácter benévolo del engaño ficcional, y, por tanto, con el tiempo resultan insuficientes y necesitan de nuevas redefiniciones, que, ya adelantamos, volverán a partir de los mismos presupuestos tradicionales.

3.1. Puentes hacia el Romanticismo y el Positivismo

A mediados del siglo XVIII, en plena época neoclásica, empiezan a gestarse algunos cambios en el gusto —como respuesta, quizás, al cientificismo neoclásico y a su búsqueda de la Verdad definitiva— que anuncian la llegada de lo que posteriormente se consideró la etapa romántica, la cual, como sabemos, alcanzó el pináculo de su desarrollo a lo largo de todo el siglo XIX. Expone García Berrio que, artísticamente, uno de los principales cambios en los estudios sobre poética que motivó la llegada del Romanticismo fue la transformación del centro de interés: si antes, durante el Neoclasicismo, interesaba aquello que atañía al propio texto artístico y a su estructura, poco a poco, con la llegada del Romanticismo, el interés se va desplazando del texto hacia los procesos psicológicos, fantásticos y sentimentales que forman parte de la creación y de la recepción de obras de arte (García Berrio, 1994: 32-33). Esto, adelantamos, parece deberse al desencanto ante este pensamiento moderno de corte científico-empírico, que, ya asentado, no parece ser capaz de dar respuesta a todo (como se preveía).

La aparición de este interés implicó una escisión que convergió en el surgimiento de dos corrientes artísticas y de pensamiento distintas y contrapuestas: a) la corriente positivista (heredera, como veremos, del ordenado pensamiento neoclásico y de su búsqueda de la Verdad, que apuesta por lo que vamos a llamar «objetividad» y b) la romántico-idealista, centrada en la «subjetividad» del individuo.

Sin embargo, antes de llegar a esta escisión clara y rotunda, existen pasos intermedios que no debemos desatender, pues a través de esas primeras formas en las que empieza a contemplarse la dualidad objetivo/subjetivo podemos entender de verdad las causas del inicio del surgimiento de estas dos posiciones y las consecuencias que suponen de cara al desarrollo de la consideración de la poesía y de su estatuto ficcional en los estudios decimonónicos acerca de las artes y la literatura.

Así pues, antes de hablar acerca del Idealismo romántico y de su contrapartida positivista, es necesario mencionar a Immanuel Kant (1724-1804), uno de los filósofos

más influyentes de la historia, pues su pensamiento resulta determinante en este cambio que afecta al centro de interés general durante el siglo XVIII⁵⁵ en los estudios sobre arte.

Kant, como filósofo neoclásico a favor de la libertad, desea acabar con cualquier forma de dogmatismo teológico metafísico, incluso con el dogmatismo presente en las formas racionalistas del siglo XVI y XVII que tanto inspiraron el didactismo ilustrado del XVIII. Esto no es extraño; de hecho, ya era un propósito que compartían la mayoría de neoclásicos, pues se abanderó una lucha en favor de la libertad de pensamiento. No obstante, al mismo tiempo que Kant busca acabar con ese dogmatismo teológico metafísico, trata también de evitar caer, en su crítica, en el exceso opuesto, que sería el empirismo escéptico para el que, como sabemos, no existe más saber y más verdad que la de los fenómenos que experimentamos, de tal manera que las leyes de la naturaleza (y por tanto la ciencia natural) no se construyen sobre ningún fundamento lógico-racional humano (Hottois, 1999: 140).

Kant, por tanto, parece pretender adoptar una posición intermedia y equilibrada que no le conduzca a la reducción de que no existe más saber que el que nos muestran nuestros sentidos, pero que combata activamente el dogmatismo teológico metafísico. Esto implica varias cuestiones: 1) defender la importancia del pensamiento lógico-racional como posible fuente de conocimiento, 2) limitar la capacidad del pensamiento lógico-racional como fuente de conocimiento, 3) defender la importancia del pensamiento lógico-racional en lo que respecta a la práctica moral y 4) matizar las aportaciones del pensamiento lógico-racional en los asuntos metafísico-religiosos (inmortalidad del alma, existencia de Dios...) (Hottois, 1999: 140).

Así pues, Kant define al hombre como un ser de razón, voluntad y sensibilidad. La sensibilidad depende de la corporeidad del ser humano (de sus sentidos) y le otorga la posibilidad de percibir experiencias particulares. La voluntad y la razón dependen de la espiritualidad suprasensible del ser humano (noumenal, del griego *nous*, que significa

⁵⁵ Ahora bien, es necesario entender, previamente a cualquier desarrollo, que bajo ningún concepto podemos considerar a Kant el precursor de las ideas románticas, pues su filosofía, en general, no contempla los valores ni los ideales románticos, inspirados en gran medida en la sentimentalidad, pese a que en ella encontremos el germen primitivo de lo que, posteriormente, denominaríamos «Romanticismo». De hecho, si hemos de considerar a Kant dentro de algún movimiento —cuestión espinosa, por la naturaleza sincrética de su obra—, lo más prudente es ubicarlo dentro de la Ilustración, pues su pensamiento comulga con las ideas progresistas a favor de la fe, de la libertad y de la verdad propias del neoclasicismo (que en la Alemania de Kant se denominó *Aufklärung*). Apunta Hottois que su obra estuvo comprometida con estos ideales, de tal manera que en 1784 llegó a definir la Ilustración en un texto corto, una definición que se ha convertido en un referente (Hottois, 1999: 139).

«espíritu»): la voluntad permite al ser humano escoger con libertad, mientras que la razón es la facultad que le permite crear y aplicar categorías, leyes y principios de carácter general para explicar lo particular. Gracias a esta facultad, podemos, según Kant, incluir una experiencia particular en una categoría general. A esto Kant lo llama «juzgar»: «La razón es esta facultad de juzgar que se expresa mediante *proposiciones* en las que se atribuye un predicado general a un sujeto particular. Son juicios “Este edificio es grande (o feo)”, “Este acto es valiente (o eficaz)”» (Hottois, 1999: 141). Esta razón, que nos da la capacidad de juzgar, se ejerce de acuerdo a dos funciones: 1) la función cognitiva (o de conocimiento), que permite construir la ciencia y que denominaríamos razón «teórica», «especulativa» o «pura» y 2) la función de orientación de la acción, que es la que permite constituir la moral. A esta la denominaremos razón «práctica» (*praxis*, en griego, significa «acción») (Hottois, 1999: 141).

Según Kant, el espíritu —especialmente la razón, como parte del espíritu— contiene estructuras y formas que son idénticas para todos los individuos y que, por tanto, son universales. Estas estructuras son completamente independientes de la sensibilidad y de la experiencia, por lo que están construidas *a priori* con respecto a ellas. Las estructuras universales y existentes *a priori* se aplican a los contenidos del conocimiento que se adquieren *a posteriori*, con la experiencia, lo cual significa que las estructuras universales dadas *a priori* carecen de contenido. La razón, por tanto, está vacía sin el contenido de la experiencia (*a posteriori*) y la experiencia, sin las formas estructurales de la razón (*a priori*), es ciega (Hottois, 1999: 141). Esto significa que las formas *a priori* no pueden existir de manera efectiva sin las formas *a posteriori* y viceversa. Escribe Hottois:

Kant llama *trascendentales* a las formas *a priori* de la razón y de la experiencia. La tarea de la filosofía consiste en describir estas formas trascendentales y hacer su inventario. Es la tarea *crítica* (del juego «juzgar», pero también «clasificar», «separar») (Hottois, 1999: 141)

Esta tarea de la filosofía consiste en distinguir en el conocimiento y en todos los aspectos de la existencia humana entre lo que es *a priori* y lo que es *a posteriori*; es decir, entre las formas y estructuras generales y la materia, que es contenido particular. «Por eso la filosofía kantiana se conoce como “crítica” (se habla del “criticismo kantiano”)» o “trascendental”» (Hottois, 1999: 142). Kant compone, atendiendo a estas

cuestiones, tres de sus obras más importantes y conocidas: *Crítica de la razón pura* (1781 y 1787), *Crítica de la razón práctica* (1788) y *Crítica del juicio* (1790).

En su obra, Kant se pregunta qué podemos y qué no podemos conocer y dónde están los límites del conocimiento. En el momento en el que Kant plantea esta pregunta, pensamos que se topa con una necesidad vital y es la de incluir la perspectiva del sujeto a la hora de formularla. La pregunta, para Kant, no es «¿Cuáles son los límites del conocimiento?», sino «¿Cuáles son los límites de nuestro conocimiento?» o «¿Qué puedo *yo* saber?». Así pues, para Kant, sólo se puede distinguir entre las estructuras del conocimiento *a priori* y el mismo contenido del conocimiento teniendo en cuenta el sujeto individual y el mundo (Hottois, 1999: 143).

El sujeto (*sujeto en sí, sujeto trascendental*) es el encarnado en cualquier individuo⁵⁶. El sujeto trascendental estructura y da forma al conocimiento y, por tanto, desde su visión se constituye todo lo que conoce. El mundo (*el mundo en sí*), en cambio, es el origen de ese contenido empírico, que posteriormente estructura el sujeto.

Entonces, ¿qué es para Kant el conocimiento? El objeto del conocimiento efectivo, para el filósofo, es lo que denomina «fenómeno». El fenómeno está entre el sujeto y la cosa en sí misma que está en el mundo en sí. El conocimiento, por tanto, es una realidad intermedia que está constituida de forma conjunta por el sujeto y por el mundo. Explica Hottois que, según Kant, lo que conocemos «no es el mundo o la cosa en sí, sino la experiencia *racionalmente estructurada* del mundo en sí, es decir, tal como se nos *aparece*» (Hottois, 1999: 144). El sujeto trascendental, por tanto, no puede conocer el mundo *en sí* sin desligarse de su producción como sujeto y de la forma en la que él estructura el conocimiento. Sin embargo, puede conocer y analizar de forma reflexiva sus propias estructuras inmanentes a él, como sujeto, «que son las de la razón universal en su función de conocimiento» (Hottois, 1999: 143-144).

Toda la concepción kantiana de la ciencia se construye sobre estos principios. Desde ellos, Kant desarrolla su argumentación y comenta las formas trascendentales *a priori* de la razón en su función de conocimiento y explica las formas *a priori* de la experiencia y las formas *a priori* del conocimiento. En su desarrollo de la concepción de la ciencia, Kant habla de la «revolución copernicana» (Hottois, 1999: 144-146). Si recordamos lo expuesto en el anterior epígrafe, decíamos que la llegada de Copérnico

⁵⁶ Es importante entender que cuando Kant habla de «sujeto trascendental» está queriendo decir «sujeto universal». Esto significa que no podemos confundir el sujeto cognoscente de Kant con la visión del mundo o la psicología propia de cada individuo. El sujeto trascendental es un sujeto general, no un sujeto empírico (Hottois, 1999: 144).

supuso el cambio de paradigma: pasamos de un modelo teocéntrico, geocéntrico y logoteórico a uno antropocéntrico, heliocéntrico y científico. Pues bien, la llegada de la teoría kantiana también supone un cambio de centro, que no hubiera sido posible sin el cambio copernicano del teocentrismo hacia el antropocentrismo. En síntesis, la filosofía kantiana propone 1) que el conocimiento deje de girar por completo en torno al objeto y empiece a girar también en torno al sujeto y 2) que la obtención de conocimiento deje de considerarse un proceso pasivo, pues Kant pensaba que conocer significa que el sujeto forme parte activamente del proceso de la obtención del conocimiento estructurando y manipulando los datos que le ofrece la experiencia. Dice Hottois:

Antes de Kant, tanto en el empirismo como en el idealismo se había pensado siempre que el conocimiento gravitaba alrededor del polo-objeto o mundo. El espíritu cognoscente era fundamentalmente pasivo. Recibía, con fidelidad variable, impresiones o imágenes, a la manera de un ojo de un espejo o de una pizarra.

Sin embargo, la parte activa del sujeto se habría decantado por el idealismo absoluto. Para éste, el sujeto constituye a la vez forma y materia (el contenido) del conocimiento. Según Kant, los contenidos de la ciencia provienen del exterior del sujeto. Proviene de las cosas, del mundo en sí. El objeto de las ciencias de la naturaleza, por tanto, se coloca a mitad de camino entre el sujeto y el objeto. Este lugar intermedio es el de los *fenómenos*, que es preciso distinguir de los *noúmenos* (o cosas en sí) que el sujeto no puede experimentar ni conocer en tanto tales, es decir, de manera inmediata. Sólo si se le aprehende a través de las estructuras trascendentales de la subjetividad, el noúmeno *se aparece* al sujeto, esto es, se convierte en *fenómeno* de la ciencia (Hottois, 1999: 147).

¿Cuál es, entonces, la propuesta innovadora de Kant? Así como la llegada de Copérnico cambió el modelo existente de conocimiento y esto significó el desplazamiento de Dios por el hombre, que se ubicó en el centro, la filosofía de Kant también supone un cambio en el modelo. Hasta el momento, el centro del modelo científico había sido puramente el objeto y ahora Kant propone un centro compartido por el sujeto y el objeto, en el que ambos resultan indispensables. Un centro, además, en el que el sujeto tiene un papel activo.

Kant expone que el sujeto no puede librarse de sus estructuras trascendentales a la hora de conocer la realidad. No puede librarse de su subjetividad para llegar al noúmeno, que es el conocimiento en sí mismo. El sujeto tiene que conocer el objeto en sí a través de su propia subjetividad, inherente a él, por eso sólo podemos alcanzar una forma de conocimiento intermedia entre el sujeto y el objeto, que es lo que Kant llama

el fenómeno. No podemos conocer el mundo en sí, sino que conoceremos el mundo a través de un filtro subjetivo: a través de la experiencia estructurada por nuestra razón.

Así pues, con este planteamiento filosófico —del que nosotros simplemente hemos destacado algunas de sus pinceladas troncales, sobre todo las concernientes al planteamiento de la importancia del sujeto—, Kant se sitúa en un lugar intermedio —muy sensatamente equilibrado— entre la posición dogmático-teológica del racionalismo y su radical opositora; el empirismo escéptico. Kant denuncia y critica en su obra las ilusiones y falsas apariencias propias de la filosofía tradicional y de la metafísica, pero al mismo tiempo, no cae en las opiniones radicales del empirismo escéptico y se aleja de los argumentos que defienden que la única realidad existente es la aprehensible por nuestros sentidos⁵⁷.

Este planteamiento tan centrado, medido y equilibrado define a Kant dentro del paradigma neoclásico y, en su momento, significó abrir una puerta a nuevas ideas y nuevos argumentos. Otorgar al sujeto un papel activo, junto al objeto, en la construcción de la realidad y concederle un valor al filtro subjetivo, connatural al ser humano, implicó que Kant sembrara un interés por estos asuntos que, tiempo después, el Romanticismo hizo germinar y explotó hasta las últimas consecuencias y que, posteriormente, sirvió a otros movimientos para empezar a considerar hasta qué punto lo subjetivo se podía explicar desde un saber científico-empírico (ya algunos autores positivistas, en el siglo XIX, contemplan someramente esta posibilidad, que se lleva a término, en el siglo XX, con el surgimiento de las Ciencias Cognitivas).

El equilibrado pensamiento kantiano sirve como puente entre el ideal neoclásico, enfocado a la verdad objetiva y la libertad, y el Idealismo romántico del XIX, que trajo consigo, según García Berrio, la «transformación de la mirada que pasa de la perfecta epidermis y las sólidas masas corporales, impenetrables de la estatuaria clásica, a la conmoción visceral, íntima, del conflicto humano de los sentimientos» (García Berrio, 1994: 33). Concluye García Berrio a propósito de la influencia de Kant en el Romanticismo y de su papel como puente hacia el Idealismo del XIX:

⁵⁷ Dice Hottois: «Esta manera de filosofar, con el propósito principal de disolver los espejismos de la filosofía que se identifica con la «Ciencia de la Realidad» tuvo un gran éxito en el siglo XX. Una parte considerable de la energía filosófica se consagrará entonces en la «destrucción» (Heidegger), «deconstrucción» (Derrida), «disolución» (Wittgenstein) de la metafísica, cuya tentación, sin embargo, no deja de renacer. Subrayemos, no obstante, que la obra de Kant no se agota en esta actividad puramente negativa, sino que también es constructiva, tanto en el dominio de la teoría del conocimiento como en el de la ética» (Hottois, 1999: 150).

En cierto modo, la *Crítica del juicio* de Kant representa el fiel de esta balanza, la *cristalización* definitiva de la doble corriente del eclecticismo antitético, la subjetiva, la proporcionalista, externa o textual, que recorre desde la antigüedad de la historia de la estética [...]. Como es bien sabido, Kant propone el acuerdo entre las peculiaridades estructurales del objeto estético y las condiciones perceptivas de la sensibilidad del sujeto como fundamento de universalización apriorística del juicio estético. La tradición clasicista de la teoría artística, especialmente la de la Poética, le brindaba los principios estructurales de la conciencia objetiva. Con la apelación razonable a los fundamentos íntimos de la sensibilidad subjetiva, Kant se hace eco obligado del sentimiento fervoroso de su época.

Nadie considerará a Kant por esto, razonablemente, un espíritu proclive ni entregado a los fervores sentimentales del Romanticismo [...]. El acierto de Kant consiste, una vez más, en la facilidad natural de su intuición equilibrada. Siendo lo menos esperable de esa síntesis dentro de sus hábitos intelectuales el que acertara a intuir con propiedad las demandas románticas de un espacio psicológico íntimo (García Berrio, 1995: 33).

Explica Martín de Riquer que hacia el año 1770, la crisis de la Ilustración alemana, en la que se inserta el pensamiento kantiano, empezó a ser notable y es a partir de esta crisis cuando este equilibrio entre el sujeto y el objeto comienza a verse viciado por las aproximaciones de otros pensadores:

por debajo de la forma cerebral, racionalista y filosofizante —que se mantiene fielmente— crece un sentido de entrega apasionada al instinto más ciego del espíritu, en acto de fe decisivo hacia sus supremas aspiraciones, saltando por encima de las barreras de la propia reflexión (Martín de Riquer, 1968: 432).

La obra kantiana abre una línea de actuación para las nuevas sentimentalidades: para aquellas que reaccionan con descontento contra el olvido al que parecen someter a algunos asuntos trascendentales las defensas del nuevo pensamiento científico y para las que, cada vez más convencidas de los resultados de la nueva ciencia, encuentran en la demostración empírica la herramienta perfecta para explicar y conocer lo que llamamos «realidad» de una forma objetiva. Así aparecieron dos tendencias de pensamiento en el ámbito de las artes que se desarrollan paralelamente durante el siglo XIX, de una manera antagónica: el Romanticismo y el Positivismo. Estas dos corrientes, que dan lugar a múltiples obras artísticas y estudios sobre la naturaleza del arte, parten de este equilibrio kantiano que, en principio, consideraba indispensable ubicar en el centro de atención tanto al sujeto y sus problemas trascendentales, como al objeto exterior que se

busca conocer. Estas dos corrientes desequilibran desde extremos opuestos cada una de las dos partes que componen el equilibrado binomio kantiano.

3.2. Las bases del pensamiento romántico europeo y americano: el sujeto en el centro

Si existe un eje que articula y define, de manera general, el Romanticismo del siglo XIX, ese es, sin lugar a dudas, el sujeto. Frente al pensamiento ilustrado previo a Kant, completamente confiado en la habilidad del hombre para alcanzar un conocimiento verdadero, claro, universal y objetivo acerca del mundo que le rodea, surge en el siglo XIX el Romanticismo, que supone, según Martín de Riquer, «un “giro copernicano” de subjetivación suprimiendo la antiquísima idea de que el arte literario debía realizar modelos formales previos» (Martín de Riquer, 1977: 4). Este giro supone una clara reacción en contra del objetivo neoclásico de obtener definiciones absolutas sobre la realidad externa al ser humano y surge, en parte, gracias a la propuesta neoclásica de Kant, quien, recordemos, sitúa en el centro tanto al objeto como al sujeto de una forma acertadamente sintética y equilibrada. Kant integra en la ecuación neoclásica, por primera vez, la subjetividad, en una época en la que sólo se contemplaba el análisis de lo objetivo y de este nuevo componente van a beber estas corrientes que están en contra de la búsqueda de una sola Verdad única. Por lo tanto, no es de extrañar que el nuevo Romanticismo eche mano del antiguo paradigma metafísico-intuitivo para configurar y extender su visión del mundo y del saber, en la que, ya adelantamos, el idealismo platónico va a jugar un papel importante. En general, el saber desarrollado por el movimiento intelectual romántico tendrá que ver más con la actividad creativa humana (el arte, la literatura, la pintura...) que con el estudio del mundo externo y circundante al ser humano.

El Romanticismo, cuyos planteamientos, como decimos, van a estar ideológicamente muy vinculados con el mundo artístico, quiebra el equilibrio de esta síntesis kantiana y se aferra, por completo, al polo subjetivo. No se preocupa tanto por la verdad objetiva en sí misma —como el Neoclasicismo—, sino que atiende a cómo el ser humano vive —desde su individualidad y con su correspondiente filtro subjetivo— esa verdad:

El Romanticismo vuelve del revés la posición del escritor. Ya no hay firmamento de estrellas fijas; lo que importa es lo que de hecho vive, tal como vive. El nuevo criterio de verdad y belleza reside en el manadero del corazón (Martín de Riquer 1977: 4).

Además de una ruptura con las principales ideas neoclásicas ya trabajadas con anterioridad, el Romanticismo supone también una rebelión en contra de todas las clásicas constricciones canónicas revestidas de didactismo y una apuesta por la libertad creativa. No obstante, dice Martín de Riquer que, en el ámbito literario, aunque los escritores románticos buscan evitar los límites y estructuras impuestas por el canon, lo cierto es que les resulta imposible crear nuevas «“formas libres”» de la nada, sin tener en cuenta modelos anteriores. Además, Martín de Riquer insiste en que, aunque fueron muchos los que intentaron producir nuevas formas y esquemas durante el Romanticismo, realmente sólo llegaron a crear formas valiosas y memorables muy pocos durante esta liberación del Romanticismo (Martín de Riquer, 1977: 4).

Así pues, volviendo a la cuestión del sujeto —central, como decimos, en el desarrollo del Romanticismo— no es de extrañar que, en el ámbito artístico, los escritores románticos abandonaran la representación del mundo como realidad independiente del hombre y la sustituyeran por una representación del mundo proyectada desde el interior subjetivo del ser humano. Esto significa que estos escritores ponen su mirada, por completo, en el hombre o, incluso, en sí mismos como artistas. Escribe Martín de Riquer:

El Romanticismo había empezado con el sentimentalismo, que complaciéndose en el chorro cordial de la interioridad emotiva, borraba los perfiles externos de la obra literaria y del mundo en cuanto hecho independiente y anterior al hombre: luego se profundizó en busca de lo peculiar del alma, la raíz de su libertad y por ahí se fue a parar al *borroso laberinto de espejos* [...] del Yo individual, que se desdobra y evade cuando se intenta captarle en su pura autenticidad (Martín de Riquer, 1977: 5).

Apunta también Martín de Riquer que con el Romanticismo surge una nueva forma de leer que introduce el tipo de lectura que hoy en día realizamos. Hasta el Romanticismo, leer significó contemplar con admiración y con la disposición de dejarse adoctrinar (o enseñar) por el texto. El Romanticismo introduce una nueva forma de acercarse al texto escrito: recrear y vivir la experiencia de un sujeto ajeno a nosotros mismos de forma que esa experiencia ajena nos permita ahondar más profundamente en nuestra propia experiencia (Martín de Riquer, 1977: 5). Así pues, que el escritor romántico renuncie a

la persecución de un objetivo doctrinal para el arte, implica, consecuentemente, un cambio en la forma de recibir el texto. Durante el Romanticismo, el receptor empieza a dejar de acercarse al texto con una disposición didáctica: el sujeto individual —a quien Kant empieza a tener en cuenta en su obra— se adueña por completo del centro de la obra literaria romántica y el lector afronta ahora el texto interesado por esa experiencia individual, que sin duda tiene puntos en común con la suya y que, por ello mismo, puede verse reconocido en ella y entender más su propia individualidad.

En el ámbito artístico y literario, el Romanticismo tiene varias concreciones en Occidente que varían dependiendo del país en el que se desarrolla el movimiento. Las más relevantes e influyentes son el Romanticismo inglés, el alemán, el francés, el italiano y el español. También conviene mencionar la literatura que se desarrolla en Estados Unidos durante el siglo XIX. El movimiento romántico presenta algunas diferencias reseñables, dependiendo del país en el que se desarrolle:

El Romanticismo inglés, por ejemplo, no surge ni se desarrolla de forma tan reaccionaria y virulenta como en el resto de Europa. Los primeros trabajos de autores como Wordsworth (1770-1850) o Coleridge (1772-1834) no niegan la espiritualidad y el parentesco con el Idealismo alemán, pero tampoco caen en el sentimiento de arrebató y en el sueño irreal. Es posible, pensamos, que la suavidad con la que surge el Romanticismo británico sea consecuencia de la fuerza con la que arraigó en Inglaterra, con anterioridad, el empirismo escéptico. Sea como fuere, lo cierto es que, como dice Martín de Riquer, la visión del autor romántico como alguien fuera de la moralidad clasicista llega mucho más tarde en Inglaterra con escritores como Shelley (1792-1822) o Byron (1788-1824). No obstante, para entonces, el Romanticismo ya tenía un cierto recorrido en Inglaterra, pues ya la primera generación de autores (a la que pertenecen Coleridge y Wordsworth) había asentado de forma natural y sin estrépitos un interés por la vida espiritual y por el interior del sujeto que proponía al lector, como hemos mencionado anteriormente, una nueva forma de acercarse a la literatura, pero sin romper bruscamente con la herencia neoclasicista (Martín de Riquer, 1977: 6).

Muy diferente fue el desarrollo del Romanticismo en Alemania. Surge, según Martín de Riquer, durante el siglo XIX en los años de vejez de Goethe (en los que se sitúa su verdadera producción romántica). Según el crítico, el Romanticismo alemán no se distingue tanto por su valor creativo en el terreno literario como por su profundidad filosófica con la que «se radicalizan los principios de la nueva tendencia» de forma muy reaccionaria (Martín de Riquer, 1977: 30). El Romanticismo alemán se configura

directamente a partir de la innovación kantiana que supone incluir al sujeto individual en un centro compartido con el objeto y centra toda su atención —de forma exclusiva— en la subjetividad y en el individuo introducido por Kant, hasta concretarse en un Idealismo extremo que ignora por completo cualquier forma de objetividad, tan perseguida por el Neoclasicismo:

Tomando a los filósofos como punto de referencia externo, podríamos decir que, después de la revolución efectuada por Kant, el Romanticismo nos da su mentalidad reflejada en forma abstracta por Fichte, para cerrarse e «instucionalizarse» en Hegel (Martín de Riquer, 1977: 30).

Así pues, los intelectuales románticos alemanes apuestan por unos valores éticos que incluyen la exaltación de la nobleza y de la libertad del espíritu, pero siempre de espaldas al objetivismo clásico y con la consideración de que la realidad, al completo, está determinada por el valor que le otorga la visión humana.

Cuando Fichte dice que el Yo pone el No-Yo al ponerse a sí mismo, esta seca fórmula significa que el espíritu adopta su posición por su propio impulso íntimo, y que esta posición configura el modo de ser —o si se prefiere, el «modo de valer»— de toda la realidad. La «cosa en sí» se convierte en algo, no sólo misterioso, sino temible, que es preciso dominar con el alma, colonizándolo (Martín de Riquer, 1977: 30).

Así pues, para el Romanticismo, la concreción deja de ser importante: lo único que importa es el Espíritu libre. Esta idea afecta directamente a la crítica y al estudio romántico de la producción literaria, que, si ya durante el Neoclasicismo se abordaba desde el paradigma de conocimiento de corte metafísico, durante el Romanticismo busca, todavía más, emplear herramientas tradicionales que favorecen un conocimiento de carácter intuitivo. La obra, sus estructuras y sus particularidades pierden valor: sólo se valora esa libertad absoluta del Espíritu individual, a través del que se eligen las formas y particularidades literarias, pero que no guarda ningún compromiso con ellas, pues, por ejemplo, si bien en un caso puede utilizar determinadas estructuras literarias para generar un texto literario, en otro puede escoger otras, pues es totalmente consciente de todas las demás formas y estructuras que podría haber utilizado y que, en un futuro, quizás utilizará. Escribe Martín de Riquer:

Según F. Schlegel, el hombre verdaderamente filosófico debería poder determinarse a su albedrío en sentido filosófico o filológico, crítico o creativo, histórico o literario, antiguo o moderno, etc., como quien temple un instrumento en un tono o en otro (Martín de Riquer, 1977: 30).

Esta apuesta por el la libertad total del creador nos lleva, paradójicamente, a encontrar en la producción romántica alemana desde obras sin acabar hasta textos con esquemas con clara herencia neoclásica. Por tanto, el Romanticismo alemán, en el ámbito literario, parece subordinar la creación a la exaltación del espíritu del individuo. Esta idea es formulada, claramente, de forma intuitiva y, como veremos, responde a los valores y los argumentos idealistas y metafísicos fijados ya en la tradición platónica. Esto implica que, para el Romanticismo alemán, no hay productos concretos, ni contradicciones, ni diferencias: todo vale y todo puede ser interesante⁵⁸.

El romántico alemán, quizá por ser el más romántico de todos los europeos, parece desdeñar su logro literario en aras de una exaltación espiritual donde todo se difumina: [...] es la llamada «época de la *Aufschliessung*» (apertura) —por paralelo con *Aufklärung*— en que se mira a todos los horizontes de la historia y la geografía en busca de pasto para el entusiasmo del espíritu (Martín de Riquer, 1977: 31).

Esta posición tan extrema y virulenta que aparece en Alemania está en consonancia con la que se desarrollan en Francia, donde Rousseau es considerado el precursor del movimiento. El movimiento romántico, en Francia, arraiga más tarde que en Inglaterra y Alemania, pero bebe de las ideas germanas para constituirse. En él encontramos, también, un elevado sentimentalismo y una oposición contra toda la herencia neoclásica. Asimismo, como todo el Romanticismo europeo, también denota un gusto por el exotismo y la antigüedad, sin incluir en este gusto su propia tradición medieval⁵⁹ y se une, asimismo, a la defensa de la libertad artístico-literaria⁶⁰. Los autores románticos franceses —como Chénier (1762-1794) o Sainte-Beuve (1804-1869)—

⁵⁸ Sin embargo, matiza Martín de Riquer que, paradójicamente, el romántico alemán, pese a ser libre y espontáneo, a la vez siente un apego hacia el orden, muchas veces apela a la Iglesia católica, quizá más por nostalgia o por alguna admiración de carácter estético que por sentir verdadera fe y devoción (Martín de Riquer, 1977: 31).

⁵⁹ Dice Martín de Riquer que por el habitual rechazo francés de su producción literaria fuera del clasicismo, aunque en esta época empieza a valorarse la lírica trovadoresca (Martín de Riquer, 1977: 44).

⁶⁰ En este caso, las protestas más estridentes tuvieron lugar en el ámbito del teatro, desde el que se empezó a promulgar el prescindir de las «tres unidades». Además, la defensa de la libertad en el romanticismo francés (y, en general, del Romanticismo europeo) encuentra en un inicio un impulso, inevitablemente, en la Revolución Francesa (Martín de Riquer, 1977: 45).

también apuestan por la renovación formal y estructural de la literatura. En este ámbito literario, la novedad más notable que propone el Romanticismo francés es la «democratización» del vocabulario que, teóricamente, se pretende extender «a todas las conveniencias del poema, sin recurrir a las perífrasis retóricas para evitar las palabras vulgares» (Martín de Riquer, 1977: 44).

Sin embargo, en contraposición al Romanticismo inglés, alemán y francés, el Romanticismo en Italia no abandona las formas artísticas neoclásicas:

Manzoni es en realidad un antirromántico solapado, y Leopardi se sumerge en las más abisales meditaciones sobre la muerte y el infinito sin que su verso pierda la contención lapidaria y la solemnidad retórica de sus primeros cantos patrióticos (Martín de Riquer, 1977: 64).

Es posible que esta conservación y apego a las formas clásicas se deba al arraigado sentimiento patriótico italiano. Expone Martín de Riquer que el *Risorgimento*, que alcanza su culminación en 1870 con la unidad italiana, hace que la patria italiana sea para el poeta romántico italiano lo que la amada o el destino humano para otros poetas europeos: «Los poetas románticos italianos suenan más a latín que a Renacimiento y Barroco: lo que en el siglo XVIII les había dejado como posible modelo de inspiración inmediata, era el tono de Parini y Alfieri, ambos neoclásicos» (Martín de Riquer, 1977: 63).

Artísticamente, tanto en el nivel de crítica como en el de creación, el Romanticismo europeo llega tarde a España y se desarrolla de forma superficial. No obstante, también supuso una revulsión de los valores neoclásicos y abrió nuevas perspectivas a la creación literaria, que aprovecharon autores como Bécquer (1836-1870). El Romanticismo español bebe, en mayor medida, del alemán —aunque parezca a simple vista que el Romanticismo francés es el que más debe influir en el español por su proximidad geográfica— y se concreta en un tipo de escritor romántico vinculado con la tristeza y la agitación (Martín de Riquer, 1977: 90).

Concluimos este repaso representativo⁶¹ de carácter general y sintético y con un breve resumen de cómo se desarrollan estas ideas al otro lado del Océano Atlántico, pues con la llegada del siglo XIX la literatura estadounidense empieza a tomarse en

⁶¹ Hemos elaborado una selección de países para realizar este comentario general acerca de la evolución de las diferentes líneas románticas con el objetivo de generar una visión de conjunto del desarrollo del movimiento. No obstante, hemos de considerar como reseñable, también, la importancia y las particularidades del romanticismo ruso y portugués, entre otros.

consideración universalmente. Lo que resulta destacable del desarrollo de estas ideas en Estados Unidos es que la literatura y el arte decimonónico norteamericano no siguen, por completo, las pautas del modelo romántico europeo y, por tanto, no podemos catalogarlo dentro de él con facilidad. En este siglo, permanece en Estados Unidos, tras la colonización, un interés por distinguir su sociedad de la británica.

el gran empuje colonizador y las primeras inclinaciones a distinguirse de la metrópoli británica habían sido dados por los puritanos fugitivos de Inglaterra [...]. Este temple puritano no favoreció el desarrollo de la literatura y por otra parte, durante todo el siglo XVII arcaizó los escasos esfuerzos realizados [...]. A la larga, la concepción calvinista en su versión puritana será el rasgo más característico [...] en la formación de la moderna sociedad norteamericana, incluso secularizándose como «moral del éxito» en el capitalismo (Martín de Riquer, 1977: 74).

En este caso, aplicar el adjetivo «romántico» para describir la producción artística norteamericana decimonónica puede conducirnos a una confusión y a un consecuente equívoco. Aunque muchos escritores estadounidenses del siglo XIX se encuentran influidos por algunas características propias del Romanticismo europeo, éstas se activan en un segundo plano «en una fisonomía determinada por elementos de otra procedencia» (Martín de Riquer, 1977: 75). Define Martín de Riquer este siglo, en Estados Unidos, como un periodo arbitrario que se articula en torno a la muerte de Edgar Allan Poe (1849), del que forman parte autores que continúan escribiendo durante veinte y treinta años más y autores que ya tenían un nombre antes de la muerte de Poe. Mencionamos escritores como Washington Irving (1783-1878), primer autor norteamericano que tuvo reconocimiento en Europa, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), considerado uno de los más representativos exponentes de la literatura norteamericana decimonónica, y el propio Edgar Allan Poe (1809-1849), conocido en Europa más que en América gracias a las referencias de Mallarmé y a la traducción que Baudelaire hizo de sus cuentos (Martín de Riquer, 1977: 80).

Finalizada esta breve síntesis sobre el inicio del Romanticismo en el siglo XIX, podemos concluir que en Europa prácticamente todas las vertientes del movimiento romántico se caracterizaron por: 1) la pérdida del interés hacia la objetividad y la verdad y, en contraposición y como reacción al objetivismo neoclásico, el desarrollo del sujeto individual, desde cuya visión se explica el mundo y 2) la apuesta por la liberación de los esquemas neoclásicos, que afectó directamente a las artes (y a la literatura, como parte

de ellas). Estos son los dos pilares principales sobre los que se construye este movimiento intelectual (que también condicionarán en la literatura decimonónica norteamericana) y, aunque observaremos diferencias entre las corrientes que se desarrollan en los diversos países, lo cierto es que, en líneas generales, en el desarrollo de todas ellas en Europa aparece este desplazamiento del interés del objeto al sujeto individual y la voluntad de romper con todas las constricciones clasicistas en favor de la libertad.

Este desplazamiento de interés del objeto externo al hombre al propio sujeto implica, como ya mencionábamos, una vuelta y un asentamiento total del movimiento intelectual en el paradigma lógico-intuitivo de conocimiento: el sujeto individual todavía no se puede explicar a través de las herramientas del saber científico empírico y, por tanto, las pruebas, las demostraciones y el lenguaje matemático no van a tener aplicabilidad a la hora de definirlo y de estudiarlo. De hecho, en el ámbito artístico (literatura incluida), el antiguo tópico del poeta furioso volverá a funcionar para explicar el origen del arte y, en algunos casos, incluso recuperará sus connotaciones mítico-religiosas.

3.2.1. La poesía mimética en el Romanticismo

Una vez revisados los presupuestos básicos del Romanticismo en Europa y las causas de su surgimiento y de su desarrollo, resulta interesante para nuestro objeto de estudio observar cómo aborda este movimiento las definiciones de «literatura» y de «ficción». Como ya comentábamos en el anterior capítulo a la hora de hablar de la preceptiva ilustrada, tenemos que seguir teniendo en cuenta que, en líneas generales, tampoco vamos a encontrar en el siglo XIX críticos o preceptistas que desarrollen estudios dedicados en exclusiva a abordar los problemas y las definiciones que plantea la obra literaria. Los estudios exclusivos sobre poética no parecen ser comunes en el siglo XIX, por lo que no encontramos una preceptiva literaria tan completa como la que se desarrolla en siglos anteriores a la Ilustración. Los comentarios teóricos a propósito de la naturaleza de la poesía van a tener lugar, sobre todo, en el ámbito de la filosofía (entendida en su concepción moderna⁶²) y de la creación artística, por lo que muchas

⁶² Recordamos que, con la llegada del pensamiento moderno y de la ciencia empírica, la figura del filósofo queda únicamente referida a pensadores que trataban cuestiones sobre metafísica. No obstante, también se producen cambios en este tipo de actividad filosófica con el paso de los siglos: si bien en el siglo XVIII ya encontrábamos a estudiosos cuyos ensayos abarcaban múltiples temas (más allá de los desarrollos sobre estricta metafísica), en el siglo XIX aquellos a quienes llamamos «filósofos» tratarán

veces también van a abordar el estudio de otro tipo de artes, como la pintura. Por consiguiente, en esta ocasión tendremos que acudir a ensayos a veces muy generales, que tratan diversos temas de carácter artístico, para atender a la evolución de las definiciones generales a propósito de la naturaleza de la creación literaria.

Vamos a introducir nuestro estudio sobre el tratamiento de la literatura y del concepto de 'ficción' por la corriente romántica avanzando que dividiremos nuestro análisis en dos partes: en primer lugar, trabajaremos, más desarrolladamente, la teorización sobre poética del Idealismo alemán a través de Hegel, por ser la más representativa y determinante dentro de la corriente respecto al tema que nos ocupa; en segundo lugar, complementaremos, brevemente, este desarrollo con otras visiones europeas y norteamericanas, con la intención de conseguir con este recorrido una perspectiva general rica sobre la visión romántica de la actividad literaria.

3.2.2. La poesía mimética según el Idealismo alemán

La concreción más clara y extrema de la vertiente romántica alemana es, sin duda, el llamado Idealismo, que surge directamente del pensamiento kantiano a propósito del sujeto y como superación a éste⁶³. Recordemos que Kant decía en su *Crítica de la razón pura* que el conocimiento al que puede acceder el individuo es limitado y que se opone a la idea de que el ser humano pueda tener un conocimiento absoluto del mundo que le rodea. El Idealismo, que surge a partir de la filosofía de Kant, rechaza 1) los límites que Kant atribuye a la razón cognitiva del ser humano (sea teórica o especulativa) y 2) las oposiciones en las que Kant estructura su pensamiento, entre las que se encuentra la de objeto/sujeto (Hottois, 1999: 163).

El planteamiento del Idealismo es el siguiente: ¿por qué Kant habla de la *cosa en sí*, que, según el filósofo alemán, es inaccesible por ser un noúmeno, opuesto al fenómeno? El Idealismo entiende que hablar de la *cosa en sí* es absurdo porque, si el sujeto no puede conocer ni experimentar esa *cosa en sí*, ¿para qué hablar de ella? Es más, ¿por qué considerarla como la única realidad exterior al sujeto que siente y

asuntos de diversa naturaleza y, entre ellos, abordarán también cuestiones relativas a la construcción poética.

⁶³ El pensamiento idealista tiene su semilla en Kant y encuentra su evolución progresiva en Fichte, Schelling y en Hegel. No podemos decir que el Idealismo fuera una corriente unitaria, puesto que cada uno de estos pensadores desarrolla su tarea en un entorno intelectual particular y diferente al resto. Autores como Schiller (1802-1805) también fueron referencia para algunos autores idealistas como Hegel, pese a que Schiller supiera evitar en su trabajo el «peligro del misticismo romántico», que años más tarde de la publicación de su obra eclosionó en Europa y afectó a la consideración del arte y de la poesía (Wellek, 1989: 263).

conoce? ¿Cómo puede afirmar Kant que existe una realidad externa al sujeto si el sujeto no puede experimentarla? (Hottois, 1999: 164).

El Idealismo resuelve este problema de la siguiente manera: para el pensamiento idealista, sólo existe el sujeto, sus actos y el conocimiento que tiene de sí mismo. No existe nada más allá del sujeto ni externo a él y a su alcance, pues es él quien dice aquello que es real y que puede ser conocido:

el sujeto determina a la vez la forma y el contenido del conocimiento [...]. Es el idealismo absoluto, o sea la afirmación según la cual el sujeto es fuente de sí mismo y del mundo, constituye todo y al mismo tiempo conoce, sin resto la totalidad de lo real» (Hottois, 1999: 164).

El pensamiento idealista se desarrolla, fundamentalmente, por orden de aparición, en Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854). Todos ellos estudiaron teología protestante antes de desarrollar su actividad filosófica y por ello explica Hottois que «hay aspectos del idealismo alemán que, en mayor o menor grado, son resultado de una secularización del cristianismo» (Hottois, 1999: 164), como en el caso de Hegel, para cuya filosofía fue determinante la influencia cristiana: «su filosofía puede presentarse como la formulación racional de lo que la religión expresa de manera simbólica» (Hottois, 1999: 164). Esta vinculación con la teología cristiana es muy interesante, puesto que ya evidencia que el conocimiento sobre arte y literatura desarrollado por la corriente idealista se va a ver completamente influido por los presupuestos doctrinales y míticos de la religión cristiana y, por consiguiente, estructurado en el antiguo paradigma de saber lógico-intuitivo, cuyo conocimiento se articula a través de un lenguaje logoteórico.

Hegel es la figura más importante e influyente del Idealismo alemán y, como veremos, sus consideraciones desarrolladas en sus *Lecciones de estética* (publicadas, originalmente, en 1842-1845) tuvieron gran repercusión en el ámbito de la preceptiva artística y, por tanto, en la literaria. Tanto es así que nuestro actual sistema de géneros literarios tiene origen en su obra.

No obstante, hemos de incidir en que Hegel no dedicó, ni mucho menos, todo su pensamiento al estudio de la literatura. Dice Hottois:

Su obra es inmensa, cada título debe entenderse como un esbozo, un aspecto o una parte de ese Saber absoluto y total cuya expresión es el objeto último de la filosofía y que no deja nada —ninguna cuestión— fuera de sí. Por tanto, es normal encontrar en Hegel una metafísica, una lógica, una filosofía de la naturaleza, de la historia, del derecho y de la sociedad (filosofía política) (Hottois, 1999:165).

Podemos deducir la visión de Hegel a propósito de la poesía mimética a través de su argumentación general sobre el arte. No obstante, antes de explicar su disertación sobre las artes, es conveniente introducir brevemente cómo se articula y funciona, en términos generales, el pensamiento de Hegel, pues la forma de generar conocimiento que tiene el su aplicación idealista presenta muchas particularidades que el propio teórico desarrolla y justifica.

Toda la argumentación de Hegel se estructura, de forma manifiesta, a través de la dialéctica platónica. Según los registros, Platón fue el primer filósofo en emplear la dialéctica para dar forma a sus argumentos y, de hecho, las interpretaciones lo consideran, por ello, el impulsor del Idealismo en la Antigüedad. En este punto, es necesario definir qué es, exactamente, la dialéctica y cómo se distingue de la lógica:

El diálogo es, por tanto, el *arte de la discusión*, en el sentido de debate, de intercambio de argumentos y de objeciones que se presentan de modo racional. A menudo se ha asimilado este arte de la discusión racional al arte de razonar, de donde deriva una posible confusión con la lóg[i]ca. Pero más vale distinguir netamente entre «lógica» y «dialéctica». La lógica es la técnica de la *demostración* (cuyas conclusiones son [...] universalmente válidas y, por tanto, están exentas de toda crítica u objeción [...]). La dialéctica es la técnica de la *discusión* y de la *argumentación* (cuyas conclusiones siempre discutibles y revisables, requieren justificación) (Hottois, 1999: 166).

Hegel encuentra en Platón su principal influencia y presenta todo su pensamiento como dialéctico: esto significa que su discurso está abierto a críticas y sujeto a cambios que puedan causar evoluciones en él. El punto de vista positivo del debate dialéctico es que, a diferencia del lógico (que es racional, pero hermético, al margen de ser o no correcto), la dialéctica es abierta, viva y flexible: puede cambiar y extenderse sin fin. Ahora bien, esto tiene una parte negativa: la dialéctica invita a la polémica, al «todo vale», al gusto por persuadir o «vencer» a un interlocutor y, cuando es empleada de esta forma, encuentra mucho en común con la sofística (Hottois, 1999: 166).

Si bien Kant consideraba la dialéctica un instrumento engañoso, fundamentado en una lógica falaz y cargada de las apariencias y los simbolismos del lenguaje, Hegel

confía en sus posibilidades y, por ello, la emplea. Observamos, de entrada, cómo Hegel construye su argumentación sobre el lenguaje natural con total tranquilidad; sobre ese mismo lenguaje que los pensadores racionalistas del XVI ya trataban de evitar por el peligro que suponían sus metáforas inherentes a su naturaleza, que apartaban al hombre de la verdad objetiva y lo conducían a engaño. Autores como Kant siguen construyendo sus discursos sobre este lenguaje con el que se construyen discursos logoteóricos, pero, en cambio, son reticentes a usar la dialéctica porque se fundamenta en el debate retórico y, por ello, todavía puede tender con más facilidad al engaño y a la confusión. No obstante, Hegel no puede ver tendencia al engaño ni a la confusión en el simbolismo del lenguaje: como romántico, cree que no existe la verdad objetiva más allá del filtro subjetivo del sujeto⁶⁴. Este pensamiento da carta blanca al autor para configurar su argumentación sin prestar atención a posibles desavenencias o incongruencias con el nuevo pensamiento moderno científico-empírico: la realidad que propone el cambio de paradigma no es tal; depende, exclusivamente, del filtro subjetivo por el cual se mire. Por eso el pensador no ve ningún problema en retomar, a conveniencia, los viejos esquemas del pensamiento lógico-intuitivo y las ideas estratificadas en ellos para hacerlos funcionar en su discurso, de carácter maleable y cambiante. Hegel confía en el entendimiento, no en la razón (Hottois, 1999: 167).

Con estas ideas, Hegel propone un movimiento dialéctico estructurado en tres partes: tesis (afirmación simple), antítesis (negación de la tesis) y síntesis (superación de la oposición anterior). Con este esquema, Hegel acaba con el dualismo fundamentado en estructuras binarias, a través del que Kant construye su pensamiento lógico, analítico y no dialéctico. Además, es interesante observar algunas diferencias entre la naturaleza de la lógica kantiana y la de la dialéctica hegeliana: mientras que la razón y la lógica neoclasicistas son atemporales, porque la Verdad y el conocimiento sobre el mundo es definitivo, la dialéctica es temporal —o histórica, si queremos— porque, para ella, el saber está en continuo movimiento y evolución: «Esto significa que la verdad, antes que preexistir a la dinámica racional como esperándola desde toda la eternidad, es más bien su producto» (Hottois, 1999: 167-169). Esto implica, según nuestras conclusiones, que el pensamiento lógico y racional tiende a la finitud, mientras que el pensamiento dialéctico nunca puede ser completado.

⁶⁴ No obstante, hay que considerar que «el pensamiento dialéctico no es “propiedad” de Hegel y de los hegelianos que lo tomaron como tema, lo difundieron y sistematizaron. Se encuentra a todo lo largo de la historia del pensamiento, incluso en los filósofos que lo niegan» (Hottois, 1999: 167).

Estas son las premisas que cimentan el pensamiento hegeliano. Es momento de observar cómo se desarrollan, sobre ellas, las definiciones y argumentaciones en torno a la creación poética y a su carácter ficcional, las cuales forman parte de su exposición a propósito del arte y han sido determinantes para los actuales estudios sobre literatura.

No obstante, antes vamos a aclarar que Hegel aborda todo su estudio sobre el arte desde la estética (que fue el principal principio teórico del Romanticismo), cuyo objeto es, según el autor, «el amplio *reino de lo bello*». Este reino de lo bello, específica, es el campo del arte y, dentro de este campo, encontramos, en concreto, el campo del arte bello, en el que se encuadra la literatura (belleza y literatura están unidas para el pensador alemán). Así pues, para Hegel, la estética es la filosofía del arte, más concretamente, la «filosofía del arte bello» (Hegel, 1989: 9) y se sirve de ella para profundizar en el estudio de la construcción artística, del que forma parte la literatura. Hegel, en su obra, llama a su reflexión teórica sobre el arte «formas de tratar científicamente la belleza y el arte» y, a través de ella, explica su modo de entender la creación artística:

Según el autor, existen dos formas de consideración científica opuestas que, en principio, parecen excluyentes la una de la otra y no nos posibilitan alcanzar conclusiones verdaderas.

1. Por un lado, tenemos la ciencia del arte que trata de llegar a las obras «rodeándolas desde fuera», es decir, ordenándolas en la historia del arte, valorando las obras de arte en concreto, o formulando teorías que facilitan un conocimiento general a través del que podemos enjuiciar particularmente cada una de las obras y que sirve para alimentar la investigación a propósito de las mismas (Hegel, 1989: 19). Esto es lo que entendemos como «preceptiva», «poética» o lo que hoy en día llamamos «teoría literaria». Hegel critica este enfoque: dice que está diseñado para formar críticos o artistas profesionales desde un punto de vista empírico, pero que no promueve la verdadera erudición. Para Hegel, el estudio artístico tiene que ser amplio y variado y estas teorías, aunque son instructivas en algunos puntos, proponen observaciones muy limitadas, que son adquiridas a partir del análisis de un círculo muy limitado de obras concretas. Además, Hegel critica como triviales las nociones que plantean este tipo de estudios y expone que «no progresan hacia ninguna constatación de lo *particular*», que

es lo que precisamente ha de ser tratado y estudiado (Hegel, 1989: 20-21). Para Hegel, esta forma de aproximación al conocimiento sobre la obra literaria resulta insatisfactoria.

2. Hegel defiende otra forma de consideración científica contrapuesta a la anterior: la ciencia que, de forma autónoma, desde sí misma, desarrolla la idea de lo bello⁶⁵. Desde esta argumentación, se abordan únicamente planteamientos generales, de forma que se produce una filosofía abstracta sobre lo bello «sin acertar en la obra de arte en su peculiaridad». Estas argumentaciones son de una completa naturaleza teórica y buscan conocer lo bello «como tal desde sí mismo y por fundamentar su *idea*» (Hegel, 1989-19-26). Hegel conecta directamente esta argumentación con la filosofía platónica: según el autor alemán, Platón, en su obra, propuso que la filosofía considerara los objetos, no en su particularidad, sino en su universalidad: «en su especie, en su ser, para sí». Insiste Hegel:

Él afirmó, en efecto, que lo verdadero no son las acciones buenas, las opiniones verdaderas, los bellos hombres u obras de arte en su condición *singular*, sino que es lo *bueno mismo*, lo *bello mismo*, lo *verdadero mismo*. Pero si de hecho ha de ser conocido lo bello según su esencia y concepto, esto sólo puede acontecer mediante el concepto pensante, a través del cual penetra en la conciencia pensante la naturaleza lógico-metafísica de la *idea en general*, así como de la *idea especial de lo bello* (Hegel, 1989: 26).

Sin embargo, critica Hegel que esta consideración platónica es susceptible de convertirse en metafísica abstracta y, por consiguiente, le parece insatisfactorio tomar sólo a Platón como base por su abstracción, incluso para considerar la idea lógica de lo bello. Dice Hegel que hace falta una comprensión más profunda: «Es incuestionable que en la filosofía del arte también nosotros tenemos que partir de la idea de lo bello, pero no podemos aferrarnos solamente a la forma inicial de las ideas platónicas en el tema de la filosofía de lo bello» (Hegel, 1989: 26).

Después de contraponer los argumentos (1 y 2), Hegel llega a una conclusión intermedia que parte de la coyuntura de las posiciones anteriores (3)⁶⁶. Explica Hegel que para participar de la verdadera naturaleza de lo bello, hemos de tener en cuenta los

⁶⁵ En este caso, Hegel habla de «lo bello» porque se está refiriendo al estudio sobre la poesía como la «filosofía del arte bello» (Hegel, 1989: 27).

⁶⁶ Este razonamiento responde al ya comentado movimiento dialéctico hegeliano: tesis-antítesis-síntesis.

dos extremos comentados y unir la universalidad metafísica con la determinación de la particularidad real:

Sólo entonces el concepto de lo bello es aprehendido en y para sí en su verdad. Pues, por un parte, es fértil por sí mismo, frente a la esterilidad de la reflexión unilateral, puesto que en virtud de su propio concepto ha de desarrollarse hacia una totalidad de determinaciones, y tanto él como su despliegue contienen la necesidad de sus momentos particulares y del progreso y transición entre éstos. Y, por otra parte, los momentos particulares, hacia los cuales se progresa, llevan en sí la universalidad y esencia del concepto, que aparece en ellos como en sus propias particularidades. Los enfoques tratados hasta ahora carecen de estas dos cosas y, por ello, sólo el indicado concepto pleno conduce a los principios substanciales, necesarios y totales (Hegel, 1989: 26-27).

Hegel toma como objeto de estudio y de interés la filosofía del arte bello y, basándose en las observaciones anteriores, desarrolla su exposición a propósito de la naturaleza de este arte bello. Introduce Hegel que, para el ser humano, los conceptos de ‘lo bello’ y del ‘arte’ son presupuestos dados por el sistema filosófico. No obstante, desde un punto de vista muy platónico, advierte Hegel que no se puede tratar con ese sistema y con la conexión que tiene el arte con él, porque no podemos acceder al concepto de ‘lo bello’ de un modo científico. Sólo podemos acceder a sus elementos y a sus aspectos tal cual aparecen en las distintas representaciones que han sido formuladas con anterioridad y que poseen ya la conciencia usual (Hegel, 1989: 29). Por tanto, teniendo en cuenta estas restricciones, Hegel pasa a describir la representación usual de la obra de arte (que es la única que podemos conocer) de la siguiente manera:

1. La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana.
2. Ha sido hecha esencialmente *para* el hombre y, más en concreto, para el *sentido* del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible.
3. Tiene un fin en sí misma (Hegel, 1989: 29).

A partir de esta definición hegeliana sobre la obra de arte —que, por supuesto, se aplica a la poesía como producto artístico— Hegel desarrolla su argumentación a propósito de tres problemáticas que afectan a la poesía y en las que vamos a encontrar planteamientos tradicionales que hemos trabajado con anterioridad: a) la obra de arte como producto de la actividad humana (apartado en el que encontraremos nexos de unión con la cuestión del *ingenium/ars* horaciano y con el tópico del poeta furioso), b) la obra de arte como sacada de lo sensible para el sentido del hombre (en el que encontraremos nexos de unión con la cuestión del *docere/delectare* horaciano), c)

finalidad del arte (apartado en el que volveremos a encontrar nexos de unión con esta cuestión del *docere/delectare* horaciano).

A través del desarrollo de estas tres problemáticas, es posible observar cuál es, para Hegel, la naturaleza de la obra artístico-literaria y cómo se define la cuestión ficcional en ella. Hegel vincula con estos tres asuntos problemáticos tópicos y presupuestos fijados tradicionalmente, relativos a la consideración del autor, la naturaleza falaz del arte, el papel de lo divino en él, etc., de manera que un análisis del tratamiento de estas cuestiones resulta útil para observar de qué forma utiliza y adapta el filósofo los presupuestos intuitivos, doctrinales y míticos a los intereses del pensamiento cultural decimonónico para definir la literatura ficcional. Vamos a explicar el desarrollo de estas tres problemáticas en Hegel para entender los cambios que introducen las explicaciones dialécticas del autor en la visión de estos asuntos, que ya han sido previamente atendidos a lo largo de la tradición. Estas tres problemáticas (junto con los asuntos que orbitan alrededor de ellas y que están relacionados entre sí) pueden ser estructuradas, analizadas y sintetizadas en dos grandes debates que las recogen y de cuyo análisis es deducible la visión hegeliana del artefacto literario ficcional: a) el origen del arte y b) el fin del arte.

3.2.2.1. El origen del arte según Hegel

La imagen y definición que proyecta Hegel del artista (en este caso, del creador literario) habla mucho de la consideración de la literatura que tiene el autor y se estructura sobre tópicos arraigados y evolucionados en nuestra tradición cultural, que han sido perpetuados por un modelo de saber lógico-intuitivo.

Hegel describe, desde el principio, la obra de arte como producto de la actividad humana. Esta descripción sitúa la producción artística en relación con los fenómenos naturales externos y la subordina a las capacidades del hombre, lo cual, advierte, puede llevar a considerar el arte como un producto de segunda categoría, a la retaguardia de lo natural. Escribe Hegel:

La conciencia usual es propensa a la opinión de que el producto artístico del hombre está a la *zaga* de los productos naturales. Pues la obra de arte no tiene ningún sentimiento ni vida auténtica en sí, sino que, considerada como objeto externo, está muerta (Hegel, 1989: 32).

Sin embargo, para el idealista alemán, es un error considerar el arte un producto de segundas: es cierto que la obra de arte no está viva y que no posee sentimientos reales, pero también lo es que esto no es relevante, porque la vida no es lo que convierte a la obra de arte en bella, ni lo que le otorga las cualidades que la definen y que la validan.

Dice Hegel:

La obra de arte es tal por el hecho de que ha brotado del espíritu y pertenece al suelo del mismo, ha recibido el bautismo de lo espiritual y no representa sino aquello que ha sido formado en consonancia con el espíritu. El interés humano, o el valor espiritual, que tiene un hecho [...] queda captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de lo que es posible en el suelo del resto de las realidades no artísticas. Con ello, la obra de arte está más elevada que todo producto natural, el cual no ha hecho esta transición a través del espíritu [...]. Pues todo lo espiritual es mejor que cualquier engendro de la naturaleza. En todo caso, ningún ser natural representa ideales divinos como es capaz de hacerlo el arte (Hegel, 1989: 33).

Así pues, Hegel considera que el arte, en sí mismo, en cuanto producto humano, es mucho más elevado que cualquier realidad natural⁶⁷ porque está impregnado de espiritualidad humana y esta espiritualidad le concede valor, de tal manera que una realidad representada artísticamente es más compleja y rica que una realidad no artística. Es decir: la descripción poética y artística de un lugar es más valiosa y profunda que el lugar mismo en sí, puesto que está impregnada de un sentido que sólo es capaz de concederle la espiritualidad humana⁶⁸. Este argumento evidencia dos cuestiones: 1) Hegel recupera del Renacimiento la asociación racional de que el producto artístico es de factura humana, pero sí define la habilidad humana (que permite esta creación artística) desde términos vinculados con una doctrina teológica, los cuales rescatan el argumento mítico cristianizado del furor poético que durante el Renacimiento se trató de matizar: la literatura es un producto humano tocado, que es el resultado de una facultad de origen divino, sobrenatural e inexplicable. 2) Esto implica, en el siglo XIX, que la producción literaria queda descrita con los mismos términos que

⁶⁷ Otros pensadores idealistas, como Schelling, se acercan también a esta idea, aunque de forma distinta. Para Schelling, el arte es la unión entre el alma y la naturaleza. Sin embargo, el arte no imita la naturaleza, sino que compete con ella, puesto que ambos son fuerzas creadoras. Wellek dice que, para Schelling, el poeta es el mesías de la naturaleza: el libertador (Wellek, 1989: 91).

⁶⁸ Otros críticos románticos alemanes, como Novalis, tienen una visión más radical que la de Hegel. Novalis, por ejemplo, habla de la poesía (como construcción artística) y defiende, literalmente, que todo es poesía y que todo puede convertirse en poesía y, por consiguiente, lograr un significado poético y cósmico. El poeta, para Novalis, es una especie de sacerdote: la voz del poeta contiene el genio de la humanidad y expresa el universo (Wellek, 1989: 99-100).

interpretamos en Platón, pero se le aplica un filtro de espiritualidad heredero del cristianismo y se adapta al contexto cultural del siglo XIX, influido directa o indirectamente por el cambio de paradigma: ya no se puede negar que es el hombre (el sujeto), y no Dios, quien produce el texto literario, pero sí se puede justificar su habilidad para producirlo desde la divinidad y la creencia mítico-cristiana (muy presente en autores como Hegel). Esta tendencia por divinizar al poeta, en la medida de lo posible, queda patente en la siguiente argumentación.

Expone el filósofo que la visión del arte como producto humano nos conduce a la idea de que cualquier producción artística se lleva a cabo como una producción consciente de algo exterior. Es decir, podemos conocer métodos para construir una producción artística o enseñar a terceros técnicas para realizarla. Esto nos lleva a pensar que cualquiera puede convertirse en artista si conoce un procedimiento artístico o unas reglas de producción en concreto. Ahora bien, la realidad, dice Hegel, es que el producto resultante, cuando sólo se aplican mecánicamente estas reglas, no es más que un artefacto «formalmente regular y mecánico».

Pues solamente lo mecánico es de tipo tan externo que, para recibirlo en la representación y ponerlo en la obra, basta con una actividad volitiva y una habilidad enteramente vacías, las cuales no son en sí nada concreto, ya que lo concreto no puede prescribirse mediante reglas generales (Hegel, 1989: 30).

Y añade Hegel:

Y esto se hace tanto más patente cuando tales prescripciones no se limitan a lo meramente exterior y mecánico, sino que se extienden a una actividad artística llena de contenido espiritual. En ese campo las reglas contienen tan solo generalidades indeterminadas (Hegel, 1989: 30).

De esta explicación, entendemos que Hegel considera que el uso de técnicas artísticas no garantiza la calidad de un producto, porque, según el filósofo alemán, «la producción artística no es mera actividad formal según preceptos dados, sino que, como actividad espiritual, es un trabajar desde sí [...] para poner ante la contemplación espiritual figuras individualizadas» (Hegel, 1989: 30). Para Hegel, hay algo más además de la técnica. El genio, el talento, inexplicable y esotérico (vinculado con una espiritualidad divina) tiene una función indispensable en la construcción de un producto artístico y, en

cierta medida, de él también depende su calidad. No obstante, el autor alemán expone que muchos han creído hallar la clave del arte únicamente en el genio y el talento propios del espíritu humano y han obviado la importancia de la técnica y las reglas. Esto, dice Hegel, es perjudicial y erróneo:

Se cree ahora que basta con que el artista dé a luz su singularidad, que es como una fuerza específica de la naturaleza, absteniéndose a mirar a las leyes universalmente válidas [...]. En ese sentido la obra de arte ha sido considerada como un producto del *talento* y del *genio*, y se ha resaltado la vertiente natural que llevan en sí el talento y el genio [...]. Hemos de resaltar un aspecto falso en esta concepción [...]. Hemos de constatar como aspecto esencial que, si bien el talento y el genio del artista implican un favor natural, no obstante, requieren ineludiblemente la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como la ejercitación y habilidad de producir. Pues, en cualquier caso, un aspecto principal de esta producción es un trabajo exterior, por cuanto la obra de arte lleva consigo una dimensión puramente técnica, que se extiende hasta lo manual [...]. La habilidad en ese sentido no se consigue por ningún entusiasmo, sino por la reflexión, la laboriosidad y la ejercitación. Y el artista necesita esa habilidad para manejar el material externo y no verse impedido por su resistencia (Hegel, 1989: 31).

Pese a que para constituir una obra artística de calidad, el ingenio y el talento connatural al hombre y a su espíritu humano es indispensable, lo cierto es que, según Hegel, no podemos obviar que, para elaborar el constructo artístico, el artista necesita la habilidad y el conocimiento técnico, que ha de aprender, aunque, como ya hemos dicho, un buen empleo de estas técnicas tampoco es, en sí mismo, suficiente para crear una obra artística de calidad. Es por esto por lo que, aunque el idealista alemán hace este apunte en favor de la técnica, lo cierto es que centra el resto de su discurso en dar peso y describir la profundidad y la complejidad del genio: explica Hegel que cuanto más elevado sea el artista, más profundamente tiene que conocer el ánimo y el espíritu que tiene que representar. En este punto en concreto, Hegel se dispone a comentar el caso de la poesía y del poeta. Dice:

La cosa es distinta en la poesía. Ésta tiene que ofrecer una representación del hombre rica en contenido y pensamientos, ha de mostrar los intereses y poderes más profundos que lo mueven. Por eso, en la poesía, el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión, antes de que el genio pueda producir algo maduro, lleno de contenido y acabado en sí mismo (Hegel, 1989: 31-32).

Hegel habla de la poesía como una actividad elevadísima y le otorga una importante responsabilidad al poeta: si quiere elaborar una representación del hombre profunda, su espíritu tiene que estar formado para ello, para permitir que su genio, su don natural, pueda dar a luz un texto poético maduro y de calidad. Ahora bien, según Hegel, muchos defienden el producto artístico como inferior al natural porque, según dicen, lo natural está hecho por Dios y tiene origen divino, mientras que el arte es una construcción del hombre y, por consiguiente, es imperfecta. Hegel contradice este argumento:

hay que afirmar por el contrario que Dios recibe más honor de lo hecho por el espíritu que de engendros y configuraciones de la naturaleza. Pues no sólo hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino actúa en él de una manera completamente superior, más adecuada a la esencia de Dios que a la acción de la naturaleza. Dios es espíritu y solamente en el hombre tiene el medio por el que pasa lo divino, a saber, la forma del espíritu consciente que se produce a sí mismo activamente. En la naturaleza, en cambio, el medio es lo inconsciente, lo sensible y externo, que en valor se halla muy por debajo de la consciencia (Hegel, 1989: 33).

Así pues, aunque Hegel también le concede valor a la técnica, para el idealista alemán es el espíritu lo que verdaderamente convierte el constructo artístico en algo especial: en una actividad muy elevada que, para él, está muy por encima de cualquier objeto natural. Tanto es así que lo divino, la esencia de Dios, se ve mucho mejor reflejada en el arte que en la naturaleza, pues Dios es espíritu y sólo el hombre tiene el don de acceder a lo divino a través de la espiritualidad.

Íntimamente relacionado con la descripción del arte (y, por tanto, de la literatura por ser un producto artístico) como actividad de origen humano y de naturaleza elevadísima, encontramos el desarrollo hegeliano específico y detallado del artista como genio creador, imbuido, como ya hemos comentado, en su subjetividad, con unas capacidades vinculadas, de forma sobrenatural, con la espiritualidad divina (Hegel 1989: 243). Hegel se pregunta en su *Estética* de dónde extrae el artista el genio; el don y la capacidad que le permite concebir y ejecutar una obra de arte. Para responder a esta pregunta, el filósofo describe al artista y su capacidad creadora atendiendo a tres puntos: la fantasía, el genio y el entusiasmo y desarrolla una detallada explicación en la que argumenta cómo funcionan las capacidades, prácticamente sobrenaturales, que llevan a cabo la producción de una obra artística.

Hegel llama «fantasía» a la facultad general de producción artística. Es la capacidad artística más sobresaliente que le permite al poeta crear y no debemos

confundirla con simple imaginación pasiva: la fantasía tiene un papel activo y creador. La fantasía permite al receptor comprender la realidad y sus figuras, que gracias al oído y a la vista, se graban en el espíritu del artista en forma de «memoria retentiva»:

Por ello, desde este punto de vista, el artista no está remitido a imágenes hechas por él mismo, sino que a partir del simple ideal ha de acercarse a la realidad. Un principio idealista en el arte y en la poesía es siempre muy sospechoso, pues el artista ha de beber en la plenitud de la vida, y no en la plenitud de universalidades abstractas, por cuanto en el arte, a diferencia de la filosofía, lo que da el factor productivo no es el pensamiento, sino la verdadera configuración externa (Hegel, 1989: 244).

Por tanto, explica Hegel que el artista debe encontrarse a sí mismo y sentir familiaridad: debe haber conocido mucho de la realidad y haber percibido múltiples estímulos a través de sus sentidos, pues ha de retener la información que a él le interesa, ya que su espíritu, profundo, provoca que sus intereses abarquen múltiples campos. No obstante, expone Hegel que, aunque el artista tiene que conocer con mucha exactitud las formas de la realidad exterior, hay que unir esta exterioridad con el interior del ser humano y de sus pasiones (Hegel, 1989: 245). La fantasía no sólo le permite al artista recibir la realidad externa e interna: también le posibilita llegar a la racionalidad de lo real, pues a través de la representación artística de lo interior y de lo exterior se transmite la verdad y la racionalidad de lo real. No es suficiente con que esta verdad esté presente en la conciencia del artista. El autor debe reflexionar sobre ella para comprenderla (Hegel, 1989: 245).

En cambio, Hegel llama «talento» y «genio» a la actividad productiva de la fantasía, «a través de la cual el artista elabora en una figura real como su propia obra lo racional en y para sí» (Hegel, 1989: 246). Ambos términos denominan realidades ligeramente distintas, necesarias las dos para la conformación de una obra de arte de calidad. El genio es la capacidad general para producir una verdadera obra de arte y trae consigo la energía necesaria para idearla y actualizarla. Su naturaleza es plenamente subjetiva, porque sólo puede producir una obra de arte imbuida de espiritualidad un sujeto consciente de sí mismo. El talento, en cambio, se diferencia ligeramente del genio por ser la capacidad específica; una habilidad, facilidad o destreza: por ejemplo, un poeta puede tener talento para usar el lenguaje, un violinista lo puede tener para tocar, otro músico para cantar... Pero el genio es algo más. Dice Hegel:

un mero talento sólo puede alcanzar logros en un aspecto muy aislado del arte y, para ser consumado en sí mismo, requiere una y otra vez la capacitación y animación para el arte, que sólo confiere el genio. Por eso, el talento sin genio no va mucho más allá de una destreza exterior (Hegel, 1989: 246).

Hegel explica la existencia de estas capacidades (el talento y el genio) en el artista desde el heredado tópico del poeta furioso, tal y como comentábamos con anterioridad, aunque con precaución: reconoce que el hombre tiene capacidad y libertad para pensar y para dedicarse a la ciencia y al conocimiento intelectual. A este conocimiento se llega a través del nacimiento, de la educación, de la formación y de la tenacidad (Hegel, 1989: 246-247). Sin embargo, apunta que el ser humano también tiene la capacidad de recibir una conciencia divina, que es la que se explicita en el elevado carácter espiritual del arte:

La cosa es distinta en el arte; éste exige una disposición *específica*, en la cual hay un momento natural que desempeña una función esencial. Lo mismo que la belleza es la idea realizada en lo sensible y real, lo mismo que la obra de arte saca a la luz lo espiritual, dándole existencia inmediata para los ojos y la vista, de igual manera que el artista no ha de configurar exclusivamente bajo la forma espiritual del pensamiento, sino también dentro de la intuición y sensación y, más en concreto, en relación con un material sensible y en el elemento del mismo. De ahí que la creación artística, como el arte en general, incluye en sí la dimensión de lo inmediato natural, y este aspecto es el que el sujeto no puede producir en sí mismo, sino que ha de hallarlo previamente en sí como dado de manera inmediata. Solamente en este sentido podemos decir que el genio y el talento son innatos (Hegel, 1989: 247).

Así pues, el valor más elevado y único se lo otorgan a la obra de arte el genio y el talento del artista en cuestión, que es una capacidad innata con la que Dios bendice al hombre y que no es alcanzable a través de la formación y de la constancia. Además, este genio también facilita la producción interna y la habilidad técnica externa, en el caso de algunas artes: «es cierto que todas las artes requieren un amplio estudio, una aplicación constante, una variada formación de las habilidades», pero también lo es que, en muchas ocasiones, «el artista tiene este don configurador no sólo como representación, imaginación y percepción teórica, sino también, y de manera igualmente inmediata, como percepción práctica, es decir, como don de ejecución real» (Hegel, 1989: 248). Producto de la fantasía y de la ejecución técnica aparece en el artista un estado al que Hegel llama «entusiasmo», que, según especula el filósofo, puede producirse a raíz de la

estimulación de lo sensible, por la conexión del genio con lo espiritual y con lo natural (Hegel, 1989: 249).

Como ya adelantábamos, es observable que toda la argumentación a propósito del origen del arte se encuentra desarrollada a través de un discurso dialéctico de base intuitiva en el que se recuperan tópicos tradicionales que son adaptados, ahora, al pensamiento cultural decimonónico de carácter romántico. Ante la falta de confianza en ciencia-empírica para explicar las cuestiones relativas a la habilidad creativa del sujeto, se recurre, nuevamente, a la creencia mítica y a la doctrina, intervenida por la ideología cristiana (que era a la que rendía culto el filósofo). Por tanto, en síntesis:

1. Hegel acepta que la literatura y el arte son artefactos humanos, producidos por el sujeto, pero de elevado carácter espiritual. Aunque la técnica es necesaria para producir un buen arte, no es lo más importante y definitivo (se posiciona en la tradicional dicotomía, fijada en Horacio, del *ingenium/ars* en favor del *ingenium*). El valor del arte y su elevación radica en su carácter espiritual, implícito al hombre y de naturaleza esotérica, vinculado con Dios. Así pues, el arte, como creación, es superior a la realidad natural existente, que rodea al hombre, pues está en comunión con lo divino y sólo el ser humano puede entender la espiritualidad de Dios.
2. Para construir esta argumentación, Hegel rescata y actualiza el tópico del poeta furioso, que la tradición cristiana manipuló y reinterpretó a su favor (desde la obra platónica) para legitimar el artefacto literario. Hegel lo utiliza, precisamente, con esa misma voluntad y, a través de él, defiende la valía del arte ante las acusaciones que lo consideraban un producto de segunda, por su carácter mimético con la realidad (y que, por tanto, lo contraponían al mundo factual). Encontramos, de nuevo, la oposición arte mimético (ficcional) / mundo real efectivo).
3. En síntesis, Hegel acepta, por tanto, que la construcción poética es, en origen, diferente, excluyente de la realidad factual que rodea al hombre. No obstante, legitima su validez a través del tópico del poeta furioso: la realidad que plantea el arte no es de segundas porque no se corresponde con la factualidad; es mucho más valiosa y elevada porque está en contacto con Dios.

Toda esta justificación de la poesía como un artefacto parcial, pero esencialmente, espiritual y divino afecta, directamente, a la consideración del carácter

ficcional de la misma: Hegel acepta, en su argumentación, la oposición creación mimética/mundo factual y utiliza el tópico del poeta furioso, cargado de una simbología cristiana y actualizado al contexto socio-cultural del siglo XIX, para defender a la literatura y al arte de las acusaciones que lo consideran una copia de la realidad de segunda categoría por propiciar un saber falaz, lleno de apariencias. Vuelve a perpetuarse, por tanto, la contraposición entre literatura ficcional y realidad y, en consecuencia, la asociación de la ficcionalidad con un tipo de engaño.

3.2.2.2. El fin del arte según Hegel

Otra preocupación de Hegel, que también afecta a su definición de literatura y de su carácter ficcional, es la cuestión del fin del arte, que entronca directamente con la dualidad tradicional, fijada en Horacio, *docere/delectare*, y que, como sabemos, tiene un extenso desarrollo y múltiples concreciones a lo largo de la tradición que han servido, muchas veces, para justificar y matizar este asumido carácter falaz y corruptor de la literatura.

El filósofo alemán menciona, en primer lugar, que se suele considerar que el fin del arte es la imitación de la naturaleza. Explica que, desde este punto de vista, la imitación es sólo un esfuerzo formal que se basa en la habilidad de reproducir con cierta precisión las formas reales naturales, tal cual se dan en el mundo, de tal manera que el lector encuentre una satisfacción en el reconocimiento de estas formas, que deben coincidir con la naturaleza. Sin embargo, Hegel encuentra esta finalidad muy limitadora: si el fin del arte fuera sólo copiar la naturaleza, la obra de arte no sería más elevada que la propia realidad natural (Hegel, 1989: 43-45). Además, apunta:

en tanto el principio de la imitación es totalmente formal, cuando se convierte en fin desaparece en él lo *objetivamente bello*. Pues ya no se trata de cómo está hecho lo que debe imitarse, sino tan sólo lo que sea imitado *rectamente*. El objeto y el contenido de lo bello se considera totalmente indiferente (Hegel, 1989: 45).

A Hegel no le satisface considerar que el fin último del arte es únicamente la imitación de los objetos naturales, porque eso entorpece su defensa del arte como una construcción más elevada que la realidad fáctica. Por eso, expone, «el fin del arte habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, la cual, en todo caso, puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las *obras* de arte» (Hegel, 1989: 46). Por eso, y atendiendo a su filosofía idealista, Hegel plantea otro fin para el arte:

En este sentido encontramos en nuestra conciencia la representación usual de que la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre. El arte debería, pues, realizar aquella famosa frase: «Nihil humani a me alienum puto.» De ahí que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de *todo tipo*, en *llenar* el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar soportar y producir en lo más íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el pecho humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades, y todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea, en ofrecer al sentimiento y a la intuición para su disfrute la gloria de lo noble eterno y verdadero» (1989: 46-47).

Hegel atribuye al arte un fin que se encuentra fundado en la sentimentalidad romántica: más allá de la mimesis con la realidad efectiva, el fin del arte es provocar una reacción emocional en el ser humano; que el receptor (en el caso de la poesía, el lector) experimente las pasiones y que su espíritu se mueva y le permita disfrutar de las verdades eternas.

Sin embargo, explica Hegel que el arte no mueve el espíritu ni despierta las pasiones gracias a la realidad natural, sino a través de la apariencia de verdad, a través de una mentira:

tal excitación no se produce en este campo por la experiencia real, sino solamente por la apariencia de la misma, por cuanto el arte por un engaño, pone sus producciones en lugar de la realidad. La posibilidad de este engaño por la apariencia del arte se debe a que, en el hombre, toda la realidad debe pasar a través del medio de la intuición y representación pues sólo por ese medio penetra en el ánimo y la voluntad. A este respecto, es indiferente que el arte se sirva de la inmediata realidad exterior, o bien lleve a cabo su obra por otro medio, a saber, mediante imágenes, signos y representaciones que llevan en sí y representan el contenido de la realidad. El hombre puede representarse cosas que no son reales como si lo fueran. Por eso, el que sea la realidad exterior o sólo la experiencia de la misma la que nos hace presente una situación, una relación, un contenido de vida es indiferente para nuestro ánimo. El fin está en que, en conformidad con la esencia de tal contenido, nos sintamos turbados y nos alegremos, nos sintamos afectados y conmovidos y en que recorramos las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, temor, amor, respeto y admiración, honor y fama (Hegel, 1989: 47).

Dice Hegel que el arte es capaz de mover las pasiones, el sentimiento y el espíritu gracias al engaño, gracias a la mentira. Utiliza la apariencia, lo que parece real pero no

lo es, y, a través de ella, logra penetrar en el ánimo del receptor. Es indiferente si el arte mezcla el engaño con la realidad o si simplemente emplea el engaño para constituirse, porque el último fin del arte no es el de transmitir una realidad, sino el de suscitar emociones y sentimientos. Si queremos, el último fin del arte es el de *deleitar* al receptor (aunque Hegel no usa este término, en concreto, ni dice basarse, explícitamente, en la dualidad *docere/delectare*). Hemos observado ya con anterioridad esta forma de legitimar el constructo artístico: lo veíamos en las poéticas neoclásicas y lo hemos visto, también, en la preceptiva renacentista e incluso en el Medievo. El engaño del arte y de la literatura no es nocivo porque el artefacto literario no pretende contar la realidad, sino, en este caso, tal y como sugiere Hegel, suscitar emoción, deleitar, si lo preferimos.

Ahora bien, dentro de los fines del arte, se ha dicho, apunta Hegel, que el constructo artístico debe, también, «acuñar lo bueno y lo malo en el ánimo y la representación fortaleciéndolos para lo más noble, así como [...] atenuar los sentimientos más egoístas de agrado» (Hegel, 1989: 47). Esto implica, según el autor, asignar al arte una tarea completamente formal, sin un fin concreto y firme. Este argumento le asigna al arte la función de purificar las pasiones a través de la enseñanza y el perfeccionamiento de la moral. Según Hegel, es por esto por lo que se ha dicho que el fin último del arte es instruir. Por consiguiente, según la opinión general, el fin del arte sería doble: por un lado, el de mover los sentimientos y las pasiones del receptor y, por el otro, el de ser útil y servir como enseñanza para el sujeto receptor (Hegel, 1989: 43-50).

No obstante, se pregunta Hegel si este fin instructivo es un objetivo directo y explícito de la obra de arte o si es un fin indirecto e implícito a ella. Hay que considerar que el arte es una actividad muy elevada y, con tal grado de elevación y altísimo contenido espiritual, es apropiado considerar que la obra de arte pueda instruir puesto que, de hecho, el arte se ha convertido «en el primer *maestro* de los pueblos» (Hegel, 1989: 50). Sin embargo, si la instrucción, en el arte, es representada de forma muy explícita y prosaica, como si fuera una doctrina, en lugar de aparecer reflejada de una manera indirecta e implícita, la forma sensible e imaginativa inherente al arte se convierte en una cáscara superficial que está al servicio de la transmisión de esa doctrina. Esto quiere decir: si el fin del arte solamente está del lado de la utilidad doctrinal, el deleite y la complacencia, constituido desde la espiritualidad, estaría subordinado a ésta y sólo sería una impostura irrelevante (Hegel, 1989: 50-51).

No es esto lo que defiende Hegel: el filósofo explica el arte como uno de los tantos medios que son útiles para instruir, pero que no es, en sí mismo, únicamente un medio de instrucción y de utilidad moral. El arte, comenta Hegel, puede no proponerse el fomento de la inmoralidad, pero hay una sutil diferencia entre esto y que el fomento de la moral sea su último fin (Hegel, 1989: 51). De hecho, dice Hegel que la extracción o no de un fin moral es cosa, en última instancia, del lector.

De cada obra de arte puede sacarse una buena lección moral, pero, en cualquier caso, se trata de una explicación, y, por eso, es cuestión de quien extrae de allí la moral. Así las descripciones inmorales pueden defenderse con el argumento de que es necesario conocer el mal, el pecado, para actuar moralmente [...]. Pero la teoría del perfeccionamiento moral, desarrollada consecuentemente, no se conformará con que a partir de una obra de arte se interprete una moral, sino que, por el contrario, pedirá que la doctrina moral brille claramente como el fin substancial de la obra de arte; y sólo tolerará en la representación objetos morales, caracteres morales, acciones y hechos morales. Pues el arte tiene la posibilidad de elegir sus objetos, a diferencia de la historiografía o de las ciencias en general, cuya materia está dada previamente (Hegel, 1989: 51).

Según Hegel, debemos alejarnos de la idea de que el fin último del arte no es otro que la instrucción, porque empobrece las virtudes, la verdadera esencia y el complejo objeto real de la obra artística. Escribe:

Lo falso está en que, entonces, la obra de arte ha de referirse a otra cosa, la cual se presenta para la conciencia como lo esencial, como lo que ha de ser, de modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización de este fin, que sería válido por sí mismo y se hallaría fuera de la obra de arte. Hay que afirmar, en contra de lo anterior, que el arte está llamado a descubrir la *verdad* bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento. Pues otros fines, como la instrucción [...] no afectan a la obra de arte y no determinan su concepto (Hegel, 1989; 54).

En resumen, Hegel considera la obra de arte un constructo cuyo último fin está más allá de las dos polaridades doctrina/deleite. El fin es alumbrar verdad a través de la mentira y suscitar en el receptor emociones que muevan su espíritu. Si bien es cierto que, por su carácter elevado el arte puede servir como medio para moralizar e instruir, ese nunca debe considerarse su último fin, como tampoco lo es únicamente producir placer en el lector. Toda esta discusión tiene un claro correlato con la dualidad fijada en Horacio, *docere/delectare*, aunque el autor no explicita partir de ella. No obstante, no podemos

ubicar las conclusiones de Hegel en ninguno de los dos extremos de la polaridad, pues el fin que le atribuye al arte es la consecución de verdad a través del engaño y el suscitar sentimientos en el receptor (aunque estos fines puedan servir, asimismo, como medio para mejorar la moral o encontrar placer).

Esto significa que:

1. Hegel, en su empleo del tradicional modelo de conocimiento intuitivo para describir la actividad artística (y la literatura dentro de ella), recupera la discusión acerca de la finalidad del arte para matizar el carácter benigno de las falacias propias de la literatura (que él mismo reconoce de forma explícita en su texto).
2. Tras recuperar los argumentos que polarizan la cuestión en dos opiniones (la literatura debe tener un fin doctrinal / debe servir para el disfrute y el deleite), adquiere una posición nueva que le permite no romper del todo con los valores doctrinales del paradigma de conocimiento que utiliza y, al mismo tiempo, posicionarse en virtud de la libertad de actuación y creación del poeta o el artista (propia del Romanticismo): el arte ha de deleitar, con libertad, al receptor, porque es en este deleite donde está su valor instructivo.
3. Observamos, en síntesis, cómo se vuelven a adaptar los argumentos tradicionales a las necesidades del contexto socio-cultural, pero, al mismo tiempo, se perpetúan las asociaciones e ideas que cimentaron, en origen, estos argumentos tradicionales, fijados muchos en Platón y en otros autores clásicos: la literatura ficcional sigue siendo reconocida como un tipo de engaño. El filósofo reconoce que la construcción del arte no se fundamenta en la verdad, sino en la apariencia y en la mentira y esto perpetúa la percepción de la ficción como un hecho opuesto o contrario a lo que entendemos como real.

Esta cita resume, en muy pocas líneas, el pensamiento hegeliano a propósito de la naturaleza del arte y, por tanto, de la literatura ficcional como manifestación de carácter artístico:

El arte arranca la apariencia y el engaño de este mundo malo, caduco, para dar una nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariciones [...]. Lejos, pues, de que el arte sea una mera aparición, hemos de atribuir, por el contrario, a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana (Hegel, 1989: 15).

3.2.2.3. Síntesis sobre las ideas de Hegel

En resumen, las tres problemáticas hegelianas que mencionábamos anteriormente se articulan en torno a dos debates principales: el origen y la finalidad del arte. A través de las conclusiones extraídas, resulta evidente que el filósofo se acoge por completo a la estructura y a las herramientas del paradigma tradicional de saber lógico-intuitivo. Por tanto, los viejos tópicos, argumentos y preconcepciones a propósito del arte y de la literatura vuelven a aparecer: encontramos, de nuevo, el tópico del poeta furioso (adaptado al contexto decimonónico y, de nuevo, relacionado con el aparato mítico cristiano); los debates a propósito del fin del arte se adaptan, también, a las ideas románticas sobre la libertad creadora, pero sin abandonar ni negar del todo el tradicional valor didáctico doctrinal, y todo esto converge en 1) perpetuar la oposición entre arte-literatura ficcional y realidad efectiva (lo cual favorece el reconocimiento de la literatura como un artefacto engañoso) y 2) seguir parcheando las consecuencias y contrasentidos derivados de esta oposición con la justificación del carácter benigno del engaño literario (a través de los argumentos que envuelven a tópicos como el del poeta furioso o el del fin del arte y de la literatura). El empleo de la dialéctica como herramienta, además, facilita enormemente esta vuelta total al paradigma lógico-intuitivo y permite que el filósofo recupere y adapte al pensamiento romántico ciertas asimilaciones que el Neoclasicismo consideraba ya superadas.

3.2.3. La poesía mimética en otros autores europeos y americanos

El Idealismo alemán fue, quizás, el más determinante para la construcción y el desarrollo de la corriente romántica en Europa. No obstante, conviene tener en cuenta otras definiciones y aproximaciones interesantes al estudio de la literatura y de su carácter ficcional, con la intención de observar acercamientos distintos a la cuestión de la ficción literaria.

3.2.3.1. Ejemplos de la aproximación británica: Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

Según Wellek, se ha considerado a Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) el fundador y el más importante representante del voluntarismo en la filosofía idealista, así como también el precursor de la ciencia semántica moderna y el antecedente de Freud y del existencialismo. El pensamiento de Coleridge está muy influido, por un lado, por

referencias alemanas como las de Kant, Schelling y Schlegel —de las que llega a reproducir su pensamiento, con casi exactamente sus mismos argumentos y términos— y, por supuesto, por el método dialéctico, por la epistemología y por el vocabulario crítico alemán (Platón, también fue un referente importante para el autor, como lo fue para los idealistas alemanes). Por otro lado, Coleridge también se nutrió del Neoclasicismo y del consecuente empirismo británico del siglo XVIII. Estas influencias, así como el peso de las interpretaciones de Platón en su obra, iniciaron en el autor la voluntad que marcó su teoría crítico-literaria: la de alcanzar una unidad sistémica completa y continua (Engel & Bate, 1984: 69), puesto que Coleridge pensaba que el objetivo de toda razón era la unidad y el sistema y, a partir de este razonamiento, abrazó el Método como unidad de progresión; definió como aquello que unifica y convierte múltiples cosas en una sola en la mente del hombre. Tanta es, para Coleridge, la importancia del Método que llega a conferirle la responsabilidad de la belleza y el encanto propio de la poesía (Wellek, 1973: 174-182).

Por tanto, el pensamiento de Coleridge se fundamenta en argumentos puramente idealistas y, asimismo, sigue influido por posiciones neoclásicas, de corte empirista, propias del siglo XVIII. Este choque de aproximaciones al conocimiento, tan discordantes entre sí, genera en Coleridge ciertas vacilaciones y contrastes en sus análisis. Por ejemplo, al mismo tiempo que argumenta que la belleza y el encanto de la poesía se debe, únicamente, al Método, también describe la poesía en su *Biographia literaria* (publicada, originalmente, en 1817) como un producto para el que el poeta tiene que agitar por completo el alma del hombre (Wellek, 1973: 182).

Coleridge, de una manera muy parecida a Hegel, atribuye al arte (y a la poesía como forma artística) la función de mediar y conciliar la naturaleza con el hombre, de tal manera que el ser quede identificado con la verdad y con la autoconciencia (Wellek, 1973: 182):

In the *Biographia* (and as a discernible tendency in his thought since shortly after returning from Germany), Coleridge sees the imagination unifying or reconciling the self and nature on three different but analogous levels (Engel & Bate, 1984: 82).

Como ocurre con Hegel, en Coleridge aparecen varios temas (el poeta, el fin del arte, la naturaleza de la mimesis...), a través de cuyo análisis podemos extraer conclusiones acerca de la consideración que el intelectual hace de la poesía mimética.

Según Coleridge, lo que hace distintiva a la poesía es el genio poético del poeta (que es lo más importante). Este don es el que hace surgir las emociones y manipula los pensamientos que produce la poesía en el lector gracias a la energía que surge de forma natural del literato. En esta definición que Coleridge elabora sobre el poeta, encontramos claros ecos del Idealismo alemán y una evidente herencia renacentista. El autor inglés describe al escritor como un genio lleno de sensibilidad, pasión, voluntad, buen sentido, juicio, fantasía e imaginación. No obstante, también ha de ser hombre de bien, vinculado con la metafísica, y filósofo. Debe ser, asimismo, historiador y naturalista y, también, religioso⁶⁹. Esta visión heredada del poeta como genio dotado de un don especial (que además debe poseer múltiples habilidades y conocimientos), capaz de exaltar y emocionar al lector a través de su pasión y sensibilidad (Wellek, 1973: 185-186), tiene notables influencias del Idealismo alemán y es muy similar a la que desarrolla Hegel. De nuevo, encontramos en Coleridge operando, de forma renovada (y adaptado al contexto socio-cultural romántico), el viejo tópico del poeta furioso, de una forma muy similar a como aparece en Hegel. De hecho, Coleridge exige para el poeta una cierta preparación y educación (Hegel, recordemos, también hablaba de la necesidad de aprender una técnica), pero, como el idealista alemán, le concede mucho más valor a su don innato, que es considerado, de forma esotérica, como un genio concedido por el espíritu divino y sobrenatural.

Este genio sobrenatural, compartido con otros artistas, se debe a una facultad: la imaginación, que es un enlace que sirve para aunar razón y entendimiento y que puede convertir lo posible en real, lo potencial en actual y la esencia en existencia (Wellek, 1973: 187). Junto a ella, el autor inglés distingue dos facultades inferiores (que también aparecen en Hegel): el talento y la fantasía. Estas facultades no se oponen a las anteriores y son complementarias a las mismas. Mientras que Coleridge considera que el genio y la imaginación son elementos unificadores, armonizadores, propios de la vertiente totalizadora y dialéctica del autor inglés, talento y fantasía son elementos mecánicos, combinatorios. Es decir: el genio es un don natural e innato (dado por Dios, si queremos). El talento, sin embargo, se adquiere con el arte y con la práctica: es

⁶⁹ «Todas estas declaraciones suenan a la poética del Renacimiento y rozan peligrosamente el intelectualismo. No siempre escapó Coleridge de este riesgo. Entre la preparación necesaria al poeta incluye nada menos que la anatomía, la hidrostática, la metalurgia, la paleontología, etc. [...]. La necesidad de tantos requisitos se entenderá mejor si reparamos en que, para Coleridge, el genio es siempre un ser objetivo, impersonal, que persigue el penetrar en el universo. Al poeta no le mueven los intereses personales» (Wellek, 1973: 185-186).

mecánico. La fantasía, en cambio, para Coleridge, es una facultad acumuladora y asociativa que permite conectar cosas distintas entre sí para unificarlas. Por tanto, la fantasía opera con aquello que ya está hecho y formado en el espíritu sobrenatural (Wellek, 1973: 187-188).

Esta exposición sobre el poeta revela que en Coleridge, como en Hegel, se encuentra activo y funcional el adaptado tópico del poeta furioso, recuperado con un filtro cristiano, pero con algunos matices y notas en su desarrollo que son influencia directa del pensamiento neoclásico. Esta imagen del escritor imbuido por un don sobrenatural e inexplicable sirve al autor (como le sirvió a Hegel) para justificar nuevamente la validez y altura de la creación artístico-literaria, por encima de la del mundo factual, al que se opone.

Asimismo, habla también Coleridge a propósito del fin de la literatura. Expone Wellek:

Coleridge suele ver en la poesía el arte del “lenguaje articulado” y lo que quiere es deslindarla de las otras formas del discurso. Así, trata de separarla de la ciencia y la moral, basándose en los distintos fines y funciones. El fin inmediato de la poesía es el placer (*inmediato* indica la carencia de todo interés práctico, el distanciamiento estético de que había hablado Kant): “El poeta debe tender siempre al placer como a su medio específico”; o sea, no directamente a lo útil y a lo bueno, que son fines últimos, sino tomando por medio el placer. Tales fines son limitados, en algún momento, a “cultivar y atraerse el corazón de los lectores” o “moralizar” a quien lee. En teoría, Coleridge se atiene firmemente a esta distinción, aunque no parezca haber aquí sino otra tentativa de guardar intacta la tradición empírica dentro de un esquema idealista (Wellek, 1973: 191).

Estas consideraciones son interesantes porque revelan las contradicciones a las que el autor tiene que hacer frente, las cuales son consecuencia de intentar conjugar el antiguo paradigma de saber lógico-intuitivo (reconducido y adaptado a la actualidad romántica a través del discurso dialéctico) con el paradigma moderno y su discurso pretendidamente científico-empírico, en busca de una Verdad única que, por definición, está reñida con la naturaleza del modo dialéctico de presentar el conocimiento.

Por último, resulta destacable la definición que Coleridge le da a la imitación artística, que es descrita por el autor como algo más que una copia. Para Coleridge, imitar es reconocer como semejante lo que no es semejante y consiste en proyectar el saber y el talento del artista en objetos externos. Lo que el poeta imita, según el autor británico, no es la naturaleza concreta y particular, sino la naturaleza general y

universal. Por eso la esencia de la poesía es la universalidad (Wellek, 1979: 197). A través de la imitación, Coleridge llega a hablar de la ilusión artística (la ficción, que es el problema que nos ocupa). Explica el autor que el arte no puede ser considerado como engaño o falsedad —como dicen los naturalistas—, pero tampoco es conciencia absoluta de un artificio. Para justificar la falta de verdad inherente a la creación artística, Coleridge recurre a un argumento que ya ha sido utilizado tradicionalmente: la poesía y el arte proponen una suspensión voluntaria y temporal de la creencia. Esto implica que el lector firma un pacto con el texto literario: él decide someterse a su engaño de forma voluntaria, a pesar de que sabe que es un engaño. Sin embargo, ese pacto, escribe Coleridge, muchas veces se rompe (habla de «fe negativa»), cuando las circunstancias que plantea el texto son tan imposibles (inverosímiles) que el lector no puede fingir creerlas. Otras veces, cuando el lector firma el pacto, el texto llega realmente a conmoverlo y provoca sentimientos en él verdaderamente reales: el lector llega a sentir como realidad aquello que no lo es. El autor inglés desarrolla este pensamiento en relación, sobre todo, con el teatro, aunque en él caben el resto de artes y de formas poéticas (Wellek, 1973: 202-203). No obstante, en cualquier caso, Coleridge continúa identificando la ficción literaria como un modo de engaño que es excluyente a lo que consideramos como real.

En resumen:

1. Coleridge articula sus definiciones sobre la poesía mimética influenciado, principalmente, por el discurso dialéctico de corte lógico-intuitivo empleado por el Idealismo alemán. No obstante, en su obra todavía son evidentes algunos remanentes de la tradición neoclásica, que se presentan en forma de apuntes breves y que generan contradicciones. Aunque el pensamiento de Coleridge está conducido, en términos generales, por la dialéctica idealista, lo cierto es que estas contradicciones, derivadas del choque con algunos argumentos propios del pensamiento neoclásico, evidencian la incompatibilidad y la competitividad entre el discurso lógico-intuitivo tradicional y la voluntad del discurso moderno científico-empírico de alcanzar una Verdad incontestable.
2. En lo referido a la ficción literaria, observamos en Coleridge la recuperación y adaptación del tópico del poeta furioso (que, como en Hegel, ha recuperado sus connotaciones mítico-cristianas) y los debates a propósito del fin de la poesía, una serie de estrategias discursivas, presentes en la dialéctica del

Idealismo alemán de herencia tradicional, que sirven, en última instancia, para justificar el carácter benigno de las falacias de la literatura, pero que no contradicen la asunción de que la actividad literaria es un tipo de engaño.

3. No obstante, la definición de Coleridge sobre la mimesis entra en consonancia más con la visión neoclásica racional que con la dialéctica idealista: implica, también, una defensa del carácter benigno del engaño de la poesía, pero no se elabora al estilo hegeliano; de hecho, el autor vuelve a los antiguos argumentos racionales neoclásicos, de influencia renacentista, y afirma que las faltas para con la verdad de la literatura no resultan lesivas para el receptor porque el lector firma un pacto con el texto literario y no espera de él realidad alguna. La responsabilidad de que el supuesto engaño literario resulte perjudicial recae, en este caso, en el lector, no en el autor.
4. En síntesis: la exposición de Coleridge a propósito de la literatura y de su naturaleza ficcional está, fundamentalmente, influida por la dialéctica idealista hegeliana. No obstante, encontramos en su exposición remanentes del racionalismo neoclásico y esto provoca que ambos discursos (el dialéctico y el racionalista, tendentes —en su objetivo final— al discurso científico empírico) choquen y generen contrasentidos y confrontaciones. Ahora bien, a pesar de todo, sea desde la dialéctica o desde la lógica racional, los viejos presupuestos intuitivos siguen estructurando su definición de arte, de literatura y de ficción y, por eso, sigue viva la tan sedimentada contraposición entre literatura ficcional y realidad factual, que genera la vinculación entre ficción y mentira.

3.2.3.2. Ejemplos de la aproximación estadounidense: Edgar Allan Poe (1809-1849) y Ralph Waldo Emerson (1803-1882)

Aunque no podamos considerar como parte íntegra del movimiento romántico las aproximaciones estadounidenses, sí resulta interesante observar brevemente cómo se desarrolla la producción y crítica romántica decimonónica en Norteamérica, pues la aproximación a la literatura y el arte de ciertos intelectuales se ve claramente influida por las líneas de pensamiento románticas europeas. Vamos a observar este efecto a través de los comentarios de dos autores: Edgar Allan Poe y Ralph Waldo Emerson.

Cuando Edgar Allan Poe empieza su producción crítica, pocos contemporáneos llevaban a cabo esta labor en Estados Unidos. Sólo existían ciertos círculos en Boston,

Nueva York y Filadelfia que pudieran haber acogido sus ideas. En el resto de lugares, la cultura clásica desaparecía con velocidad y todavía quedaban años por delante para que Longfellow y Emerson introdujesen en Norteamérica los ecos del Romanticismo alemán.

El seccionalismo, que ya comenzaba a dividir la nación, la controversia sobre la esclavitud, el despertar del industrialismo y los vagidos y babeos de la joven democracia, que ya entonces empezaba a golpear a todos los que levantaban la cabeza sobre su nivel mental o moral, no existían para él. Su mundo estaba en los reinos del pensamiento, la crítica y la filosofía de molde europeo que encontrara desde niño en las páginas de las revistas inglesas (Cortázar, 1987: 50).

Poe estaba aislado de las corrientes de pensamiento coetáneas. Sus herramientas críticas, por tanto, no fueron las de la crítica norteamericana, sino las que le proporcionó su educación irregular, algunas fuentes bibliográficas (muchas veces, referencias de segunda indirectas: resúmenes, exposiciones...) y su memoria. A esto se suma su profundo conocimiento del Romanticismo inglés y algunas nociones difusas sobre versos latinos y griegos. Dice Cortázar: «A este incierto nivel cultural, Poe incorpora una natural predisposición para la crítica, y aptitudes intuitivas y analíticas de gran fuerza y eficacia» (Cortázar, 1987: 52).

En cuanto a su opinión acerca del arte y de la poesía, Poe reniega de las tendencias norteamericanas que alaban las obras construidas con un claro propósito moral, con un esfuerzo compositivo medido y calculado para provocar un placer ligero y controlado en el receptor. Poe aboga, como el Romanticismo europeo idealista, por librar al arte de barreras y censuras y defiende por completo la libertad del artista.

El escritor norteamericano reivindica los derechos del arte y aboga por una libertad total y absoluta en el proceso de creación literaria, independiente de normas históricas, de compromisos temporales, de modas y de preceptos relativos a castas intelectuales o económicas. En contra del aburguesamiento de la literatura de su país, que muchas veces fue defendido como un gusto por el progreso científico y económico, Poe señala la pureza del arte como principio de su creación y trata de fijarla y de reclamarla dictando una serie de normas para la construcción de arte (Cortázar, 1987: 58).

Según Cortázar, sólo necesitamos leer sus ensayos sobre poética o sus reseñas para entender su lucha por alcanzar, de forma intuitiva, la esencia del acto poético y literario para después racionalizarla (en la medida de lo posible). Intuición y razón se

aúnan en la producción del autor norteamericano y ubican a Poe en una posición crítica muy equilibrada y medida. En este sentido, Poe, influido por lo neoclásico y lo prerromántico, cree ver encerrada la esencia de lo poético en la originalidad, la cual es descrita como la virtud literaria más alta. Esta originalidad, para Poe, prueba el genio del artista. Poe propone la originalidad como método y destaca la originalidad con efecto literario por encima de la originalidad temática. Escribe Cortázar:

Invita, en una palabra, a ampliar el radio de acción del escritor sobre el espíritu y la inteligencia de sus lectores, y por ende la latitud espiritual e intelectual de estos últimos. Estos atisbos de las finalidades de su crítica muestran en él una profundidad de visión más tácita que explícita, y que sus defectos de formación y carácter le impidieron aplicar de forma coherente y efectiva (Cortázar, 1987: 60).

La búsqueda de un método es, quizás, uno de los logros más destacables de la producción crítica de Poe, que siempre estuvo interesado en la mecánica de la construcción literaria: en cómo el escritor convierte la literatura en un instrumento y en el empleo de técnicas y fórmulas para construir su obra con cierto control. Sin embargo, busca este método sin dejarse llevar por un pragmatismo radical. Dice:

De toda su obra mecánica, esta búsqueda de un método parece el legado más importante que deja Poe a las letras universales. Sin frialdad mecánica [...] y sin el desnudo pragmatismo del profesional de la literatura, Poe indaga *la clave de la creación verbal*, situándose en un plano que rechaza simultáneamente la efusión y el montaje, sustituidos por un sistema de movimientos espirituales capaces de dinamizar la obra literaria, proyectarla en el lector hasta reducirlo a la pasividad —pues sólo así le llegará el mensaje en su total pureza— (Cortázar, 1987: 60-61).

Hemos observado las influencias y la composición del pensamiento crítico de Poe, afectado, como decimos, por esas últimas derivas neoclásicas y primeras aproximaciones prerrománticas a través de las que adquiere una opinión equilibrada que le sitúa entre, por un lado, el sentimiento y el espíritu y, por otro, el método y el arte. Veamos ahora cómo se desarrolla, en este contexto de pensamiento, su opinión acerca del constructo literario y de la ficción, como característica inherente a éste.

Poe piensa que «la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema» (Poe, 1987: 69). Es decir, la aproximación y contemplación del lector de lo bello es, según el autor de Baltimore, el placer más intenso y puro que puede sentirse a través de la poesía. La belleza es entendida como una cualidad, no como un efecto, y supone una

elevación del alma (no del intelecto, ni del corazón). El intelecto tiene el propósito de alcanzar la verdad en la poesía; el corazón tiene como objetivo suscitar la pasión en el lector. Alcanzar estos dos objetivos es consecuencia directa de la contemplación de lo bello, pero lo bello, como cualidad, no pretende alcanzar la verdad ni mover la pasión del lector, sino elevar el alma. Dice Poe a propósito de la verdad y la pasión: «el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrir las, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema» (Poe, 1987: 69-70).

Cuando Poe habla de que la verdad nunca debe ser la finalidad predominante del poema, lo hace en un sentido muy hegeliano (aunque con diferencias), en una especie de lucha en contra de lo didáctico (en contra, recordemos, de las posiciones que se decantan, en la dualidad horaciana, más por el *docere* que por el *delectare*). De manera general, explica Poe, se propone la verdad como el último fin de la poesía: la poesía válida inculca moralejas y está generalmente aceptado pensar que es ahí donde reside su verdadero mérito: «los bostonianos [...] nos hemos metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo [...] significa confesar una falta total de dignidad poética y fuerza» (Poe, 1987: 87).

Sin embargo, el autor norteamericano está en contra de esta idea. Expone Poe que no hay mayor dignidad ni nobleza que ese poema en concreto, el poema *per se*, escrito por el poema en sí. Escribe Poe que todo lo que es indispensable para la poesía no tiene nada que ver con la verdad particular y que resulta una paradoja adornar, a través de la poesía, una verdad para reforzarla. Para mostrar una verdad, dice, se necesita un lenguaje desprovisto de florituras y de pasión, que es lo fundamental, precisamente, del lenguaje poético. De hecho, insiste:

Ciego tiene que estar aquel que no perciba las radicales y abisales diferencias entre los modos de inculcación de la verdad y la poesía. Tiene que estar incurablemente atacado de la manía teórica aquel que, a pesar de tales diferencias, persista en la tentativa de reconciliar esos contrarios, el agua y el aceite de la Poesía y la Verdad (Poe, 1987: 87).

El fin último de la poesía no es la verdad particular, sino la contemplación de lo bello, aunque esto no significa que la pasión (propia del corazón) o la verdad (propia del intelecto) no puedan aparecer también en el poema y puedan contribuir al propósito general de la obra. No obstante, insiste Poe en que «el verdadero artista buscará siempre

amortiguar su tono en adecuada sujeción a esa *Belleza* que constituye la atmósfera y la esencia real del poema» (Poe, 1987: 90). Poe, además, es muy crítico con los autores que reflejan en su obra la creencia de que la poesía debe atender, fundamentalmente, a la verdad particular. Uno de los autores que es blanco de esta crítica es Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), quien, según Poe, comete en su obra muchos errores en su consideración de la afectación y de la imitación, puesto que le confiere un fin didáctico a su obra demasiado evidente (Poe, 1987: 113).

Por tanto, en lo que respecta a la finalidad de la poesía, es muy curiosa la posición de Poe, pues no mantiene un equilibrio entre enseñar y deleitar (el cual, se encuentra fijado en la dualidad *docere/delectare* desde Horacio). Hay un correlato evidente entre las mencionadas «verdad» y «pasión» y esta dualidad horaciana. Recordemos los diferentes posicionamientos renacentistas y barrocos en un extremo y en otro de la polaridad y la posterior tradición neoclásica, que se escoró en la defensa del fin deleitoso de la poesía. Sin embargo, por influencia del Idealismo romántico, Poe supera esta dualidad argumentando que el fin último de la poesía no es la verdad ni la pasión: ni el didactismo ni el sentimentalismo placentero. Es evidente que en la obra literaria puede construirse desde la voluntad de suscitar pasión en el receptor o de mostrar una realidad, pero, si la obra poética pretende tener calidad, esta voluntad debe estar puesta siempre al servicio de la belleza, que tiene como último fin enaltecer el espíritu del individuo.

El fin que Poe atribuye a la poesía está en sintonía con el del Idealismo, pero el autor norteamericano no elabora una argumentación que explique con profundidad la naturaleza de este fin, así como tampoco desarrolla en su obra una explicación extensa y sólida sobre la naturaleza de la poesía y de la ficción literaria. Sí llega a definir la poesía como arte de la ficción, invención o fingimiento (siguiendo términos alemanes), pero su propuesta, centrada en el desarrollo de la belleza, se aleja de la cuestión del engaño poético y desatiende la problemática que genera: «la *novedad, la originalidad, la invención, la imaginación, o, en suma, la creación de BELLEZA* (pues los términos, según se emplean aquí, son sinónimos), constituyen la esencia de toda poesía» (Poe, 1987: 115). El autor norteamericano desarrolla poco más allá de estas palabras la cuestión de la invención poética. Por tanto, podemos suponer que la concepción de Poe sobre la naturaleza de la poesía se construye alrededor de la explicación tradicional de la ficción literaria, fuertemente influida a lo largo de los años por los argumentos

tradicionales e intuitivos fijados en Platón y desarrollados a lo largo de la tradición, que contraponen realidad factual y ficción literaria como dos conceptos excluyentes (esto se observa, en Poe, en su tratamiento de las cuestiones relativas a la finalidad de la literatura). No obstante, no podemos estudiar con profundidad esta cuestión en Poe, porque no sabemos con certeza cuál es su posición explícita sobre el supuesto, y generalmente aceptado, carácter falaz de la literatura. Poe no habla por extenso acerca de lo que suponen las falacias de la literatura: sólo comenta que la representación de la verdad o la realidad no entra dentro de sus fines.

No obstante, si bien el autor no habla sobre la falacia de la poesía, sí desarrolla la cuestión del genio poético a través del tópico del genio poético, de igual forma que desarrolla una argumentación acerca del fin de la poesía. Encontramos en su obra algunas referencias interesantes a las Musas que dejan entrever ciertos argumentos que recuperan el tópico del poeta furioso, fijado en el *Ion* platónico y de mucho arraigo, como sabemos, en el Romanticismo europeo.

Un notable ejemplo lo da el hecho de que no hay definición que no señale «lo bello», o alguna de las otras cualidades que hemos considerado sinónimas de «creación», como el atributo *principal* de la Musa (Poe, 1987: 115).

Nuestro propósito es el de refutar la idea vulgar de que los poetas que acabamos de mencionar deben a la novedad, a ciertos efectos o triquiñuelas de expresión, y a otros recursos de mal gusto, la estima que les guardan ciertos lectores; queremos demostrar (pues puede ser demostrado) que la poesía, y *solamente ésa*, ha cumplido plenamente el legítimo mandato de la musa, y que ha colmado en su totalidad el ansioso e insaciable deseo que existe en el corazón del hombre (Poe, 1987,112).

Poe tampoco desarrolla con profundidad en qué consiste esa Musa o genio del autor, pero el elemento, posiblemente heredado del Prerromanticismo europeo, está presente en su obra. Junto a la mención de la Musa, Poe introduce en su crítica la defensa intuitiva y tradicional del poeta como alguien inspirado por un don innato y divino, que es el que le permite principalmente (junto con la técnica que más tarde desarrolla) llevar a cabo una actividad excepcional, capaz de mover el espíritu del ser humano.

En resumen.

1. En las influencias de Poe resulta observable cómo el antiguo pensamiento metafísico se relaciona y convive con algunos argumentos de corte racionalista, promovidos por el nuevo pensamiento moderno, pero también

construidos desde las estructuras y herramientas de la intuición. No obstante, es observable cómo la influencia del Romanticismo europeo domina, por completo, la aproximación de Poe a la literatura: el autor apuesta por liberar al artefacto literario de su condición de instrumento (no le asigna un fin útil y doctrinal y, de hecho, dice que la verdad particular no puede ser objeto principal de la literatura⁷⁰) y, además, lo considera como el resultado de un raptó o un don de carácter esotérico, que sólo puede ser explicable desde el tradicional discurso metafísico. En Poe siguen funcionando muchos de los prejuicios y tópicos tradicionales e intuitivos, como los que se desarrollan dentro de temas como el fin de la poesía o el furor poético, y sirven para paliar las acusaciones tradicionales de falacidad que se vierten sobre ella.

2. Pero el autor no entra, de forma explícita, en el debate de si la poesía es o no un artefacto con una naturaleza falaz, por lo que no podemos valorar cuál es su aproximación a este respecto. No obstante, pensamos que, a juzgar por su concepción general del hecho poético, parece inevitable que su visión de la literatura (sobre el que se desarrollan tópicos como el del furor poético o el del fin de la poesía, que sí están presentes en Poe) no se construya sobre la tradicional oposición realidad/ficción.

En una dirección ligeramente distinta a la de Poe y mucho más extrema, también resulta interesante considerar la aproximación de Emerson a la cuestión literaria, quien fue escritor, filósofo y poeta norteamericano, coetáneo de Poe, considerado una de las cabezas más visibles del llamado «Trascendentalismo». El Trascendentalismo fue un movimiento religioso, filosófico, político y literario que surgió en Estados Unidos entre los años treinta y sesenta del siglo XIX, como respuesta a la desconexión con la naturaleza y la espiritualidad que había forzado la tardía llegada de la Revolución Industrial a Norteamérica. El Trascendentalismo —que supuso algunas reformas y replanteamientos a propósito de Dios y de la intuición humana dentro de la Iglesia Unitaria estadounidense— es descrito por Emerson en su ensayo, «The Transcendentalist» —publicado, originalmente, en el 1842—, del siguiente modo:

What is popularly called Transcendentalism among us, is Idealism; Idealism as it appears in 1842. As thinkers, mankind have ever divided into two sects, Materialists and Idealists; the first class founding on experience, the second on consciousness; the first

⁷⁰ Lo cual, indirectamente, dejaría fuera del espectro literario manifestaciones como la autobiografía, la novela de la no-ficción o incluso la poesía lírica.

class beginning to think from the data of the senses, the second class perceive that the senses are not final, and say, the senses give us representations of things, but what are the things themselves, they cannot tell (Emerson, 2001: 93).

Así pues, podemos comprender el Trascendentalismo de Emerson fundamentado en un conocimiento articulado en plena consonancia con el movimiento idealista romántico europeo, que hemos visto con anterioridad. Sus ideas se vieron claramente influidas en sus viajes a Europa por la filosofía de Kant, por escritores románticos como Coleridge o Carlyle y por filósofos y autores románticos alemanes. Como para el Idealismo europeo, para el Trascendentalismo, el espíritu es el origen de la Verdad y el sujeto (el individuo) tiene un papel decisivo a la hora de dar forma y de crear la realidad.

En este contexto de pensamiento, tan afín a las bases del Idealismo, hemos de situar el pensamiento literario de Emerson, que se construye sobre una clara premisa en la que es fácil observar el eco del pensamiento mítico tradicional de un modo muy similar a como lo recupera el Romanticismo alemán: ligado al espíritu. Sólo Dios está en posesión de la Verdad y el poeta (individuo creador) es un genio dotado con el don de tender puentes, a través de su discurso, hacia esa verdad y de, por tanto, ofrecernos la posibilidad de mejorar a partir del planteamiento de una nueva visión del mundo. Emerson desarrolla en profundidad esta idea en su ensayo «The Poet» (1844):

The poet has a new thought: he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him, and all men will be the richer in his fortune. For, the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet [...]. Of course, the value of genius to us is in the veracity of its report. Talent may frolic and juggle; genius realizes and adds (Emerson, 2001: 51-52).

De hecho, el autor insiste en perfilar su descripción del tipo de talento poético al que se refiere: «For we do not speak now of men of poetical talents, or of industry and skill in metre, but of the true poet» (Emerson, 2001: 50). En esta defensa, es claramente apreciable la influencia de la visión fijada en el *Ion*, que presenta al poeta como un ser enajenado por la voluntad de los dioses (el tópico del poeta furioso) y que, como hemos visto, posteriormente la tradición ha repetido, reformulado y adaptado a sus intereses a lo largo de los siglos. Emerson, inserto en el Trascendentalismo de raíz idealista, se posiciona con estas palabras, en el clásico debate que cuestiona si el genio nace o se hace, en lo que podríamos considerar una defensa total del *ingenium* frente al *ars*: para

el autor, el verdadero poeta es el que posee el don divino de transmitir verdad, no el que emplea la técnica y el artificio para elaborar su discurso. Por tanto, sobre esta premisa, Emerson está defendiendo la poesía como el resultado, no de la razón, de la experiencia y de la técnica, sino como un producto que está más allá de la capacidad humana ordinaria y que, por eso mismo, es capaz de iluminar una verdad que sólo Dios y algunos hombres dotados innatamente con su favor pueden llegar a alcanzar. Estas ideas son mucho más radicales que las de Poe (quizá por estar menos influidas por el racionalismo) y se encuentran en plena sintonía con las de Hegel e incluso son más taxativas y determinantes. Tan potente es la relación que el autor establece entre la poesía y lo divino que llega a describir, literalmente, al poeta como un dios liberador: «Poets are thus liberating gods» (Emerson, 2001: 76), un argumento que repite, al menos, en dos ocasiones en el texto.

Según Emerson, el intelecto es una de las facultades que estimulan el genio del literato y que le permiten comunicar la Verdad a través de sus construcciones: «Intellect lies behind genius, which is intellect constructive. Intellect is the simple power anterior to all action or construction» (Emerson, 1979: 193), y la única forma de llegar a esa verdad es dejarse llevar por la espontaneidad y no determinar nuestro pensamiento con nuestra voluntad, puesto que esto supone un obstáculo para el intelecto. La verdad, según Emerson, se alcanza cuando el poeta se deja llevar a través del raptó (de la inspiración de las musas, si queremos) y no es producto de una voluntad humana:

Our spontaneous action is always the best. You cannot, with your best deliberation and heed, come so close to any question as your spontaneous glance shall bring you, whilst you rise from your bed, or walk abroad in the morning after meditating the matter before sleep, on the previous night. Our thinking is a pious reception. Our truth of thought if therefore vitiated as much by too violent direction given by our will, as by too great negligence. We do not determine what we will think. We only open our senses, clear away, as we can, all obstruction from the fact and suffer the intellect to see. We have little control over our thoughts. We are the prisoners of ideas. They catch us up for moments into their heaven and so fully engage us, that we take no thought for the tomorrow, gaze like children, without an effort to make them our own. By and by we fall out that rapture, bethink us where we have been, what we have seen, and repeat, as truly as we can what we have beheld. As far we can recall these extasies, we carry away in the ineffaceable memory, the result, and all men and all the ages confirm it. It is called the Truth. But the moment we cease to report, and attempt to correct and contrive, it is not truth (Emerson, 1979: 195).

Se trata de un proceso que viene inspirado por el intelecto, pero que no está del lado de la lógica y la razón humana, y que, por tanto, no es controlable. Este es, precisamente, el proceso que sigue el poeta para iluminar la verdad con su obra: «Each truth that a writer acquires, is a lantern which he turns full on what facts and thoughts lay already in his mind, and behold, all the mats and rubbish which had littered his garret, become precious» (Emerson, 1979: 197) e insiste, varias veces, en que esta iluminación del genio es espontánea y no premeditada ni calculada: «The thought of genius is spontaneous» (Emerson, 1979: 199).

La poesía, por consiguiente, es el elevado resultado de todo este proceso espontáneo y no es producto del razonamiento humano, por lo que escapa del control de la lógica. Según Emerson, el objeto de la poesía (del arte, en general), no es la imitación o la copia, sino la creación (Emerson, 1979: 209) —objeto que parece replicar la principal actividad de Dios— y el valor de su verdad tiene un carácter sobrehumano. Precisamente por esto, y teniendo en cuenta el papel divino que se le asigna al literato, no es de extrañar que el autor norteamericano considere a los poetas como líderes indiscutibles de la sociedad (Emerson, 1979: 211).

En síntesis, encontramos un caso muy similar al de Poe, aunque con una visión sobre el artefacto literario mucho más inspirada en el Idealismo alemán y explícitamente ajena a las posiciones racionalistas. Observamos explicaciones que se integran en un discurso basado en un modelo de saber lógico-intuitivo en el que la visión de la literatura se articula sobre tópicos fijados en la tradición como el del poeta furioso, que Emerson, como el Idealismo alemán, reconduce ideológicamente hacia su contexto cultural decimonónico.

Su visión de la literatura como un artefacto divino, iluminador de verdades trascendentales, parece responder, nuevamente, a un intento de legitimar la literatura de la descripción tradicional que se ha hecho sobre ella como un producto naturalmente falaz (ya hemos observado, previamente, el desarrollo de este tipo de argumentos legitimadores en el Idealismo alemán). Por tanto, esto implica que Emerson, influido profundamente por un antiguo paradigma de conocimiento lógico-intuitivo (en lo que se refiere al ámbito literario), sigue observando la literatura como un artefacto excluyente de la realidad natural factual e indirectamente hermanado con la falacia de la que, paradójicamente, busca desmarcarla con este tipo de argumentos (como hace también el Idealismo europeo). La literatura ilumina un tipo de verdad trascendental, diferente a la

realidad factual, pero no por ello menos real. No obstante, en esta diferencia de la verdad literaria frente a la verdad factual radica la tradicional oposición ficción/realidad.

3.3. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del Romanticismo

En líneas generales, la irrupción del Romanticismo en Europa supone la implantación, sobre todo en lo referido al tratamiento del arte y de la literatura, de un discurso subversivo contra los valores del Neoclasicismo y, asimismo, contra el pensamiento moderno, su discurso científico-empírico y el lenguaje matemático. Durante el siglo XVIII, fue complicado utilizar las herramientas de este tipo de discurso científico-empírico para explicar la poesía y los críticos decidieron, en general, seguir abordando la literatura con las herramientas del modelo de saber lógico-intuitivo, aunque mantuvieron los valores, las ideas y los objetivos del pensamiento moderno. No obstante, el Idealismo y el movimiento romántico, en general, le dio la espalda a los argumentos que funcionaban como motor de este pensamiento moderno y se volcó, por completo, en la tarea de rescatar los argumentos tradicionales del pensamiento metafísico y de adaptar su coherencia, a través de la dialéctica, al contexto sociocultural del siglo XIX. Por tanto:

1. Los movimientos románticos del siglo XIX, a partir de la propuesta de Kant, comienzan a desarrollar la idea del sujeto de espaldas al discurso científico-empírico y en relación con el arte y con la literatura. Para ello, recurren al antiguo paradigma de pensamiento, a su discurso logoteórico y al lenguaje simbólico. A través de la dialéctica, lo adaptan al pensamiento socio-cultural del momento para explicar la literatura sin atender a razones ni objetivos modernos. En términos generales (a excepción de unos pocos autores), no se extendió, en el pensamiento romántico decimonónico sobre literatura, una mixtura de paradigmas (entre el paradigma el metafísico-intuitivo y el científico-empírico).
2. Como consecuencia, todos los tópicos y argumentos intuitivos vuelven a reflotar, en su complejidad y alejados de posiciones racionalistas, durante el siglo XIX. Incluso algunos, como el tópico del poeta furioso o el fin de las artes, se recuperan directamente reconducidos por la doctrina cristiana y son utilizados en este sentido por este movimiento. No es de extrañar, pues, que el poeta vuelva a presentarse como una figura vinculada con lo divino.

3. Por supuesto, esto afecta a la visión sobre la literatura y sobre su estatuto ficcional. El Romanticismo, como los movimientos anteriores, parte de argumentos intuitivos que se construyen sobre la asociación, fijada en la obra platónica, de que la poesía mimética se opone a la realidad efectiva. No obstante, utiliza, como ya se había hecho previamente, los tópicos del poeta furioso y los argumentos acerca del fin de la poesía para legitimar, nuevamente, la benignidad de ese engaño, que el movimiento idealista describe como otro tipo de verdad, distinto a la factual y particular: una verdad general.
4. El Romanticismo, por tanto, sigue perpetuando la oposición, fijada en Platón, del concepto de ‘ficción literaria’ con el de ‘realidad’. De nuevo, la voluntad de legitimar como benignos los engaños de la literatura (o como un nuevo tipo de verdad) solamente parchea el problema: las verdades literarias y generales que describe el Idealismo, en última instancia, son verdades diferentes a las particulares y factuales. Esta asimilación sigue perpetuando la idea, de un modo u otro, de que lo que entendemos como ficción nunca puede entrar en los dominios ni definirse a través de lo que llamamos «realidad»

3.4. La línea de pensamiento positivista

Paralelamente al desarrollo del Romanticismo, en la Europa del siglo XIX se desarrolló otra corriente intelectual construida sobre unas bases que, en principio, parecen ajenas —si no antagónicas— a las del movimiento romántico. Hablamos del Positivismo, una corriente de pensamiento derivada de la epistemología francesa del siglo XIX (que, a su vez, encuentra sus raíces en el racionalismo dieciochesco, del que hemos hablado con anterioridad), cuyo más reconocido padre es Auguste Comte (1798-1857), entre otras figuras importantes como Henri Saint-Simon (1760-1837) o John Stuart Mill (1806-1873). El pensamiento positivista tiene la ambición de desarrollarse sobre el nuevo paradigma moderno de pensamiento y atendiendo a su discurso científico-empírico y, asimismo, valora y explota la dualidad kantiana a propósito del objeto.

Es frecuente describir los fundamentos del Positivismo a través de las ideas desarrolladas por Comte, pensador que dispuso de una formación más técnico-científica que filosófica (entendiendo «filosofía» en su concepción moderna) y discurso se vio

fuertemente influenciado por las ideas de Saint-Simon⁷¹ —impulsor del pensamiento socialista—, quien le invitó a redactar el *Plan de trabajos científicos necesarios para reorganizar la sociedad*. Esta reorganización de la sociedad, basada en las ideas de Saint-Simon, auguró una edad de oro muy próspera para el hombre, que se fundamentaba en la producción, en la construcción de una sociedad industrial, científica, pacífica y universal que debía explotar comúnmente el medio natural (Hottois, 1999: 199).

El pensamiento de Comte se fundamenta en la combinación de dos premisas: la positivista, que se construye sobre la apreciación de las ciencias empíricas y matemáticas, y la sociocentrista y antropocentrista, que defiende que toda acción social y saber deben ir encaminados a mejorar la sociedad y la humanidad. Sobre estas dos proposiciones se construye el conocido sentido del Positivismo como esencia de la ciencia moderna, tal cual se entendía en el siglo XIX. Expone Hottois:

El positivismo valora las ciencias cuyo estado de desarrollo (la metodología) habría alcanzado el estadio positivo de las matemáticas y la física, en medida notablemente inferior, la química y la biología, y, por último, la sociología y «física social», que Comte contribuye a elaborar. En realidad, los rasgos distintivos del espíritu positivista son las características de las ciencias de la naturaleza más desarrolladas a comienzos de siglo (Hottois, 1999: 200).

Estos rasgos distintivos, según Hottois, son cinco: el empirismo, el descriptivismo, el abanderamiento antimetafísico, el relativismo y el pragmatismo (como vemos, a excepción del relativismo, todos ellos en profunda disonancia con los fundamentos básicos del Romanticismo). El Positivismo actúa conforme a estas características, que son también las que definen el pensamiento científico, y bajo el convencimiento de la eficacia y de la utilidad de la práctica científica para la sociedad (Hottois, 1999: 201). No obstante, hay que aclarar que esta confianza en la ciencia se articula de un modo absolutista y se desarrolla más como una creencia en las posibilidades de la misma que como una reacción producto de los resultados reales y pragmáticos que aporta la ciencia a la sociedad.

⁷¹ Una de las ideas más definitorias del pensamiento de Saint-Simon es la defensa de la necesidad de promover una revolución industrial y de organizar la política en torno a la industrialización y a un consecuente desarrollo económico que se fundamente en un trabajo productivo y útil para la sociedad (Hottois, 1999: 198).

Paralelamente al Positivismo, surge en el siglo XIX otra corriente con un corte similar, aunque con marcadas diferencias: el Utilitarismo inglés, en el que John Stuart Mill tiene un papel distintivo. El Utilitarismo es heredero de la filosofía moral anglosajona del siglo XVIII y desarrolla sus presupuestos en consonancia con los del Empirismo inglés: comparte, aunque con diferencias, las bases de su visión del mundo, de la teoría del conocimiento y de los intereses políticos. Asimismo, de acuerdo con Hottois, el Utilitarismo también recibió influencias del Materialismo propio de la Ilustración:

La orientación empirista y experimentalista conduce a los utilitaristas a querer colocar en la base de la organización de la sociedad (de sus instituciones, de sus leyes) un saber científico adquirido *a posteriori* y progresivamente. Denuncian la organización y las concepciones socio-políticas tradicionales, que justifican el derecho, las leyes y, sobre todo, los poderes y los privilegios, de una manera *simbólica*, mediante relatos míticos, especulaciones metafísicas o creencias irracionales diversas relativas al carácter *sagrado* de ciertas personas, cosas o costumbres (Hottois, 1999: 207).

El Empirismo, en la misma línea que el Positivismo, se desmarca del pensamiento metafísico intuitivo y rechaza cualquier actuación que no esté fundada en unos principios racionales científicos y empíricos. No obstante, esta corriente se distingue de la positivista por su aproximación y uso del pensamiento científico. Uno de entre los rasgos distintivos que la caracterizan es el eudemonismo y hedonismo —arraigado en la tradición helénica—, fundamentado en la consideración de la felicidad como último fin de la existencia humana y en la defensa de que toda actuación del hombre tiene que tender a ella. Según el eudemonismo, la felicidad humana se basa en los placeres materiales y sensibles (Hottois, 1999: 208). El Utilitarismo no ve nada de malo en el placer, tan condenado por la tradición platónica y cristiana. Defiende que se ha de seleccionar racionalmente en el placer y buscar las prácticas que eviten el sufrimiento al hombre a través del ascetismo:

El principio de la utilidad es, pues, *universal*. Su finalidad es doble: disminuir el dolor y aumentar el placer. Funciona como criterio de la vida moral, permite evaluar cada (intención de) acción en función de sus consecuencias en términos de sufrimientos y de placeres previsibles (Hottois, 1999:209).

Stuart Mill hace algunas anotaciones y revisiones sobre esta premisa y marca algunas distinciones con las que se distancia del pensamiento materialista. Según el pensador, es necesario jerarquizar los placeres atendiendo a criterios cualitativos y establecer una clasificación de los mismos placeres. De esta manera, podría ser preferible recibir una pequeña cantidad de un cierto placer considerado de calidad a recibir una gran cantidad de placer que pudiéramos considerar vulgar. Mill, además, piensa que los placeres superiores están asociados al desarrollo de facultades humanas superiores. Estas consideraciones —de un marcado carácter moral y en consonancia con ciertas creencias culturales de corte ideológico cristiano— parecen complicar y oscurecer las premisas del Utilitarismo, en contra, como hemos dicho, de cualquier asociación metafísica, ley o privilegio construido sobre un relato mítico irracional. Dice Hottois:

Mill presenta la versión refinada del utilitarismo. Es una versión aristocrática y elitista, pero no abandonará la preocupación por llevar cada vez a más personas a niveles superiores de felicidad gracias a reformas sociales, económicas y políticas, pero sobre todo gracias al desarrollo de la educación (Hottois, 1999: 210).

Lo que sí resulta cierto, más allá de las distintas concreciones y matizaciones del movimiento, es que el Utilitarismo, en todas sus formas, mantiene constantemente en el punto de mira la búsqueda del placer. No obstante, advierte Hottois:

El utilitarismo no es una moral que invite al individuo a preocuparse exclusivamente ni principalmente por su felicidad personal egoísta. Interpretar de esta manera el principio de utilidad es contrario al espíritu de los fundadores y al de toda la tradición del utilitarismo moderno y contemporáneo. El utilitarismo se caracteriza por su interés concreto por el bien común, por tomar en cuenta las consecuencias de una acción o una disposición sobre todas las personas afectadas. El auténtico utilitarista debe tender al *máximo de felicidad del mayor número de individuos posible* (Hottois, 1999: 210).

Para cumplir con este fin, el Utilitarismo, como el Positivismo, aboga por la reorganización y la reconstrucción de la sociedad a través de medios que puedan proporcionar al hombre un conocimiento empírico y contrastado y que aspiren a alcanzar conclusiones y resultados. Por eso, en la medida de lo posible, el Positivismo y el Utilitarismo tratan de evitar tradiciones y discursos míticos que resultan ineficaces a la hora de proveer de felicidad al hombre y que, de hecho, según estos movimientos,

acrecentan su duda, su incertidumbre y su sufrimiento por ser incapaces de llegar a un conocimiento demostrado y verdadero (Hottois, 1999: 211).

Así pues, aunque el Utilitarismo y el Positivismo encuentran sus primeros ecos y referencias en el modo de proceder racionalista, propio del Siglo de las Luces, hay profundos cambios que diferencian estas éticas positivistas y utilitaristas de la praxis racionalista (Hottois, 1999: 211). Es cierto que el Racionalismo ambiciona, como el Positivismo y el Utilitarismo, llegar a la Verdad absoluta y cree en la razón humana y en la ciencia como instrumentos infalibles para ello. No obstante, para el Positivismo y el Utilitarismo esto no es suficiente: además de la razón, es necesario atender a una serie de operaciones empíricas que puedan aportar datos contrastados y el discurso en lengua natural no puede proveer ese conocimiento: es necesario el cálculo, el experimento, el lenguaje matemático aplicado que tanto defiende el Racionalismo pero sobre el que pocas veces llega a construir su discurso:

El utilitarista tiene confianza en la capacidad del hombre para hacerse cargo de su destino y mejorar su condición terrestre. Su ética es la de la responsabilidad y cree en los progresos de la ciencia y de la técnica para prever y modificar el curso de los acontecimientos. En ciertos respectos, esta posición se aproxima a la de la Ilustración, pero el valor que le concede a la razón y al saber teórico es menos idealizado. La razón es mucho menos un ideal que un medio, el fin no es racional, no es dado por la razón, pues se trata del placer y la felicidad. Pero este origen no racional de la finalidad de la humanidad no arrastra al utilitarismo por la senda del irracionalismo, tanto menos cuanto que considera que el placer y el sufrimiento también son objeto de la ciencia del hombre. El utilitarismo apunta a intereses sensibles, que muy a menudo el racionalismo desdeña (Hottois, 1999: 216).

Por tanto, teniendo en cuenta los fundamentos básicos del Positivismo y del Utilitarismo en relación con los del Idealismo, anteriormente analizados, observamos, en líneas generales, tres corrientes de pensamiento filosófico centradas en definir, desde diferentes puntos de vista, el lugar que ocupa el hombre en el mundo, en relación con la realidad objetiva que le rodea y con su propia percepción de la misma, que llamamos «subjetiva». Esta preocupación decimonónica sigue viniendo de la mano de las diversas dudas e inestabilidades que ya se manifestaron en el Barroco y que son consecuencia directa del giro copernicano que dio un vuelco al paradigma de conocimiento durante el siglo XV. Hasta entonces, el mundo y el papel que ocupaba el hombre en él había sido explicado a través de distintas narraciones míticas que se sucedieron unas a otras espacial y temporalmente. No obstante, la llegada del pensamiento científico trajo

consigo una nueva forma de explicar la realidad que poco o nada tenía que ver con la idiosincrasia y el modo de proceder intuitivo del pensamiento mítico cristiano, que dominaba Europa. Este pensamiento supuso una forma de entender el mundo que ofrecía al hombre verdades tangibles y demostrables, pero que, al mismo tiempo, planteó dudas existenciales profundas e inquietantes que, hasta el momento, habían sido resueltas por la narración mítica, pero que el nuevo pensamiento científico, por su temprano nivel de desarrollo, no podía aspirar a solucionar. Esto es lo que sucede, precisamente, con todo el saber relativo al proceso de creación de literatura, el cual depende directamente de un conjunto de procesos cognitivos que no empiezan a ser empíricamente investigados hasta el siglo XX.

Así, en el siglo XIX nos encontramos, principalmente, con dos líneas de pensamiento que abordan esta duda desde dos puntos de vista distintos, pero, al mismo tiempo, hermanados en algunos puntos: el Idealismo busca resolverla con los mecanismos intuitivos que tantas veces han sido utilizados por corrientes filosóficas que han construido sus presupuestos sobre relatos míticos, muchas veces fundamentados en religiones y constructos mitológicos. No obstante, la aceptación común del pensamiento científico como medio para explicar la realidad que rodea al hombre impide al Idealismo obviar y desacreditar la ciencia y la razón como modo de explicar el mundo. Es una evidencia que existe un mundo tangible y material, que rodea al ser humano, que se comporta bajo unas leyes físicas que escapan al control del mismo y que es medible y objetivable. Existe, por tanto, la objetividad de la que habla Kant y el hombre puede actuar sobre ella a través de datos y estudios empíricos. Ahora bien, ¿qué ocurre con lo que no puede ser explicado, todavía, por la ciencia moderna? Es esto, precisamente, lo que le interesa al Idealismo y en esta falta de conocimiento empírico desarrolla su pensamiento filosófico, claramente influido por un discurso mítico con marcados tintes religioso-doctrinales. Para ello, como hemos visto, el Idealismo se acoge al otro polo del binomio kantiano que hasta ahora la ciencia no ha podido explicar: la subjetividad y, como parte de ella, el arte y la literatura. En la experiencia subjetiva radican las infinitas maneras del hombre de analizar e interpretar la realidad externa al ser humano, que sí es medible y objetivable.

El Positivismo y el Utilitarismo, por el contrario, herederos y continuadores del pensamiento moderno y del Racionalismo, se posicionan en el otro lado del binomio kantiano y depositan su fe y su confianza en las posibilidades del pensamiento científico. Si bien el Positivismo se encuentra más enfocado a la descripción del objeto

que rodea al hombre (más que del sujeto), el Utilitarismo atiende directamente al sujeto, pero a través del placer que el objeto (la realidad externa, controlable y objetivable) puede proporcionarle. Ambos movimientos filosóficos destierran de entre sus presupuestos cualquier explicación mítica y se centran por completo en desarrollar su forma de entender la realidad y el papel del sujeto en la misma a través de cálculos empíricos y objetivables; el único método de pensamiento que puede conducir, según estos movimientos, al descubrimiento progresivo de las verdades aún desconocidas para el hombre.

Sin embargo, estas corrientes de pensamiento no tuvieron la misma accesibilidad que el Idealismo a los asuntos relativos al sujeto y a su producción artístico-literaria. El discurso científico-empírico todavía no contaba con las herramientas precisas para poder explicar y demostrar el proceso creativo del artista y la consecuente recepción del espectador o lector. Por tanto, si bien el Positivismo afectó a determinados movimientos literarios, en la medida en la que, influidos por él, empezaron a documentar, a través de los mecanismos ficcionales de la literatura, la realidad objetual circundante con un alto nivel de verosimilitud (de manera que, en muchas novelas del siglo XIX vamos a ver representada literariamente esta preocupación por la ciencia empírica y sus métodos), lo cierto es que, en el ámbito del arte y de la literatura, el todavía limitado desarrollo científico-técnico no pudo dar lugar a una corriente teórico-crítica totalmente fundada en su discurso empírico y en su lenguaje matemático.

3.4.1. Positivismo y literatura: Realismo y Naturalismo

Como decimos, las corrientes de pensamiento científicista influyeron en la producción literaria del siglo XIX. No obstante, no fomentaron el desarrollo de una corriente teórico-crítica que atendiera, desde su discurso empírico y su lenguaje matemático, directamente y sin recurrir a presupuestos metafísico-intuitivos, la cuestión literaria. Eso quiere decir que no vamos a encontrar reformulaciones, desde una perspectiva positivista, del concepto de 'literatura' o del de 'ficción literaria'.

No obstante, pensamos que sí parece interesante comentar brevemente los efectos que el Positivismo tuvo sobre la creación literaria, que afectaron, sobre todo a la producción de novelas, las cuales se convirtieron en instrumentos para retratar el mundo y al sujeto en él, dedicaron especial atención a los presupuestos sociológicos, tan importantes para el pensamiento positivista y utilitarista y relacionaron esta visión de conjunto social con la individualidad del hombre a través del desarrollo de un marcado

intimismo. Explica a este respecto Martín de Riquer: «la novela naturalista no basa su interés en la anécdota ni en el enredo de la acción, sino en lo más hondo de la personalidad libre, en el individuo, en una tensa dialéctica con su sociedad (Martín de Riquer, 1968: 112). La novela realista y naturalista pretende representar la vida en sociedad tal cual ocurre, y, por tanto, no es de extrañar que las inquietudes de época, científicas y capitalistas, aparezcan en estos textos. Estas inquietudes, producto de la Revolución Científica, dan lugar en estas obras al desarrollo de un marcado sentido ético con el que se cuestiona la realidad del contexto sociocultural decimonónico. No obstante, es curioso observar cómo este sentido ético se encuentra muy lejos del moralismo ejemplificador de otras épocas anteriores: no se construye sobre premisas religiosas ni míticas, sino que es producto del descontento social. Escribe Martín de Riquer:

Ese sentido ético es lo que hace de la novela «realista» expresión y crítica de un mundo social y aun económico [...]: en el mundo moderno, que el dinero y la movilidad han hecho fluido y borroso, la novela, en función crítica, quiere captar la verdad moral de las vidas por detrás de las apariencias sociales (Martín de Riquer: 113).

Aunque con matices distintivos y acentuando particularidades diversas, la novela decimonónica europea (que eclosionó en la época postromántica) es el producto literario⁷² resultante de todo un movimiento de pensamiento fundado en los resultados del progreso científico y preocupado por mejorar la vida en sociedad. Encontramos estos principios en las obras realistas y naturalistas francesas de Stendhal (1783-1842), Gustave Flaubert (1821-1880), Honoré de Balzac (1799-1850), Émile Zola (1840-1902) y Guy de Maupassant (1850- 1894); en la novela victoriana inglesa de Charles Dickens (1812-1870), William Makepeace Thackeray (1811-1863), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848) y Anne Brontë (1820-1849) (las hermanas Brontë) y «George Eliot» (1819-1880); en la narración postromántica rusa de Nikolái Gógol (1809-1852), Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821-1881) y Liev Nikoláievich Tólstoi (1828-1910); en la narrativa norteamericana de Herman Melville (1819-1891) y Marc Twain (1835-1910) y, en España, en la novela naturalista de Benito Pérez Galdós (1843-1920), Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921).

⁷² Nos referimos al *poiema*, que es el resultado de la *poiesis*.

Ahora bien, como comentábamos anteriormente, la llegada del pensamiento positivista, aunque influyó en la producción literaria europea y sentó las bases de la novela de carácter realista —que se desarrolló a lo largo de todo el continente y dio lugar a diversas variantes de la misma, más o menos cercanas entre sí, afectadas y condicionadas por los diversos contextos histórico-culturales—, no propició, a diferencia del Idealismo, el surgimiento de trabajos de carácter teórico con suficiente empaque para constituir una poética que permitiera reconsiderar y redefinir la actividad literaria desde esta visión científica del mundo con atención a la sociedad.

No obstante, sí conservamos textos interesantes en los que los autores de la corriente realista y naturalista vuelcan sus reflexiones a propósito de la producción poética de su propio contexto de época. Por ejemplo, en *La novela experimental* (1971), Zola describe al autor de novelas como, al mismo tiempo, un observador y un experimentador que debe instituir en su obra un espacio adecuado a la realidad observada en su entorno de vida y ubicar en él a unos personajes, cuyos hechos se ven influidos por el determinismo de los fenómenos que han de vivir y que encuentran su origen en el estudio del mundo real que ha elaborado previamente el novelista. La novela, para Zola, es un ensayo, un experimento controlado que nos permite analizar el funcionamiento de la realidad y que es promovido por la necesidad del autor de salir en busca de la verdad (Zola, 1971: 62-64). Describe así la labor del novelista:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale (Zola, 1971 : 64).

Zola describe su producción novelística con un discurso que sienta sus bases en el pensamiento científico empírico y que, de hecho, comparte un último fin él: el conocimiento, la verdad. Apunta el autor:

Sans doute, nous sommes loin ici des certitudes de la chimie et même de la physiologie. Nous ne connaissons point encore les réactifs qui décomposent les passions et qui permettent de les analyser. Souvent, dans cette étude, je rappellerai ainsi que le roman expérimental est plus jeune que la médecine expérimentale, laquelle pourtant est à peine née (Zola, 1971 : 64).

El novelista pretende transvasar el método experimental científico al discurso literario y obtener, con él, resultados y conocimiento acordes a los que puede ofrecer la investigación científica. No obstante, reconoce que la experimentación médica —que, dice, todavía es joven— no puede abarcar, en ese momento, los componentes que motivan el discurso literario (las pasiones), por lo que, aunque confía en los resultados empíricos que puede ofrecer la novela experimental, es consciente de sus limitaciones⁷³.

Pese a estas limitaciones, Zola piensa que la novela experimental es la consecuencia directa del cambio de pensamiento y de paradigma que, cada vez menos, se apoya en la metafísica y en el relato mítico porque encuentra respuestas reales en el pensamiento científico que estudia al hombre y las leyes naturales que lo condicionan:

J'en suis donc arrivé à ce point : le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie (Zola, 1971 : 74).

Así pues, la literatura se convierte, para Zola, en un medio que, junto al método experimental y científico, es capaz de alumbrar verdad y de responder incógnitas. Por ello, el hecho poético es un instrumento que casa y engrana a la perfección con el método experimental científico, que, se presupone, es la herramienta capaz de alcanzar un conocimiento verdadero para el autor. Por tanto, según Zola, esa misma predisposición hacia la verdad está en la naturaleza del discurso literario y de su carácter ficcional, que funciona como un campo experimental capaz, con el tiempo, de ofrecer resultados empíricos. Con esta visión de la literatura, como un terreno experimental, el autor toma distancia de las ideas fijadas en Platón y perpetuadas a lo largo de la tradición, propias del saber lógico-intuitivo, que identifican la literatura como una forma de engaño, opuesta a la realidad factual, y vincula la producción de literatura a las capacidades naturales del ser humano, que son producto de su constitución biológica.

No obstante, resulta cierto que Zola no dedica demasiado espacio en su obra a definir la naturaleza de la literatura y de la ficción, sino que se centra en describir sus

⁷³ Observamos un interés por parte de Zola en alcanzar conclusiones de corte empírico a partir del estudio del hecho literario, pero también una lucidez muy significativa a la hora de ser consciente de que las herramientas de la ciencia empírica todavía no pueden proveer estos resultados.

posibles usos empíricos. Por tanto, no encontramos una justificación teórica profunda a propósito de este carácter connaturalmente tendente a la verdad empírica de la novela y, de hecho, el escritor llega a matizar que todavía la ciencia no dispone de los instrumentos necesarios para controlar y estudiar empíricamente el proceso por el que se construye y sus resultados. Es por esto por lo que no podemos comentar la obra de Zola como una poética que trabaje con profundidad los fundamentos teóricos que atendemos, sino, más bien, como un comentario que busca explicar la realidad literaria del momento y que, para ello, parte de una concepción de lo literario y de lo ficcional que nada tiene que ver con la idea platónica de la poesía.

Otro de los comentarios relevantes a propósito de la producción realista y naturalista de literatura es *La cuestión palpitante* (1970), de Emilia Pardo Bazán; una recopilación de ensayos dedicados al estudio de la novela, que la autora comenzó a publicar en 1882 en el periódico *La Época* y en los que analiza las nuevas tendencias literarias. Es interesante comparar la perspectiva desde la que Pardo Bazán aborda el tema con la de Zola, pues, si bien Zola no suscribe, en su discurso, ningún alegato en favor del moralismo del relato mítico propio del cristianismo (tan vinculado al Idealismo de corte platónico), Pardo Bazán, aunque emplea el método naturalista, basado en el científicismo y la observación, defiende y aplica a su obra unas creencias morales fundadas en el dogmatismo mítico de la tradición cristiana y esto, por supuesto, condiciona la definición que la autora le otorga a la actividad poética. Dice como crítica a Zola y a su estética naturalista:

Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras «mostrar y poner de realce la bestia humana». Por lógica consecuencia, el naturalismo se obliga a no respirar, sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia desenfadada. Se ve forzado el escritor rigurosamente partidario del método proclamado por Zola, a verificar una especie de *selección* entre los motivos que pueden determinar la voluntad humana, eligiendo siempre los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados: lo cual, sobre mutilar la realidad, es artificioso y a veces raya en afectación (Pardo Bazán, 1970: 42).

Pardo Bazán, a lo largo de su obra, realiza una dura crítica en contra de los presupuestos naturalistas de Zola. La autora defiende, en síntesis, que lo que llamamos «realidad», en contra del discurso de Zola, no sólo es lo natural y corpóreo, sino también el alma y lo

espiritual, y que es la conciliación de estos dos aspectos de la vida lo que conforma lo real. Es decir, con esta defensa, Pardo Bazán no sólo está considerando lo objetivo, que es el centro y el motor del pensamiento positivista, sino que también atiende al polo subjetivo, en el que introduce la espiritualidad, la pasión y el sentimiento. Así, la autora emplea el discurso metafísico para explicar aspectos que, según ella, nunca van a poder ser tratados a través del método científico (una visión muy distinta a la de Zola, quien confiaba en que era cuestión de tiempo que la ciencia pudiera dar explicación a los asuntos de naturaleza subjetiva).

Movida por un fin moralista y doctrinal, Pardo Bazán defiende que el arte debe tener contacto con la ciencia y auxiliarse en ella: explica que un escultor debe conocer bien la anatomía humana para realizar su trabajo, pero critica que Zola vea en la ciencia empírica una respuesta para el arte: la ciencia, dice, nunca debe «enderezar las fuerzas artísticas de nuestro siglo» (Pardo Bazán, 1970: 45). No obstante, la autora, aunque ensalza algunas ocurrencias del Idealismo, tampoco suscribe del todo los argumentos de esta corriente de pensamiento, y mucho menos los resultados de tintes fantásticos que produjo su implantación en el ámbito literario (Pardo Bazán, 1970: 48-51), por lo que también introduce en su texto contundentes críticas a la misma.

Pardo Bazán concibe el realismo como una evolución literaria en la que el poeta opta por introducir en su obra la belleza de lo vulgar que le rodea. La narración empieza a apoyarse en la ciencia y en el conocimiento analítico, gracias al que podemos conocer con más profundidad las sociedades (Pardo Bazán, 1970: 65-66). Es por eso por lo que la autora es defensora de la estética realista.

Ahora bien, la escritora defiende la verdad de la esencia divina y critica duramente la inmoralidad de la que, asegura, es partícipe el realismo, con su tono determinista. De hecho, clasifica esta inmoralidad como un tipo de pecado mortal. Asimismo, Pardo Bazán se confiesa ferviente seguidora de la moral católica cristiana y defiende que sólo puede creer en esta moral, y no en la que promulgan los escritores particulares en sus obras. Por eso, expone, la literatura no ha de tratar nunca de enseñar mientras deleita; este no es su fin. Cuando llena de moralidad sus libros, el novelista está ejerciendo como teólogo y adoptando una labor que no le compete (Pardo Bazán, 1970: 149-156).

Así pues, aunque, como Zola, Pardo Bazán no habla en su texto a propósito de la cuestión ficcional de la poesía y, ni siquiera, concede una definición que explique qué es la literatura —su obra está únicamente enfocada a atender la actualidad de la novela

realista y naturalista—, su crítica al naturalismo de Zola se fundamenta en una concepción de la literatura y de la ficción muy distinta a la que veíamos en el escritor francés. Emilia Pardo Bazán participa activamente, en su texto, de los fundamentos basados en las estrategias del modelo de saber lógico-intuitivo (claramente reconducidas por el cristianismo, que a su vez está contaminado por la tradición fijada en Platón y que la autora adapta a su contexto socio-cultural), que también utiliza la corriente Idealista (la cual es, también, duramente criticada por la escritora). Pardo Bazán piensa que la verdad está intrínsecamente ligada no sólo a lo biológico, natural y objetivo, sino también a lo espiritual, religioso y subjetivo, por lo que no puede ser explicado por las estrategias del saber empírico. Por tanto, la obra de arte es partícipe de esa realidad en cuanto que la representa en todos sus niveles.

Esto indica que Pardo Bazán distingue entre un polo subjetivo, relativo a la expresión del individuo y a su producción, que no es analizable a través de técnicas ni discursos científico-empíricos y cuya definición siempre será esotérica, por su relación con lo divino y lo sobrenatural; y un polo objetivo, relativo al mundo que rodea al sujeto, que sí es explicable a través del discurso científico-empírico. Por tanto, la autora sólo encuentra posible el empleo del pensamiento lógico-intuitivo y de sus estructuras para explicar el arte y la literatura (como artefactos subjetivos, producidos por el individuo). Esto provoca que Pardo Bazán recupere y adapte al contexto socio-cultural tópicos como el del poeta furioso o el del fin de la poesía, fijados en la tradición platónica de pensamiento que vuelven a servir para legitimar el supuesto carácter benigno del engaño poético (la aceptación tradicional de ficción literaria como concepto opuesto y excluyente de realidad fáctica se intuye estructurando toda su argumentación). La escritora estructura de esta forma su visión de la poesía: a través de la cooperación y convivencia de los dos paradigmas, el tradicional y el moderno, aunque utiliza el primero, en exclusiva, para definir el origen y la naturaleza de la producción literaria. Así, Pardo Bazán entiende el hecho literario como una actividad en la que intervienen factores biológico-naturales y espirituales, que actúan en plena comunión.

3.5. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del Positivismo

Resulta observable cómo, en general, el pensamiento idealista y el positivista, fundados en dos paradigmas que proponen formas distintas y excluyentes de explicar la realidad (el metafísico-intuitivo y el científico-empírico), conviven por necesidad en el siglo

XIX y se ocupan, respectivamente, de asuntos que sólo encuentran una explicación a través de los mecanismos de uno u otro modelo de pensamiento. Si bien, durante este siglo, el conocimiento referido a ámbitos como el de biología, la física y la medicina, entre otros, comienza a articularse, por entero, a través del discurso científico-empírico y del lenguaje matemático, los asuntos relativos a la producción humana de carácter intelectual y creativo no encuentran, todavía, una definición y una explicación a través de las técnicas empíricas, por lo que siguen entendiéndose a través de la intuición, de la creencia, de la religión, de conceptos como el de «alma»: en definitiva, a través de la metafísica, de sus estrategias discursivas y del lenguaje natural simbólico (que resulta fácil de redirigir y de manipular atendiendo a los intereses históricos y socio-culturales del momento). Podemos sistematizar una serie de conclusiones a partir de estas observaciones.

1. El pensamiento tradicional y el moderno conviven durante el siglo XIX. El modelo de saber lógico-intuitivo sigue ocupándose de los aspectos relativos al sujeto, que no encuentran una explicación en la ciencia empírica (todavía).
2. En este contexto, el Positivismo, por tanto, no dio lugar a estudios capaces de definir la literatura desde los mecanismos de la ciencia empírica, pero sí a una producción artístico-literaria que, a través de mecanismos literarios, retrató el interés por este tipo de conocimiento, sus herramientas y su investigación. Asimismo, también dio lugar a textos como el de Zola, que auguraban a las ciencias empíricas un futuro prometedor en lo relativo a la explicación del arte y de la literatura.
3. No obstante, la mayoría de las visiones sobre la literatura (como la de Pardo Bazán y la de casi todos los autores idealistas) siguieron apostando por considerar el artefacto literario como una realidad que sólo podía ser explicada a través del esoterismo y de la creencia y que dependía de la existencia de un «alma humana» que la ciencia empírica jamás sería capaz de explicar ni de medir.
4. Por tanto, de manera general, la literatura sigue definiéndose a través del antiguo paradigma de pensamiento y esto significa que se continúa perpetuando la asociación entre ficción literaria y engaño y se siguen parcheando las contradicciones e incompatibilidades que genera esta asociación a través de la reformulación de tópicos antiguos, como el del poeta furioso, o discusiones como la del fin de la literatura.

CAPÍTULO 4. LITERATURA Y FICCIÓN EN LA POÉTICA MODERNA (TEORÍA LITERARIA) DEL SIGLO XX: CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL DISCURSO LÓGICO-META FÍSICO INTUITIVO

En el anterior capítulo hemos asistido a un fenómeno muy interesante que es un claro síntoma de la evolución que sufre, en general, el pensamiento sociocultural a lo largo de los siglos: el nuevo paradigma, su discurso científico-empírico y el lenguaje matemático se han instituido como la forma de explicar la realidad objetiva que rodea al hombre a través de mediciones, comprobaciones y datos que atestiguan y demuestran que la información y el conocimiento que produce esta nueva forma de saber no responden a intereses personales, ideológicos o culturales del ser humano y, por tanto, no cambian junto con ellos. La medicina, la biología y otros campos del saber evolucionan su conocimiento a través de esta nueva forma de explicar la realidad y, gracias a ella, el hombre se ve cada vez más capaz de comprender la naturaleza de su entorno hasta el punto de poder controlarla en su propio favor. No obstante, sabemos que todavía existen áreas de conocimiento a las que el pensamiento moderno y sus herramientas no pueden acceder: la ciencia empírica no encuentra una explicación para los procesos creativos e intelectivos del sujeto que dan lugar al arte y a la literatura y este conjunto de saberes, en general, se sigue desarrollando a través de las estrategias de saber tradicional lógico-intuitivo y de sus discursos logoteóricos, articulados plenamente por un lenguaje simbólico.

Por eso, durante el siglo XIX, el saber teórico-crítico acerca de la literatura es desarrollado por el movimiento romántico, plenamente inserto en el modelo de pensamiento tradicional, que rescata y adapta al contexto sociocultural de este siglo todos los tópicos y estructuras fijadas, de forma tradicional, en los argumentos de corte platónico, en las dualidades horacianas y en la obra aristotélica (entre otros clásicos) y, asimismo, se aleja de los discursos científico-técnicos para explicar el arte por considerar éste, nuevamente, como un producto cercano a la divinidad e imposible de tratar y de medir con los recursos que hasta ahora se habían empleado para escribir el entorno físico natural que rodeaba al hombre.

Sabemos, que, simultáneamente, la corriente de pensamiento positivista sí establece un vínculo sólido con el científicismo empírico que empieza a desligar la visión de la literatura de algunos autores (como Zola) a propósito de la epistemología humana y del pensamiento filosófico místico-metafísico: Zola, por ejemplo, ya confiaba

en la posibilidad de que la ciencia empírica, en un futuro, resultara útil para definir procesos epistemológicos que resultan en la creación artística y en literatura. De hecho, como veremos a continuación, este espíritu positivista, centrado en observar el mundo a través de estrategias científico-empíricas, influyó mucho en el desarrollo de nuevas corrientes teórico-críticas durante el siglo XX, que, en el ámbito de lo literario, propusieron un nuevo modo de estudiar y mirar hacia la literatura.

Surge, entonces, la llamada Teoría de la Literatura o Poética moderna como reacción a los excesos de la dialéctica idealista. Los nuevos teóricos y críticos están ávidos de encontrar, en el ámbito artístico-literario, respuestas estables, contrastadas y convincentes que les permitan sistematizar, controlar y monitorizar la creación y recepción del arte del mismo modo similar al que utiliza la física para monitorizar la composición atómica del agua. No obstante, pese a esta voluntad y a la conformación de esta nueva disciplina que se desmarca de la naturaleza preceptiva de la poética tradicional, lo cierto es que el antiguo paradigma de saber lógico-intuitivo y sus logoteóricos (quizás por estar tan sedimentado y estratificado en nuestras estructuras socio-culturales) van a seguir jugando un papel fundamental en el tratamiento de las artes y de la literatura, va a volver a convivir y a competir contra el discurso científico-empírico y, ya adelantamos, esto va a ocasionar que se perpetúe, en última instancia y casi por inercia, la tradicional visión de la literatura ficcional como un artefacto contrario y excluyente de lo que llamamos «realidad efectiva».

4.1. Puentes hacia la Poética moderna o Teoría de la Literatura

La llegada del siglo XX supuso, para las reflexiones a propósito de la literatura, profundos cambios auspiciados por la anterior línea de pensamiento positivista, que favorecieron el desarrollo de un conocimiento técnico, concreto y verdaderamente especializado en el campo de la producción literaria. A ello contribuyó una llamativa proliferación de trabajos centrados en el estudio y análisis de los textos literarios y de sus particularidades. Aunque los grandes temas tratados por los anteriores estudios sobre poética (entre ellos, la relación entre literatura y realidad, de la que, como hemos visto, derivan las discusiones a propósito de la finalidad de la literatura, el origen de la obra literaria, etc.) siguen estando presentes en esta nueva especialización de los estudios sobre literatura y, por tanto, vamos a seguir encontrando tópicos e ideas tradicionales calcificadas (propias de una tradición de saber lógico-intuitivo), lo cierto es que esta nueva vertiente de estudios implementa ampliaciones que permiten

contemplar la obra desde el ámbito sintáctico-semiótico, desde el semántico (semántico-extensional) y, también, desde el pragmático, por su evidente orientación hacia la obra literaria y su comunicación desde la lingüística y la semiología (Albaladejo, 2008a: 250-251). Esto, sin lugar a dudas, va a aproximar al fenómeno literario a un tratamiento con pretensiones objetivistas⁷⁴.

Todos estos cambios y ampliaciones reorientaron el estudio tradicional de la literatura (ligado en los últimos siglos fuertemente a la filosofía) y cambiaron la visión de los nuevos teóricos acerca de los textos literarios. Por eso, García Berrio (1994) creyó necesario distinguir este nuevo enfoque de las anteriores aproximaciones al estudio de la poética. García Berrio habla, pues, de una «Poética moderna» o «Teoría de la Literatura» que comienza en Europa durante los años veinte del siglo XX (García Berrio, 1994: 39) y que se distingue de los enfoques clásicos y clasicistas de la que podríamos denominar «Poética tradicional» o «Poética histórica», a la cual pertenecen las contribuciones que hemos venido comentando hasta el momento. Hablemos de las causas que suscitan la aparición de este nuevo enfoque para considerar la literatura.

Las primeras propuestas de esta Poética moderna resultaron ser una especialidad reducida de la crítica literaria del llamado «Estructuralismo». García Berrio llama a estas primeras especializaciones monográficas de la Poética moderna «Poética lingüística» o «Poética semiológica», en las que ya se apreciaba un contenido científico distintivo de esta nueva disciplina poética a la que comúnmente llamamos «Teoría literaria»; nunca desligado de los intereses principales que hasta ahora habían aparecido en las concreciones clásicas de esta disciplina, pero capaz ahora de atender con profundidad problemas más amplios y universales (García Berrio, 1994: 28).

Estas nuevas concreciones de la Poética moderna prestaron una atención especial y casi exclusiva al estudio y análisis de la estructura del texto literario, lo cual no fue más que una reacción consecuencia de la poca atención que la Poética tradicional había destinado al aspecto formal de las obras. Las primeras formas de la Poética moderna trataron de paliar este vacío de conocimiento a través del desarrollo de múltiples investigaciones enfocadas al inmanentismo analítico y también desde el estudio y el desarrollo del análisis retórico, que llevaba ya muchos siglos estancado y que, en las últimas etapas de la Poética romántica, se había reducido únicamente a

⁷⁴ Aunque, como veremos, en términos generales, va a ser difícil alcanzar conclusiones objetivas desde ese nuevo enfoque, porque todavía se utilizan recursos e ideas propios del antiguo paradigma intuitivo y metafísico para describir el hecho literario, que han sido asumidas y transmitidas de forma dogmática.

inventariar tropos y figuras literarias (García Berrio, 1994: 39-40). Apunta García Berrio que define, también, a esta Poética lingüística su voluntad de adaptarse y responder a los cambios surgidos en la esfera artística desde el Romanticismo, acelerados por la vanguardia futurista y simbolista (García Berrio, 1994: 40).

En síntesis, la Poética moderna en su etapa formalista ha construido una teoría completa de la lengua literaria y poética, que en su balance resulta muy satisfactoria. Los diferentes niveles de la lengua literaria, del fono-fonológico al gramatical, tanto en la morfología como en la sintaxis, fueron objeto de una revisión rigurosa del conjunto de sus rasgos, intentando definir el principio diferencial constitutivo de la literariedad. En esa investigación fueron revisados desde una renovada perspectiva lingüística y estilística los viejos conceptos poéticos, gramaticales y retóricos (García Berrio, 1994: 40).

En ese sentido, las primeras concreciones semiológicas o lingüísticas de la Teoría literaria resultaron muy enriquecedoras y ampliaron el espectro de estudio y de análisis que hasta ahora había llevado a cabo la Poética tradicional, puesto que se prestó atención a campos y aspectos que no habían sido considerados en profundidad por estudios anteriores:

Desde la revisión lingüística y la adaptación crítica, la Poética moderna ha descrito y definido razonablemente el material verbal que forma los textos literarios. Además, ha mejorado el análisis retórico tradicional en cuanto a su utilidad y a la explicación de los fenómenos literarios y poéticos, con un nuevo reajuste poetológico (García Berrio, 1994: 41).

Sin embargo, esta primera corriente semiológica de la poética y su desmedida atención hacia los aspectos inmanentes al texto literario y a los mecanismos exclusivamente narrativos generó, con el tiempo, ciertas carencias y limitaciones de las que pronto los teóricos fueron conscientes. Es, por ejemplo, lo que le ocurrió a la escuela formalista en sus últimas etapas. El formalismo, constituido como escuela en el siglo XX, fue una rama de la lingüística estructural saussureana, dedicada a los estudios sobre poética, que centró sus análisis en los mencionados aspectos inmanentes del texto literario, con una atención exclusiva a la estructura lingüístico-material de la obra y a sus peculiaridades literarias, las cuales eran entendidas por los formalistas como un desvío de la lengua estándar (que es la que completa las funciones lógico-comunicativas recurrentes) (García Berrio, 1994: 42).

Sus antecedentes se encuentran en las llamadas corrientes «formalistas», surgidas en los últimos años del siglo XIX, las cuales influyeron en las teorías estéticas generales y en la teoría de las artes figurativas. Se trataba de un movimiento intelectual que surgió como reacción a las corrientes subjetivistas idealistas que dominaron en los estudios europeos sobre Estética en la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, el formalismo aparece como una crítica a un pensamiento que, como hemos visto, desarrolló y atendió, hasta el extremo y a través de métodos dialécticos, a la polarización subjetiva del binomio kantiano para explicar la formulación del arte y, dentro de él, de la literatura. Estas corrientes formalistas de finales de siglo empiezan a recuperar el interés por definir y explicar el arte desde la polaridad objetiva del binomio kantiano (García Berrio, 1994: 42), esto es, a explicar la actividad artístico-literaria de una forma que permita conseguir unos resultados estables y funcionales. Esta actitud, como ya hemos comentado, estaría en consonancia y vinculada con los intereses y ambiciones del pensamiento positivista y empirista.

Expone García Berrio que, desde *La crítica del juicio* de Kant, se han desarrollado propuestas teóricas artísticas y estéticas que han elegido o bien dedicarse al estudio de las condiciones subjetivas de la percepción y emoción estética o bien optar por el estudio desde una vertiente objetiva que contemple las particularidades en las estructuras de los diferentes productos artísticos (como ocurre con las propuestas formalistas). No obstante, argumenta:

Creo que muy raramente se pueden señalar a lo largo de este siglo iniciativas conscientes y sistemáticas que combinan e integran, solidaria y orgánicamente, esa doble dimensión constitutiva de los fenómenos estéticos y de su significado artístico. Lo más corriente ha sido la polarización de los intereses y los esfuerzos en uno u otro campo de la experiencia (García Berrio, 1994: 42).

Sin embargo, creemos conveniente volver a señalar que, según nuestras investigaciones, aunque resulta evidente que, tras el establecimiento del binomio objetividad/subjetividad por parte de Kant, las opiniones sobre el arte se polarizaron más entre comprenderlo a partir de la subjetividad del sujeto o abordarlo con ciertas pretensiones científicas, lo cierto es que este binomio subjetivo/objetivo existía desde mucho antes de que Kant lo formulara en su obra: concretamente, su surgimiento es consecuencia del tan mencionado cambio de paradigma durante el siglo XV, que propicia la aparición del discurso científico-empírico y de su lenguaje matemático como

un nuevo modo de explicar la realidad, distinto e irreconciliable con el antiguo modelo de saber lógico-intuitivo. Hasta el momento en el que se descubre, se divulga y se oficializa el modelo heliocéntrico y se plantea, con seriedad, la esfericidad del planeta Tierra, el conocimiento y el saber se reducía a la reproducción y adaptación de los modelos y del conocimiento clásico y religioso. El saber lógico-intuitivo condensado en los textos sagrados y aprobado por la autoridad teológica tiene respuesta para todas las preguntas del hombre. Sin embargo, como ya hemos visto, las ciencias empíricas plantean la posibilidad de acceder a un nuevo tipo de conocimiento demostrable que, muchas veces, choca con las afirmaciones de los textos sagrados. Es esto, precisamente, lo que da lugar a la antes comentada “duda barroca”, que cambia la perspectiva sobre el arte y la literatura de forma determinante, trae consigo una inestabilidad y desconfianza hacia los órdenes precedentes y funciona como caldo de cultivo para el desarrollo, en los siglos posteriores, de lo que Kant entiende como subjetividad. Progresivamente, a través de los resultados comprobables, el hombre empieza a ser consciente, gracias a las ciencias empíricas, de que aquellas realidades que explica el saber lógico-intuitivo pueden no tener un origen divino, como dicen las sagradas escrituras. Desde el mismo surgimiento e implantación, durante los siglos XV y XVI, del discurso científico-empírico, comienzan a aparecer las primeras formulaciones del binomio que en el siglo XVIII Kant fija como «objetivo/subjetivo», pero que ya subyace, implícito, en algunos tratamientos renacentistas de las dualidades horacianas o en la reformulación de corte racionalista del tópico del poeta furioso.

Así pues, a lo largo de los siglos, el pensamiento científico-empírico ha sufrido un desarrollo y una evolución progresiva gracias al avance técnico que ha acompañado al crecimiento de nuestra sociedad y, en este sentido, ha ampliado su campo de actuación con respecto al pensamiento mítico-metafísico, surgido en los clásicos griegos, expropiado por la Iglesia en favor de sus propios intereses y reformulado y adaptado a los diferentes contextos históricos. Cada vez más, el pensamiento mítico e intuitivo menos útil y convincente para explicar la realidad y se recurre a él para dar cuenta de aquello que la ciencia, por su escaso nivel de desarrollo, todavía no es capaz de abordar, como ocurre con la literatura, cuya producción está ligada a la interioridad emocional y psicológica del individuo humano.

En este sentido, estamos de acuerdo con García Berrio en señalar lo poco satisfactorias y determinantes que resultan estas corrientes de pensamiento que tratan de explicar el hecho literario a través de un estudio de la subjetividad humana conducido

por la dialéctica decimonónica. Según el teórico, parecen mucho más iluminadoras y determinantes las tendencias que, a principios del siglo XX, se centraron en la descripción y la explicación de las estructuras del discurso literario, a pesar de que, como García Berrio indica y veremos a continuación, las corrientes formalistas y estructuralistas arrojaron resultados más pobres y limitados en cuanto al estudio de la subjetividad en el ámbito artístico, aunque, en un balance general, el estudio objetivo de las estructuras textuales resultó mucho más próspero y productivo en cuanto a resultados científicos (García Berrio, 1994: 42).

En definitiva, la aparición de los formalismos a principios del siglo XX responde a la voluntad de tratar de explicar el objeto artístico desde una visión objetiva con la que obtener resultados estables y funcionales por su carácter contrastable y de alejarse progresivamente de las fórmulas idealistas imprecisas, sustentadas únicamente por el peso del saber tradicional. No obstante, precisamente por querer alejarse de las imprecisiones a las que abocaba el estudio del sujeto y de la individualidad (en un momento en el que la ciencia empírica no contaba con los recursos suficientes para arrojar resultados contrastables y medibles), las corrientes formalistas se centraron exclusivamente en el estudio del texto literario como material lingüístico, a través de las herramientas que la Lingüística les facilitaba, y obviaron el tratamiento de las cuestiones relativas al sujeto y a la producción y recepción textual. Sin duda, esta atención exclusiva a estos aspectos concretos del texto literario trajo consigo avances significativos y nuevas perspectivas de análisis que enriquecieron los estudios sobre Poética y abrió nuevas posibilidades y vías de estudio que contaron con el conocimiento de otros campos relacionados con la literatura (la Lingüística es uno de ellos). Sin embargo, no menos cierto es que esto también convergió en una desatención de los aspectos no vinculados, exclusivamente, con la estructura del texto literario narrativo, que resultó, en cierta medida, limitante y empobrecedora⁷⁵. En este sentido, muchos críticos, entre ellos García Berrio, han considerado insuficiente la perspectiva formalista y han defendido la necesidad de centrarse no sólo en el análisis lingüístico, sino también en el nivel textual y en otros parámetros más polifacéticos y complejos que puedan trascender la comprensión del esquema verbal material, tal y como ha sido entendido

⁷⁵ De hecho, dice García Berrio que el hábito de cooperar con la disciplina lingüística tan de cerca le ha supuesto al formalismo ruso problemas, puesto que su crítica literaria ha tenido excesiva proximidad y ha compaginado demasiados intereses con la Lingüística: tanto es así que resulta conveniente distinguir el formalismo ruso como una rama de la Poética moderna, a la que, como decíamos anteriormente, podemos llamar «Poética lingüística» o «semiología» (García Berrio, 1994: 43).

por las corrientes estructuralistas, como el formalismo ruso, pero también otras como la estilística (y su vertiente americana, el *New Criticism*), e incluso, el llamado «neoformalismo estructuralista». En este sentido, también se ha criticado la corriente narratológica, surgida de los estudios estructuralistas, cuya lógica narratológica radicalizada, según el crítico, puede desvirtuar ciertos caracteres estéticos de los textos narrativos (como ocurre con los arquetipos de Vladimir Propp) (García Berrio, 1994: 44-50). A este respecto, concluyen Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico:

In tal modo, le tendenze intrinseche e linguistico-immanenti del sec. XX sono il risultato del passaggio dall'intenzione di spiegare il fatto letterario —o, più esattamente, l'insieme dei suoi componenti (autore, ricevente, canale, codice, contesto e referente, al cui centro si trova l'opera d'arte verbale), ambito a cui si interessava la critica estrinseca, omettendo o trascurando l'opera specifica— al testo letterario, che sta al centro del fatto letterario (Albaladejo & Chico, 2010: 143).

Todos los abusos de estas nuevas aproximaciones provocaron, a la larga, una hipertrofia en esta poética semiológica, como hemos comentado, por la excesiva focalización de los estudios en los intereses y metodologías de la Lingüística. Poco a poco, los teóricos y críticos adquieren conciencia de la importancia de considerar otros constituyentes literarios que, hasta el momento, el formalismo había obviado, como los artísticos, culturales y sociales. El llamado «neoformalismo» empieza, pues, a implementar estos constituyentes en sus investigaciones, que ya son observables en la solicitud de atención al papel del lector que incluyen los trabajos de la escuela alemana de la recepción, fundada por Hans R. Jauss y Wolfgang Iser (en atención a las pautas filosófico-hermenéuticas y culturales de Hans. G. Gadamer), que destacó, entre otras cuestiones, por profundizar en la explicación del acto de lectura, que, según la escuela, debe contemplarse como un hecho inserto en un contexto histórico que no debe desatenderse (aunque su estudio siempre ha de ser complementario al de la estructura textual).

A estos cambios neoformalistas se le suman las propuestas postestructurales de autores como Roland Barthes y Umberto Eco, quienes matizaron las afirmaciones de líneas de estudio como el relativismo pragmático, las teorías constructivistas, las argumentaciones sobre el escepticismo que la línea deconstructivista aplica al valor del significado de la obra literaria y la antes mencionada estética de la recepción, cuyas ideas, en ocasiones, han sido tildadas de radicales (sobre todo, en lo concerniente al

significado de conceptos como el de obra abierta o el de plurisignificación). Dice García Berrio que estas matizaciones, junto con otras como las de Mijaíl Bajtín o Lucien Goldman, resultan muy valiosas para la evolución de los estudios sobre poética, puesto que no descartan el progreso del formalismo, sino que consideran su valor y utilidad y lo matizan y amplían (García Berrio, 1994: 51-53). Todas estas ampliaciones que, progresivamente, se aplican a las investigaciones sobre Poética del siglo XX (que, recordemos, surgen, en un principio, siendo exclusivamente inmanentistas y lingüísticas) abren el espectro de actuación y de repercusión de los estudios y encaminan una Poética moderna general con una amplia dimensión universal, a la que hoy en día llamamos «Teoría de la Literatura». De esta manera valora García Berrio el paso de la Poética tradicional a la moderna:

Como hemos dicho, el ancho tronco tradicional de la Poética clásica, amalgamado y removido en la complejidad de sus constituyentes por la Poética clasicista del Humanismo, gana densidad y universalidad definitivas con la reelaboración filosófica de la Teoría literaria como disciplina estética en Kant, Hegel o Schlegel. A ello se añade el importante enriquecimiento que le aporta la Poética en su acepción moderna más restringida y lingüística, que como teoría inmanentista del texto artístico ha reajustado el importante contenido tradicional de la Retórica literaria como ciencia de la expresividad (García Berrio, 1994: 53).

Así pues, la llegada del siglo XX trae consigo la aparición de la Poética moderna o Teoría de la Literatura como enfoque de estudio y fuente de saber especializado en el texto literario. Se trata de una Teoría literaria que, si bien sus primeros pasos estuvieron conducidos por la mano de la Poética lingüística o semiológica (surgida como reacción a los estudios subjetivistas de corte idealista y centrada en el análisis objetivo de las estructuras y en el material verbal del texto literario), poco a poco va considerando, además de los aspectos inmanentes al texto, muchas otras particularidades y constituyentes complementarios del mismo, pero imprescindibles para una correcta y completa interpretación.

En este periodo de apertura postestructural comienzan a desarrollarse estudios especializados, concreta y exclusivamente, en definir, caracterizar y delimitar la ficcionalidad propia de los textos literarios; preocupación que, como hemos visto, ya se encontraba en múltiples trabajos de la Poética tradicional. No obstante, los problemas, contrasentidos y preguntas que plantea la ficción literaria son revisados en algunos trabajos de la Poética moderna que, con una total especialización en materia de ficcionalidad literaria (a diferencia de los antiguos trabajos de Poética, en los que el

carácter ficcional de la literatura era tratado entre otras múltiples cuestiones), desarrollan el concepto desde otras ópticas y con especial atención a la estructura material-verbal del texto literario y a las circunstancias que la envuelven.

4.2. La poesía mimética en el siglo XX: las teorías sobre la ficción en el marco de la Poética moderna y el eco del pensamiento lógico-intuitivo en ellas

Como apuntábamos anteriormente, el surgimiento y la consolidación de la Poética moderna o Teoría de la Literatura a principios del siglo XX implican una redefinición del estudio del paradigma literario. Por primera vez, el conocimiento sobre poética va a dejar de ser abordado desde una dimensión preceptiva (Albaladejo, 2008a: 250). Es decir, ya no vamos a encontrar tratados generales que intenten delimitar el hecho literario y sus particularidades a través de una normativización cerrada, excluyente y limitante. Los estudios sobre poética dejan de decir lo que *es* el objeto literario a través de la demarcación de lo que *debe ser* el objeto literario y adoptan una actitud normalizadora, inclusiva, tolerante y abierta a las nuevas formas y constructos que puedan generarse en el ámbito de la literatura. La Teoría literaria del siglo XX en adelante estudia la literatura desde un análisis crítico y teórico que no está enfocado a restringir el paradigma literario, sino a conocer con profundidad y detalle los fenómenos susceptibles de ser enmarcados en él.

Esta perspectiva de estudio aperturista es la que ha adoptado la Teoría literaria del siglo XX (que se extiende hasta la actualidad) para tratar los problemas y dudas que ha generado la cuestión ficcional en el ámbito de la literatura. En ese sentido, no es de extrañar que a lo largo de este siglo, bajo el paraguas objetivista de la Poética moderna (aunque, en ocasiones, también, aceptando e integrando perspectivas subjetivas que recuperan viejos tópicos y argumentos estratificados en el pensamiento mítico-metafísico), aparezcan múltiples teorías que tratan de esclarecer la naturaleza de la ficción literaria. Estas teorías, en principio, son divergentes, pero complementarias entre sí en muchos puntos y, por tanto, enriquecedoras y, a diferencia de los tratados preceptistas anteriormente mencionados, prestan atención exclusiva y especializada al fenómeno ficcional, lo que significa que están centradas únicamente en desarrollar una explicación funcional para la naturaleza de este fenómeno.

Como hemos visto, hasta el momento el estudio de la ficción literaria ha sido abordado, tradicionalmente, por preceptistas e intelectuales que han encauzado sus argumentaciones a través de un modelo de pensamiento filosófico de corte lógico-

intuitivo, aunque, como comentábamos, el pensamiento moderno también tuvo una modesta participación en el ámbito de los estudios sobre literatura, a pesar de que nunca llegó a desarrollar estrategias y teorías funcionales para abordarla desde su discurso científico-empírico y su lenguaje matemático. En el siglo XX, algunos autores siguen tratando los asuntos relativos a la literatura, explícitamente, a través de disquisiciones filosóficas de corte metafísico. Algunas obras como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1980), de Friedrich Nietzsche, desarrollan disertaciones complejas y exclusivas a propósito de la cuestión ficcional. Sin embargo, la progresiva consolidación de la Teoría de la Literatura o Poética moderna implicó el surgimiento de todas estas corrientes teórico-críticas que desarrollaron con atención especial los problemas de la ficción, todo un complejo de teorías desde las que explicar la ficción, no exclusivamente desde el ámbito filosófico, sino, más bien, con atención exclusiva al fenómeno literario y tratando, en la medida de lo posible, de alejarse de preconcepciones intuitivas de explícito carácter mítico. Es en este ámbito de la Poética moderna, donde surge, por ejemplo, la *teoría de los mundos posibles* o los acercamientos pragmáticos y antropológico-imaginarios al problema (entre otros muchos que desarrollaremos a continuación).

No obstante, adelantamos que la Teoría Literaria, aunque en principio parte de un enfoque inspirado en consolidar un estudio objetivista sobre el texto literario, alejado, en la medida de lo posible, de los argumentos extremadamente intuitivos de la preceptiva tradicional, lo cierto es que, al igual que los estudios de la poética tradicional, toma como referente y como punto de partida los textos clásicos de Platón, Aristóteles y Horacio. En concreto, los estudios teórico-literarios que explican, en exclusiva, el fenómeno ficcional parten de la obra del Estagirita y de su desarrollo del concepto de ‘mímesis’ para articular sus definiciones del concepto de ‘ficción’ (Garrido Domínguez, 1997: 11). Esto significa, de entrada, que, pese a sus pretensiones objetivistas, la nueva Teoría de la Literatura toma la filosofía aristotélica como argumento de autoridad para configurar su propia definición de ficción y de literatura y, por supuesto, la inspiración en los clásicos también juega un papel importante, como veremos, en la legitimación de la creación literaria y en la negación de las consideraciones que puedan censurarla por su supuesto y tradicionalmente admitido carácter engañoso y falaz (consideraciones, como sabemos, sedimentadas en la tradición y fijadas en la obra platónica). Sabemos, no obstante, por las traducciones e interpretaciones que nos han llegado, que Aristóteles, en su *Poética*, no parece hablar

sobre ficción literaria, ni tampoco sobre su supuesto carácter dañino para la sociedad (como sí ocurre en la obra platónica), pero sí define el funcionamiento del constructo literario a través de este concepto de ‘mímesis’, que, por muchos años, fue entendido como «imitación de la realidad particular» (la literatura representa la realidad factual y esta representación es lo que consideramos ‘ficción’, que es lo que nosotros consideraríamos como «ficcional»), pero cuyo significado inicial de «imitación» ha vuelto a ser reinterpretado en muchos trabajos académicos como «creación», con intención, como veremos a continuación, de sortear, de nuevo, algunas de las clásicas limitaciones y problemas que nos acercarán a entender, nuevamente, el hecho literario como una construcción falaz.

Esto evidencia ya la reutilización de dos recursos que, hasta ahora, han sido empleados con frecuencia por la poética tradicional, inserta en el antiguo paradigma metafísico-intuitivo de conocimiento: 1) el uso de las interpretaciones y traducciones de los textos clásicos como argumentos de autoridad y 2) la reinterpretación de los mismos según las necesidades y conveniencias del contexto sociocultural del momento.

Sin embargo, para valorar los efectos y las consecuencias que ha supuesto en esta nueva Poética moderna, el estudio de la ficción literaria desde los argumentos y definiciones clásicas, hemos de desarrollar previamente qué formas ha explicado la Teoría de la Literatura el carácter ficcional de la obra, que, a diferencia de las aproximaciones filosóficas decimonónicas (inmediatamente anteriores) que trabajaron esta cuestión desde el entendimiento del rol de la subjetividad humana en la construcción literaria ficcional, la Poética moderna del siglo XX adoptó, según Garrido Domínguez, una posición verdaderamente interdisciplinar con respecto a los problemas de la ficción poética (Garrido Domínguez, 1977: 11-12). Destacan, en este ámbito, apellidos como Hamburger, Ricoeur, Doležel, Pavel, Martínez-Bonati, Schmidt, Ryan, Albaladejo, Villanueva y Pozuelo⁷⁶. Veamos, pues, cuál es el origen de estas teorías sobre la ficción y cómo se desarrollan durante todo el siglo XX y en adelante.

Antes de la consolidación de la Teoría de la Literatura, el problema de la ficción fue abordado durante el siglo XX, principalmente, por dos corrientes de estudio: por la Filosofía Analítica (Frege, Quine, Meinong, Strawson, Crispin, Russell, Woods...) y por la Teoría de los actos de habla, inserta en la Pragmática Filosófica (Austin y Searle, principalmente). Estos primeros acercamientos fueron un empujón previo a la

⁷⁶ Véase José María Pozuelo Yvancos (2010), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

consolidación de la Poética moderna, dentro de la cual distintos teóricos han debatido, desde diversas perspectivas, los contrasentidos teóricos que plantea la cuestión ficcional. Estas derivas filosóficas centraron la discusión a propósito de la ficción literaria en cuestionar si era o no posible considerar la existencia ontológica (la existencia en el mundo real factual) de los entes ficcionales (personajes u objetos) y llegaron a la conclusión de que el mejor modo de designar el hábitat natural de estos entes ficcionales era la noción de «mundo posible», la cual tiene un antecedente en la filosofía de Leibniz y en algunos otros autores (incluso se ha marcado, dentro de ellos, a Aristóteles), pero que es redefinida por Plantinga y recuperada por Kripke para designar las entidades que no son actuales pero sí existentes. Esta noción de mundo posible ha sido tremendamente explotada en virtud de su coherencia en numerosos estudios teórico-literarios posteriores, pero con ciertas matizaciones que evitan algunos peligros que estas corrientes de pensamiento filosófico no advirtieron: aceptar, tal cual, la noción de mundo posible en el plano lógico-ontológico suponía aceptar la existencia (lógico-ontológica) de mundos posibles paralelos e independientes a lo que llamamos «mundo real» anteriores al acto de escritura y ajenos al propio sujeto escritor (Garrido Domínguez, 1997: 13-14).

Las aproximaciones teórico-literarias posteriores fueron conscientes, como hemos dicho, de la utilidad del concepto de ‘mundo posible’, pero también de la necesidad de aceptarlo, siempre, como un concepto desvinculado del plano lógico-ontológico, productivo, únicamente, para explicar una construcción artística desde la epistemología humana. Esta idea ya se desarrolla en Volli (quien estaba en contra del uso de esta noción, por su supuesto carácter «vacío», debido a su naturaleza metafórica y ambigua) y Doležel la toma de su obra para matizar su uso. También Howell, en sus textos, advierte de las limitaciones que deben aplicarse sobre la noción. A la defensa de estas matizaciones se suman otras voces como las de Pavel, Harshaw, Ricoeur y Eco (Garrido Domínguez, 1997: 14-15).

Hay dos principales corrientes en el ámbito teórico-literario que se han ocupado de los asuntos relativos a la ficción y ambas coinciden en defender la importancia de la semántica para ello. La primera corriente es la semántico-creacionista y la segunda la semántico-mimética.

La corriente semántico-creacionista, encabezada por Doležel y por Pavel (también comparte presupuestos con Eco) defiende la necesidad de construir una semántica específicamente literaria desde la que abordar los problemas de la naturaleza

ficcional del hecho literario. En estas teorías, el concepto de ‘mundo posible’ o ‘mundo ficcional’ resulta plenamente funcional para describir y categorizar el contenido de los textos literarios como perteneciente a una realidad ajena al mundo actual y efectivo que puede, incluso, contradecir sus leyes básicas. Las teorías de la semántica creacionista rechazan las ideas propias de las aproximaciones teóricas miméticas y pseudomiméticas, basadas en la aceptación de un único mundo real en el que las obras literarias se basan plena y exclusivamente (Garrido Domínguez, 1997: 15-16). Para defender que los entes ficcionales (personajes y objetos) habitan mundos epistemológicos ajenos al mundo real, creados por la imaginación del escritor, y, al mismo tiempo, entender y delimitar el hecho literario sin contradecir la definición que da sobre el mismo la *Poética* aristotélica, es necesario entender la capacidad mimética, intrínseca a la creación literaria (según Aristóteles), no como «imitación» de la realidad fáctica, sino más bien en el sentido de «creación» de realidades imaginarias (lo veremos a continuación).

En contra de estos presupuestos, las corrientes semántico-miméticas (de las que forman parte Hamburger, Ricoeur, Harshaw y Reisz de Rivarola, entre otros), defienden que la verdadera particularidad de la literatura es que es capaz de hacernos experimentar los mundos que contiene como si fueran reales (Garrido Domínguez, 1997: 23). Para estas teorías sólo existe un mundo (nuestro mundo real y efectivo) que el texto literario imita. En su imitación, el texto literario puede introducir modificaciones y guardar mayor o menor respeto y fidelidad hacia el original en el que se basa (dependiendo de si se desea un texto más o menos verosímil). Así pues, estas teorías miméticas, tal y como lo ha hecho gran parte de la tradición literaria, continúan interpretando el concepto aristotélico de *mimesis* como «imitación» de la realidad fáctica.

A estas dos corrientes principales de estudio sobre ficción literaria, se suman otras que mencionaremos más adelante (como la vertiente pragmática o la antropológica, entre otras) y también se han ocupado de esta cuestión los actuales estudios sobre Retórica clásica a través de la teoría de la *narratio*⁷⁷. Observemos, pues,

⁷⁷ De acuerdo con Tomás Albaladejo (1991), la *narratio* es «el recorrido de las acciones sobre las que versa el discurso, es decir, como presentación de los hechos» (Albaladejo, 1991: 88). Se espera que este recorrido de las acciones sea real o, como mucho, altamente altamente verosímil para que la persuasión que se busca ejercer sobre el receptor sea efectiva. «La finalidad de exponer cosas verosímiles en el discurso retórico es conseguir, cuando se ofrecen cosas verdaderas e incluso en el caso de que no se presenten cosas verdaderamente sucedidas, que los hechos narrados sean creíbles para el receptor [...]. La *res narrativa* se mueve, pues, entre la realidad y la apariencia de realidad» (Albaladejo, 1991: 88). Por tanto, la teorización sobre la *narratio* se ha ocupado también del análisis de las relaciones entre realidad y ficción en la creación y recepción de discursos retóricos. Para profundizar en este aspecto, véase

cómo han definido, exactamente, el concepto de ‘ficción literaria’ la semántica creacionista y la semántica mimética y de qué forma ha influido o no en sus defensas la reiterada concepción clásica platónica que identifica la literatura mimética (o ficcional) como una forma de engaño.

4.2.1. El concepto de ‘ficción literaria’ según las teorías semántico-creacionistas

Llamamos «teorías semántico-creacionistas» a aquellas a las que se adscriben autores como Lubomír Doležel (1997; 1999), Thomas Pavel (1997; 1980; 1986; 1988), Martínez Bonati (1992; 1997), Marie-Laure Ryan (1997), Kendal Walton (1978) o Umberto Eco (1999). Estos autores elaboran sus teorías a propósito de la ficción literaria a partir de definiciones del concepto que difieren, sustancialmente, de las propuestas por las teorías semántico-miméticas, a las que atenderemos con posterioridad. Entre los estudios semántico-creacionistas, entre otras, encontramos definiciones sobre el concepto de ‘ficción’ como la de Doležel:

Entendemos la ficción como algo opuesto a la realidad (a lo verdadero). Si se denomina ficción a la realidad, hemos de inventar una nueva palabra para la ficción. Si aceptamos las presunciones de la ontología realista, no necesitamos atascarnos en exasperantes asuntos metafísicos sino que podemos dedicar nuestra energía intelectual a abordar los problemas que se sitúan dentro de nuestra competencia (Doležel, 1999: 10).

Aunque las diferentes definiciones de los distintos autores semántico-creacionistas pueden diferir en matices y variar entre sí en la manera de aproximarse al concepto, lo cierto es que todas ellas asumen y parten de un presupuesto común, que es central en la citada definición de Doležel: el concepto de ‘ficción’ es opuesto al de realidad (a lo que llamamos «verdad») y eso significa que no podemos entender como real y verdadero aquello que tiene una naturaleza ficcional. Esta oposición, que define los conceptos «realidad» y «ficción» como dos hechos distintos, contrarios, ajenos, insolubles y, por tanto, no intercambiables, como decimos, configura la base de toda la corriente de estudios semántico-creacionistas, y, por tanto y como veremos a continuación, cimienta la definición del concepto de ‘mundo posible’, que es el pilar central sobre el que se sostiene el armazón que estructura estas teorías y que muchos teóricos han utilizado

Francisco Chico Rico (1988), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.

para explicar las relaciones que se establecen entre lo que llamamos «realidad» y lo que denominamos «ficción», que es, precisamente, el asunto que nos ocupa.

Esta definición, que opone los conceptos de ficción y realidad, es, también, la base de la crítica que autores como Doležel articulan en contra de las teorías semántico-miméticas sobre la ficción literaria, en las que no existe aplicación ninguna del concepto de ‘mundo posible’, mencionado con anterioridad. Estas teorías defienden que sólo existe un mundo, el real y factual, al que llamamos «realidad», y que todo constructo ficcional literario no es más que una imitación de esta realidad. Esta idea parte, directamente, de los presupuestos que observamos en la *Poética* de Aristóteles, más concretamente de su definición de la literatura, que es descrita por el Estagirita e interpretada, recordamos, a través de la palabra «*mimesis*»; un término que durante buenaparte de la tradición de estudios sobre poética ha traducido como «imitación». Por tanto, para las teorías semántico-miméticas, los textos literarios ficcionales imitan personas, escenarios, eventos y objetos de la vida real cuando los representan en sus obras.

Sin embargo, las teorías semántico-creacionistas son muy críticas con esta ideas, porque definir «mímesis» solamente como «imitación» implica un intento de describir las entidades ficcionales, que según estas teorías, tienen un claro carácter psicológico y epistemológico, como pertenecientes al mundo ontológico, lo cual, según autores como Doležel, es un error y la prueba de ello es que, normalmente, como lectores nos resulta imposible descubrir, exactamente, qué eventos, personajes, objetos... reales y efectivos se representan en los textos ficcionales. Como explica Lubomír Doležel,

La doctrina mimética está detrás de una manera de leer muy popular que convierte a las personas ficticias en gente viva, a los escenarios imaginarios en sitios reales, a las historias inventadas en acontecimientos de la vida real. La lectura mimética, practicada por los lectores ingenuos y fortalecida por los críticos de los periódicos, es una de las operaciones más reduccionistas de las que la mente humana es capaz. El vasto, abierto y tentador universo ficcional queda reducido al modelo de mundo único, el de la experiencia humana real (Doležel, 1999: 10).

Para Doležel, definir «mímesis» como «imitación» es lo que lleva a estas teorías semántico-miméticas a rodeos interpretativos forzados que les conducen a considerar los particulares ficcionales como representaciones de universales generales (lo cual,

según el autor, no presenta resultados interpretativos y teóricos satisfactorios y concluyentes (Doležel, 1999: 10).

Bajo el convencimiento de la manifiesta oposición entre el concepto de ‘ficción’ y el de ‘realidad factual’ y con la total consideración de que lo ficcional no puede ser considerado dentro del mundo real y ontológico, las teorías semántico-creacionistas parten, también, de la definición aristotélica de mimesis para describir la construcción ficcional, pero, en este caso, no interpretan mimesis solo como «imitación», sino más bien como «creación». Así lo podemos ver, por ejemplo y entre otros, en Martínez Bonati, para quien el objeto ficcional es un artificio, una construcción; no un evento natural. El objeto ficcional, dice, es producto de la creación humana y responde a una intención surgida de hábitos y normas tradicionales, lo que significa, por consiguiente, que persigue una finalidad. Por tanto, «La obra de ficción, como hemos visto, excluye constitutivamente la posible verdad *singular* de su representación» (Martínez Bonati, 1992: 176), a diferencia, dice el autor, de la historiografía o el retrato, cuyas representaciones están constituidas desde la verdad (Martínez Bonati, 1992: 167-177).

Esta consideración de «mimesis» como «creación» o «artificio» es lo que fundamenta, precisamente, la noción de ‘mundo posible’, a la que se le han dado múltiples, pero similares, definiciones:

Doležel ha utilizado el concepto para definir el lugar que ocupan los objetos, personajes, eventos... que tienen lugar en los constructos literarios, pero no en el mundo factual. El autor explica los mundos posibles como conjuntos de estados posibles de particulares ficcionales que no representan entidades o universales actuales y que, por tanto, no forman parte de nuestra factualidad, aunque sí podrían haber existido en ella si las circunstancias de la misma hubieran sido distintas. Dice Doležel que estos mundos posibles, a diferencia del mundo real, son ilimitados y variados y que su naturaleza es de orden epistemológico, no ontológico. Es decir, los mundos posibles son un acto humano de creación (de ahí la interpretación de mimesis como creación, no como copia) y dependen del individuo humano (no son anteriores al mismo) (Doležel, 1997: 69-94).

En la misma línea que Doležel, Pavel (1986) ha definido la noción de ‘mundo posible’ como un conjunto abstracto de estados de cosas, distinto de las proposiciones que describen esos estados y también de las oraciones que componen la obra material, el libro que habla y representa el mundo ficcional (Pavel, 1986: 50).

Martínez Bonati (1992) sigue de cerca los planteamientos de Doležel y de Pavel y define el concepto de ‘mundo ficcional’ (o región de la imaginación) como una

totalidad virtual determinada por un sistema (o varios) de realidad, que pueden tener más o menos correspondencias con nuestra realidad ordinaria (Martínez Bonati, 1992: 117). El autor defiende la existencia de mundos imaginarios de ficción de naturaleza epistemológica, que «obedecen perceptiblemente a uno o más sistemas de posibilidad, probabilidad y necesidad» (Martínez Bonati, 1992: 117) y que están vinculados a nuestra realidad ontológica y efectiva.

Las tres definiciones que hemos escogido, entre las muchas que existen, presentan los mundos ficcionales como un conjunto de seres, estados, procesos, acciones, ideas; «cosas» de orden epistemológico que, estando o no relacionadas con lo que llamamos realidad factual ontológica, se distinguen de ella. Las tres, por consiguiente, se cimientan en la creencia de que el constructo ficcional responde a una actividad mimética en el sentido de creación, no solo de imitación del mundo real, y que esta actividad creativa humana, de carácter epistemológico, es la que permite la existencia de otros mundos posibles, distintos, ajenos a nuestro mundo real, factual y ontológico. Tenemos que ser conscientes, por tanto, de que en el planteamiento de la noción de ‘mundo posible’, articulado sobre una relectura de la mimesis aristotélica, reside una oposición explícita entre el concepto de ‘realidad’ y el de ‘ficción’, que se plantean como términos excluyentes y opuestos entre sí; un planteamiento en el cual, adelantamos, ya encontramos los ecos de la tradición platónica.

Ahora bien, las teorías semántico-creacionistas reconocen que, a pesar de que lo que llamamos «ficcional» está inserto en mundos posibles epistemológicos contruidos, diferentes y excluyentes del mundo real ontológico dado en el que vivimos, lo cierto es que estos mundos epistemológicos sí traban relaciones como el mundo real ontológico. A este respecto, expone Doležel que, si bien la creación literaria no es una copia de la realidad efectiva, tampoco es ajena a ella, porque las obras literarias se ven influidas de la realidad fáctica que rodea a autores y lectores en el proceso de escritura y de recepción.

La negación del carácter mimético de la creación de ficciones no significa cortar los fuertes vínculos entre la ficción y la realidad. La semántica de este libro contempla un intercambio bidireccional: en una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con «materiales» extraídos de la realidad; en la dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad. Sin embargo, sólo es posible observar y describir adecuadamente este intercambio si insistimos en la distinción entre lo real y lo ficcional. Al establecer fronteras firmes, evitamos la confusión cuando nuestro deseo

estético o nuestro proyecto cognitivo nos inviten a un viaje entre mundos distintos (Doležel, 1999: 11).

Pavel, al respecto de esta cuestión, critica la obsesión de teóricos y estudiosos por trazar una separación clara y taxativa entre el concepto de ‘ficción’ y el de ‘realidad’ (aunque, al mismo tiempo, el autor considera irrealizable el modelo ontológico y bipartito de las teorías semántico-miméticas, que responde, según él, al pensamiento mítico). Para Pavel, la distinción entre ficción y realidad no puede ser trazada de un modo determinante, puesto que la ficción parte de la realidad y se desprende de ella de forma progresiva (Pavel, 1997: 171).

Por su parte, Martínez Bonati también admite que el objeto ficcional puede representar verdades universales (y reales en el mundo ontológico, por tanto) a través de los entes ficcionales, pero estas verdades, aunque pueden ser reveladoras para el lector, nunca podrían ser probadas (a diferencia de las de los textos históricos) (Martínez Bonati, 1992: 202).

Walton, en la misma línea, apunta que, de manera general, tendemos a pensar que los mundos ficcionales están completamente aislados del mundo real y que entre nuestra realidad efectiva y lo que llamamos ficción hay un muro lógico o metafísico infranqueable que nos posibilita distinguir, perfectamente, entre lo real y lo ficcional (Walton, 1978: 11-12). Sin embargo, dice el autor que esta barrera no es tan sólida como queremos creer y que, en ella, existen agujeros epistemológicos que nos permiten conocer con más detalle lo que ocurre en estos mundos ficcionales que lo que acontece en nuestra propia realidad (Walton, 1978: 12-15).

Por tanto, en síntesis, entendemos que las aproximaciones semántico-creacionistas consideran que los mundos posibles ficcionales, como mundos creados epistemológicamente por el ser humano, existen de forma independiente y excluyente del mundo real efectivo dado, pero, no obstante, reconocen que entre estos mundos posibles y la realidad existen vínculos o puentes de unión que favorecen al lector real el acceso a estos mundos epistemológicos. Los diversos autores semántico-creacionistas han hablado mucho, y desde diversas perspectivas, a propósito de esta accesibilidad entre mundos (o entre el plano real y ficcional), que merecen ser tenidas en cuenta para observar de qué manera la Teoría literaria del siglo XX ha considerado y descrito las fronteras entre lo real y lo ficcional.

A propósito de la accesibilidad entre lo que consideramos ficcional y lo real, Doležel explica que la conexión entre los mundos posibles ficcionales y el mundo factual genera una serie de puentes que nos permiten, como lectores, acceder a estos mundos ficcionales epistemológicos desde nuestra factualidad ontológica a través de canales semióticos, que están intervenidos por convenciones culturales e históricas (entre otras), y del procesamiento de la información: «Debido a su mediación semiótica, la accesibilidad es un comercio bidireccional, multifacético e históricamente cambiante entre lo real y lo ficcional» (Doležel, 1999: 11).

Por su parte, Pavel, en su crítica hacia la obcecación de los diversos estudiosos en delimitar, de forma clara, ficción y realidad, apunta a que la frontera entre ambos conceptos es difusa y caliginosa. El constructo ficcional, según Pavel, parte de la realidad y se desprende de ella gradualmente, a través de un denso proceso histórico y cultural desde el que se configuran diversos límites, cada uno con una relación única con respecto a lo que consideramos la realidad (Pavel, 1997: 171).

Pavel se aleja de las aproximaciones normativistas de autores como Russell, Kripke o Searle, que apuestan por eliminar del discurso considerado como real todas las aparentes entidades ficticias. Esto, según Pavel, puede resultar clarificador a primera vista, pero no es para nada representativo de la profunda dimensión del concepto de 'ficción' y de sus rangos de actuación (Pavel, 1997: 172-174). Para explicarlo, el autor nos invita a pensar en la cultura greco-latina, la cual, de manera general, creía en la existencia real de un mundo mítico ideal y en la efectividad histórica de personajes como Edipo. No obstante, los distintos cambios históricos han provocado cambios sociales y han modificado la forma en que las distintas sociedades se han aproximado a lo que consideramos «la realidad». Esto ha provocado la extinción de ciertas creencias, que han pasado a ser consideradas como relatos ficcionales.

Así pues, teniendo en cuenta estos procesos y cambios inherentes al discurrir histórico, Pavel distingue entre dos niveles de verdad que se encuentran conectadas entre sí y entre las que existe una permeabilidad que facilita un flujo de intercambios, el cual es fruto de las variaciones históricas y culturales: la ontológica, que se corresponde con lo que entendemos como mundo real, y la cultural, que es aquella que responde a mitos e ideologías (Pavel, 1997: 174-176).

Martínez Bonati, en cambio, es mucho más determinante a la hora de trazar esta distinción entre los conceptos de realidad y de ficción. El autor apunta a que el objeto ficticio se distingue del real por sus características materiales, que incluyen ciertas

cualidades como el irrealismo, la fantasía o la imposibilidad constructiva (entre otras). El objeto ficticio, como construcción (y no como evento natural, a diferencia de la realidad), es producto intencional de la creación humana y, por tanto, en esta intencionalidad residen una serie de posibilidades fantásticas que no son realizables para el objeto real. Dice Bonati que la obra ficcional excluye la posible verdad única y singular en sus representaciones (a diferencia de las obras historiográficas o biográficas, por ejemplo, cuyas representaciones se construyen desde la verdad), aunque el autor llega a admitir, siguiendo a Aristóteles, que el relato ficcional puede llegar a representar verdades universales (reales en el mundo ontológico) a través de los entes ficcionales. Estas verdades, expone, pueden ser reveladoras, pero nunca pueden probarse como tales (a diferencia de los textos históricos) (Martínez Bonati, 1992: 167-177).

Ahora bien, pese a que el autor parece ser un férreo defensor de las diferencias entre las características del objeto ficcional y del real y del carácter manifiestamente irreal del primero, Martínez Bonati insiste, tal y como ya hemos visto en repetidas ocasiones a lo largo de la tradición, en diferenciar el objeto ficcional de lo que consideramos mentira convencional. El autor defiende que es necesario aceptar la efectividad de lo ficticio, a pesar de su carácter irreal, e insiste en que no podemos identificar como mentiroso al autor que construye afirmaciones en un texto manifiestamente ficcional (Martínez Bonati, 1997: 160, 170). A este respecto, comenta Martínez Bonati que la única diferencia entre las afirmaciones ficcionales y las reales no reside en su carácter lógico o en su acto de habla, sino en su estatus óntico. Esto significa que las frases ficcionales responden a un objeto de referencia ficcional y pueden ser verdaderas respecto a ese objeto de referencia ficcional, inserto en un mundo ficcional, pero no son reales (no se pueden entender como verdad si las analizamos tomando como referencia el mundo fáctico): son, siempre, ficticias. En esta misma línea de pensamiento, Martínez Bonati también difiere en considerar que la construcción de estos objetos, referencias y mundos ficcionales responde a un fingimiento, ya que el autor piensa que el concepto de 'fingir' puede entenderse como engañar o comprenderse como similar a la actividad imaginaria que desempeña un niño cuando juega. Martínez Bonati considera que no hay propósito falaz alguno en el acto de escritura de una obra ficcional, ni tampoco hay una voluntad lúdica similar a la del juego infantil. Además, según el autor, el acto fingido no puede ser efectivo por definición, porque resultaría en una paradoja: un autor no puede fingir escribir, porque, entonces, no escribiría, y el

texto literario, en cambio, sí tiene, como constructo, una efectividad real (Martínez Bonati, 1997: 161-179).

Como el resto de los autores comentados, Ryan también habla acerca de la accesibilidad a los mundos posibles desde la realidad factual y, siguiendo a Kripke, entiende que el término «posible» es sinónimo de «accesible», lo cual implica que un mundo sólo puede ser posible si somos capaces de acceder a él desde el mundo que ocupa el centro de nuestro sistema (que es al que llamamos «realidad», o «mundo real factual», del cual parte el mundo posible y en el que se crea y, por tanto, tiene origen). No obstante, dice Ryan, los filósofos y teóricos, hasta ahora, han entendido esa accesibilidad entre mundos posibles y mundo real factual desde la lógica, y esto implica pensar que «un mundo es posible si satisface las leyes lógicas de la no-contradicción y del medio excluido. [...] (Una proposición debe ser verdadera o falsa, y no ambas cosas al mismo tiempo)» (Ryan, 1997: 182).

Ahora bien, Ryan no está de acuerdo con esa aserción y es consciente de que la aplicación de la lógica a las definiciones de los conceptos de mundo posible y de ficción literaria no resulta operativa y no conduce a resultados funcionales y representativos de la actividad poética (Ryan, 1944: 182). Por este motivo, Ryan decide explicar la accesibilidad entre realidad y ficción a través del desarrollo de varios dominios de relaciones entre los mundos; en concreto dos: el dominio transuniversal de las relaciones que unen el mundo real con el mundo real textual y el dominio transuniversal de las relaciones que conectan el mundo real textual con sus alternativas posibles (mundo posible textual alternativo). Según Ryan, son estas relaciones las que indican en qué grado se asemeja el sistema textual y nuestro propio sistema de realidad (Ryan, 1997: 83). Ryan explica estas conexiones a través de diferentes listados de propiedades e inventarios compartidos que conectan los mundos entre sí y que los hacen compatibles. A este respecto, escribe: «La compatibilidad absoluta con la realidad es desde luego el ideal de textos no ficcionales presentados con fines informativos, como las obras de historia, el periodismo y la biografía» (Ryan, 1997: 185). Matiza Ryan que cualquier texto, sea ficcional o no, es un constructo incapaz de reproducir exactamente lo que ella llama «mundo real» y es por esto por lo que considera necesario distinguir entre textos de ficción verdadera (entre los que estaría, por ejemplo, la novela realista o la novela de la no-ficción) y textos de no-ficción (textos históricos...). La diferencia entre ambos, según la autora, es que la verdadera ficción incluye prácticas miméticas creativas (como la historia dramatizada o la biografía novelada) y lo que ella llama «no-

ficción», no. A diferencia de los textos no ficcionales, los mundos que proponen los textos ficcionales siempre difieren, al menos, en una propiedad de nuestro propio sistema de realidad (Ryan, 1997: 186).

Con su propuesta, Ryan explica y desarrolla las posibles relaciones de accesibilidad entre lo que consideramos el mundo real y los mundos posibles textuales alternativos. Sin embargo, la autora reconoce que estas relaciones de accesibilidad no son siempre suficientes para distinguir qué es lo que podemos llamar «realidad» y qué debemos llamar «ficción». Ryan, de hecho, concuerda con Pavel y con su ontología dual o separada: «el dominio de lo real se escinde en dominios diametralmente distintos que obedecen a leyes diferentes, como lo sagrado y lo profano en obras teatrales alegóricas medievales» (Ryan, 1997: 196). En este sentido, dice Ryan que, por ejemplo, los puntos de vista distintos sobre un texto sagrado de una persona creyente y una no creyente demuestran la relatividad y permeabilidad de las relaciones de accesibilidad entre el mundo real y los mundos posibles textuales alternativos. Las nuevas teorías científicas, así como las diferentes ideologías o aproximaciones religiosas, son decisivas para establecer estas relaciones de accesibilidad y eso implica que ciertos textos, dependiendo del momento histórico (o, incluso, añadimos, del contexto social o cultural en el que son leídos) puedan ser juzgados e interpretados a través de las leyes naturales de nuestro mundo o no (Ryan, 1997: 197).

En síntesis, Ryan realiza un estudio minucioso sobre la red de relaciones que conectan lo que llamamos «mundo real» con los mundos posibles textuales alternativos, pero es consciente de que, aunque su análisis descubre ciertos indicadores de ficcionalidad fiables y funcionales, no puede ser tomado como criterio absoluto y definitivo para marcar los límites exactos que separan lo ficcional de lo real (Ryan, 1997: 205).

Walton trabaja, también, sobre el límite que separa el mundo real y efectivo de los mundos ficcionales. Como comentábamos con anterioridad, el autor observa que existe la creencia general de que los mundos ficcionales están separados del mundo real por una barrera metafísica y lógica inexpugnable (Walton, 1978: 11-12). Walton se pregunta por estas barreras que, supuestamente, separan tajantemente el mundo real de los mundos posibles ficcionales y concluye que esta separación no es tan clara y sólida como queremos creer: las relaciones entre la realidad y los mundos ficcionales son más permeables de lo que parece a simple vista y lo ficcional tiene más incidencia en nuestra realidad factual de lo que a menudo reconocemos. Lo que ocurre, según Walton, es que

el hombre tiene un impulso pre-reflexivo doble que, por un lado, le incita a reconocer la existencia factual de las ficciones y que, por otro, desarrolla en él una intuición de resistirse, racionalmente, a aceptar este pensamiento (Walton, 1978: 12-15).

Walton se pregunta el porqué de esta aproximación intuitiva, dual y contradictoria al problema y concluye, a través de algunos ejemplos, que, si bien es cierto, por ejemplo, que una entidad ficcional no podría nunca salvarnos la vida en nuestro mundo real (en tanto en cuanto necesitaríamos ser ficcionales nosotros para que esto fuera posible) porque no podemos interaccionar físicamente con ella, lo cierto es sí podemos trabar con esta entidad una serie de relaciones psicológicas. Tanto es así que, por ejemplo, un niño puede creer que un monstruo ficcional es real y sentir miedo efectivo (Walton, 1978: 16-17). Siguiendo la teoría de Walton, otro ejemplo común podría ser la inseguridad o el temor que podemos experimentar tras ver una película de terror, ante la idea de que una de las entidades ficcionales y supranaturales de la misma pueda personarse en nuestro hogar.

En este sentido, apunta Walton a que sentimos lazos psicológicos con los objetos ficcionales y trabajamos con ellos relaciones íntimas como las que sentimos, también, hacia lo que consideramos como real y efectivo. La ficción, en este caso, toma cuerpo en pensamientos que existen en la factualidad de nuestro mundo real y es de ahí, según Walton, de donde deriva nuestra tendencia a considerarla como parte de la realidad, aunque sabemos que no podemos tener ningún contacto físico con ella (Walton, 1978: 19).

Walton, como Ryan, sugiere que, durante mucho tiempo, hemos intentado explicar la realidad ficcional posicionándonos en el mismo nivel desde el que entendemos la realidad factual. Sin embargo, Walton nos propone dejar de analizar los estados ficcionales desde el estatus de la realidad fáctica y nos invita a descender, desde la realidad factual, a la realidad ficcional. Esto, según el autor, nos permite obtener la apariencia de realidad del constructo ficcional: «What fictional is the case is, fictionally, really the case» (Walton, 1978: 21). No perdemos nuestra factualidad al expresar oraciones ficcionales: es ficcional decir, por ejemplo, que Tom Sawyer existe, pero ese pensamiento sobre el ente ficcional es factual; es real. Nuestra posición, como entes reales, nos permite obtener esta aproximación dual: existimos en la realidad, pero podemos elaborar mundos y proposiciones de carácter ficcional (Walton, 1978: 21). En este sentido y atendiendo a esta cuestión de los límites entre lo ficcional y lo real, Walton define el concepto de ‘mundo posible’ como un dispositivo para explicar y

aclarar nuestra confusión sobre en qué medida lo que llamamos «ficcional» es o no real (Walton, 1978: 19).

Por último, en esta línea de estudios semántico-creacionistas, cabe destacar la aportación de Benjamin Harshaw (1997), quien defiende que los constructos ficcionales sólo están mediatizados por el lenguaje y que tienen, con él, una interrelación de dependencia. Además, dice Harshaw que el lenguaje depende de los constructos de realidad y que representamos el mundo exterior a través de sus principios reguladores. Esto significa, para el autor, que el problema de la ficción no puede aislarse del problema del lenguaje en el ámbito literario (Harshaw, 1997: 123-126).

Harshaw, como el resto de los autores, parte también de la contraposición entre verdad y ficción, derivada de la comprensión, antes explicada, de la mimesis aristotélica como creación. Describe la ficción como «aquél lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real» (Harshaw, 1997: 126). Así pues, Harshaw se suma a la corriente de pensamiento que entiende la realidad ficcional como independiente de la realidad factual:

En otras palabras, una obra literaria construye su propia 'realidad' al tiempo que la describe simultáneamente. La naturaleza problemática de diversos 'existentes' en dicha 'realidad' está estrechamente relacionada con las fuentes contradictorias de los 'informadores' y de la información relativa a la misma (Harshaw, 1997: 130).

Atendiendo a esta premisa, Harshaw, como los anteriores autores, explica la literatura ficcional a través de un concepto que funciona de forma similar al de mundo posible: Campo de Referencia Interno (CRI), que el autor describe como una red de referentes interrelacionados de diversos tipos. Explica Harshaw que dentro de estos CRI existen marcos o campos entrecruzados, que pueden ser o no fictivos, pueden ser hipotéticos, conocidos, desconocidos, y que nunca podrán ser conectados por los lectores con plena continuidad. Los textos literarios, dice, construyen sus propios CRI, lo que significa, exactamente y como citábamos anteriormente, que construyen su propia realidad o, si queremos, su propio «mundo posible» (Harshaw, 1997: 127-130).

A propósito de los límites entre ficción y realidad y de su accesibilidad, Harshaw expone que no hay forma de conocer un texto literario objetivamente, como no hay forma de conocer las situaciones reales fuera de la experiencia propia de manera objetiva. Disponemos de la información que otros nos cuentan y sólo podemos conocer el mundo real y efectivo comparando esa información con nuestras propias vivencias.

En este sentido, la diferencia entre la vida real y la literatura es que en la primera los referentes existen realmente en el mundo ontológico, en la realidad literaria no (Harshaw, 1997: 131). Dice a propósito de la accesibilidad a la realidad ficcional que los CRI están configurados de acuerdo con una selección de elementos del mundo humano que denominamos «real», físico y social. Las personas y otros referentes únicos y fictivos se elaboran, dentro de los CRI, de referentes y/o marcos de referencia provenientes de campos externos a los mismos, que incluyen lo que consideramos mundo real y ontológico y algunos —llamados por Harshaw— «sistemas de modelización secundaria», como son la religión, las ideologías... No obstante, el texto literario, a pesar de depender de un marco externo, selecciona elementos, reorganiza jerarquías y crea, en definitiva, su propia realidad, su propio CRI autónomo (Harshaw, 1997: 136-137).

Concluye Harshaw que la ficcionalidad es cuestión de invención. El concepto de ‘ficción’, comenta, no se opone al de hecho porque las obras ficcionales pueden estar basadas en experiencias u observaciones pertenecientes al mundo real y ontológico (aunque sí destaca la verdad ficcional como independiente y excluyente a la verdad factual. En su planteamiento, podríamos aplicar la frase que ya Doležel utiliza: lo que es realidad, no puede ser ficción y viceversa). Asimismo, las obras que pretenden describir este mundo real y ontológico (como las autobiografías o las noticias periodísticas), pueden contener una cantidad de información sesgada. Dice Harshaw que no se trata tanto de la proporción de veracidad demostrable, sino, más bien, de que las obras ficcionales establecen su propio CRI (o mundo posible, si queremos), mientras que las obras factuales describen el marco del mundo real (Harshaw, 1997: 137-138).

Estos son sólo algunos ejemplos representativos de entre otros que podríamos encontrar en otros autores semántico-creacionistas. Aunque cada uno de ellos se aproxima al problema teórico de la ficcionalidad desde perspectivas que difieren entre sí, lo cierto es que todos ellos parten de una misma base común: 1) construyen sus teorías desde la definición que Aristóteles le concede a la actividad poética y desde su concepto de ‘mímesis’, que todos ellos interpretan como «creación» de carácter epistemológico y no como «imitación» de la realidad (recordamos que, implícitamente, en la obra aristotélica ya se refleja la oposición platónica de realidad/ficción). 2) Entender la actividad poética como creación y no como imitación les concede la base para proponer el concepto de ‘mundo posible’, en el que se engloban todos los seres, estados, procesos, acciones, ideas... creados epistemológicamente y, por tanto,

ficcionales, y distintos a los que acontecen y pueblan nuestro mundo real factual y ontológico, que es de carácter natural. 3) Para estos autores, los mundos posibles ficcionales (la ficción) son distintos del mundo factual (realidad). Realidad y ficción son dos términos excluyentes y, en palabras de Doležel, incluso opuestos: lo que es realidad no puede ser ficción y lo que es ficcional no puede ser real. 4) Aun así, existen puentes que conectan los mundos ficcionales con el mundo real factual, aunque son de carácter epistemológico, no ontológico. El constructo ficcional parte de la realidad y no es ajeno, por completo, a la misma ni está aislado de ella. No obstante, los diversos autores se aproximan a esta cuestión, como hemos visto, desde argumentos con distintos grados de aperturismo. Por ejemplo, en la cuanto a la separación entre ficción y realidad, hemos visto que Doležel identifica claramente como incompatibles ambos conceptos: aquello que es ficcional, no puede ser real (a pesar de que sí reconoce que entre ficción y realidad existen nexos de unión o puentes). Sin embargo, Pavel es más crítico con aquellos teóricos que trazan una línea clara que separa lo ficcional de lo real y reconoce que la ficción parte de la realidad y se desprende de ella.

Estas aproximaciones semántico-creacionistas al concepto de ‘ficción’ resultan muy interesantes. Hasta ahora, la mimesis de la que habla Aristóteles (el motor de la actividad poética) había sido interpretada por la tradición de estudios sobre literatura, esencialmente, como imitación de la realidad y esto parecía ser una de las limitaciones, a la hora de entender la naturaleza de la ficción, que empujaban a los diferentes críticos a recuperar el viejo prejuicio platónico que interpretaba la actividad poética como un tipo de engaño o falacia: entender la ficción como una imitación de la realidad significa comprender esta actividad desde la lógica ontológica y esa lógica es la que nos ha conducido, clásicamente, a observarla como una desvirtuación de la realidad y a buscar, en ella, las representaciones basadas en lo realmente existente en el mundo ontológico.

Comprender explícitamente la mimesis aristotélica como creación —y no explicarla sólo como una imitación del mundo real (y, por tanto, dependiente y sujeta a él)— abre una serie de posibilidades interesantes que permiten evitar, en principio, esta asignación del valor de mentira o falsedad al constructo ficcional: la literatura nunca, desvirtua, ni falsea la realidad. La actividad mimética es una actividad creativa, que permite generar posibilidades independientes, alternas y excluyentes de lo que llamamos «realidad»⁷⁸. Estas posibilidades son lo que llamamos «ficción» y, aunque

⁷⁸ Esta defensa de la literatura de sus acusaciones de falacidad está muy próxima a algunas de las que llevaron a cabo, durante la tradición de estudios sobre poética, las líneas que adscribieron una finalidad

parten de nuestra realidad ontológica y están conectadas con ella, no tratan de suplantarla, ni de falsearla o modificarla (por eso no suele ser posible identificar objetos reales en lo ficcional). Esta actividad creativa es tan rica y completa que, según estos teóricos, converge en la creación de complejos mundos posibles ficcionales, alternativos a lo que consideramos mundo real, que, si bien no tienen una naturaleza ontológica y física, sí resultan reales en un nivel epistemológico y provocan reacciones y lazos afectivos y psicológicos fácticos en los autores y receptores. Estos mundos posibles ficcionales, en tanto que son realidades alternativas e independientes de la ontológica, no pueden ser considerados simplemente como imitaciones basadas en lo verdadero. Los mundos posibles tienen, por tanto, una propia realidad ficcional, que, aunque traza puentes con nuestro mundo ontológico, es independiente de nuestra verdad factual.

Esta argumentación, basada en una relectura de la mimesis aristotélica, parece funcional a la hora de abrir la definición del concepto de ‘ficción’ y evitar, de entrada, discusiones como las que llevamos trabajado a lo largo de toda esta investigación, pero adolece de los problemas que ya hemos visto vinculados a las defensas del deleite y que terminan por contraponer el concepto de ‘ficción’ al de realidad. Hemos de considerar que existen casos particulares, dentro de lo que llamamos literatura, que generan problemas y contrasentidos para las teorías semántico-creacionistas. Un ejemplo, entre otros, son las obras que parecen estar a caballo entre lo que consideramos la realidad factual y la ficcional, como pueden ser las novelas de la no-ficción, la lírica, la autoficción o incluso la autobiografía, entre otras. ¿Qué ocurre cuando un autor busca sacar a la luz un crimen acontecido en nuestro mundo ontológico, pero utiliza, para ello, las herramientas del discurso novelístico tradicional, que son de claro corte ficcional? ¿Qué ocurre cuando, en una crónica de un asesinato, introducimos un narrador que cuenta al receptor cómo se sentía, exactamente, el criminal o unos diálogos que reconstruyen, palabra por palabra, una conversación (información que, de hecho, resulta prácticamente imposible de retener en la memoria para cualquier testigo)? ¿Estamos, entonces, ante una verdad de carácter ficcional o ante una verdad ontológica? ¿En qué medida somos capaces, siguiendo, por ejemplo, tipologías como las de Ryan, de separar los elementos ficcionales de los que no lo son? ¿Hemos de aceptar estas obras,

deleitosa al hecho literario y que muchas veces explicaron que la verdad literaria no es la misma que la factual. Entendieron la ficción como un tipo de verdad distinta, que no busca esconder sus falacias y que existe para provocar el disfrute en el lector.

directamente, como construcciones ficcionales y obviar el peso que tiene en ellas la labor reproductiva de la realidad?

Pensamos que todas estas preguntas no pueden tener respuesta desde las teorías semántico-creacionistas que, en principio, parecen haber sido diseñadas para explicar los casos en los que el componente creativo da lugar a un producto manifiestamente ficcional, que no tiene nada que ver con los hechos particulares acontecidos en nuestro mundo ontológico. No obstante, para cubrir ejemplos como el de la lírica, la autobiografía o las novelas de la no-ficción, estas teorías necesitarían algunos ajustes que, quizás, podrían suponer algunos giros forzados en lo que respecta a la definición del concepto de ‘ficción’.

En este sentido, opinamos que las teorías semántico-creacionistas continúan planteando dudas y problemas a propósito de la naturaleza del concepto de ‘ficción’, que teóricos y críticos siguen intentando atajar y que, según nuestras hipótesis, pensamos que residen, nuevamente, en la aceptación y perpetuación de los presupuestos tradicionales, de carácter mítico-metafísico, y la utilización de algunas herramientas que pertenecen al antiguo paradigma de conocimiento tradicional. Presupuestos, por cierto, que, contradictoria y sorprendentemente, estas mismas tratan de evitar a partir de la relectura del concepto aristotélico de ‘mimesis’.

Por un lado, si bien la reinterpretación del concepto de ‘mimesis’ como «creación» y no como «imitación» permite argumentar la existencia de una realidad ficcional, ajena a la realidad factual y, por tanto, desvinculada, en apariencia, del valor de falsedad que se le atribuye, tradicionalmente, a la poesía (y que se fija en Platón), lo cierto es que esta reinterpretación no es suficiente para eliminar estos prejuicios tradicionales de raíz. La misma aceptación de la doctrina aristotélica y de su definición de poesía (y, por tanto, del concepto de ‘mimesis’) encierra la visión de los conceptos de ficción y de realidad como opuestos, contradictorios y excluyentes entre sí. Lo explicita, por ejemplo, Doležel en su definición de ficción, citada con anterioridad, «Entendemos la ficción como algo opuesto a la realidad (a lo verdadero)» (Doležel, 1999: 10), y la idea, de manera implícita, se repite en toda la argumentación que sostiene que los mundos posibles son universos epistemológicos ajenos y excluyentes del universo real factual y ontológico (aunque conectados con él). Es, aquí, donde volvemos a encontrar los repetidos ecos de la asimilación tradicionalmente estratificada que nos hace comprender el concepto de ‘ficción’ como opuesto, ajeno o excluyente al de verdad o realidad.

Entender, de esta manera, la ficción como construcción y no como copia nos posibilita evitar emparentar, de manera explícita, el término «ficción» con el de «engaño» o «mentira», pero implícitamente seguimos aceptando la oposición existente entre «ficción» y «realidad». Eso, precisamente, es lo que nos lleva a no poder encontrar una explicación satisfactoria de aquellas obras que hibridan, explícitamente, mecanismos ficcionales con crónicas de sucesos fácticos. Si, como dice Doležel, no podemos llamar ficción a la realidad, ¿cómo hemos de considerar estas obras que pretenden contar la realidad a través de mecanismos ficcionales?

En síntesis, observamos que aunque estas nuevas teorías a propósito de la ficción literaria están insertas dentro de la llamada Poética moderna, que, a diferencia de la Poética tradicional, no es normativista y que se rige bajo el propósito de aproximarse de un modo científico-empírico y objetivo al estudio de la literatura, lo cierto es que:

1. Los estudiosos vuelven a basar su definición de conceptos como el de literatura o ficción en argumentos de autoridad interpretados de la obra de autores clásicos como Aristóteles. Además, observamos que, tal y como ocurría en otros periodos anteriores, se vuelve a considerar la obra aristotélica (en este caso, el concepto de ‘mímesis’) para adecuar su supuesto significado, según la conveniencia de las nuevas necesidades argumentativas de estas teorías, insertas en el contexto socio-cultural del siglo XX⁷⁹. Existe un interés en abrir la interpretación del concepto de ‘mímesis’ para que éste pueda ser entendido, no sólo como copia, sino también como creación.
2. Esto significa que toda la reflexión sobre la naturaleza ficcional de la obra literaria, que en este caso evita formulaciones de tópicos como el del poeta furioso o temas manidos como el del fin de la poesía, se realiza a partir de la reinterpretación (de nuevo) de un concepto clásico (mímesis), que se considera el motor de la actividad literaria y a través del que se busca llegar a comprender si podemos considerar las entidades ficcionales como parte de nuestro mundo real.
3. Sin embargo, a pesar de esta nueva reinterpretación (que motiva la formulación de nuevas nociones metafísicas, como la de ‘mundo posible’) estas disquisiciones se ven afectadas por los presupuestos clásicos y

⁷⁹ Las teorías semántico-creacionistas no son las aproximaciones que deciden reinterpretar el concepto aristotélico de mímesis como «creación». Ya encontramos voces que realizan este ejercicio en los estudios tradicionales sobre Poética. No obstante, incidimos en esta reinterpretación porque es esencial y nuclear para la constitución, en sí, de estas propuestas.

tradicionales sobre los que se construye la obra aristotélica (y sobre los que se ha interpretado, a lo largo de los siglos, a Aristóteles). La oposición ficción/realidad ya subyace en las interpretaciones de la obra del Estagirita y aparece en estas nuevas teorías, que parten de las definiciones de la *Poética* para constituirse.

4. Por tanto, esto converge en que estas nuevas teorías semántico-creacionistas acaban desarrollando una nueva argumentación logo-teórica, que parte de ciertas formulaciones aristotélicas que son aceptadas como argumentos de autoridad y que no se cuestionan críticamente. Estas teorías, por tanto, proponen nuevos conceptos lógico-intuitivos, como el de ‘mundo posible’, que sirven, entre otras cuestiones, para volver a atenuar el supuesto engaño inherente a la naturaleza de la ficción literaria. Estas teorías, de nuevo, tratan de explicar la subjetividad que permite la creación literaria con unas estrategias de saber basadas en las del modelo de conocimiento tradicional de corte metafísico.
5. La idea de que la ficción literaria tiene una naturaleza falaz es aceptada, implícitamente (a pesar de que se persiga negarla de forma expresa) desde el mismo momento en el que las definiciones de literatura y de ficción se construyen sobre argumentaciones clásicas, insertas en el pensamiento mítico-metafísico sobre literatura que, tradicionalmente, ha comprendido la poesía mimética como una actividad opuesta y excluyente de la realidad fáctica.

4.2.2. El concepto de ‘ficción literaria’ según las teorías semántico-miméticas

Las teorías semántico-miméticas definen el concepto de ‘ficción’ siguiendo la interpretación general que la poética tradicional le ha concedido a la mimesis aristotélica, la cual define el término como «imitación» de la realidad: el motor de la creación literaria es la representación de las personas, eventos, circunstancias y objetos de nuestra realidad que, cuando son convertidos en narración, pasan a tener un carácter ficcional y no verdadero. Esta idea no sólo puede entenderse a partir del concepto aristotélico de mimesis: como ya hemos visto, es la base del pensamiento platónico a propósito de la literatura y es, precisamente, el estatus de «copia» que él le concede lo que motiva toda su argumentación a propósito del carácter falaz y pernicioso natural al constructo literario, que ya hemos desarrollado con anterioridad y que, como hemos

visto, caló con suma profundidad en la concepción social general sobre el artefacto literario. Las teorías semántico-miméticas ya no entienden la ficción como una copia, pero, siguiendo a Aristóteles⁸⁰, sí la comprenden como una imitación de la realidad que, necesariamente, transforma nuestro entorno real en este proceso de representación. En líneas generales, la mimesis se entiende de la siguiente manera:

La mimesis exige una proximidad a los principios generales de funcionamiento de la realidad efectiva y al mismo tiempo una diferenciación de ésta, pues como representación que es se distancia del objeto que en parte es por ella representado (Albaladejo, 1992: 35).

Para esta corriente, la literatura ficcionaliza y cambia la realidad, le sustrae su carácter verídico y esto implica, nuevamente, que la contraposición y distinción entre ficción/realidad siga latente en cierta medida (en esta «diferenciación que menciona la cita anterior estriba la contraposición»). En síntesis, estas teorías, a diferencia de las anteriores, no contemplan la noción de mundo posible: sólo existe un mundo, el real, efectivo y ontológico y, dentro de él, se produce la creación ficcional que, necesariamente, parte de este mundo ontológico y, por tanto, representa en ella sus elementos y los modifica. Dentro de esta corriente teórica de pensamiento encontramos los trabajos de Erich Auerbach (2017), Käte Hamburger (1995) y Susana Reisz de Rivarola (1979), entre otros. Veamos cómo abordan y definen estos autores la ficción literaria a través de diferentes, pero muy similares, interpretaciones del concepto aristotélico de mimesis.

No podemos comenzar a hablar de la visión semántico-mimética a propósito del problema de la ficción literaria sin abordar, en primer lugar, el tratamiento del concepto de aristotélico de ‘mimesis’ que lleva a cabo uno de los principales representantes de estas líneas de estudio: Erich Auerbach y su ensayo *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, a través del que el autor realiza un seguimiento de la evolución histórica del realismo literario en relación con el concepto de ‘mimesis’, siguiendo un método de análisis comparativo.

Erich Auerbach analiza la incidencia que ha tenido la realidad factual y objetiva en las construcciones literarias a través de grandes obras, pertenecientes a distintos

⁸⁰ Las interpretaciones contemporáneas de la mimesis aristotélica están en consonancia con la definición del concepto que da Tartarkiewicz: «Aristóteles, aparentemente fiel a Platón, transformó su concepto y su teoría de la imitación [...]. Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita a la realidad, pero la imitación no significaba, según él, copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad» (Tartarkiewicz, 1992: 303).

periodos históricos. El autor elabora su análisis a partir de la interpretación tradicional del concepto de ‘mímesis aristotélica’ como «imitación». Esta traducción deriva, directamente, de la forma en la que la tradición leyó e interpretó la obra de Aristóteles y, como sabemos, encierra la ya comentada influencia del pensamiento platónico (que, recordamos, observaba el arte mimético como una copia imperfecta de la realidad que podía conducir al lector a engaño o equívoco). Si, como dice Aristóteles, el núcleo de la actividad poética es la mímesis (o, como Auerbach lo interpreta, la imitación), la literatura se configura a partir de una imitación de la realidad y, por tanto, resulta en una modificación de la misma, que es lo que llamamos «ficción»; un concepto que, en algunas ocasiones, Auerbach hermana con el de «engaño». La literatura, por tanto, es ficcional (no es realidad), pero es posible, según Auerbach, encontrar realidad en ella y es a ello a lo que dedica su trabajo:

Imitación de la realidad es imitación de la experiencia sensible de la vida terrestre, de cuyas características esenciales parecen formar parte la historicidad, el cambio y el desarrollo, y por mucha libertad que se permita al poeta imitador, éste no puede privar a la realidad de esas cualidades esenciales (Auerbach, 2017: 182).

Auerbach justifica que la realidad es un elemento presente y latente en cualquier obra literaria, pero matiza que aquello que llamamos «realidad» posee una naturaleza cambiante, siempre condicionada por el contexto histórico y cultural en el que se interprete el concepto: «La visión de la realidad que se deduce de las obras cristianas de las postrimerías de la antigüedad y de la Edad Media es totalmente distinta de la del realismo actual» (Auerbach, 2017: 523). Explica Auerbach que cualquier suceso ocurrido efectivamente en el mundo ontológico y efectivo no sólo se implica a sí mismo, sino también al agente que lo relata y da testimonio de él (Auerbach, 2017: 523) y, por tanto, implica también su interpretación de la realidad, mediada por el enfoque de conocimientos, creencias, valores... de la época en cuestión.

Este modo de entender la literatura queda patente, por ejemplo, en el primer capítulo de la obra de Auerbach, titulado «La cicatriz de Ulises». En él, el autor analiza la obra homérica en comparación con los textos bíblicos y, en su análisis, considera ambos como literatura, es decir, como textos ficcionales que, además, tienen un carácter legendario. Los dos parten de la realidad fáctica para configurarse (y la integran: de hecho, dice que a través de las obras de Homero podemos disfrutar de la experiencia sensible de la época del autor) y es el componente mimético lo que nos permite captarla

y experimentarla. No obstante, al mismo tiempo, el carácter legendario de ambos se configura de forma distinta y esta configuración afecta al estatuto ficcional de las obras: mientras que el lector de Homero no se pregunta si lo que el autor escribe es ficción o realidad fáctica, porque lo hace con el propósito no de transmitir la realidad histórica, sino de provocar un disfrute en el receptor, el lector del texto bíblico sí tiene que entender como realidad histórica (incluso, como realidad única) lo que la obra le presenta, porque de ello depende la continuidad de su fe en la religión cristiana. De lo contrario, el lector podría tachar el texto bíblico de falaz y quitarle todo crédito; cosa que no puede ocurrir con el texto homérico, puesto que, según Auerbach, no está diseñado con el propósito de anunciar una verdad fáctica (Auerbach, 2017: 19-21).

De este análisis y de los siguientes, queda claro que Auerbach interpreta el concepto de ‘ficción literaria’ tal y como ha sido entendido a lo largo de toda la tradición: como opuesto y contrario al de realidad y como una forma de engaño, falacia o falta a la verdad efectiva. La ficción literaria es una imitación de la realidad y, como tal, no es la misma realidad y supone una falta para con ella. No obstante, Auerbach tiene una concepción excepcional de la realidad y explica que aquello que entendemos como «real» tiene una naturaleza cambiante que no podemos obviar y depende del contexto histórico y de su visión cultural. Las faltas a la verdad de la ficción literaria no resultan un problema para el lector siempre y cuando se entienda que el fin de la obra no es dar cuenta de la realidad fáctica del contexto histórico en cuestión, sino provocar placer. Ahora bien, siempre y cuando se entienda que la obra literaria debe dar cuenta de la verdad efectiva, cualquier falta con ésta supondrá un engaño para el lector, si este la descubre.

La oposición del concepto de ‘ficción’ con el de ‘realidad’ (pese a que lo que llamamos «realidad» sea cambiante) y su consecuente hermanamiento con el de falacia es evidente en el pensamiento de Auerbach y se debe, precisamente, a su interpretación del concepto aristotélico de mimesis como «imitación» que, a su vez, es consecuencia de las fuertes influencias platónicas en su obra, que se presentan, no sólo de un modo implícito (como ya hemos visto que ocurre en muchas obras a lo largo de la tradición), sino también de una manera explícita y reconocida.

El TEMA de este libro, la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”, me ocupa desde hace largo tiempo. Originalmente, partí del planteamiento platónico del problema en el libro 10 de la *República*, la *Mimesis* en tercer lugar

después de la Verdad, en relación con la pretensión de Dante de presentar en la *Comedia* una auténtica verdad (Auerbach, 2017: 522).

Hamburger habla sobre la realidad y la ficción en la misma línea semántico-mimética, a partir del concepto de ‘mímesis’, pero de un modo diferente a Auerbach. Según la autora, definir el término «realidad» desde una perspectiva moderna, en la que la lógica formal y las ciencias de la naturaleza tienen incidencia, resulta complejo y advierte de que esta complejidad puede converger en la emergencia de problemas y contrasentidos a la hora de considerar la ficción en el ámbito de los estudios humanísticos y literarios. Hamburger habla de la realidad para definir la literatura y, de entrada, define lo real como contrario a la construcción poética (Hamburger, 1995: 15)

Como quedará claro en la exposición que sigue, el concepto de realidad así empleado no significa sino la realidad de la vida humana (naturaleza, historia y espíritu del mundo) en cuanto opuesta a lo que vivimos como «contenido» de las composiciones literarias, no significa sino el modo de ser de la vida en cuanto se diferencia del que la literatura crea y representa (Hamburger: 1995: 15).

Hamburger dice que existe una contradicción en la naturaleza de lo literario: por un lado, la literatura es diferente de la realidad, pero, por otro, la realidad es la materia de la que bebe, directamente, lo literario. No obstante, la autora supera esta aparente contradicción afirmando que, necesariamente, la ficción ha de ser distinta de la realidad, en tanto que ésta bebe de ella para constituirse (y no es realidad, en sí misma) (Hamburger, 1995: 15-16).

Afirma la autora que el concepto de ‘literatura’ sólo puede explicarse si se plantea, previamente, el de realidad. Para ello, recurre al desarrollo argumental aristotélico a propósito de la mímesis y explica que el Estagirita identifica, directamente, este concepto con el de *poíesis* (lo que nosotros llamamos literatura): ambos comparten un mismo significado. Hamburger reconoce que en el concepto de ‘mímesis’ hay un matiz de significado que nos lleva a pensar en él como «copia posterior», pero nos invita a considerar como más relevante su interpretación como «hacer» o «producir»; un significado del concepto que quedó de nuevo desplazado, según la autora, debido a la obra de Auerbach. En este sentido, concluye Hamburger que:

El acento del concepto mimesis no ha de recaer sobre el matiz de *imitatio* o copia posterior; éste sólo entra a formar parte del concepto en la medida en que sea la realidad humana la que brinda su material a la composición literaria que presenta y «hace» seres humanos (Hamburger, 1995: 17).

Según Hamburger, Aristóteles considera que ha de ser excluida de la *poiesis* toda creación que no «haga» seres humanos que actúen o acciones al modo de la mimesis (es decir, ficticios): la realidad no es materia de lo literario. Reconoce, sin embargo, que el Estagirita no desarrolla, explícitamente, el binomio conceptual «realidad/ficción» (aunque, observamos, sí lo acepta cuando contrapone lo real a lo ficcional), pero sí asegura que todas las poéticas modernas trabajan sobre esa fórmula al tiempo que se suman a la definición aristotélica de literatura (Hamburger, 1995: 18).

Queda claro, pues, que Hamburger elabora su definición de ficción literaria a partir de la interpretación de la obra de Aristóteles. Hamburger no identifica, directamente, el concepto de ‘mimesis’ con el de imitación de la realidad (como sí hacen otros autores de la semántica-mimética); lo entiende como «hacer» o «crear». Pero sí interpreta en él un sentido de imitación que no puede ser obviado. Esto le lleva a entender que la actividad literaria parte, directamente, de la realidad factual y, en tanto que parte de ella, la imita en cierto sentido. Para Hamburger, no existen mundos posibles alternativos; existe el mundo fáctico y la creación literaria que se desarrolla a partir de él. Por tanto, los entes, acciones, espacios y procesos ficcionales, pese a estar creados a partir de la realidad, no son reales porque no forman parte, de forma ontológica, de ella. El concepto de ‘ficción’, por consiguiente, se articula como excluyente al de verdad efectiva y, tanto es así, que la autora habla explícitamente del binomio realidad/ficción, que, si bien no llega a ser planteado nunca en la obra aristotélica de forma evidente, sí es sobreentendido y tratado por las poéticas modernas que desarrollan sus disertaciones a propósito del problema tomando como base las definiciones aristotélicas.

La visión de Hamburger sobre la naturaleza de la ficción puede ser sintetizada de la siguiente forma: la actividad literaria se basa en una creación, que tiene origen en la realidad y, por tanto, la imita en cierta medida y es excluyente a la misma (en tanto que no es la misma realidad, sino un constructo diferente, que parte de ella).

A lo largo de su trabajo, Hamburger habla sobre la capacidad de la mimesis (o de la ficción) de hacer vivir lo literario como algo real. Esta capacidad deriva, según la autora, del uso que la literatura hace del lenguaje y del funcionamiento de los

mecanismos de enunciación. Este aspecto es lo que permite aislar como ficticios (comunicación ficcional), por ejemplo, el relato en tercera persona y el drama, a diferencia de la poesía lírica y la autobiografía (que, según Hamburger, no pueden ser considerados como tal y deben ser entendidos como comunicación fáctica). Según Hamburger, la comunicación fáctica se elabora siempre desde un objeto preexistente (Garrido Domínguez, 1997: 23-24).

Por último, dentro de esta corriente semántico-mimética, es necesario mencionar la aportación de Susana Reisz de Rivarola (1979), quien habla en su trabajo a propósito de la incidencia de lo que consideramos como realidad o factualidad en el ámbito de la ficción literaria. Reisz de Rivarola construye su aproximación al problema teniendo en cuenta el enfoque pragmático sobre la ficción de Landwehr y la definición de «realidad» de Glinz.

A través de Glinz, Reisz de Rivarola distingue entre realidad y facticidad. La realidad, dice, es el contexto causal en el que los seres humanos actuamos y en el que se desarrolla nuestra experiencia práctica. Es lo que aceptamos cotidianamente, sin cuestionarlo. La facticidad, sin embargo, es un concepto más limitado para la autora, que comprende los estados y los procesos realmente ocurridos en un momento del pasado o del presente (Reisz de Rivarola, 1979: 120-121). Garrido Domínguez explica que, para Reisz de Rivarola, la noción de realidad (evocada a través del concepto de ‘verosimilitud’) tiene que entenderse no con un significado fijo, sino como una forma relativa de contemplar el mundo, la cual depende de circunstancias diversas (la idea de universo que defiende la ciencia, la filosofía, las propias convenciones literarias, etc...). Los textos ficcionales tienen, para la autora, una naturaleza imaginaria que es autorreferencial o pseudorreferencial, que parte de la realidad, entendida como la acabamos de explicar (no en un sentido de realidad particular y fáctica) (Garrido Domínguez, 1997: 36-37).

En cambio, a la hora de definir el concepto de ‘ficción’, la autora se aparta de posiciones como la de Searle (quien describe el hecho ficcional como un fingimiento) y propone entender la ficción literaria a través de Landwehr, quien distingue el término «ficticio» del término «ficcional»: para el autor, son ficticios los objetos hechos que han sido modificados de manera intencionada por alguien en algún momento y por algún tiempo: «vale decir, aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él —y para otros individuos de su mismo ámbito cultural— en un determinado momento» (Reisz de

Rivarola, 1979: 105). El concepto de 'ficcionalidad', en cambio, se refiere, según Landwehr, a la relación de una expresión (que puede ser verbal o de otro tipo) con los constituyentes que forman parte de la situación comunicativa (productor, receptor y zonas de referencia), con la condición de que, al menos, uno de estos constituyentes sea ficticio (que haya sido intencionadamente modificado, como explicábamos con anterioridad). Esta modificación de los constituyentes puede haber sido llevada a cabo o por el productor del texto de forma independiente del receptor, por el receptor en consonancia con la intención del productor o por el receptor de manera independiente del productor. La comunicación ficcional, escribe Reisz de Rivarola, sólo resulta exitosa en el segundo de los casos, «ya que para su cumplimiento es preciso que el receptor realice cointencionadamente las mismas modificaciones efectuadas por el productor» (Reisz de Rivarola, 1979: 105-106). La ficcionalidad, por tanto, según Reisz de Rivarola, es una categoría que se constituye de forma pragmática: los textos no tienen ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita, de por sí, comprenderlos como ficción, lo que significa que cualquier enunciado es susceptible de ser ficcionalizado, si se cumplen con las condiciones antes estipuladas (Reisz de Rivarola, 1979: 108). Por consiguiente, un texto es ficcional si, al menos, uno de los constituyentes es ficticio; es decir, si ha sido modificado de forma intencionada.

Teniendo en cuenta las definiciones del concepto de 'verdad' y del de ficcionalidad que propone Reisz de Rivarola a través de Glinz y de Landwehr, podemos entender que la autora se inscribe en la corriente semántico-mimética, puesto que entiende que la ficcionalidad surge en el contexto que consideramos «realidad» (recordamos, no de la realidad fáctica particular, sino de nuestra forma general de contemplar el mundo) y, de hecho, aunque en los textos ficcionales aparecen muchos constituyentes ficticios (por eso son ficcionales), lo cierto es que también aparecen elementos pertenecientes a nuestra realidad (a esa concepción del mundo), e incluso pueden aparecer algunos constituyentes considerados como fácticos (pertenecientes a la realidad particular), aunque advierte la autora de que toda mención, por ejemplo, a personajes históricos en un texto ficcional no implica que el texto se refiera a hechos realmente existentes y fácticos, sino que, simplemente, son muestra de la compatibilidad entre el mundo real y el representado dentro del texto ficcional. Además, dice que sólo el productor puede saber de forma clara y precisa qué partes del mundo representado no son reales (no tienen correlato con la experiencia fáctica) y cuáles son

constituyentes ficticios, producto de una modificación (Reisz de Rivarola, 1979: 110-111).

Con este planteamiento de la obra literaria (ficcional) como parte de nuestra realidad (y como, también, representación de la misma o como representación, si queremos, de nuestra forma de entender el mundo), Reisz de Rivarola cree oportuno rescatar y atajar, directamente, la vieja identificación (fijada en Platón) de la literatura como una forma de engaño. La autora, siguiendo la doctrina aristotélica —la interpretación, en este caso, del concepto de ‘mímesis’ como copia o reproducción de la realidad es coherente con el desarrollo teórico de Reisz de Rivarola—, explica que la *Poética* del Estagirita supera ya la asimilación de los conceptos de ficción y de mentira:

Aristóteles reclama fidelidad fáctica para el texto histórico y, simultáneamente, le niega esta propiedad al texto poético [...]. Aristóteles refuta así la condena platónica de la poesía de un modo tácito e indirecto, con argumentos poetológicos: afirmar que los poetas mienten supone desconocer que su objeto de referencia es lo *no-fáctico*, lo aún no acaecido o lo que jamás acaecerá (Reisz de Rivarola, 1979: 125).

Reisz de Rivarola interpreta que, en esta atribución aristotélica de lo fáctico particular al discurso histórico y de lo posible y no ocurrido a lo literario, se puede entrever una crítica implícita de Aristóteles a la identificación del concepto de ‘mentira’ con el de ficción literaria, con la que la autora está de acuerdo. Reisz de Rivarola insiste en aclarar que las modificaciones de los textos ficcionales no deben ser, nunca, entendidas como un tipo de engaño, pues en ningún caso el productor escribe con la intención de comunicarlos como si tuvieran facticidad. Esto significa que, para la autora, los enunciados literarios forman parte de la realidad, pero no de la facticidad (al igual que las mentiras o los equívocos tampoco forman parte de la facticidad, pero por motivos distintos al de la literatura). No obstante, dice que los enunciados literarios (fccionales) no pueden someterse a pruebas para determinar si son o no verdad, porque el productor no ha construido estos enunciados con la intención de que sean o pasen por verdaderos (como sí lo hacen quienes mienten o se equivocan) (Reisz de Rivarola, 1979: 120-122).

Observamos cómo estas tres aproximaciones desde la semántica mimética presentan, entre sí, algunas diferencias destacables: mientras que la interpretación de Auerbach sobre el concepto se ciñe, únicamente, a una lectura del mismo como «copia», Hamburger es mucho más abierta, en este sentido y, aunque valora también estos matices, apuesta por considerar su sentido de «creación». Reisz de Rivarola, por

ejemplo, parte de otras fuentes a la hora de considerar los conceptos de realidad y de ficción y entiende la actividad mimética como una modificación de lo que el lector considera realidad (dentro de su constructo cultural).

Ahora bien, lo que sí tienen en común estas aproximaciones semántico-miméticas es 1) la construcción de una teoría de la ficción a partir de los argumentos de Aristóteles (en los que ya se encontraba plasmada implícitamente, como ya hemos visto, la oposición realidad/ficción); 2) la consideración de la existencia de un solo mundo factual y ontológico y de que los constructos ficcionales epistemológicos forman parte de él; 3) la aceptación y valoración (exclusiva, como en el caso de Auerbach, o no, como en el de Hamburger) del sentido imitación en el concepto de ‘mímesis’; y 4) la exclusión implícita o explícita de los conceptos de realidad y de ficción, a pesar de que se haya producido, como ocurre en el caso de Reisz de Rivarola, una legitimación del carácter no falaz de la ficción literaria y, por tanto, una crítica a los argumentos de Platón a propósito de esta cuestión. Esto implica que:

1. Los teóricos de la línea semántico-mimética vuelven a basar su definición de conceptos como el de literatura o ficción en argumentos de autoridad de la obra de autores clásicos como Aristóteles. Además, estos autores vuelven a ser interpretados de forma tradicional.
2. Esto significa que casi toda la reflexión sobre la naturaleza ficcional de la obra literaria, que en este caso evita formulaciones de tópicos como el del poeta furioso o temas manidos como el del fin de la poesía, se realiza a partir de la interpretación clásica del concepto de ‘mímesis’ como imitación, que se considera el motor de la actividad literaria y a través del que se busca llegar a comprender si podemos o no considerar las entidades ficcionales como parte de nuestro mundo real (sabemos que, por ejemplo, Hamburger también considera la interpretación de «mímesis» como «creación», además de como «imitación»).
3. Sin embargo, estas disquisiciones se ven intervenidas por los presupuestos clásicos y tradicionales sobre los que se construye la obra aristotélica. La oposición ficción/realidad ya subyace en las interpretaciones de la *Poética* del Estagirita y aparece en estas nuevas teorías, que parten de las definiciones de la *Poética* para constituirse.
4. Por tanto, esto converge en que estas nuevas teorías semántico-miméticas acaban desarrollando, como las anteriores, una nueva argumentación

intuitiva que parte de ciertas formulaciones aristotélicas que son aceptadas como argumentos de autoridad y que no se cuestionan críticamente. A través de nuevas argumentaciones logoteóricas, se vuelve a atenuar el supuesto engaño inherente a la naturaleza de la ficción literaria

5. La idea de que la ficción literaria tiene una naturaleza falaz vuelve a ser aceptada, implícitamente, desde el mismo momento en el que las definiciones de literatura y de ficción se construyen sobre argumentaciones clásicas, insertas en el pensamiento mítico-metafísico sobre la literatura, que, tradicionalmente, ha comprendido la poesía mimética como una actividad opuesta y excluyente de la realidad fáctica.

4.2.3. El concepto de ‘ficción literaria’ según algunos posicionamientos en la orilla de ambas corrientes

Hay que considerar que, aunque esta separación entre la corriente semántico-creacionista y la semántico-mimética resulta útil para distinguir entre las distintas aproximaciones al tratamiento de la ficción literaria, lo cierto es que, como ya hemos visto, muchas de las teorías (pese a ser encuadrables en una misma línea de pensamiento por sus puntos de convergencia) divergen entre sí en muchos aspectos y, a veces, coinciden, en algunas cuestiones, con planteamientos ubicados en otras derivas de pensamiento.

Existen aproximaciones a la cuestión de la ficción literaria que, a nuestro juicio, resultan muy difíciles de adscribir a uno u otro posicionamiento, puesto que su articulación es manifiestamente híbrida de ambos: en ellas se incluyen explicaciones e ideas que derivan de la corriente semántico-creacionista y otras procedentes de la semántico-mimética. Como ejemplos representativos de este fenómeno, hemos escogido, por su importancia y determinación para la Teoría literaria contemporánea, hablar de Paul Ricoeur (1987) y de Tomás Albaladejo Mayordomo (1986a).

Paul Ricoeur vincula estrechamente el concepto de ‘narración’ con el de tiempo. Según el autor, la experiencia humana se articula sobre la temporalidad y, por tanto, el mundo narrativo construido por el hombre siempre va a tener un carácter temporal. El ser humano, expone Ricoeur, es capaz de percibir el tiempo cuando comprendemos de una forma narrativa: «el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida que describe los rasgos de la experiencia temporal» (Ricoeur, 1987: 41). Narración y temporalidad están, por tanto,

unidas en un intercambio circular de relaciones que se refuerzan recíprocamente. No obstante, hay que señalar que el concepto de ‘narración’ adquiere para el autor una dimensión más profunda y no aparece solamente referida a lo literario; como un componente intrínsecamente relacionado con nuestra experiencia humana sobre el mundo ontológico:

The third point of anchorage of narrative in life consists in what could be called the *pre-narrative quality of human experience*. It is due to this that we are justified in speaking of life as a story in a nascent state, and so of life as an *activity and a passion in search of narrative*. The comprehension of action is not restricted to a familiarity with the conceptual network of action, and with its symbolic mediations, it even extends as far as recognizing in the action temporal features which call for narration. It is not by chance or by mistake that we commonly speak of stories that happen to us or of stories in which we are caught up, or simply of the story of a life (Ricoeur, 1986: 29).

Esta identificación y definición de la narración fuera del ámbito artístico supone, a nuestro parecer —y como comentaremos más adelante en este trabajo, en el aparato crítico del mismo— un paso significativo para comenzar a solucionar los problemas y contrasentidos que envuelven al concepto de ‘ficción literaria’ (muchos derivados, como sabemos, de la visión platónica sobre el mismo) y para proponer una nueva definición funcional y representativa de la dimensión de la noción de ficción que venimos tratando. Esta ampliación del concepto de ‘narración’ le permite a Ricoeur observar sus relaciones con la temporalidad, en un nivel tanto externo como interno al propio texto literario.

No obstante, lo que nos interesa en este punto no es ahondar en la riqueza de esta ampliación del concepto de ‘narración’ (más adelante, hablaremos sobre la posibilidad de abrir este concepto), sino observar el tratamiento y la definición del autor de la ficción literaria, la cual está completamente construida sobre un exhaustivo desarrollo del concepto aristotélico de mimesis, que el teórico vincula con este ‘narración’, unido al de ‘temporalidad’.

Según Ricoeur, el concepto aristotélico de mimesis puede tener varias lecturas y todas ellas han de ser tenidas en cuenta, de forma conjunta, para comprender la verdadera dimensión del término.

1) Por un lado, el autor nos invita a entender la mimesis vinculada al *mythos* y a interpretarla con un sentido de «actividad» (que es reforzado, también, por su relación con la *poesis*). Podemos comprenderla como la acción, «como el correlato de la

actividad mimética regida por la disposición de los hechos (en sistema)». Dice Ricoeur: «la acción es lo “construido” de la construcción en que consiste la actividad mimética» (Ricoeur, 1987: 89). Se trata, por tanto, de una interpretación que entiende la mimesis relacionada con verbos como «hacer» o «crear». Explica el autor que los resultados de esta creación no son efectivos y fácticos, sino de naturaleza imaginaria y poética: «La poesía, en efecto, es un “hacer” y un “hacer” sobre un “hacer” [...]. Sólo que no es un hacer efectivo, ético, sino precisamente inventado, poético» (Ricoeur, 1997: 97).

2) Ahora bien, Ricoeur reconoce que es posible, también, traducir el concepto de ‘mimesis’ como «imitación o representación de la acción», además de como «disposición de los hechos». Insistimos en que, para el autor es innegable que el sentido predominante que deberíamos conceder al concepto ha de estar relacionado con el *mythos* (relato) y con la *poiesis*, por lo que advierte sobre el peligro de desvirtuar el complejo espectro del término «mimesis» si se le concede excesiva relevancia al factor imitativo que contiene: no podemos traducirlo simplemente como «imitación» o «calco de nuestra realidad», sino que hemos de hablar siempre de imitación de la realidad con fines creativos. Lo mismo ocurre si traducimos «mimesis» sólo como representación: no podríamos entender que se trata de una representación de la realidad presente, sino de una representación que converge en la plasmación de una realidad ficcional.

No hay duda que el sentido predominante de la *mimesis* es precisamente el fundado en su acercamiento al *mythos*: si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria (Ricoeur, 1987: 106).

No obstante, Ricoeur también pone al lector sobre aviso del peligro de forzar la interpretación del concepto desde el otro lado, atribuyéndole sólo el significado de «creación» e ignorando por completo el de «imitación» o «representación». Así pues, Ricoeur apuesta por una interpretación y traducción de «mimesis» que tiene en cuenta todos y cada uno de los matices de significado que envuelven al concepto y que los conjuga sin contradicción. De entrada, Ricoeur se aleja, explícitamente, de la interpretación que Platón elabora sobre el concepto en la *República*, del que ya hemos

hablado, que tiene como consecuencia la observación de la obra de arte como una copia imperfecta, alejada del ideal (que es el fin último), y se acoge a la lectura aristotélica, que nos permite observar el concepto desde el hacer humano, la composición, el arte:

Salimos de pronto del uso platónico de la *mimesis*, tanto en su sentido metafísico como en el técnico empleado en *República III*, que opone la narración «por *mimesis*» a la narración «simple». Dejemos este segundo punto para la discusión del nexo entre narración y drama. Conservemos de Platón el sentido metafísico dado a la *mimesis*, en conexión con el concepto de participación, según el cual las cosas imitan a las ideas, y las obras de arte a las cosas. Mientras que la *mimesis* platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la *mimesis* de Aristóteles sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de composición (Ricoeur, 1987: 88)

Ahora bien, como ya hemos comentado, Ricoeur piensa que el sentido de *mimesis* no puede reducirse, simplemente, a «creación» y verse colmado únicamente por su relación con el concepto de ‘*mythos*’. La expresión «*mimesis praxeos*» evidencia, también, el término «*praxis*», que está vinculado con lo real, pero que también puede tener un doble vínculo con el ámbito de la imaginación poética. Eso implica que «*mimesis*» no tiene un significado excluyente que sugiere que lo que es mimético no puede ser real o, por el contrario, que lo mimético es sólo una copia de la realidad práctica. El concepto, según Ricoeur, contiene un sentido de unión «que establece precisamente el estatuto de trasposición «metafórica» del campo práctico por el *mythos*» (Ricoeur, 1987: 107) y este sentido de unión es aprehensible en el análisis multidimensional que el autor aplica sobre el concepto.

Para el autor, el concepto de ‘*mimesis*’, relacionado íntimamente con el de *mythos* y, por tanto, con la narración, también traba relaciones con la temporalidad que posibilita una lectura del mismo en cuanto a proceso. Expone que entre la actividad de narrar una historia y la temporalidad inherente a la existencia humana existe un vínculo que no es casual, sino una «necesidad transcultural». «Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal» (Ricoeur, 1987: 117).

Por eso, Ricoeur distingue tres tipos o modos miméticos: *mimesis I*, en referencia al «antes» de la composición poética; *mimesis II*, que es la propia *mimesis* como creación (el texto): es la *mimesis* que instaura el carácter literario de la obra y

podemos considerarla como el eje del análisis; y la *mimesis III*, en referencia al «después» de la composición poética y al papel del lector respecto a ella. Ricoeur piensa que la configuración de la construcción de la trama de cualquier obra es el resultado de las operaciones que se articulan entre los procesos de *mimesis I* y *mimesis III*, que son el antes y el después de la *mimesis II*, lo que significa que la *mimesis II* se hace comprensible e inteligible como mediación del antes y el después del texto (Ricoeur, 1987: 107, 118). Dice Ricoeur:

La mediación entre tiempo y narración la constituyo precisamente al construir la relación entre los tres modos miméticos. Esta misma mediación es la que pasa por las tres fases de la *mimesis*. Con otras palabras: para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede. En este sentido, el argumento del libro consiste en construir la mediación entre tiempo y narración demostrando el papel mediador de la construcción de la trama en el proceso mimético (Ricoeur, 1987: 119).

En el último de este conjunto de modos miméticos el lector debe aprender a deducir y a reconocer las formas para poder sentir placer a través de este tipo de imitación o representación. Esto puede ocurrir gracias a la inclusión en la literatura de universales poéticos de carácter general y posible, opuestos a lo efectivo y particular, que es propio de otros discursos como el histórico, como apunta Aristóteles (Ricoeur, 1987: 98).

Este carácter universal le es concedido a la narración, precisamente, explica Ricoeur, por su ordenación, que es su plenitud y su totalidad. Los universales que crea una trama narrativa, dice, no son ideas intangibles, perfectas o platónicas. Son muestras próximas a nuestro saber y cotidianidad prácticos y son generados (como universales) cuando la estructura de la acción narrativa reside «en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización» (Ricoeur, 1987:99). Lo que llamamos «universal», según Aristóteles (tal y como Ricoeur interpreta al Estagirita) es creado a partir de nuestro saber cotidiano y práctico, pero no teniendo en cuenta un referente externo y particular, sino las conexiones internas de la acción narrativa. Escribe el autor que hay que observar que la literatura parte de la realidad factual y particular siempre y que, por tanto, de algún modo, está vinculada con ella. No obstante, insiste en que en la composición o creación poética, el surgimiento de esta realidad universal, no de la particular, es necesario, puesto que es ella la que desata este proceso de reconocimiento y aprendizaje en el receptor. Se trata

de una verdad universal, prospectiva en la que la invención no es falsedad, sino re-encuentro:

Sin embargo, la dificultad sólo se resuelve parcialmente: se puede verificar un encadenamiento causal en la realidad; pero ¿qué sucede en la composición poética? Pregunta embarazosa: si la actividad mimética «compone» la acción, instauro lo necesario al componer. No es lo universal, lo hace surgir. ¿Cuáles son entonces sus criterios? Tenemos una respuesta parcial en la expresión evocada anteriormente: «al contemplar las imágenes aprenden a conocerlas y deducen qué es cada cosa, cuando se dice: éste es aquél» (48b, 16-17). Este placer del reconocimiento, como afirman los últimos comentaristas franceses, presupone, a mi modo de ver, un concepto prospectivo de verdad, para el que inventar es re-encontrar. Pero este concepto prospectivo de verdad no tiene cabida en una teoría formal de la estructura de trama y supone una teoría más desarrollada de la *mimesis* que la que identifica simplemente con el *mythos* (Ricoeur, 1987: 100).

El pensamiento de Ricoeur se sitúa entre los planteamientos semántico-miméticos y los semántico-creacionistas. El autor no descuida, en absoluto, el significado de creación que encierra el concepto aristotélico, pero tampoco pasa por alto el sentido de copia o representación. Su conjugación de ambos resulta en una interesantísima propuesta que explica el proceso de la creación literaria estructurado en una temporalidad y considera tres momentos clave: el proceso anterior al acto de creación, el mismo acto de creación que resulta en el producto literario⁸¹ ficcional y la posterior reacción del lector al mismo. Aunque la propuesta del autor encuentra puntos en común con las teorías semántico-creacionistas (habla en algunos momentos del desdoblamiento de la voz narrativa, por ejemplo), lo cierto es que considera, asimismo, la coexistencia de una verdad general y universal y una factual (de modo parecido a lo que hace Hamburger) y defiende la interdependencia de la realidad factual y el constructo poético para generar esa verdad de carácter universal.

Encontramos en este planteamiento tan equilibrado del análisis del concepto de ‘mimesis’ que plantea Ricoeur el potencial para esquivar o muchas de las dudas que surgen a partir de los argumentos que se encuentran situados, exclusivamente, en la línea semántico-creacionista o en la semántico-mimética. No obstante, lo más interesante, a nuestro juicio, es que, a través de la diferenciación de *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*, propone una nueva perspectiva para observar y analizar lo literario,

⁸¹ En esta página y en las sucesivas, cuando hablamos de «producto literario» nos referimos, en todo momento, a la obra literaria, el *poiema* como resultado de la *poiesis*.

que, según nuestras observaciones, no ha sido utilizada por la poética tradicional ni por la mayor parte de la contemporánea y que permite considerar y estudiar el constructo literario no como exclusivamente desde el análisis del producto concluido, sino también considerando el proceso de producción del mismo.

Estas ideas resultan muy valiosas y significativas como primer paso para proponer una aproximación diferente a la consideración de la ficción literaria y, de hecho, encontramos en ellas ciertos puntos en común algunas ideas que desarrollaremos en nuestra propuesta crítica. No obstante, si bien la visión de Ricoeur nos permite romper con algunos prejuicios clásicos a propósito de la ficcionalidad, sí es cierto que perpetúa otros, derivados, como venimos comentando, de la consideración platónica que sitúa la literatura del lado del engaño y de la mentira y que, como sabemos, calaron muy hondo en todo el espectro de la tradición, y también en la doctrina aristotélica. Ricoeur, siguiendo a Aristóteles, asigna la verdad particular (o efectiva) al discurso con pretensiones efectivas (el histórico) y marca la verdad literaria como diferente de la anterior, como una verdad de carácter general o universal, sin incidencias factuales o éticas, sino imaginarias y ficcionales. En esta contraposición, de manera muy indirecta y velada, se podría entender que esta verdad general, aunque parte y se configura desde sucesos particulares y fácticos, propone situaciones que resultan imaginarias y no tienen implicaciones éticas verdaderas. Existe, por tanto, en Ricoeur, una oposición, heredada de las interpretaciones de Aristóteles (y, a su vez, de los prejuicios de corte platónico), entre lo general y lo particular y lo imaginario y lo factual: es decir, existe una oposición evidente entre la realidad ontológica y la ficcional o imaginaria y esto, inevitablemente, nos lleva al planteamiento, de nuevo, del tradicional binomio realidad/ficción, que explica ambos conceptos como excluyentes.

No obstante, es reseñable que el tratamiento equilibrado de Ricoeur sobre la interpretación del concepto aristotélico de mimesis palfa, en buena medida, esta oposición, puesto que plantea un intercambio retroalimentativo, bidireccional, permeable y necesario entre la factualidad y la imaginación, el cual conecta e imbrica ambos planos. Observar la literatura como un proceso vinculado con una temporalidad, y no como un objeto concluido, lleva al autor, por ejemplo, a hablar de que el lector, en su recepción del objeto literario, extrae un cierto placer y, a la vez, un aprendizaje personal factual. Esta conclusión, en concreto, también encuentra importantes conexiones con la aproximación crítica que plantearemos en los siguientes capítulos de

esta investigación y nos conduce a observar que el objeto ficcional sí tiene, para el autor, una incidencia fáctica en la realidad ontológica del receptor.

Por consiguiente, aunque la aportación de Ricoeur es innovadora e importante porque estudia la construcción literaria más como un proceso que como un objeto, volvemos a encontrar:

1. Un tratamiento de la ficción literaria que parte de argumentos de autoridad clásicos (de corte metafísico), como los de Aristóteles, que vuelven a ser reinterpretados atendiendo a determinadas conveniencias.
2. La interpretación del concepto aristotélico de mimesis, en la que se fundamenta buena parte de la propuesta de Ricoeur, vuelve a encerrar tópicos y asunciones tradicionales, de naturaleza intuitiva, entre las que se encuentra la mencionada oposición entre el concepto de 'realidad' y el de ficción.
3. Se continúa perpetuando, implícitamente, la oposición tradicional e intuitiva, fijada en Platón, entre el concepto de 'ficción' y el de 'verdad', y esto, indirectamente, nos lleva a considerar la ficción literaria como contraria y excluyente a la realidad efectiva, hermanada con la falacia.

Otra aportación muy destacable, que podemos situar en la frontera que separa las teorías semántico-creacionistas de las semántico-miméticas, es la de Tomás Albaladejo Mayordomo, quien, a partir del concepto (típicamente semántico-creacionista) de mundo posible, elabora una aplicación teórica con la que desarrolla una clasificación funcional sobre el mismo. Se trata de una aplicación teórica de carácter semiótico (que considera los textos en su dimensión sintáctica, semántica y pragmática) que se configura a partir de la estructuración del modelo lingüístico-textual⁸² de la TeSWeST (Text-Struktur Welt-Struktur Theorie: teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo), propuesto por János Sándor Petőfi (1978) con el ánimo de considerar el carácter sintáctico, semántico y pragmático de los textos en lengua natural y de explicar el proceso de producción y de recepción de los mismos⁸³. Este modelo, que en su

⁸² Véase Francisco Chico Rico (1992), «Lingüística del texto y teoría literaria», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 8, 2: 226-264.

⁸³ La TeSWeST, como herramienta lingüístico-textual, establece múltiples y muy interesantes relaciones con la retórica. Para profundizar en este aspecto, véase Francisco Chico Rico (2019), «János S. Petőfi's Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking About Rhetoric», en Margarita Borreguero Zuloaga & Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of Janos S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars: 110-131.

primera versión se constituyó sobre tres componentes organizados bidireccionalmente (el de semántica del mundo, de carácter contextual y extensional⁸⁴; el de gramática del texto, de naturaleza cotextual e intensional; y el de léxico), fue ampliado más tarde por Albaladejo (1981; 1982; 1983) con dos componentes más, que funcionaban junto con los propuestos por Petőfi: un componente de representación (TeSWeST ampliada I), que posibilita al emisor del texto lingüístico y a su receptor representar los resultados del proceso de recepción y de producción de un texto, y un componente de pragmática textual (TeSWeST ampliada II), que hace posible que el proceso de comunicación lingüística tenga lugar (Chico Rico, 1988: 31-33).

Así pues, teniendo en cuenta las ampliaciones de Albaladejo, la TeSWeST organiza y define en tres bloques de componentes el proceso de comunicación (desde su producción hasta su recepción) de un texto: componente de extensión textual (que abarca el espacio semántico-extensional de producción del texto)⁸⁵, componente de intensión textual (que se ocupa de los procesos que tienen lugar en el espacio sintáctico del texto, es decir, de su configuración lingüística)⁸⁶ y componente de pragmática textual⁸⁷, que engloba a ambos y pone de relieve la relación entre los distintos ámbitos semióticos, intensionales y extensionales (Albaladejo, 1986a: 27).

Albaladejo se centra, para proponer su aplicación teórica, en el ámbito de la intensión y de la extensión del texto y explica la primera como el resultado lingüístico de la configuración de la segunda, que, por tanto, según el autor, ha de estudiarse a través de la intensión. Según Albaladejo, el referente (o conjunto referencial) extensional de un texto forma parte de la realidad exterior al propio texto literario y el estudio de esta realidad exterior sólo interesa en la forma en la que es expresada por un texto de lengua natural. Es decir, interesan los mecanismos que el productor textual

⁸⁴ Véase Tomás Albaladejo (1989a), «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero: 185-202.

⁸⁵ Para profundizar más en la información relativa al ámbito semiótico semántico-extensional, véase Tomás Albaladejo (2002), «El mito en el código semántico-extensional de la obra ficcional», en Milagros Arizmendi & Antonio Ubach (eds.), *En torno al mito. Homenaje a la Dra. D^a. M^a. Dolores de Asís*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 19-33.

⁸⁶ Véase Francisco Chico Rico (1991), «La organización del material semántico-intensional en la macroestructura del texto literario», *Folia Linguistica*, XXV, 1-2: 143-154.

⁸⁷ A propósito de este asunto, véase Tomás Albaladejo (2019), «The Pragmatics in János S. Petőfi's Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age», en Margarita Borreguero Zuloaga & Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of Janos S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars: 92-109.

utiliza para implementar esa extensión textual (esa parte de la realidad que llamaríamos ontológica o factual) en forma de intensión⁸⁸. Dice Albaladejo:

Así pues, es extensión o conjunto referencial aquella que parte de la realidad que es expresada o comunicada; la realidad no expresada por el texto no es extensión, aunque puede llegar a serlo para un texto en el que pase a ser intensión [...]. A propósito del texto literario es necesaria igualmente la distinción entre el ámbito intensional y el extensional y la justificación del estudio de la extensión literaria por la configuración de la misma como intensión del texto literario (Albaladejo, 1986a: 45).

E insiste más adelante:

La realidad que constituye la extensión de la expresión lingüística interesa en el análisis lingüístico precisamente en tanto en cuanto es construcción de realidad que mediante su traslación a estructuras lingüísticas es integrada en el texto de lengua natural (Albaladejo, 1986a: 47).

Teniendo en cuenta esto, Albaladejo trabaja y define la ficción literaria como característica específica del texto literario, como una actividad teórica que se desarrolla en el ámbito semántico-extensional, pero que se encuentra necesariamente vinculada con el ámbito de la intensión, en tanto en cuanto se ve expresada por un texto en lengua natural (Albaladejo, 1986a: 51). Albaladejo explica la TeSWeST ampliada II, que se articula sobre un «componente de primer grado de pragmática textual» (CIPT) que engloba dos componentes de segundo grado: el de producción textual (C2PrT) y el de recepción textual (C2ReT). El CIPT y el C2ReT están formados, ambos, por las mismas categorías y subcomponentes que, respectivamente, se encuentran dispuestos, en el caso de la producción, en dirección de síntesis, y en el de la recepción, en dirección de análisis, «de modo que en esta segunda disposición lo semántico-extensional ocupa el lugar terminal, mientras que está situado en el lugar inicial a propósito de la dirección de síntesis» (Albaladejo, 1986a: 55).

Estos dos componentes (C2PrT y C2ReT) integran otros tres subcomponentes, que llamaremos «componentes de tercer grado»: el «componente de tercer grado de extensión textual» (C2ET), el «componente de tercer grado de intensión textual» (C3IT) y el «componente de tercer grado de léxico» (C3L). Es en el primer componente de

⁸⁸ Véase Tomás Albaladejo (1990), «Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo», *Epos. Revista de Filología*, 6: 303-314.

tercer grado que hemos mencionado (C3ET) (que se encuentra englobado, recordamos, en C2PrT y C2ReT) en el que, según el autor, es posible explicar, en la dirección de síntesis y de análisis, los procesos de sigue un productor de un texto lingüístico para construir o adoptar un «modelo de mundo» (MM) —noción que se basa en el concepto de ‘mundo posible’, tal cual ya lo hemos visto descrito a través de las teorías semántico-creacionistas como una construcción referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas— y seleccionar sobre él los elementos semántico-extensionales que interesa comunicar en el texto y, también los mecanismos que emplea el receptor para reconstruir o adoptar el modelo de mundo del texto que recibe⁸⁹. Esta selección de elementos semántico-extensionales que elabora el productor sobre el modelo de mundo (MM) que, previamente, construye o adopta (y que pertenecen al ámbito referencial) la denominaremos «estructura de conjunto referencial» (ECR) y es el resultado de comparar la información de la «estructura de sentido»⁹⁰ (ES) con el modelo de mundo construido o adoptado (MM). Asimismo, en la dirección de análisis, el «componente de tercer grado de extensión textual» (C3ET) también describe los procesos que sigue el receptor para reconstruir o adoptar el modelo de mundo sobre el que el productor ha construido el texto. Es por esto por lo que incluye, también, dos subcomponentes (en este caso, de cuarto grado): el «componente de cuarto grado de constitución de modelo de mundo» (C4MM), a través del que se explican las operaciones que el receptor sigue para reconstruir o adoptar el modelo de mundo que integra el texto de lengua natural que lee; y el «componente de cuarto grado de constitución referencial» (C4CR), que explica proceso que sigue el receptor para reconstruir la estructura de conjunto referencial (ECR)⁹¹ (Chico Rico, 1988: 31- 38). Sintetiza Albaladejo:

El mundo textualizado, o que va a ser textualizado, queda, en el espacio semántico-extensional, establecido como una estructura de conjunto referencial y la representación formal de aquél es la representación semántica del mundo [...]. Para que pueda ser establecida la mencionada estructura de conjunto referencial es necesaria la activación, en la producción y en la recepción, del componente de cuarto grado de constitución referencial (Albaladejo, 1986a: 57).

⁸⁹ Para profundizar más en la noción de ‘modelo de mundo’ y en su funcionamiento en los textos literarios narrativos, véase Tomás Albaladejo & Juan Carlos Gómez Alonso (2000), «Mundos y submundos en el relato de intriga criminal: *Los carros vacíos* de Francisco García Pavón», *La nueva literatura hispánica*, 4: 101-114.

⁹⁰ Véase Tomás Albaladejo (1985), «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, Murcia, Universidad de Murcia: 265-284.

⁹¹ Véase Tomás Albaladejo (1989b), «Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo», *Dianium. Revista Universitaria de las Ciencias y de las Letras*, 4: 291-299.

Lo cual implica que «el productor de un texto de lengua común o el de un texto literario, previamente a la configuración del contenido de su texto, establecen, en unos casos por sí mismos y en otros adoptándolas, las bases que rigen y delimitan aquél» (Albaladejo, 1986a: 58). Atendiendo a estas consideraciones, Albaladejo distingue tres tipos de modelos de mundo, que difieren entre sí dependiendo de la forma en la que han sido contruidos o adoptados:

El modelo de mundo *tipo I*, que el autor define como el mundo de lo verdadero, cuyas reglas son las del mundo real y factual, objetiva y ontológicamente existente. Llamamos modelo de mundo *tipo I* a aquellos que integran estructuras de conjunto referencial que forman parte del mundo real y objetivo. En este caso, estamos hablando de modelos de mundo adoptados, y no contruidos, puesto que sus reglas han sido adoptadas del mundo real y efectivo. En esta categoría, entrarían los textos periodísticos o históricos.

El modelo de mundo *tipo II*, que Albaladejo define como el de lo ficcional verosímil. Se trata de modelos de mundo cuyas reglas no son, exactamente, las del mundo real y efectivo, pero se construyen de acuerdo con éstas. Las estructuras de conjunto referencial que integran, aunque no forman parte del mundo real y factual, podrían integrarse perfectamente en él, pues cumplen las mismas leyes de constitución semántica. En estos casos, no estamos ante un modelo de mundo adoptado, sino ante uno contruido, que integra unas reglas similares a las del mundo adoptado. Los mundos de novelas realistas o naturalistas como *La Regenta* (1884-1885) podrían englobarse en este tipo.

Por último, el modelo de mundo *tipo III*, de lo ficcional no verosímil, desde el que se explican los modelos de mundo que integran unas reglas que no son las del mundo real objetivo ni son similares a ellas. Se trata, por tanto, de mundos contruidos, que transgreden las leyes del mundo real y efectivo. En este tipo podemos englobar los textos literarios fantásticos, cuyas estructuras de conjunto referencial no son, ni podrían ser jamás, parte del mundo real objetivo. Por ejemplo, entendemos que *El señor de los anillos* (2008) integra un modelo de mundo de *tipo III*.

Todos estos modelos de mundo se encuentran regulados por lo que el autor llama «*ley de máximos semánticos*», cuyas cláusulas se estipulan en cinco secciones que, en síntesis, informan de que el modelo de mundo que se emplea para construir un texto se corresponde con el mayor nivel semántico alcanzado por cualquiera de los

elementos semántico-extensionales que recoge la estructura de conjunto referencial (ECR), con una excepción: no se cumple la *ley de máximos semánticos* en los casos en los que los elementos semánticos-extensionales de mayor rango formen parte de un submundo de carácter imaginario⁹² (soñado, imaginado, temido, deseado) es decir, de un estado de consciencia subjetivo⁹³. Un ejemplo lo encontraríamos en *Alicia en el País de las Maravillas*, puesto que todos los elementos fantásticos que podrían indicar que estamos ante un modelo de mundo *tipo III*, en realidad, son producto de una ensoñación de la protagonista.

Es destacable que, más tarde, Francisco Javier Rodríguez Pequeño (1990) amplía la teoría de Albaladejo con un modelo de mundo más: el modelo de mundo *tipo III*, de lo fantástico verosímil⁹⁴, con el que desplaza el anterior modelo de mundo *tipo III* de Albaladejo (de lo ficcional no verosímil) a una cuarta posición (modelo de mundo *tipo IV*) y lo llama «modelo de mundo *tipo IV* de lo fantástico no verosímil». Explica que la diferencia entre los mundos de *tipo I* y *tipo II* es la ficción, entre los mundos *tipo II* y *tipo III* es la transgresión y entre los mundos *tipo III* y *tipo IV* es la verosimilitud (Rodríguez Pequeño, 2008: 185). Este nuevo modelo de mundo *tipo III*, implementado por Rodríguez Pequeño, integra estructuras de conjunto referencial que transgreden las leyes del mundo real y objetivo pero en los que, al mismo tiempo, el productor, de forma consciente, provoca que los lectores suspendan su incredulidad natural sobre la estructura de conjunto referencial de este mundo, de modo que la aceptan como posible y realizable dentro de su mundo real y objetivo (Rodríguez Pequeño, 1990: 61).

Posteriormente, Alfonso Martín Jiménez (2015a) propone una segunda ampliación sobre la teoría de Albaladejo, a la que incorpora unas categorías que consideran aquellas construcciones narrativas que no pueden explicarse desde los modelos de mundo propuestos originalmente por Albaladejo (el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil, el de lo ficcional no verosímil). Martín Jiménez se refiere a

⁹² «Los submundos pueden ser definidos de diversos modos. Los siguientes elementos pueden funcionar como elementos definidores de mundos: las personas que aparecen en el texto dado de la lengua objeto (en este caso, todo lo que sucede a una persona o es ocasionado por una persona forma un mundo simple), las acciones constitutivas de mundos en general o restringidos a una persona (mundos «creídos», mundos «soñados», etc., en general, o el mundo creído de X, el mundo soñado de Y, etc.), los intervalos de tiempo, los lugares o las diversas combinaciones de estos elementos. La TeSWeST permite aquí la máxima flexibilidad» (Petőfi, 1978: 223).

⁹³ Para profundizar en la configuración y el funcionamiento de los modelos de mundo en los textos narrativos, véase Tomás Albaladejo (1986b), «La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*», *Revista de Literatura*, 48, 95: 5-18.

⁹⁴ Sobre la verosimilitud en lo fantástico, véase Francisco Javier Rodríguez Pequeño (2018), «Jules Verne: de la Odisea a la ciencia ficción», *Castilla. Estudios de Literatura*, 9: 1-19, <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.1-19>.

aquellas obras literarias que integran construcciones que llama «imposibles» por carecer de lógica o ser contradictorias e incoherentes con el universo interno que proponen. Escribe el autor: «Así pues, este tipo de ficciones imposibles no tiene que ver con la ficción fantástica o no verosímil en ninguna de sus formas, sino que se caracterizan por su incoherencia constitutiva y su imposibilidad visible y global» y aclara que «[e]stas ficciones imposibles constituirían el equivalente literario a los “objetos imposibles” que han cultivado autores como Oscar Reutersvärd o Maurits Cornelis Escher» (Martín Jiménez, 2015a: 235). Algunos textos en los que se da este efecto (y que son analizados por el autor) son *Rāmaiaṇa*, un texto épico cuya autoría se le atribuye a Valmiki; la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno; el cuento «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar, o *Don Quijote de la Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes. Para explicar estos casos, el autor propone una clasificación paralela a la de Albaladejo que integra el modelo de mundo de lo verdadero-imposible, el modelo de ficcional verosímil-imposible y modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible (Martín Jiménez, 2015a: 245). Martín Jiménez explica y sintetiza de la siguiente manera los tres tipos de modelo de mundo que propone⁹⁵:

Type I model of a real-impossible world: to this type correspond the models of the world constructed in conformity to a type I model of the world, but which transgress the limits of what is possible since some textual or peritextual categories come into play (author, recipient, enunciator, addressee, world of the characters, inserted author, inserted recipient, inserted enunciator, inserted addressee and the inserted world of the characters), which logically, should be kept independent, or have the primary text identified with the inserted text.

Type II model of a verisimilar and fictional-impossible world: to this type correspond the models of the world constructed in conformity to a type II model of the world, but which transgress the limits of what is possible since some textual or peritextual categories come into play [...], which logically, should be kept independent, or have the primary text identified with the inserted text.

Type III model of a non-verisimilar and fictional-impossible world: to this type correspond the models of the world constructed in conformity to a type III model of the world, but which transgress the limits of what is possible since some textual or peritextual categories come in to play [...], which logically, should be kept independent,

⁹⁵ Martín Jiménez, en su trabajo «Mundo imposibles: autoficción» (2016) emplea su ampliación de esta aplicación teórica para explicar y dar respuesta a los problemas que plantea la lógica ficcional de determinadas manifestaciones literarias, como la autoficción.

or have the primary text identified with the inserted text (Martín Jiménez, 2015b: 23-24).

La aportación de Albaladejo y sus ampliaciones se construyen asumiendo el concepto semántico-creacionista de mundo posible, sobre el que el autor elabora una clasificación atendiendo a los diferentes modelos sobre los que pueden configurarse esos mundos posibles⁹⁶. No obstante, la teorización de Albaladejo resulta ampliamente enriquecedora pues, gracias al modelo lingüístico-textual de la TeSWeST (en el que se integra y articula), podemos realizar un análisis pormenorizado del estatuto ficcional del texto literario atendiendo al proceso general de construcción que sigue el mismo, que se encuentra desgranado en la teoría de forma detallada⁹⁷. Sin embargo, Albaladejo, a diferencia de las teorías semántico-creacionistas, no entiende, simplemente, el constructo ficcional como una creación que, aunque tiende puentes con la realidad efectiva, es ajena e independiente de la misma⁹⁸. En síntesis y, apartándonos de la terminología técnica antes citada, la *teoría de los mundos posibles*, a través del modelo teórico de la TeSWeST (en el que se inserta), expone que el proceso de creación de cualquier texto comienza en el ámbito semántico-extensional o referencial (fuera del mismo texto) cuando un productor real y efectivo crea, en su imaginación, un mundo o universo modélico, regido por un conjunto de reglas semántico-extensionales, que no tiene existencia ontológica y objetiva fuera de la experiencia imaginaria, o, directamente, adopta el modelo de mundo sobre el que se construye nuestra realidad, que sí tiene existencia efectiva y ontológica fuera de la imaginación. Sobre esos modelos de mundo, se seleccionan los elementos que interesa comunicar en texto y, en ese punto, comienza el proceso de intensionalización del mismo.

⁹⁶ Desde una perspectiva de estudio semántico-narrativa y retórica, contramos un análisis pormenorizado de la simulación de mundos (como realidades ilusorias) en un texto narrativo en Tomás Albaladejo (2008b), «Simulación de mundo, intensificación y proyección retórica en el “Exemplo XI” de *El Conde Lucanor*», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 3: 187-211.

⁹⁷ Algunas voces han propuesto existosamente la utilización de este sistema de mundos para el análisis del estatuto ficcional de obras narrativas pertenecientes a medios distintos del literario. Algunos ejemplos los encontramos en Alfonso Martín Jiménez (1993a), que emplea esta aplicación de la *teoría de los mundos posibles* en el análisis de obras cinematográficas, o en Antonio J. Planells (2017), quien la adapta al análisis de la narración inserta en videojuegos.

⁹⁸ A este respecto y en esta misma corriente teórica, véase Alfonso Martín Jiménez (2004), «Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes», en Carlos Mendes de Sousa & Rita Patrício (orgs.), *Largo mundo alumado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. 1, Braga, Universidade do Minho: 61-80.

Este planteamiento implica, asimismo, otorgarle a la realidad efectiva y ontológica un papel determinante en el proceso de construcción o adopción de uno de los modelos de mundo, más allá de considerar sus puntos de convergencia con el mundo posible del texto ficcional en cuestión. Tanto es así que el concepto de ‘realidad ontológica’ es el eje que articula toda su *teoría de los mundos posibles*: es en la realidad efectiva y, a partir de ella, cuando el productor está en disposición de adoptar o de construir un modelo de mundo mental e imaginario y también es en esta realidad (y de acuerdo con ella) en la que el receptor procesa e interpreta el texto intensionalizado que refiere este modelo de mundo, de carácter semántico-extensional. De hecho, para Albaladejo y para Rodríguez Pequeño, lo que distingue un modelo de mundo de otro es su aproximación a esa realidad objetiva y ontológica: el modelo de mundo de *tipo I* supone la intensionalización de esa realidad a través de la adopción, directa, del modelo de mundo correspondiente a la factualidad ontológica. El de *tipo II* comienza a disociarse del mundo real y efectivo. Ya no es un modelo de mundo adoptado, sino creado por el autor, pero con una alta convergencia con el mundo real y efectivo. Por tanto, las reglas y leyes que lo sostienen son muy semejantes a las del mundo adoptado, pero el autor incluye contenido creado por él mismo, que no pertenece a la realidad factual. Ya no podemos decir que estamos ante un modelo de mundo real, sino ante uno con un alto nivel de verosimilitud y, por tanto, con cercanía al mundo real y efectivo. El de *tipo III* sigue siendo un modelo de mundo creado, no adoptado, y encontramos en él un distanciamiento, mayor porque entra en juego un elemento de transgresión: las leyes que lo sostienen ya no son idénticas a las de la realidad efectiva, sino que son transgredidas, pero todavía guardan muchos puntos de convergencia con ella. El autor emplea recursos para suspender la natural incredulidad del receptor y provocar que éste siga entendiendo como posible el modelo de mundo que se plantea. En cambio, el de *tipo IV* (creado, también, no adoptado), presenta un distanciamiento aún mayor de las leyes del mundo real y ontológico. En este caso, la transgresión respecto a las leyes del mundo real y efectivo es total y ya no se busca que el lector entienda el modelo de mundo y sus leyes como posibles o probables en nuestro mundo ontológico: no se espera que el modelo de mundo sea verosímil para con nuestra realidad, sino que no existan contradicciones en las lógicas de sus propias leyes internas, creadas por el productor. En este sentido, aunque la *teoría de los mundos posibles* está muy lejos de las propuestas semántico-miméticas que consideran posible encontrar los elementos de fácticos y reales que se reproducen en los textos de carácter ficcional, lo cierto es que

concede un papel relevante a la realidad ontológica y objetiva y reconoce su importancia para la construcción de los diferentes modelos de mundo, según están más o menos vinculados con ella. De esta manera y teniendo en cuenta estas premisas, el concepto aristotélico de mimesis es entendido en el trabajo de Albaladejo como «creación», tal y como proponen las teorías semántico-creacionistas, pero se respeta también el sentido de «imitación», en tanto en cuanto los diferentes modelos de mundo imitan, en grados diferentes, el modelo de mundo perteneciente a lo real y ontológico para constituirse.

Ahora bien, hay que tener en cuenta ciertas cuestiones con respecto a la *teoría de los mundos posibles*, pues, si bien su planteamiento propone un exégesis profunda del proceso de construcción y de recepción de textos ficcionales (lo cual resulta útil para aproximarse a valorar qué lugar ocupa, exactamente, la ficción literaria en la construcción de textos y cómo podemos definirla), lo cierto es que puede llevarnos a definir, nuevamente, el concepto de ‘ficción’ como excluyente del de ‘realidad’; lo cual nos conduciría al ya tan comentado binomio fijado en Platón que contrapone ficción y realidad como conceptos opuestos y, prácticamente, antónimos y a la consecuente identificación del concepto de ‘ficción’ con el de ‘engaño’ o ‘mentira’. Para Albaladejo, sólo es considerado «real» el modelo de mundo de *tipo I*, que es el que el autor adopta para construir una obra literaria. Los mundos construidos son todos considerados ficcionales por ser, precisamente, producto de una creación, no de una adopción, y su tipología cambia dependiendo del grado de desprendimiento que muestren con esa realidad efectiva. Además, la *ley de máximos* semánticos indica que el elemento semántico-extensional con mayor grado de desprendimiento de la realidad (siempre que no forme parte de un estado de consciencia) es el que marca el tipo de modelo de mundo en el que se construye la obra, lo cual implica, necesariamente, que ningún texto puede ser considerado como real y efectivo y como ficcional al mismo tiempo (‘ficción’ y ‘realidad’ son conceptos diferentes, distintos, por mucho que estén conectados): el autor o adopta el mundo real para la intensionalización de su texto o crea uno un mundo ficcional, pero ambas tareas son excluyentes y no pueden darse conjuntamente.

Esto nos lleva a plantear, necesariamente, que en la *teoría de los mundos posibles*, al igual que ocurre en la filosofía platónica, los conceptos de ‘ficción’ y de ‘realidad’ se articulan, implícitamente, como excluyentes entre sí y diferentes, aunque el autor no hable de esta oposición ni tenga la voluntad explícita de hermanar, directamente, el término «ficción» con el de «engaño». Es cierto que es observable en el

planteamiento de la *ley de máximos semánticos* que el autor es plenamente consciente de las relaciones de interdependencia que se establecen entre aquello que consideramos como ficcional y la realidad⁹⁹, como también otros autores como Doležel o Pavel defienden la existencia de puentes que conectan lo ficcional y lo real. No obstante, como ocurre en los casos anteriores, la *teoría de los mundos posibles* considera que cuando algo es ficcional deja de ser comprendido como real (ficción y realidad nunca pueden ser considerados la misma cosa). Así explica Albaladejo la diferenciación natural y necesaria entre lo que entendemos como real y lo que entendemos como ficcional:

La organización de mundos posibles permite situar ontológicamente y explicar la realidad ficcional como una construcción referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas que al menos en parte son distintos de los del mundo real (Albaladejo, 1992: 49).

Esta oposición es consecuencia directa del planteamiento de la teoría y responde, pensamos, como en los casos anteriores, a la asimilación tradicional de la contraposición realidad/ficción, la cual nos lleva a preguntarnos por el estatuto ficcional de textos que muchas veces han sido considerados como literarios (como la autobiografía, la lírica, la autoficción o la novela de la no-ficción) pero que no pueden ser explicados por estos desarrollos teóricos puesto que combinan una exposición de los hechos factuales con otros que nacen de la imaginación del productor: construyen un texto de carácter literario integrando y combinando selecciones de elementos semántico-extensionales que pertenecen a un modelo de mundo adoptado y a otro creado y en los que, además, la *ley de máximos semánticos* no ofrece resultados satisfactorios, pues entre la voluntad expresa del productor se encuentra, de manera manifiesta, la de transmitir una información sin que esta pierda su estatus de veracidad.

En síntesis, la tipología propuesta por Albaladejo resulta, en el ámbito de la Teoría Literaria, pionera, porque evidencia una preocupación —muy enriquecedora— por considerar desde la semiótica (implica la semántica extensional, la pragmática y la sintaxis) el proceso de construcción y de recepción de la obra literaria (aunque también atiende a la obra como objeto artístico finalizado). Además, el autor demuestra un claro interés por aproximarse, con la mayor objetividad posible, a su objeto de estudio: por

⁹⁹ «Esta combinación de elementos semánticos reales y ficticios se resuelve en un texto que, por la interacción de sus diversos componentes, los cuales están orientados a la unidad de la obra, es globalmente ficcional» (Albaladejo, 1992: 59).

eso construye su sistema de mundos posibles aplicando una sistematización detallada de los procesos que se suceden en el acto comunicativo del texto literario ficcional. No obstante, el considerar la utilización de la noción de mundo posible para constituir esta tipología implica:

1. Aceptar las definiciones semántico-creacionistas que basan su definición de literatura o ficción en una reinterpretación de algunos argumentos de autoridad como los de Aristóteles.
2. Esto significa, nuevamente, volver a aceptar la oposición implícita (fijada en Platón, principalmente, de forma explícita, pero presente, implícitamente, en todos los autores clásicos) entre el concepto de ‘ficción’ y el de ‘realidad’, que se ha desarrollado y ha evolucionado a lo largo de toda la tradición de estudios sobre literatura y que ha tratado de parchearse en muchas ocasiones, como ya hemos visto.
4. Por este motivo, la aplicación teórica de Albaladejo no puede reconciliar los modelos de mundo construidos (y ficcionales) con los adoptados (que es únicamente del de tipo I, perteneciente a la realidad efectiva). La ficción, por tanto, en esta teoría, vuelve a oponerse y a excluir a la realidad, aunque en el planteamiento de la teoría el autor sí reconoce que los mundos ficcionales beben de los reales.
5. Por consiguiente, en esta teoría con clara voluntad de alcanzar unos resultados objetivos y funcionales, encontramos activas, de nuevo, definiciones y asunciones tradicionales, de carácter lógico-intuitivo. Además, como ya planteábamos con anterioridad, el concepto de ‘mundo posible’ se construye en un discurso logoteórico que no sostiene posibles demostraciones.
6. Indirectamente, esto implica que esta aplicación teórica perpetúe, de nuevo, la oposición excluyente entre realidad y ficción (lo cual sigue, indirectamente, situando la literatura ficcional como una expresión hermanada con la falacia).

4.2.4. El concepto de ‘ficción literaria’ según la Filosofía Analítica y las derivas pragmáticas y semántico-pragmáticas

Otras líneas de pensamiento, además de las teorías semántico-creacionistas y las semántico-miméticas, también se han hecho eco de las problemáticas que encierra la

delimitación del concepto de ‘ficción literaria’, aunque desde puntos de vista diferentes. Fuera de lo que consideramos, estrictamente, «Teoría de la literatura», la Filosofía Analítica desmerece la complejidad del problema que venimos trabajando hasta el momento a propósito de los límites y la accesibilidad entre el concepto de ‘ficción’ y el de ‘realidad’, puesto que, según estas propuestas, la literatura no puede ser valorada a través del binomio lógico verdad/falsedad, en tanto en cuanto los textos literarios no poseen un referente. Entre los representantes de esta corriente encontramos, entre otros, voces como la de Bertrand Russell (1973), Gottlob Frege (1973), o Gottfried Gabriel (1982), entre otras.

Frege, por ejemplo, insiste en marcar la lógica especial de los enunciados literarios, puesto que para el autor no son ni verdaderos ni falsos porque no se desarrollan con la completitud con la que lo hace un enunciado no-ficcional (los cuales poseen sentido y denotación). Según Frege se trata de frases con sentido, pero no con denotación (Frege, 1973: 10-11). El valor de verdad de una oración reside en su denotación (Frege, 1973: 11) y, si esta es inexistente, resulta absurdo buscar un valor de verdad en ellas:

al escuchar un poema épico, a parte de la belleza del lenguaje, sólo nos atraen el sentido de las oraciones, las imágenes y los sentimientos que suscitan. Al preguntar por la verdad abandonaríamos el goce estético, sustituyéndolo por una actitud científica (Frege, 1973: 11)

Russell sigue, también, esta misma línea de pensamiento, que reivindica el sinsentido que supone valorar un texto ficcional a través del binomio lógico ontológico de verdad/falsedad, aunque se distancia en algunos puntos de Frege y de otras voces como la de Meinong. Considera que los constructos ficcionales forman parte de reino de las no-entidades y generan frases denotativas que, en realidad, no denotan nada (Russell, 1973: 45). Dentro de la Filosofía Analítica, Gabriel es uno de los pocos teóricos que reconoce la existencia de una verdad ficcional, de carácter estético, distinta de una verdad ontológica y que, por tanto, otorga un cierto valor referencial a las proposiciones ficcionales (Garrido Domínguez, 1997: 21).

Los planteamientos de la Filosofía Analítica encuentran muchos puntos de convergencia con los de la Pragmática Filosófica, de la que forman parte las contribuciones de John Langshaw Austin (1962) y John Searle (1973) y, también, el anteriormente citado Gabriel (1982). La pragmática filosófica atiende esta cuestión de la

delimitación y accesibilidad de la ficción literaria a través de un argumento general: los textos literarios no reúnen las circunstancias y las características de un acto de habla recurrente y normal porque 1) sus afirmaciones no se ven afectadas por el binomio lógico ontológico verdad/falsedad (en ellos, se anulan las reglas que estipulan su referencia, su carácter asertivo, su denotación...); 2) en los actos de habla de carácter literario, el emisor realiza un fingimiento mediante el cual simula ser el personaje que está haciendo uso de la palabra (es lo que ocurre con los relatos en primera persona) o lleva a cabo actos de habla con fuerza ilocutiva (relatos en tercera persona) (Garrido Domínguez, 1997: 33). En esta línea, Searle, por ejemplo, considera que los enunciados ficcionales son siempre simulados y, por las características y anulaciones antes comentadas, los denomina *nonserious* y los contraponen con aquellos que sí poseen veracidad (*serious*) (Garrido Domínguez, 1997: 33; Martínez Bonati, 1997: 162-163). En este sentido, se posiciona cerca de la aproximación teórica de Frege, más que de la de Russell, aunque ambas estén en consonancia (Searle, 1973: 49-55).

Las opiniones de la Filosofía Analítica y de la Pragmática filosófica al respecto del problema, tan concomitantes y convergentes entre sí, resultan interesantes y, desde luego, esquivan y evitan (pero no resuelven con complejidad) de forma directa y radical, el prejuicio tradicional, instaurado en Platón, que implica atribuir al constructo ficcional un valor opuesto al de realidad y, por tanto, semejante al de engaño. No obstante, algunos de estos textos (como el de Russell), a la hora de elaborar su disertación, sacan a la luz el contrasentido que supone, tanto considerar el enunciado ficcional como real, como entenderlo como falso. Podemos concluir, pues, que la ficción literaria carece de denotación o de referente es una manera directa y tajante de esquivar la asociación entre mentira y ficción, pero no lo resuelve, pues plantea dudas que ya han sido abordadas por otros teóricos. Autores semántico-creacionistas como Martínez Bonati, por ejemplo, hablan de ello¹⁰⁰ y proponen, a través de sus aproximaciones teóricas, un cuestionamiento crítico sobre los argumentos de la Filosofía Analítica y de la Pragmática Filosófica. Garrido Domínguez recopila, sintéticamente, algunas de las voces que están a favor y en contra de estos presupuestos: «La postura de Austin y Searle ha sido objeto, por su puesto, de adhesiones apasionadas y de críticas igualmente

¹⁰⁰ «Mi planteamiento es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones que tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario [...]. Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza ni en la estructura del «speech act» a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su estatus óntico» (Martínez Bonati, 1997: 159-170).

contendientes». Dentro de estas adhesiones, Garrido Domínguez menciona a Ohmann (1971) y Levin (1976) y, entre las críticas, escoge, entre otros, al ya mencionado Martínez Bonati, a Reisz de Rivarola y a Pavel. Gérard Genette, según Garrido Domínguez, se posiciona a favor de algunos de los argumentos de estas dos corrientes, pero rechaza otros (Garrido Domínguez, 1997: 33).

Si bien las aproximaciones, concretas, al problema de la ficción de la Teoría de los Actos de habla y de la Pragmática filosófica resultan criticables y matizables para algunas voces pertenecientes a otras líneas de pensamiento teórico-literarias, como la semántico-creacionista o la semántico-mimética (algunos autores, como hemos visto, se muestran contrarios al argumento de que en el discurso literario no se dan las condiciones de un acto de habla regular y que, por tanto, sus aserciones son indiferentes al criterio lógico-ontológico verdad/falsedad), lo cierto es que gran parte de las propuestas que hemos analizado (tanto en la deriva semántico-creacionista como en la semántico-mimética) son conscientes de la necesidad de complementar sus aproximaciones teóricas de carácter semántico con un enfoque pragmático que les otorgue mayor funcionalidad. Lo que parece común, y casi generalmente aceptado en muchas de estas teorías, es que el discurso literario debe ser considerado dentro del fenómeno comunicativo y estudiado en este sentido. Por eso, volviendo a la ficción literaria, muchos autores han observado que, si bien la semántica es una dimensión funcional para abordar el estudio de la cuestión de la ficcionalidad, de su naturaleza y de sus delimitaciones, la pragmática permite, además, estudiar la ficción en un contexto cultural (Garrido Domínguez, 1997: 35). Hemos observado, anteriormente y de forma explícita como Tomás Albaladejo desarrolla toda una aproximación semántica de los mundos posibles en el marco de la pragmática, lo cual nos resulta interesante porque implica un cambio de perspectiva sobre el estudio de la literatura: progresivamente, deja de estudiarse exclusivamente el producto literario y empiezan a considerarse los procesos que dan lugar a él y a observarse, como en el caso de Albaladejo, inserto en el hecho comunicativo.

En esta línea, se desarrollan otras aportaciones sobre ficción literaria con un exclusivo enfoque pragmático, como la de Rainer Warning (1979), Harald Fricke (1982) o Siegfried J. Schmidt (1984), cuya comprensión del concepto de 'ficción' evoluciona a lo largo de su obra, según Garrido Domínguez, desde 1976 hasta planteamientos muy radicales centrados en una defensa muy hermética del estudio empírico sobre la literatura (Garrido Domínguez, 31-32). Para configurar su

aproximación teórica, Schmidt parte de referentes como Maturana (1985; 1997) o Varela (1993)¹⁰¹ y trabaja en el ámbito de la teoría biológica del conocimiento y del constructivismo cognitivo. Se aleja, por tanto, de perspectivas estructuralistas.

Schmidt plantea una definición de ficción desde un intento de aproximación empírica al concepto de 'realidad'. De hecho, el autor dice, explícitamente, que es imposible trazar la relación entre realidad y ficción sin aclarar, previamente, ambas nociones (Schmidt, 1997b: 207). Curiosamente, el enfoque de Schmidt ofrece una definición de realidad muy pareja a la que proponen otras aportaciones desde la filosofía (como la de Nietzsche, como veremos), pero desde un enfoque biológico y empírico que trata de evitar, a toda costa, el pensamiento simbólico e intuitivo no demostrable de estas últimas y de, según el autor, la mayoría de modelos metafóricos y metacientíficos que emplea la Teoría literaria (Schmidt, 1997b: 207). Así, para Schmidt, lo que llamamos «realidad» no es más que una construcción mental que el ser humano es capaz de realizar gracias al procesamiento cerebral de la información otorgada por los sentidos, no un objeto externo que puede ser entendido como objetivo. La cognición (que es posible gracias a la percepción y a los sentidos) es, primordialmente, un fenómeno de carácter biológico, por lo que toda construcción epistemológica que elaboremos sobre el conocimiento parte de ella y de esta naturaleza (Schmidt, 1997b: 212):

El dominio cognitivo del sistema vivo es, por tanto, el dominio definido por todas aquellas descripciones que el sistema es capaz de producir; es decir, el modo específico de autopoyesis define necesariamente el dominio cognitivo del sistema [...]. En general, la cognición se rige por la meta de la autopoyesis y de las condiciones que debe mantener como sistema, no por tener que reproducir el «mundo real». Esto es lo que significa la afirmación de que la cognición está *restringida al sujeto y depende del sujeto* (Schmidt, 1997b: 213).

No podemos entender la cognición humana, simplemente, como la percepción o la descripción de una realidad que existe de forma independiente al ser humano, sino que hemos de comprenderla como una producción o creación «de un campo de actuación localizado dentro del dominio de la interacción cerrado que caracteriza al sistema» (Schmidt, 1997b: 213). Cognitivamente, gracias a la percepción, los sistemas vivos

¹⁰¹ Quienes, asimismo, han trabajado conjuntamente en obras como *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica* (1973) o *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* (1980).

construyen modelos de realidad (o modelos de mundo, como lo llaman las teorías semántico-creacionistas) e «interpretan dichos modelos como realidad personal, de acuerdo con la función de observador» (Schmidt, 1997b: 214). Expone el autor, sobre esto, que «La construcción de la realidad, de la percepción en adelante, es un espejo de la propia ontogénesis del perceptor; éste va literalmente produciendo el mundo en que vive al ir viviéndolo» (Schmidt, 1997b: 214). Esto lleva al teórico a comprender cualquier modelo de mundo como un mapa de la realidad, nunca como la realidad en sí misma (Schmidt, 1997b: 215).

La realidad (tomada en el sentido de modelos de mundo) es siempre un constructo, tanto en la «ficción» como en la «realidad». Ninguno de estos constructos existe realmente, pero hay algunos que encajan mejor que otros (Schmidt, 1997b: 228)

Esta aproximación resulta muy interesante, principalmente, por dos motivos: 1) por primera vez, se construye una definición de literatura y de ficción, no desde los argumentos lógico-intuitivos calcificados en la tradición de estudios sobre literatura en discursos logoteóricos, sino desde un discurso explícitamente científico-empírico y, además, 2) esto permite trascender por completo el mencionado binomio fijado en la obra platónica que contrapone realidad y ficción como dos conceptos opuestos y excluyentes. Esto ocurre porque Schmidt emplea, por primera vez con complejidad, las herramientas del modelo de conocimiento científico-empírico para estudiar el fenómeno literario. Esto ocurre porque la ciencia, a través de las llamadas Ciencias Cognitivas, empieza a ser capaz de explicar cómo se produce en la mente del ser humano el proceso de conformación y de recepción del arte. Recordemos: desde el surgimiento del pensamiento moderno, el saber lógico-intuitivo seguía explicando aquello que, por su escaso nivel de desarrollo, el científico-empírico no podía demostrar. En el siglo XIX los teóricos ya eran plenamente conscientes de ello: el poeta furioso, el fin de la literatura y demás tópicos y argumentos intuitivos eran rescatados para explicar la subjetividad humana y sus productos artísticos culturales, que no podían ser demostrados empíricamente del modo en el que, por ejemplo, la biología y la medicina explicaba y demostraba el funcionamiento objetivo del cuerpo humano. No obstante, durante el siglo XX, esta misma biología empieza a ser capaz de explicar y demostrar el funcionamiento de nuestras estructuras psicológicas a través del estudio del cerebro y sus particularidades neuronales. Poco a poco se empiezan a obtener resultados

contrastados sobre aquello que, en siglos anteriores, considerábamos como subjetivo y que parecía inexplicable e inaprehensible para la razón y la ciencia moderna. Estos estudios empiezan a romper el binomio fijado en Kant, que planteaba lo objetivo y lo subjetivo como dos realidades distintas y diferenciables, y se comienza ya a observar que el ser humano depende de lo que tradicionalmente se ha llamado «subjetividad» para entender el entorno objetivo que le rodea.

Por tanto, el punto de partida que toma Schmidt parece allanar el terreno para acabar con la oposición intuitiva fijada en la tradición entre el concepto de ‘realidad’ y el de ficción: lo que entendemos por realidad no es menos construcción y artificio que lo que llamamos ficción, por lo que, si comprendemos la ficcionalidad como el proceso de construcción de mundos (tal y como hacen las teorías semántico-creacionistas y la aplicación teórica propuesta por Albaladejo), hemos de entender que lo que comprendemos como realidad es otro mundo construido (no adoptado, como sugiere Albaladejo), puesto que la percepción del mundo que rodea al hombre está mediada por su capacidad cognitiva y creativa, la cual es, en esencia, productora de lo que hemos denominado «ficciones».

Schmidt considera lo literario como una serie de construcciones que son admitidas como convenciones y valoradas en torno a criterios estipulados por la sociedad (Schmidt, 1997b: 226). El autor entiende, pues, la literatura como un sistema o como una institución que decide, por convención y bajo unas reglas específicas, cuándo es literario y artístico un texto y cuándo no y estipula como una (de entre tantas) características del texto literario el que no tenga la obligación de depender de las reglas de la convencionalmente aceptada como representación primera o principal del mundo. Dice:

El sistema LITERATURA es el único en que se pueden comparar, como propuestas potencialmente equivalentes, distintos modelos de mundo y el OMM [orto-modelo de mundo]¹⁰²; aquí la cuestión de la realidad queda subordinada a otras cuestiones relativas a normas, valores, expectativas, etc. estéticas/poetológica (Schmidt, 1997b: 223).

¹⁰² Según Schmidt, los sistemas vivos construyen *modelos de realidad* (modelos de mundo) e interpretan dichos modelos como una realidad personal. Esta construcción de la realidad refleja la ontogénesis de quien la percibe. Esto significa, según el autor, que «todo sistema vivo [...] construye su propio modelo de mundo ideosincrásico como continuo de nicho y entorno, dejando margen a la conducta permanente. De hecho, estos modelos de mundo idiosincrásicos están contruidos bajo el poder de los procesos de socialización; la cognición individual viene a ser una variante de un orto-modelo de mundo (OMM) que determinados grupos o instituciones de socialización imponen sobre los individuos. Uno se ve inducido a adoptar un OMM por socialización y convención y, tal como demuestran con claridad los análisis, todo OMM refleja intereses sociales y estructuras de poder» (Schmidt, 1997b: 216).

Y aclara que

Interpreto LITERATURA no como el conjunto dado de TEXTOS, sino como el sistema social de actividades centradas en objetos (en el amplio sentido de la palabra) que los participantes jerarquizan según su valor como «objetos literarios» (Schmidt, 1997b: 225).

Por consiguiente,

el sistema LITERATURA ha desarrollado sus propias normas y expectativas estéticas que son, sin embargo, variables históricamente, socialmente estratificadas (Schmidt, 1997b: 226).

Por tanto, la ficción literaria, para Schmidt, sólo se puede comprender en un sentido pragmático, en tanto en cuanto son las convenciones institucionalizadas socialmente las que indican, en términos generales, cómo ha de reaccionar el lector ante un texto pretendidamente literario y ante el acto comunicativo que establece. Para el autor, es esta pauta conductual la que determina si un texto es literario o no, no su carácter ficcional. Concluye, a propósito del concepto de 'ficción', lo siguiente:

Lo que al final *venga a ser* la ficción literaria o no literaria, o incluso la realidad, depende de criterios convencionalizados dentro de sistemas de acción social, y *no* de la realidad como tal, o del arte como tal. Dicho de otro modo, es el sistema de la LITERATURA como unidad de comportamiento el que decide sobre la naturaleza literaria y ficcional de los elementos en contextos literarios; las obras literarias y sus propiedades están definidas por el sistema de la LITERATURA, no al contrario (Schmidt, 1997b: 238).

La aproximación de Schmidt al problema de la ficción resulta muy interesante, puesto que por primera vez se plantea la posibilidad de abandonar el pensamiento lógico-intuitivo y sus discursos logoteóricos, que hasta ahora han utilizado las Humanidades para abordar los problemas de la literatura y proponer otras soluciones a partir de unas premisas de carácter empírico, científico y biologicista. Este cambio de perspectiva y de discurso posibilita a Schmidt centrarse en el estudio del proceso de producción del texto y no, exclusivamente, en el estudio del texto en sí, de la obra literaria (que era la perspectiva de estudio que se había adoptado hasta el momento).

El estudio de este proceso desde un discurso empírico revela que el binomio realidad/ficción no es operativo ni funciona para explicar la naturaleza de la creación literaria porque es una construcción cultural. Forma parte de la manera de explicar el mundo que hemos construido desde la intuición y la lógica, pero no tiene una existencia factual ontológica más allá de la epistemología humana. Es una categoría creada por el hombre para ordenar el mundo que éste percibe cognitivamente. Esto significa, como comentábamos, que la oposición entre lo ficticio y lo real responde a una convención cultural que fue ideada de forma intuitiva para explicar el papel de la literatura y su naturaleza, que hemos denominado «ficcional» por su carácter mimético.

La base del pensamiento de Schmidt y su cambio de enfoque, por primera vez, nos da las herramientas para apartarnos de los tópicos y asunciones tradicionales que se construyen sobre el binomio realidad/ficción y que nos conducen, directa o indirectamente, a entender la ficción como un tipo de mentira. Este cambio de perspectiva propone un espacio perfecto para cultivar y desarrollar un nuevo tratamiento de la literatura y de la ficción literaria que nos evite terminar parcheando de forma provisional sus contrasentidos porque rompe, de lleno, con las asunciones intuitivas tradicionales, perpetuadas a través de la repetición y relectura constante de los autores clásicos y de sus interpretaciones. Podemos considerar las siguientes conclusiones.

1. Schmidt abandona las estructuras propias del antiguo pensamiento lógico-intuitivo para atender al estudio de la literatura y de la ficción literaria y aboga por crear una teoría interdisciplinar que mezcla el estudio de la literatura con la biología. Así, sustituye los argumentos de autoridad y los tópicos sedimentados en la tradición por datos contrastados, estables y funcionales.
2. Este saber empírico revela que, psicológica y cognitivamente, los seres humanos no percibimos el entorno de una forma homogénea y que nuestra experiencia sobre él cambia la forma individual de observarlo, comprenderlo y explicarlo (aunque, por supuesto, hay lugares comunes entre las distintas visiones de lo que llamamos «realidad»).
3. La oposición entre realidad y ficción, intuitiva y calcificada en nuestra forma de ver el arte, parece poder evitarse si abordamos el estudio de la literatura desde el estudio el funcionamiento de la cognición humana.

4.2.5. El concepto de ‘ficción literaria’ según la corriente estilístico-textual y la antropológico-imaginaria

Además de las corrientes teóricas que acabamos de mencionar (que, quizás, son las que más peso han tenido durante el siglo XX y XXI en lo que respecta al tratamiento de la ficción como característica del texto literario), otras líneas de pensamiento también han abordado la cuestión de la ficcionalidad y su delimitación. Algunos ejemplos son la corriente estilístico-textual y la antropológico-imaginaria. Esta última bebe de influencias románticas y de las teorías de psicoanálisis y propone una sistematización artístico-mitológica a través del tiempo: se trata de comprender cuáles son los símbolos y formas concretas que han plasmado la imaginación creadora, para entender, posteriormente, cuál es su arraigo antropológico. Explica Garrido Domínguez a propósito de esta aproximación:

Las bases de esta orientación se encuentran en la teoría jungiana de los «arquetipos» —entendidos como expresión de los grandes anhelos e inquietudes del subconsciente colectivo—, las propuestas de G. Bachelard y su escuela (especialmente Ch. Mauron), el modelo diseñado por N. Frye y, de manera muy destacada, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, de G. Durand y la aplicación literaria llevada a cabo por J. Burgos (1982). A estos nombres habría que añadir los análisis realizados y la excelente sistematización llevada a cabo por A. García Berrio (1985, 1989: 327-438) (Garrido Domínguez, 1997: 36).

Los estudios de lo antropológico-imaginario proponen que en el texto aparecen, desde lo más profundo de la mente, recursos que son simbolizados a través de la imaginación. El estudio de la simbolización de esta dimensión imaginaria justifica una aproximación a la ficcionalidad desde esta corriente, en tanto en cuanto la construcción ficcional es básica y necesaria para la articulación de esta imaginación en símbolos. García Berrio (1994) lo explica esta línea de estudio. Resulta interesante atender a sus observaciones para comprender, posteriormente, cómo funciona el tratamiento de la ficción de algunos autores que trabajan en esta dirección.

El teórico habla del debate que cuestiona si resulta o no apropiado aplicar los preceptos del psicoanálisis a la literatura y concluye que, si bien no podemos aplicar el psicoanálisis a las obras literarias para ahondar en la complejidad psicológica de los diversos autores literarios y, por tanto, no debemos valorar el texto literario como un síntoma personal de la dimensión psicológica de un escritor, sí resulta útil para profundizar en el estudio de la plasmación de universales arquetípicos dentro del ámbito de la poética. Según el teórico, encontrar productos antropológico-culturales en las obras literarias resulta de interés para la Teoría de la Literatura, ya que indica que estos

objetos culturales aparecen en la literatura, como actividad artística, por su carácter comunicativo. Estas estructuras imaginarias universales implican al autor dentro del universo cultural del emisor que las propone y le invitan a sentirse reconocido en ellas a través de su capacidad psicológica, sentimental y fantástica (García Berrio, 1994: 429-430).

Las formas literarias plasmadas en el material verbal del texto, lo mismo las más regulares de la convencionalidad como las menos previsibles de la expresividad protopoética, se orientan para ser cauce expresivo de ese otro nivel de imaginación poética más universal, que realiza en los mejores casos la transfiguración del mensaje expresivo, a términos de revelación interesante, inédita y ejemplar (García Berrio, 1994: 430).

García Berrio distingue dos niveles de la esteticidad literaria: la expresividad y el despliegue imaginativo fantástico/conceptual. Ambos, dice, forman parte de un principio, que es el motor de una tercera forma: la estructura imaginaria, que es la fuente del rasgo estético de la poeticidad. La construcción imaginaria, explica García Berrio, es el origen de la poeticidad, que es el resultado de la estilización simbólica de esa imaginación. El texto poético o literario, por tanto es capaz de recoger e instalar conocimiento general y absoluto que viene configurado, a lo largo de la tradición, por mitos que cuestionan preguntas todavía sin respuesta racional. Según el autor, esta estructura simbólica de la poética (es decir, la representación en la literatura de contenidos de importancia universal) es propia de la naturaleza de cualquier forma literaria. Esta estructura simbólica de la imaginación impregna la expresión literaria y también la ficción mimética (García Berrio, 1994: 430-431).

García Berrio expone que estos símbolos aparecen en la literatura como producto de una elaboración consciente, pero que, sin embargo, llegan al subconsciente humano. Así pues, la relación que se establece entre la estructura material y verbal del texto y la imaginación que la motiva es fundamental, aunque el plano lingüístico y el psicológico se diferencien de forma evidente. No obstante, ambos planos son necesarios para configurar el texto, tanto la estructura verbal material como la inmaterialidad psicológica (García Berrio, 1994: 431-432). Para García Berrio, la crítica literaria debe asumir como tarea importante el estudiar las relaciones comunicativas existentes entre los esquemas textuales y la influencia mítica del espesor imaginario del texto. La mitocrítica, dice, puede ayudar a esclarecer la verdadera dimensión mítica de los símbolos desde un punto de vista antropológico (García Berrio, 1994: 431).

Dentro de esta línea de investigación y bajo unos preceptos similares a los de García Berrio, Wolfgang Iser (1997) habla, en concreto, sobre la cuestión de la ficcionalidad literaria. El autor analiza la confusión que supone relacionar los términos «ficción» y «mentira», y reconoce una predisposición social a correlacionar estos dos conceptos. Iser reconoce que ambos términos implican un sobrepaso: la mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa, según el autor, el mundo real: «No es de extrañar, pues, que a las ficciones literarias se les haya atribuido la etiqueta de mentiras, ya que hablan de lo que no existe, aunque presentan la no-realidad como si realmente existiera» (Iser, 1997: 43). Tal y como hemos hecho con anterioridad, Iser también ubica el origen de esta confusión en la obra de Platón, pero a diferencia de nosotros, entiende que es corregida y solventada por los teóricos del Renacimiento, quienes, como ya hemos visto, empiezan criticar esta atribución de un carácter falaz a la ficción literaria porque se percatan de que la forma que tiene la ficción literaria de sobrepasar la realidad es muy diferente a la de la mentira, puesto que los escritores literarios no buscan contar lo que ha sucedido, sino de lo que debiera haber sucedido. Por tanto, escribe el autor que esto implica que la ficción encierre una naturaleza dual, como también hace la mentira, pero el carácter de esta naturaleza depende del contexto:

De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible (Iser, 1997: 44).

El propio Iser reconoce, como venimos diciendo hasta el momento, que «Las ficciones literarias actuales, aunque ya no se las acusa de mentir, siguen padeciendo hasta cierto punto el desprestigio de ser irreales» (Iser, 1997: 44). El autor trata de esclarecer, desde una perspectiva antropológica, la naturaleza del concepto de ‘ficción’ y su propuesta desde la corriente de lo antropológico-imaginario resulta altamente interesante, porque permite a Iser considerar el término «ficción» desde fuera del ámbito artístico:

Si las ficciones tienen una base principalmente antropológica, parece difícil postular que su inevitabilidad epistemológica tenga fundamento ontológico. Puede que ésta sea una de las razones por las que no podemos hablar de ficción como tal, porque ésta sólo puede describirse en virtud de sus funciones, es decir, de las manifestaciones de su uso y los productos que resultan de ello. Esto es evidente incluso a primera vista: en epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en la ciencia son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos

por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones. En todos estos casos, la ficción desempeña una tarea distinta (Iser, 1997: 46).

El autor, por tanto, considera la ficción literaria un fenómeno vinculado con la presuposición y el supuesto (el *como si*), que no es exclusivo de la narración artística y cuya naturaleza varía según las funciones que adquiere su uso. La observación de que la ficción trasciende el ámbito del arte nos resulta innovadora y se trata de una conclusión que, como veremos, se encuentra próxima a algunas de las ideas que trabajaremos más adelante, en nuestra aproximación crítica al problema. Pensamos que esta idea podría resultar de utilidad para reconsiderar el concepto de ‘ficción’ y proponer definiciones del mismo que puedan superar los contrasentidos que tradicionalmente lo han envuelto. No obstante, pese a que plantea el concepto de ‘ficción’ desde esta perspectiva tan aperturista y ecléctica, el autor se centra en su trabajo, exclusivamente, en el estudio de la ficción literaria y de ella dice que contiene siempre una serie de convenciones que indican al lector que no está frente a un discurso regular, sino frente a uno representado. Es decir, las ficciones literarias descubren su naturaleza ficcional, mientras que la mentira no descubre su carácter irreal (Iser, 1997: 46-47).

La naturaleza dual de la ficción literaria, según el autor, encierra y explicita una estructura de doble significación, que no es en sí misma un significado, sino «una matriz generadora de significado» que permite la ocultación y la revelación simultáneas, «diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere» (Iser, 1997: 53). Esta ocultación y revelación simultánea y sus resultados son inalcanzables, según el autor, para el discurso regular y ordinario y encierra, en sí misma patrones antropológicos inherentes al ser humano, como es el de la estructura del *Doppelgänger* (por su naturaleza dual) o la estructura del sueño (si consideramos las estructuras de doble significación de la ficción literaria). Estas correspondencias antropológicas revelan que la ficción literaria

es una indicación de que los seres humanos no pueden hacerse presentes a sí mismos, condición que nos hace creativos (incluso en sueños), pero que no nos permite nunca identificarnos con los productos de nuestra creatividad [...]. Si la ficcionalización proporciona a la humanidad posibilidades de auto-extensión, también pone de manifiesto las limitaciones inherentes al ser humano: la propia inaccesibilidad fundamental a nosotros mismos (Iser, 1997: 58).

La aproximación de Iser a la definición y delimitación del concepto de ‘ficción literaria’ resulta muy rica, puesto que la perspectiva antropológica permite al autor analizar el fenómeno desde un punto de vista más abarcador, no constreñido únicamente al ámbito artístico. No obstante, al margen de que la identificación que propone Iser de las constantes antropológicas anteriormente mencionadas en el proceso de ficcionalización nos parezca más o menos acertada, lo cierto es que, pese a que el autor identifica el problema que venimos comentando en este trabajo —la asimilación, heredada desde la Antigüedad, de que el concepto de ‘ficción’ se contamina del significado del de mentira—, la forma que encuentra Iser de esquivar esta contradicción es, en síntesis, aducir que la ficción produce una modificación de la realidad efectiva con la explícita pretensión de que esta modificación no sea tomada por acontecida, real o efectiva. No obstante, volvemos a la misma problemática derivada de los intentos de la poética tradicional de esquivar el equívoco platónico: se trata de corregir el supuesto carácter falaz de la literatura, pero no se ataja de raíz el problema. Iser sigue entendiendo el concepto de ‘ficción’, como en los casos anteriores, como opuesto, contrario y excluyente al de realidad efectiva y sigue considerando que la ficción, al igual que la mentira, supone un sobrepaso de la misma, aunque con fines distintos a los de la falacia. La oposición fijada en Platón, por tanto, aunque desmentida, sigue, al mismo tiempo, estructurando la definición del concepto. En síntesis, esto significa que la propuesta de Iser permite abrir el estudio de la ficción a otros ámbitos, además del artístico.

Como conclusión:

1. Sus teorías siguen partiendo de tópicos y asimilaciones intuitivas, propias de un antiguo modelo de conocimiento lógico-intuitivo: entre otras cuestiones, sabemos, por ejemplo, que Iser recupera las defensas renacentistas del hecho poético que, como sabemos, ya trataron de defender la literatura de las acusaciones de falacidad.
2. Esto implica que, respecto al tratamiento de la literatura y de la ficción, se perpetúe nuevamente la oposición real/ficcional (y la consecuente asimilación de la ficcionalidad a la mentira).
3. El problema de la naturaleza falaz de la literatura es solventado nuevamente de forma provisional, con un parche, pero no se resuelve. Iser vuelve a decir, como ya otras corrientes de pensamiento anteriores habían argumentado, que los engaños de la literatura son un nuevo tipo de realidad que ilumina verdades imposibles de alcanzar para el conocimiento particular. No

obstante, sabemos ya que la propuesta de estos «distintos tipos de realidades» contiene implícita la tradicional oposición entre los términos ‘realidad’ y ‘ficción’, Según Iser, lo ficcional es real, pero la realidad de la ficción no es la misma que la realidad factual y conviene diferenciarla.

4.3. La poesía mimética en el siglo XX: el eco del pensamiento metafísico-intuitivo en algunas aproximaciones filosóficas

Como mencionábamos al principio del capítulo, el siglo XX trajo consigo la articulación y el desarrollo de la Poética Moderna o Teoría de la Literatura, que supuso la llegada de una nueva manera de abordar el análisis y la teorización sobre la actividad literaria desde un punto de vista cercano a la perspectiva científicista, que cada vez ganaba más reputación por su determinación objetivista. No obstante, en el siglo XX seguimos encontrando aproximaciones de carácter filosófico que, en la línea de la poética tradicional y a partir de sus referentes, continúan argumentando a propósito de los pormenores del proceso de creación literaria. Tal y como ocurre a lo largo de la tradición, algunas de estas aproximaciones se han hecho eco de los problemas y contrasentidos que envuelven a la ficción literaria. Entre otros múltiples ejemplos, es el caso de Nietzsche (1980) y, en nuestro país, José Ortega y Gasset (2005; 2008; 2010).

La filosofía de Nietzsche (a quien podemos considerar más ensayista y poeta que filósofo académico) se encuentra muy influida por el pensamiento de Schopenhauer y, de hecho, a través de este referente, el filósofo articula su aproximación a lo que entendemos por realidad. Schopenhauer admite el pensamiento kantiano de que el conocimiento sobre el mundo y los objetos es de carácter fenomenal y que, por tanto, está construido por el sujeto. No obstante, difiere de Kant en un punto: dice que ese saber y ese mundo fenomenal relativo al sujeto es sólo una apariencia o una ilusión. Schopenhauer cree que la realidad en sí misma no puede ser objeto de la ciencia, porque la única experiencia que tenemos sobre ella está limitada a nuestro cuerpo. El cuerpo es nuestro acceso a la realidad (Hottois, 1999: 240-241).

A partir de este argumento, Nietzsche desarrolla su concepción de una realidad plurívoca e inagotable, que siempre está abierta a la creación. Según el autor, el lenguaje con el que definimos esta realidad es naturalmente metafórico, por lo que resulta imposible pretender alcanzar la objetividad y la verdad absoluta a través de él. El lenguaje sólo nos sirve para elaborar una interpretación subjetiva de la misma. Las metáforas sedimentadas se convierten en conceptos que muchas veces tomamos como

válidos para describir una realidad, cuando sólo son lecturas sobre ella. Según Hottois, estos argumentos son una primera aproximación que vaticina la llegada del pensamiento contemporáneo posmoderno acerca de la filosofía y de la literatura, con el que llega, como ya hemos podido comprobar, el fin de la distinción clara y concisa entre los conceptos de hecho y valor, conocimiento y creación y, por supuesto, entre verdad y ficción (Hottois, 1999: 242).

Nietzsche propone que la realidad depende de la perspectiva que se escoge para analizarla y que, por tanto, no existe una verdad absoluta e irrefutable, puesto que cualquier lectura de la misma siempre está condicionada por el sujeto. Nietzsche habla desde un enfoque perspectivista y pasa por su filtro el pensamiento científico. La relación del autor con el pensamiento científico de la época es ambivalente: aunque reconoce en la ciencia cualidades positivas, el autor piensa que fomenta la ilusión de que el ser humano es capaz de entender la verdad o realidad absoluta. Nietzsche rechaza, por completo, la idea de que el hombre es capaz de alcanzar un saber definitivo y absoluto y reprocha que el pensamiento científico no sea consciente de esta limitación y no trata de completarse con una perspectiva artística que ponga de relieve la relación interpretativa y creativa que el ser humano traza con la realidad para describirla (Hottois, 1999: 244-245).

Estar de acuerdo con esta perspectiva, para Nietzsche, es reconocerse como ser humano dentro de la ficción, puesto que solo a través de la creación, la imaginación y la invención (también en la destrucción), el hombre encamina su existencia. Sólo así se mueve hacia la denominada por Nietzsche «voluntad de poder». El artista, según el filósofo, es quien mejor comprende esta perspectiva existencial, puesto que el filósofo y el científico son incapaces de comprender que no podemos alcanzar una verdad y una identidad definitiva y absoluta. La ficción, el artificio y la invención configuran al hombre y su relación con el mundo que le rodea (Hottois, 1999: 250-251). El filósofo considera la poesía como la ilusión más próxima a la realidad de los hombres y al poeta o literato como un mediador de la verdad (Pujante, 1997: 48).

Para Nietzsche, la única respuesta vigorosa a la condición humana es la creación artística, que sublima la existencia humana, la supera y la metamorfosea simbólicamente alimentándose de la tragedia de la vida en lugar de negarla (Hottois, 1999: 252).

En esta particular comprensión de la realidad absoluta y determinante como un idilio inaccesible debido a nuestra propia condición humana, Nietzsche ubica su pensamiento a propósito del arte y de la literatura como la expresión más honesta de la ilusión de realidad. Las ideas de Nietzsche están muy alejadas de las tendencias formalistas que veíamos con anterioridad y son claramente herederas de la tradición romántica del siglo XIX. Todos estos argumentos se encuentran pormenorizados en su texto *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1980), publicado originalmente en 1873.

Nietzsche considera que el intelecto humano desarrolla sus capacidades a través del acto de fingir y que el ser humano dispone de una tendencia natural a la mentira, no a la verdad. La naturaleza, en sí, veta al ser humano de la verdad, pero el ser humano siente, al mismo tiempo, la necesidad de vivir de forma gregaria con otros seres humanos, lo cual implica una voluntad de entendimiento. El hombre se ve en la obligación de firmar un pacto que le permita entenderse con el resto de sus semejantes y esta necesidad le lleva a fijar lo que ha de ser tenido como verdad colectivamente, que no es más que una invención; una designación de las cosas uniformemente aceptada. La mentira, por el contrario, sería entendida como un abuso de las convenciones consolidadas a través de cambios discretos y supone, para el hombre, un perjuicio. Es lo que entendemos como engaño. Es esta verdad limitada y convenida la única a la que el hombre, según Nietzsche, puede acceder, y son sus consecuencias positivas las que conservan su entorno de vida. No obstante, un aprovechamiento de esta verdad convenida afecta negativamente a este entorno de vida y tiene consecuencias hostiles y perjudiciales, que el hombre rechaza. Es por esto por lo que el ser humano censura la mentira en sociedad (Nietzsche, 1980: 5-16).

Como apuntábamos anteriormente, la construcción de los conceptos de la realidad se elabora a través del lenguaje, sobre el que se articula el conocimiento científico con pretensiones de conocer la verdad.

Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el *mito* y, sobre todo, en el *arte* (Nietzsche, 1980:17-18).

Según el filósofo, el fingimiento que permite la creación de metáforas y conceptos es connatural al hombre porque sirve para estructurar un entorno natural que, por sí mismo, carece de lógica y es arbitrario y esta capacidad humana, que nos permite ordenar el mundo, encuentra una nueva redirección o aplicación en las formas artísticas. El ser humano comparte, de forma simultánea, una contradictoria tendencia al engaño y, a la vez, un afán por conocer la verdad y por preservar el orden y las convenciones que estipulan lo que es real. La ficción, explica Nietzsche, alimenta de una forma equilibrada este gusto por dejarse engañar sin ocasionar ningún perjuicio social. Dice el autor:

Pero el hombre mismo tiene una invencible inclinación a dejarse engañar y está como hechizado por la felicidad cuando el rapsoda le narra cuentos épicos como si fuesen verdades o cuando en una obra de teatro el cómico, haciendo el papel de rey, actúa con mayor realeza que un rey en la realidad. El intelecto, ese maestro del fingir, se encuentra libre y relevado de su esclavitud habitual tanto tiempo como puede engañar sin *causar daño* (Nietzsche, 1980: 19).

Es evidente que estas ideas de Nietzsche a propósito del concepto de ‘realidad’ y de mentira en relación con el de fingimiento beben de una tradición de pensamiento romántico que prima el componente subjetivo de la dualidad kantiana por encima del objetivo. No obstante, las conclusiones que extrae el filósofo, teniendo a Schopenhauer como referente, son el resultado de una reformulación muy renovadora que parece abandonar, en cierto punto, ciertas extremosidades metafísicas del Romanticismo y que vaticina los nuevos estudios posmodernos, incapaces ya de distinguir de forma clara y determinante qué es lo que denominamos realidad.

Las conclusiones de Nietzsche encuentran puntos en común con las que pueden derivarse de un estudio desde las corrientes pragmáticas que ya consideran la definición de la literatura y de la ficción desde el estudio empírico de las ciencias cognitivas. Nietzsche entiende que el ser humano no puede prescindir de su humanidad para contemplar el mundo y que sólo a través de ella (y del fingimiento connatural a ella) puede acceder a la vida externa que le rodea, que es lo que denominamos realidad. Define y ordena esta realidad a través del lenguaje, elaborado sobre constructos metafóricos que, una vez sedimentados, se convierten en conceptos arraigados, los cuales son convencionalmente aceptados por la sociedad. Estas convenciones estructuran nuestra forma de entender el mundo con el que interactuamos y que

llamamos, a través de ellas, realidad. No obstante, el filósofo llega a estas conclusiones a través de una reflexión lógico-intuitiva que no se encuentra apoyada, como sabemos, en resultados contrastados y, asimismo, no resulta tampoco contrastable.

Bajo este punto de vista, las verdades absolutas e inmutables del mundo fáctico quedan fuera del alcance del hombre, que sólo puede describirlas parcialmente y de forma condicionada a través del fingimiento y de la creación, que, inevitablemente, encierra imaginación, interpretación y, por tanto, modificación, oscuridad. No obstante, esta innacesibilidad al conocimiento total es aceptada siempre y cuando las convenciones sobre el mismo mantengan el orden social que favorece el florecimiento y la regulación de la vida. Un abuso de este orden fingido y creado implica un daño social y un atentado contra el equilibrio del bienestar humano (es lo que consideramos como mentira). Sin embargo, escribe Nietzsche que existen abusos a esas convenciones que son aceptados como no dañinos porque, en ninguno de los casos, pretenden introducir cambios en lo pactado como realidad. Es el caso de la ficción literaria, a la que, como hemos visto, describe como un engaño que no causa daño.

Teniendo en cuenta esto, pensamos que, si bien la perspectiva de Nietzsche (de herencia romántica) es muy sugerente en lo que respecta a su observación de la incapacidad del ser humano de librarse de su propio filtro subjetivo para contemplar la realidad factual, objetiva y ontológica, lo cierto es que el autor sigue contraponiendo este concepto de 'realidad' con el de 'engaño'. Para Nietzsche, es imposible alcanzar lo que llamamos verdad, y eso implica que lo que consideramos real está contaminado, de forma natural e inevitable, de equívocos y engaños que son aceptados siempre y cuando no perviertan las convenciones generalmente estipuladas. Cuando estas perversiones a la convención ocurren, se genera una mentira, que es sancionada socialmente. Nietzsche describe directamente la ficción literaria como un tipo especial de mentira que no resulta lesiva por su carácter manifiestamente falaz. Encontramos, por tanto, de nuevo, la asociación platónica de ficción literaria (o fingimiento literario) como un tipo de falacia o mentira y, por tanto, su natural y aceptada, desde tiempos del filósofo griego, contraposición con la verdad, que en este caso se entiende como un cúmulo de convenciones sociales fijas y estratificadas.

Otro ejemplo dentro del ámbito de la filosofía, entre tantos, lo encontramos en nuestro país en las obras de José Ortega y Gasset (1902-1940), en las que, entre otros temas muy variados, el filósofo llega a plantearse qué es, exactamente, la realidad y cuál es el papel que adquiere la ficción literaria en ella. El pensador bebe, de forma evidente,

del pensamiento romántico decimonónico y, como Nietzsche, prima el aspecto subjetivo por encima de lo objetivo.

Ortega y Gasset se pregunta qué es la verdad y la define, en síntesis, como una cuestión relativa al interior subjetivo humano. Una idea es verdadera para el hombre si encuentra una correspondencia con su concepto de 'realidad'; que no es más que una construcción (de la que participan ideas, creencias...) que trata de dar respuesta a las dudas. Esta concepción de la realidad es la que articula el mundo interior del sujeto. Por tanto, esto significa que el filósofo piensa, como Nietzsche, que la objetividad (o la verdad absoluta) es una meta imposible de alcanzar para el hombre, frustrada por la imposibilidad de desprenderse de su natural carácter subjetivo e íntimo (Ortega y Gasset, 2005: 31-35; 2010: 661-684).

La filosofía de Ortega y Gasset es de corte platónico y el pensador se inspira, claramente, en las teorías del filósofo griego para formular esta aproximación a la realidad como algo innaccesible debido a nuestro carácter subjetivo (que nos impide acceder al conocimiento puro): «Los últimos fundamentos de la verdad, en fin, llámense en Platón «ideas», es decir, intuiciones, puntos de vista» (Ortega y Gasset, 2005: 36). Dice Gasset sobre el concepto de 'realidad':

la realidad auténtica y primaria no tiene por sí figura [...]. Es un enigma propuesto a nuestro existir. Encontrarse viviendo es encontrarse irrevocablemente sumergido en lo enigmático. A este primario y preintelectual enigma reacciona el hombre haciendo funcionar su aparato intelectual, que es, sobre todo, imaginación. Crea el mundo matemático, el mundo físico, el mundo religioso, moral, político y poético, que son efectivamente «mundos» porque tienen figura y son un orden, un plano. Esos mundos imaginarios son confrontados con el enigma de la auténtica realidad y son aceptados cuando parecen ajustarse a ésta con máxima aproximación. Pero, bien entendido, no se confunden nunca con la realidad misma (Ortega y Gasset, 2010: 677).

En síntesis: para el pensador, acceder a la realidad pura es un imposible y sólo podemos acercarnos a ella a través de nuestra subjetividad y de los mundos interiores que hemos construido en ella. La poesía, por tanto, como creación, forma parte, para Ortega y Gasset, de esos mundos interiores subjetivos y, si bien el filósofo parte de las ideas de Platón para explicar lo inaccesible de la verdad, se centra en las ideas de herencia romántica para legitimar a la poesía del tan atribuido carácter falaz (heredado de la filosofía platónica). La poesía, por tanto, aunque tiene un evidente y manifiesto carácter contrario a lo que, por convención, consideramos como «real» (que según el pensador,

no lo es, porque la realidad es inaccesible), no es menos verdadera que el resto de creaciones de nuestro mundo interior. De hecho, según Ortega y Gasset, si cabe, está más próxima a la verdad absoluta que muchos de ellos: «¿No hay, por ventura, tanto de verdadero en la poesía y el transporte del alma?» (Ortega y Gasset, 2005: 37). Ortega y Gasset presenta la literatura como otra forma de aproximación a la realidad expresada por la subjetividad que, en este caso, no trata de ir de una verdad a otra, de forma lineal, sino que descubre parcialmente la realidad en una dirección zigzagueante: va de una verdad a una mentira (falta de convención hacia lo considerado como verdad) y de una mentira a otra verdad, porque no busca ni lo verdadero ni lo falso, sino que se sitúa en un punto intermedio (Ortega y Gasset, 2005: 38-40). Cuanto más verosímil sea la poesía, más se aproxima a esta verdad.

Así pues, con un corte claramente platónico e inspirado, también, en las aproximaciones decimonónicas, Ortega y Gasset propone que la realidad objetiva es inalcanzable y que sólo podemos llamar «realidad» a un conjunto de convenciones construidas por el hombre. De una forma parecida a como Nietzsche lo expone (aunque con una muy marcada tendencia idealista) se entiende que, para Ortega y Gasset, la literatura es una afrenta contra esas convenciones que entra dentro del orden de la mentira, pero que queda a caballo entre ésta y lo que consideramos «realidad». No obstante, esta posición intermedia permite al constructo literario acercarse a lo verdaderamente real de una forma peculiar y única, no abordable desde otro tipo de mundos interiores subjetivos creados.

Esta posición de Ortega y Gasset vaticina, también, las posteriores aproximaciones posmodernas al concepto de 'verdad' y de 'subjetividad', aunque desde una argumentación todavía muy arraigada al Idealismo de corte hegeliano y a su idea de la espiritualidad. Observamos, por tanto, de nuevo una clara contraposición entre el concepto de 'realidad' y de 'mentira', ambos vinculados al de ficción literaria. La ficción se entiende como un constructo que está a caballo entre ambas y, por tanto, se le atribuye, en parte, de nuevo, un cierto carácter falaz y un hermanamiento, en este caso, parcial con el engaño (que es entendido como una deturpación e intervención sobre las convenciones que construyen lo que denominamos «realidad», pero que jamás lo puede ser porque no podemos, recordamos, acceder a la verdad absoluta). Por tanto, seguimos observando cómo el filósofo sigue intentando legitimar, tal y como lo ha hecho toda la Poética tradicional, la ficción literaria del carácter engañoso que se le ha asignado, pero

sin llegar a dejar de considerarla como un tipo de falacia. El argumento platónico continúa, en este caso, estructurando la definición sobre ficción literaria.

Aunque las voces de Nietzsche y de Ortega y Gasset son una muestra somera de entre todas las aportaciones filosóficas del XX que beben del Romanticismo, es observable a través de ellas cómo los argumentos a propósito de la literatura y de la ficcionalidad (como característica intrínseca a la misma) se configuran en una línea que recuerda mucho a la aproximación de la poética tradicional. Ambos ejemplos analizados se apartan de las teorías pretendidamente científicas y objetivistas que inicia la Poética Moderna o Teoría de la Literatura y apuestan por la profundización en el aspecto subjetivo del hombre, pero sin apoyo del empirismo. La Teoría de la Literatura, por su parte, centra su análisis sobre el texto literario como objeto (aunque no descuida los aspectos relacionados con él) y, en cambio, estas aportaciones filosóficas de clara herencia romántica observan la literatura desde el sujeto y desde su capacidad individual para generar el producto artístico desde su mundo interior subjetivo.

Atendiendo al sujeto y no tanto al objeto, desde una perspectiva filosófica, las aportaciones de la filosofía del siglo XX, desde la herencia romántica, relativizan el concepto de ‘realidad’ y lo entienden como algo inalcanzable en su totalidad, debido a la subjetividad inherente al ser humano. El hombre construye, a través de su interioridad, su visión a propósito de la realidad y, dentro de este constructo, construye también la literatura. El carácter ficcional de la literatura supone una violación de esta realidad construida y acordada (que no es la absoluta e inalcanzable), del mismo modo en el que la mentira es un abuso de ese acuerdo de realidad. No obstante, para ambos autores, la diferencia está en que la mentira es perjudicial y dañina y la ficción literaria no.

En ambos casos, el concepto de ‘ficción literaria’ sigue construido, de forma indirecta, bajo la estructura platónica que asocia la mentira con la ficción y que opone ambos conceptos a la realidad. No obstante, el carácter dañino de esta mentira vuelve a ser paliado, en estos casos, a través de ciertos tópicos que envuelven al tema del fin de la literatura (como ocurre a lo largo de la tradición). El texto literario no trata de engañar y en este carácter manifiestamente honesto y transparente reside su naturaleza de mentira benévola.

Así pues, en síntesis:

1. La argumentación a propósito de la cuestión ficcional de estas líneas de pensamiento filosóficas encuentra algunos puntos en común con algunas

ideas a las que llegan otras derivas pragmáticas, dentro de la Teoría de la Literatura y en colaboración con las Ciencias Cognitivas, desde una aproximación científico-empírica. Es lo que ocurre con el constructivismo radical de Humberto Maturana (1985, 1997) y Francisco Varela (1980, 1993), que es utilizado por la Ciencia Empírica de la Literatura¹⁰³ de Siegfried J. Schmidt (1987) y por la Retórica constructivista de David Pujante (2018). Para estas aproximaciones, la realidad también es una cuestión de perspectiva subjetiva y el ser humano no puede acceder a un conocimiento total ontológico, desligado de él, porque siempre es esclavo de su propia subjetividad.

2. Ahora bien, para llegar a esta conclusión, la filosofía no utiliza un discurso científico-empírico, sino que emplea las estrategias lógico-intuitivas tradicionales. Esto les conduce a heredar y asumir la oposición intuitiva entre el concepto de ‘ficción’ y el de ‘realidad’, lo cual perpetúa nuevamente y de forma directa y manifiesta la tradicional asimilación del concepto de ‘ficción’ al de ‘mentira’.
3. La ciencia empírica es vista por estos filósofos como una forma de saber con pretensión de alcanzar un conocimiento definitivo y objetivo que no existe, porque es relativo (depende de nuestra visión del mundo como seres humanos). No obstante, el conocimiento científico de finales del siglo XX (que seguimos desarrollando, hoy, en el siglo XXI) empieza a ser consciente de las limitaciones biológicas del cerebro y de la cognición humana. Entiende que cualquier forma de saber se encuentra condicionada por nuestra capacidad subjetiva e intelectual, pero sus pretensiones empíricas buscan resultados que sean potencialmente estables y confiables, a diferencia de los que propone el conocimiento lógico-intuitivo de estos filósofos (que son cambiantes, inestables, resultan coherentes únicamente con la aproximación cultural del momento histórico en cuestión y no pueden someterse a comprobación).

4.4. Síntesis sobre la consideración de la literatura y de la ficción en la cultura del siglo XX

¹⁰³ Para profundizar en este aspecto, véase Francisco Chico Rico (1991), «La ciencia empírica de la literatura en el marco actual de los estudios teórico-literarios», *Periodística*, 67-80.

Observamos, pues, cómo durante el siglo XX conviven, en general, dos aproximaciones distintas al estudio de la literatura y de los problemas de la ficción literaria. Por un lado, algunos filósofos, herederos de la tradición decimonónica, siguen definiendo y explicando el hecho ficcional como un producto que es resultado de la subjetividad humana y que no es explicable a través de métodos científico-empíricos. Por otro lado, durante este siglo surge la denominada Poética Moderna o Teoría de la Literatura, que aboga por un estudio de la ficción con pretensiones objetivistas. En ella, aparecen múltiples líneas de investigación que trabajan, con exclusiva atención, la cuestión de la ficcionalidad (las principales, según sabemos: la deriva semántico-creacionista, la semántico-mimética, la pragmática y semántico-pragmática). No obstante, hay que destacar que los resultados de estos estudios (que pretenden alcanzar resultados más o menos objetivos) no alcanzan conclusiones funcionales y estables: de hecho, la mayoría integra todavía definiciones e ideas propias del antiguo modelo de pensamiento metafísico-intuitivo y emplean sus herramientas para constituir sus discursos. Esto afecta de la siguiente manera a la comprensión del concepto de ‘ficción literaria’:

1. Observamos que las definiciones de literatura y ficción parten, en la mayoría de las corrientes de la Poética Moderna, de argumentos clásicos de autoridad (como los de Aristóteles) y de sus definiciones del concepto de ‘mímesis’.
2. Esto nos lleva a que el planteamiento del concepto de ‘ficción’ se estructura, en general, sobre la oposición tradicional e intuitiva entre los conceptos de ficción y de realidad, lo cual implica que el concepto de ‘ficción’, de forma indirecta, se asocie como una forma de engaño o falta a la realidad. El prejuicio fijado en Platón se sigue perpetuando.
3. Aunque los autores intentan negar y superar esta asociación, sus argumentos se convierten en nuevos paliativos, pues todo el desarrollo de su disertación se estructura de acuerdo con esta oposición tradicional. No obstante, a pesar de que toda su argumentación se suele estructurar sobre discurso logoteórico, lo cierto es que sí comienzan a evitarse tópicos y argumentos tradicionales de corte intuitivo que en la Poética tradicional sirvieron para tratar de legitimar los engaños de la literatura. Se plantean dentro de la Teoría literaria aproximaciones interesantes de corte pragmático que ya proponen definiciones de ‘literatura’ y de ‘ficción’ que no asumen tópicos tradicionales, sino que se construyen desde el conocimiento sobre cognición humana que arrojan determinadas ciencias empíricas. Asimismo otras

derivas semántico-pragmáticas comienzan a descentralizar el tradicional estudio de la literatura del producto literario hacia el proceso de producción del mismo.

4. También es reseñable que algunas de estas corrientes teórico-literarias comienzan a mostrar interés en explicar la literatura y la ficción, no atendiendo sólo al objeto artístico concluido, sino considerando también su proceso de producción y de recepción. Este cambio de enfoque va a favorecer que comiencen a realizarse estudios tendentes a la búsqueda de resultados objetivos y funcionales y va a favorecer, en corrientes que consideran aspectos pragmáticos, que determinadas disciplinas científico-empíricas (la biología, la neurociencia...) empiecen a trabajar de forma conjunta con las Humanidades.
5. El carácter normalizador (no preceptista) de la nueva Teoría de la Literatura permite conformar una disciplina de estudio abierta al cambio y con un claro carácter tendente a la interdisciplinariedad. El planteamiento aperturista de esta nueva Poética Moderna posibilita la aparición de propuestas que redirijan las nuevas aproximaciones al arte y a la literatura desde una pretensión empirista (tal y como sugiere Schmidt con su propuesta de trabajo, en la que vincula los estudios sobre literatura y ficción con la biología).

Por consiguiente, observamos, pues, cómo en el siglo XX siguen conviviendo, en cuanto al estudio de la literatura, desde diferentes perspectivas, los dos paradigmas de conocimiento: el metafísico-intuitivo y el científico-empírico. No obstante, estamos en un punto en el que la ciencia empírica empieza a poder ofrecer resultados contrastables y estables en cuanto al estudio de los mecanismos que permiten la producción de los textos literarios: el enfoque de estudio comienza a cambiar y, cada vez más, se empieza a considerar el proceso de creación para explicar la literatura y sus particularidades. Por ello, aunque determinadas corrientes filosóficas (de carácter preceptista) siguen encastradas en el paradigma de conocimiento lógico-intuitivo para explicar el arte, la nueva Teoría de la Literatura (normalizadora) parece abrirse progresivamente a la posibilidad de adoptar el modelo de conocimiento científico-empírico para estudiar qué es la literatura y los estudios sobre ficción empiezan a verse afectados por esta tendencia y por sus resultados funcionales. Las ciencias empiezan a ser cada vez más capaces de comprender, con resultados estables y empíricos, el

funcionamiento de la cognición humana, que es lo que da lugar a aquello que llamamos «subjetividad», de la cual depende la creación artística y que, hasta el momento, sólo había sido atendida a través de explicaciones lógico-intuitivas.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES ACERCA DE LOS EFECTOS DEL CAMBIO DEL PARADIGMA Y DE LA CONVIVENCIA Y COMPETENCIA DEL DISCURSO CIENTÍFICO-EMPÍRICO CON EL LÓGICO-METAFÍSICO INTUITIVO COMO VEHÍCULOS PARA DEFINIR LA LITERATURA Y SU CARÁCTER FICCIONAL

El estudio del desarrollo del concepto de ‘poesía’ y de ‘ficción’ en los siglos comprendidos entre los periodos que llamamos Siglos de Oro y siglo XX a través del segundo bloque de contenido de nuestro marco teórico evidencia varias conclusiones generales que pasamos a enumerar, conectar y sintetizar a continuación:

1. Ya en el siglo XV, aparece un nuevo modelo de pensamiento que ofrece resultados empíricos, funcionales y contrastables. La aparición de este pensamiento y sus estrategias discursivas (que conllevan la aplicación del lenguaje matemático) supone un cambio de paradigma. Progresivamente, a lo largo de los siglos deja de utilizarse el pensamiento lógico-metafísico para dar cuenta del entorno que rodea al hombre y se apuesta por los resultados del empirismo: el ser humano ya no busca explicar el mundo a través de creencias, mitos y supersticiones cambiantes, creadas y adaptadas a la lógica del pensamiento cultural del momento. Ahora se crea un instrumental para tratar de comprender y explicar la realidad externa al hombre a través de mediciones y comprobaciones que arrojen resultados, si no bien definitivos, sí estables y confiables.
2. No obstante, este cambio de paradigma no es radical y durante muchos siglos (incluso en nuestros días) ambos modelos de conocimiento conviven y compiten en sociedad. Las posibilidades del modelo de conocimiento científico-empírico avanzan sin descanso, pero sigue existiendo conocimiento que sus herramientas no pueden abordar ni demostrar (entre este conocimiento, el relativo al sujeto humano y a su cognición) y que, por tanto, continúa explicándose a través discursos logoteóricos insertos en un modelo de pensamiento lógico-intuitivo. Es entonces cuando empieza a aparecer el binomio objetivo/subjetivo: lo objetivo es lo externo a la cognición humana, que es explicable por la ciencia-empírica; lo subjetivo, lo inherente a la cognición humana, que la ciencia empírica todavía no puede explicar. Esto afecta a la consideración del arte (y de la literatura, como manifestación artística): hasta finales del siglo XX, las ciencias empíricas no

pueden ofrecer resultados contrastables para explicar el origen de la producción creativa humana (y como parte de ella, la actividad artístico-literaria) y por eso se siguen utilizando las herramientas del modelo de saber lógico-intuitivo para dar cuenta de ella. La literatura y su naturaleza ficcional, por tanto, se siguen comprendiendo desde tópicos y mitos estratificados en el pensamiento cultural, aunque progresivamente, en diversos movimientos intelectuales, vemos una voluntad de tratar de obtener resultados empíricos, funcionales a partir del estudio de los textos literarios.

3. Esta voluntad se acentúa ostensiblemente a finales del siglo XX, en el momento en el que la biología, la neurociencia y la psicología empiezan a arrojar resultados sobre el funcionamiento de la cognición humana. Además, durante estos años, asistimos al surgimiento y a la consolidación de una Poética Moderna que reniega del carácter preceptivo y normativista de los anteriores estudios sobre literatura y se propone como una nueva manera de estudiar lo literario; tolerante, normalizadora y abierta a nuevas formas de conocimiento. Por eso, la Teoría literaria, aunque todavía integra asunciones de carácter metafísico, no duda en hermanarse con otras disciplinas más o menos vinculadas a lo artístico para ahondar en el saber en torno a la construcción literaria y, de hecho, algunas corrientes comienzan a desplazar su objeto de estudio del texto literario acabado y de sus características (que, durante la tradición, es la única perspectiva de análisis que se había considerado definir la literatura y su naturaleza ficcional) al proceso de creación y de recepción de la obra literaria. La Teoría literaria y las Ciencias Cognitivas pueden empezar a trabajar de forma conjunta en este ámbito de investigación (abierto a nuevas formas de conocimiento) para arrojar resultados empíricos, estables y funcionales a la hora de describir el proceso de creación literaria que se da en el sujeto, lo cual puede suponer un replanteamiento de nuestra visión tradicional de la literatura y de su supuesta naturaleza ficcional.
4. Todo este proceso, por supuesto, afecta directamente a la consideración de la ficción literaria. La visión tradicional de la literatura se construye sobre la asunción intuitiva de que lo que llamamos «ficción» se contrapone y es excluyente a lo que entendemos como «realidad». Esto significa, por tanto, que la ficción es una forma de engaño, aunque sabemos que, por

conveniencia, a lo largo de la historia los diferentes intelectuales han tratado de suavizar esta acusación de falacidad. No obstante, observar la literatura desde los resultados de determinadas disciplinas científico-empíricas dedicadas al estudio del funcionamiento de la cognición humana puede aproximarnos a entender cómo y por qué el ser humano construye literatura ficcional. Estas conclusiones pueden llevarnos a una reconsideración del concepto de ‘ficción’ que nos aleje de la tradicional oposición ficción/realidad, el cual conlleva observar lo literario como un tipo de falacia con una función distinta de la de la mentira convencional.

Por tanto, este recorrido sobre la consideración histórica de la literatura y de la ficción literaria revela que: 1) tradicionalmente y a causa del modelo de conocimiento lógico-intuitivo, hemos entendido la ficción literaria como un tipo de engaño (opuesta a la realidad); 2) esta idea se ha perpetuado y se ha adaptado a lo largo de los siglos a los distintos contextos socioculturales; 3) la ciencia empírica, hasta hace relativamente poco, no ha resultado útil para el estudio del arte y de la literatura por no alcanzar el nivel de desarrollo oportuno (por lo cual, se ha seguido y se sigue empleando el saber metafísico y sus estructuras míticas para atenderlo. Esto ha favorecido calcificación del binomio ficción/realidad para explicar la literatura); 4) observamos en el desarrollo de los estudios sobre cognición (en las últimas décadas) el instrumento perfecto para iniciar un estudio de la literatura con el que obtener resultados empíricos, funcionales, contrastables y estables a través de la comprensión del funcionamiento en el ser humano de lo que tradicionalmente se ha llamado «subjetividad»; 5) esto posibilitaría redefinir la literatura y su naturaleza ficcional fuera de las asunciones intuitivas tradicionales y, por supuesto, de la oposición intuitiva realidad/ficción, que tantos problemas, discusiones y contrasentidos ha ocasionado a lo largo de la tradición.

**III. UN NUEVO MARCO DE ESTUDIO PARA LA LITERATURA:
EXPLICAR LA FICCIÓN DESDE LAS CIENCIAS COGNITIVAS**

CAPÍTULO 1. DEL ESTUDIO DEL PRODUCTO LITERARIO AL ESTUDIO DEL PROCESO DE CREACIÓN Y DE RECEPCIÓN DE LITERATURA: UN CAMBIO DE PERSPECTIVA Y DE OBJETO DE ESTUDIO

El seguimiento diacrónico llevado a cabo en la revisión histórica (en la que se ha considerado tanto el desarrollo de la Poética tradicional como el de la Poética moderna) revela que, actualmente y de forma generalmente aceptada, seguimos considerando el estudio de la ficción literaria desde un modelo de pensamiento metafísico-intuitivo que:

1. Parte de **argumentos de autoridad** de autores clásicos, cuyas reflexiones, en algunas ocasiones, se construyen sobre presupuestos fijados hace más de dos mil quinientos años, que no son cuestionados, sino asumidos, reinterpretados y adecuados a las necesidades de nuestro contexto cultural.

En el caso de la ficción literaria, observamos cómo las principales corrientes teórico-literarias del siglo XX que la estudian se enzarzan en discusiones a propósito de la *correcta* interpretación del concepto aristotélico de mimesis. Por tanto, encontrar una definición de «literatura», representativa de la realidad literaria del siglo XX y XXI, depende todavía de adaptar satisfactoriamente la interpretación de los textos clásicos a nuestro contexto histórico-cultural. Eso significa que resolver la naturaleza de la ficción literaria (si es o no un tipo de engaño y los problemas que envuelven a esta incógnita) depende, nuevamente, de reinterpretar y abrir, con adecuación a nuestro panorama literario, conceptos y nociones propuestas en la antigüedad grecolatina por pensadores insertos en una sociedad muy diferente a la contemporánea, con una visión de la vida distinta.

2. Emplea, como herramienta para constituirse, **discursos** propios de un modelo de conocimiento **lógico-intuitivo** (como los logoteóricos o los dialécticos): a través del lenguaje natural humano (y sin contar con otras herramientas que permitan arrojar resultados estables y funcionales, como podrían ser las matemáticas) se construye un relato que explica, atendiendo a la lógica del contexto cultural e histórico y con verosimilitud para con ella, el objeto de análisis. En el caso de la ficción literaria, observamos que estos discursos son la herramienta comunicativa que nos permite desarrollar y transmitir estas reinterpretaciones de los textos clásicos, adecuadas a nuestra actualidad literaria.

Un ejemplo (derivado de las incongruencias o confusiones de considerar la literatura como una expresión falaz) podría ser el cambio de consideración de algunos teóricos del siglo XX sobre el estatuto ficcional de la poesía lírica. Tradicionalmente, la ficcionalidad se ha considerado una característica intrínseca a los géneros considerados como miméticos (como la narración, que «copian imperfectamente»). Esto significaba, hasta ahora, que la lírica no podía ser considerada como ficcional, porque, tradicionalmente, se ha considerado como la expresión real (no mimética, entonces) de los sentimientos del poeta. No obstante, ocurre que esta explicación genera contrasentidos: ¿qué ocurre, entonces, con aquellos poemas en los que, sabemos, Góngora escribía sobre relaciones amorosas que nunca tuvo en la vida real? Contrasentidos como este, entre otros, conducen a algunos teóricos del siglo XX (Pozuelo Yvancos, 1991) a reinterpretar el concepto de ‘mímesis’ de los textos clásicos y a abrir su definición para trascender su significado tradicional platónico de «copia imperfecta de la realidad». Se utilizan entonces las herramientas propias del modelo de saber lógico-intuitivo para resolver el problema: se adapta por necesidad (y sin apoyos empíricos) la lógica del discurso aristotélico a la lógica que exige nuestra realidad cultural literaria: se deja de interpretar «mímesis» como «imitación» y pasa a entenderse como «creación». Así, se resuelve el problema: ni los géneros narrativos, ni la lírica imitan la realidad; crean algo nuevo a partir de la realidad (aunque seguimos sin poder considerar esta creación como realidad, por mucho que ya no la consideremos una mentira). La lírica, por tanto, pasa a ser considerada tan ficcional como la narrativa porque se entiende, con esta definición de mímesis, que la ficción literaria no es una imitación que manipula y cambia la realidad, sino una creación a partir de ella.

No obstante, sabemos que esta solución, por mucho que se adapte a las necesidades lógicas del contexto de producción literaria del siglo XX, no es estable ni produce resultados funcionales: sigue construida sobre la asunción de que aquello que es ficcional no es real, aunque en algunos casos se intente cambiar la visión tradicional del concepto. Las teorías semántico-creacionistas explican, por ejemplo, que la ficción no es «imitación», sino «creación», pero siguen considerándola como una característica excluyente

con lo que entendemos como «realidad». Así pues, en síntesis, aunque estas teorías buscan abrir el concepto de ‘ficción’ y desvincularlo de la falacidad que se le ha asignado, lo cierto es que sigue comprendiéndose como un concepto opuesto al de ‘realidad’ y esto implica, indirectamente, reconocer su carácter falaz. Estas soluciones teóricas no critican, ni cuestionan, ni demuestran la funcionalidad de esta oposición tradicional. La asumen y la perpetúan, adaptándola a la lógica del contexto socio-cultural¹⁰⁴.

3. El empleo de un modelo de conocimiento lógico-intuitivo para el estudio de la literatura y de la ficción, en última instancia, implica partir, única y exclusivamente, del análisis del **objeto artístico**: de la obra en sí. En términos generales y salvo en algunas excepciones —aquellos estudios que se fundamentan en la Pragmática y que consideran los textos literarios como parte de un acto comunicativo, o los estudios que se enfocan desde el Constructivismo— no se contempla el estudio de los procesos que dan lugar a la obra literaria y, cuando se contempla, en muchos casos no se esperan de él resultados estables y apoyados en comprobaciones demostrables. El papel y las funciones del productor y del receptor se determinan, únicamente, a partir del análisis del objeto literario —el texto en el que se plasma un discurso— y no se suelen tener en cuenta los procesos que tienen lugar en los sujetos para la producción e interpretación del texto (y que dependen de sus capacidades cognitivas). Esto ocurre porque abordamos el estudio de la literatura y de la ficción desde **argumentos de autoridad**, que son asumidos, adaptados y perpetuados según la lógica del contexto sociocultural a través de un **discurso lógico-intuitivo y metafísico** y de los cuales heredamos el foco de interés en la descripción del **objeto artístico** y no del proceso que nos lleva hasta él.

¹⁰⁴ El discurso lógico-metafísico no sólo permite perpetuar, sin cuestionamiento, viejos tópicos asumidos. También posibilita el proponer nuevos conceptos para explicar, por ejemplo, la creación literaria, que como surgen de forma intuitiva, no ofrecen resultados estables ni funcionales. Un ejemplo, entre otros muchos, es el concepto de mundo posible, propuesto en el siglo XX por las teorías literarias semántico-creacionistas. Se trata de un nuevo término que, aunque permite, casi por primera vez, desviar el interés de estudio de la ficción literaria del objeto artístico al proceso de creación, lo cierto es que no incide en la explicación del funcionamiento de los procesos cognitivos que dan lugar a la creación literaria. En última instancia explicar la ficción literaria a través del concepto de mundo posible es explicar la literatura a través de la misma intuición que se utilizó en la Antigüedad para explicar la creación artística a través de las Musas grecolatinas.

Las consecuencias de estudiar y definir la ficcionalidad, en el ámbito de la literatura, desde este enfoque lógico-metafísico e intuitivo son varias: 1) la falta de cuestionamiento crítico de los argumentos de autoridad nos lleva a perpetuar (casi doctrinalmente) sus asunciones intuitivas; 2) las contradicciones generadas por esas asunciones nunca encuentran una respuesta estable y funcional y vuelven a aparecer sucesivamente: los resultados de los estudios, por su naturaleza intuitiva, pueden ser rebatidos y contradichos por otras aproximaciones planteadas con una lógica diferente, pero también coherente con la realidad (literaria) socio-cultural; 3) la perspectiva que se utiliza para abordar el estudio de la literatura (centrada en el objeto literario) es, casi siempre, la misma de la que partieron los argumentos de autoridad que son asumidos, adaptados y perpetuados y el papel de los sujetos productores e intérpretes se determina a partir del objeto.

Tradicionalmente, hemos asimilado y normalizado estas consecuencias provenientes de un estudio intuitivo no sólo de la ficción literaria, sino, en general, de la producción artística humana. De forma general, se tiene la visión de que el saber humanístico no puede ser atendido con herramientas y procesos que habitualmente utilizan otros campos de conocimiento, como el de las ciencias naturales (por ejemplo). Aunque existen ya investigaciones que comienzan a considerar el diálogo entre el saber humanístico y el científico-empírico, lo cierto es que la mayoría de disciplinas que atienden al estudio de las artes —dentro de ellas se encuentra la actual Poética moderna o Teoría de la Literatura—, salvo en contados casos, siguen sin considerar la literatura con el apoyo de otras disciplinas científico-empíricas.

Pensamos, sin embargo, que esta concepción general de que la producción artística humana —y la literatura como parte de ella— no puede ser explicable a través de herramientas y procesos empíricos evidencia, nuevamente, la gran influencia que siguen teniendo sobre nuestro pensamiento cultural actual los tópicos intuitivos fijados en la tradición: hoy en día, aunque sabemos que el arte es un producto exclusivamente humano, seguimos entendiéndolo fuera de nuestras capacidades biológicas y cognitivas como una manifestación esotérica, inexplicable de forma empírica. Se trata de una idea heredada desde la tradición, que está muy cercana al antiguo tópico del poeta furioso en el que, recordamos, el artefacto artístico-literario se entendía como una realidad que trascendía el entendimiento humano y que, en algunos momentos de la tradición, fue vinculado con lo divino.

De hecho, tanto es así que, a lo largo de la historia, muchos intentos de acercar la ciencia empírica al estudio de la literatura¹⁰⁵ han sido duramente criticados y se ha considerado que esto conducía, irremediablemente, al empobrecimiento, simplificación y banalización de la misma¹⁰⁶. En términos generales, se entiende como radical y pretenciosa la voluntad de explicar la producción de literatura a partir de un saber con pretensiones empíricas: hasta el momento, lo literario se ha definido desde un modelo de pensamiento lógico-intuitivo que admite la convivencia de diferentes opiniones y perspectivas —incluso excluyentes entre sí— que, lejos de desmentirse o refutarse las unas o las otras, coexisten simultáneamente y mantienen su validez y vigencia. La voluntad de alcanzar resultados empíricos en el estudio de la literatura suele entenderse como un acto soberbio que persigue alcanzar una verdad definitiva con la que restringir la pluralidad de miradas que hasta ahora se han ocupado de explicar la producción literaria, válidas siempre y cuando respetaran mínimamente las asunciones tradicionales —derivadas de ciertos argumentos de autoridad— y las adaptaran a la lógica del contexto socio-cultural del momento.

Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Creemos un error observar la ciencia empírica como la ambición por alcanzar una verdad absoluta y definitiva. Estamos de acuerdo con el físico Carlo Rovelli (2017) cuando dice que las respuestas dadas por la ciencia no son confiables por ser definitivas; precisamente son confiables porque no lo son (Rovelli, 2017: 230). La ciencia empírica, de hecho, nace del cuestionamiento crítico del saber metafísico en el que, tradicionalmente, se nos ha invitado a confiar y que, paradójica (y precisamente), es el que suele ser presentado como una certeza absoluta: como un argumento de autoridad irrefutable. La ciencia empírica, por tanto, no parte de la soberbia: «Science is born from this act of humility: not trusting blindly in our past knowledge and intuition. Not believing what everyone says. Not having faith in the accumulated knowledge» (Rovelli, 2017: 229), sino de la ignorancia humana y su meta no es alcanzar respuestas inmutables y determinantes, sino las mejores respuestas posibles:

¹⁰⁵ Véase Francisco Chico Rico (2001), «La problemática actual de la ciencia literaria: hacia una teoría o crítica literaria integral o global como modelo científico-literario universal», *Analele științifice ale universității de Stat din Moldova. Seria «Științe filologice»*, 1: 137-139.

¹⁰⁶ Algunos ejemplos, entre otros, son críticas como las de Pardo Bazán a la obra de Zola o las diversas voces que cuestionan la adopción de perspectivas constructivistas para el tratamiento de la literatura o señalan que trabajos como el de Schmidt adolecen de un pragmatismo radical por pretender observar la obra literaria desde un punto de vista empírico.

This acute awareness of our ignorance is the heart of scientific thinking [...]. Science is not reliable because it provides certainty. It is reliable because it provides us with the best answers we have at the present [...]. It is precisely its openness, the fact that it constantly calls current knowledge into question which guarantees that the answers it offers are the best so far available [...] (Rovelli, 2017: 228-230).

Observamos, pues, que ciertas disciplinas científico-empíricas pueden resultar un instrumento valioso para enriquecer el estudio de la literatura que los formalismos y la incipiente Teoría de la Literatura quisieron iniciar en el siglo XX y en el que todavía, a día de hoy, siguen funcionando fórmulas intuitivas —algunas con más de dos mil quinientos años de antigüedad— que no son cuestionadas y que son tomadas como certezas categóricas en las que se debe confiar ciegamente. Certezas que, quizás, no nos parecerían tan ciertas si las circunstancias histórico-culturales no hubieran favorecido, por ejemplo, que las ideas de Aristóteles perduraran y se transmitieran por la cercanía de sus planteamientos con los del cristianismo¹⁰⁷. ¿Qué hubiera sucedido si, en lugar de las obras de Aristóteles y de Platón, la tradición occidental hubiera perpetuado las de Demócrito? ¿Cómo pensaríamos hoy si, en lugar de heredar una escasa atención hacia lo natural y la aceptación de que el mundo está determinado por propósitos y estructuras cósmicas, hubiéramos heredado otra visión del mundo, como la de Demócrito o Lucrecio, en la que no existe miedo a los dioses, ni propósitos, estructuras o jerarquías que determinan el mundo? (Rovelli, 2017: 20-27) ¿Seguiríamos observando la literatura como una manifestación imposible de estudiar con el apoyo de resultados empíricos?¹⁰⁸

¹⁰⁷ Sabemos que las antiguas escuelas de Atenas y Alejandría cerraron y que los textos que se alejaban de los valores del cristianismo fueron perseguidos durante la represión antipagana, que fue sucedida por los edictos del emperador Teodosio, quien instituyó el cristianismo como la religión del imperio. Estos eventos convergieron en la censura y destrucción de la obra de autores como Lucrecio o Demócrito y, asimismo, promovieron la aceptación de las ideas al respecto del alma que se desarrollaron en la de Platón y en la de Aristóteles y que, como ya hemos visto, han vertebrado toda la tradición de pensamiento occidental (Rovelli, 2017: 20).

¹⁰⁸ Aunque parece que estemos cargando sobre los hombros de Platón y de Aristóteles la responsabilidad de haber sumido a la cultura occidental en las estructuras de un conocimiento intuitivo sustentado en la fe, nada hay más lejos de nuestra intención. Si bien la *Poética* de Aristóteles promueve una visión de la literatura fundamentada en unos presupuestos intuitivos y metafísicos, en otras obras, el Estagirita elabora estudios muy sesudos sobre botánica y zoología que parten de la observación concienzuda de la naturaleza y que supusieron grandes avances en la dirección de la ciencia empírica: «the conceptual clarity, the attention to the variety of nature, the impressive intelligence and the openness of mind of the great philosopher made him an authority for centuries to come. The first systematic physics that we know of is Aristotle's, and is not bad physics at all» (Rovelli, 2017: 27). La cuestión, en el caso de Occidente, no fue tanto el hecho de que Platón y Aristóteles emplearan un modelo de conocimiento intuitivo y metafísico para explicar qué era el arte y la literatura, como la elección, a lo largo de la tradición, de este modelo de pensamiento para abordar este campo del saber, que partió de unos intereses ideológicos. Como hemos visto, el cristianismo (modelo religioso imperante en la cultura occidental) utilizó el arte como herramienta para diseminar su ideología y la manera más conveniente de explicar sus

Tenemos el convencimiento de que los estudios sobre literatura y, en concreto, los que atienden con exclusividad a la ficción, pueden verse enriquecidos por los resultados de determinadas disciplinas científico-empíricas centradas en el estudio de la cognición humana. El debate a propósito de la naturaleza de la ficción literaria puede encontrar, por esta vía de estudio, respuestas estables y funcionales —no por ello determinantes y absolutas— que superen los múltiples contrasentidos derivados de la perpetuación de ciertas asunciones y tópicos tradicionales. Actualmente, las llamadas «Ciencias Cognitivas» nos permiten aproximarnos al estudio de lo que hasta ahora la filosofía ha llamado «el sujeto» y de los procesos cognitivos que tienen lugar en él, sin los que no se podría dar la creación y la recepción de literatura. Estos estudios, que integran la biología, la neurociencia, la psicología, la lingüística, la antropología cognitiva... pueden conducirnos a observar la creación artístico-literaria desde una nueva perspectiva que tenga en cuenta los procesos de constitución del arte en el sujeto y que dé lugar a una reconsideración de lo que hoy llamamos «ficción literaria» con la que, de una vez, puedan superarse los contrasentidos derivados de oponer este concepto al de ‘realidad’¹⁰⁹.

En este sentido, como comentábamos con anterioridad, ya existen voces, en el actual paradigma teórico-literario, como la de Siegfried J. Schmidt (1997a), que han observado el hecho literario con atención a los procesos cognitivos que se dan en el autor y en el receptor. Es, precisamente, lo que proponen las derivas teórico-literarias que se enmarcan en la corriente constructivista, la cual encuentra como principales referentes al biólogo y filósofo Humberto Maturana (1985) y al, también, biólogo e investigador especializado en el estudio de la neurociencia y de las Ciencias Cognitivas, Francisco Varela (1993)¹¹⁰. El Constructivismo afirma que lo que entendemos como «realidad objetiva» es siempre una construcción humana que depende de la experiencia perceptiva y cognitiva del individuo, que surge a partir de la interacción con el entorno:

particularidades era hacerlo a través de presupuestos metafísicos que resultaran coherentes con los de su propia ideología religiosa.

¹⁰⁹ *Realidad Mental y Mundos Posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia* (1988), de Jerome Bruner, es una de las obras de gran calado y difusión que ya considera, desde la psicología, la creación de los mundos posibles en relación con el arte y la literatura.

¹¹⁰ Para ampliar información acerca de las aportaciones constructivistas, véase Paul Watzlawick (comp.) (1994), *La realidad inventada ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, Barcelona, Gedisa. Esta compilación recoge un conjunto de propuestas que se identifican dentro de esta línea de investigación.

La percepción [...] refleja necesariamente la organización anatómica y funcional que adopta un sistema nervioso en su interacción múltiple, y no las propiedades de una realidad independiente. Por tanto, la percepción no es más que un proceso de construcción. No refleja una realidad objetiva (y no puede hacerlo) (Schmidt, 1997b: 212).

En tanto en cuanto la cognición sólo ocurre en el sujeto y depende del mismo, se entiende que la comprensión de la realidad es siempre autorreferencial o autopoyética (Maturana & Varela, 1973) porque siempre está determinada, por completo, por el sistema cognitivo del individuo y por las organizaciones de los componentes que lo conforman (Schmidt, 1997b: 212-214). Schmidt aplica estas ideas y propone, desde ellas, una Ciencia Empírica de la Literatura¹¹¹, desde la que poder alcanzar una sistematización teórico-metodológica capaz de describir, de forma exacta y unívoca, la creación literaria (Chico Rico, 1994: 12). Nuestra propuesta de revisión del concepto de ‘ficción’ comparte y apoya ideas como las de Maturana, Valera o Schmidt a propósito de la autopoyesis y de la dependencia de nuestros sistemas cognitivos humanos a la hora de relacionarnos con aquello que llamamos «realidad» y, por supuesto, defiende la necesidad de abordar el estudio sobre el hecho literario a través de una perspectiva interdisciplinar, enriquecida y actualizada con los avances que tienen lugar en el campo de estudio de las Ciencias Cognitivas. Además, encontramos ya otras aportaciones muy recientes al estudio de la literatura desde la neurociencia, como, por ejemplo, la propuesta neurohermenéutica de Renata Gambino y Grazia Pulvirenti (2018) y, en España, algunos trabajos sobre retórica como el de Alfonso Martín Jiménez (2014).

Por tanto, elaborar una revisión del concepto de ‘ficción’ desde esta perspectiva implica entender que la ficción literaria ha sido explicada, tradicionalmente, desde 1) **argumentos de autoridad** asumidos que eran adaptados a la lógica del momento a través de las 2) estrategias discursivas de un **modelo de conocimiento lógico-intuitivo**. Esto convergía en estudios que, por lo general, seguían definiendo el concepto focalizando sus análisis e investigaciones en el 3) **objeto artístico** producido (la obra literaria, en nuestro caso). No obstante, nosotros proponemos invertir esta ejecución y abordar nuestro estudio de la ficción partiendo del propósito de estudiar 1) **el proceso** de producción de los textos desde un 2) **desde las estrategias discursivas de un**

¹¹¹ Véase Francisco Chico Rico (1987), «Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura», *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 4: 45-61.

modelo de saber científico-empírico, constatado críticamente por 3) **argumentos apoyados en resultados empíricos**. Poder llevar a cabo esta inversión implica considerar los fundamentos y las herramientas de aquellas disciplinas científico-empíricas que puedan contribuir al desarrollo del conocimiento sobre nuestro objeto de estudio. Esto significa

1. Que el estudio de este **proceso** que da lugar al objeto literario y su carácter ficcional debe realizarse atendiendo no tanto a la obra literaria terminada, sino a los mecanismos que tienen lugar en el sujeto que la produce y en el receptor que la interpreta. Este estudio del sujeto —o si queremos «de lo subjetivo», tal cual comenzó a denominarse en el siglo XVIII— parte necesariamente de la investigación sobre los recursos biológicos que hacen posible la cognición humana y los procesos que tienen lugar en ella y que permiten la creación e interpretación del arte y de los textos literarios, los cuales se ven afectados, por tanto, en dos direcciones: en la de producción y la de recepción. Pensamos que adoptar una perspectiva de estudio basada en las Ciencias Cognitivas enriquece cualitativamente el análisis no sólo del mismo proceso que sigue el texto literario ficcional desde que es producido hasta que alguien lo recibe, sino también de otras muchas particularidades que integra y que encuentran relación, asimismo, con otros espectros del pensamiento cultural (sociología, política, historia...).
2. Que las **disciplinas científico-empíricas** en las que nos basaremos partirán de la crítica y del cuestionamiento y no de la asunción y de la adaptación de presupuestos tradicionales.
3. Que, aunque nuestro estudio se constituirá a través de un lenguaje natural verbal (con tendencia simbólica), considerará los fundamentos, herramientas y **resultados empíricos** de estas otras disciplinas que, por necesidad, han tenido que utilizar otros tipos de lenguaje, como el matemático.

Como mencionábamos, las disciplinas en las que nos apoyaremos, principalmente, para fundamentar nuestra aproximación al concepto de ‘ficción’ están englobadas en lo que llamamos Ciencias Cognitivas, en las que trabajan, de forma conjunta y de un modo retroalimentativo, la filosofía, la psicología, la inteligencia artificial, la neurociencia, la antropología cognitiva y la lingüística. No obstante, si bien, como ya hemos mencionado, el punto de vista que adoptaremos tiene mucho en común con los presupuestos que autores como Schmidt han desarrollado en el denominado

campo de la Ciencia Empírica de la Literatura, hemos decidido orientar nuestra reconsideración del concepto de ‘ficción’, directamente, a través de los fundamentos de la neurociencia, siguiendo, en concreto, la obra de Antonio Damasio *The Strange Order of Things: Life, Feeling and the Making of Cultures* (2018), que conjugaremos y complementaremos, también, con otras perspectivas más vinculadas a la biología, a la psicología y a la antropología cognitiva a través de obras como *On the origin of stories: evolution, cognition and fiction* (2009), de Brian Boyd; *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach* (2014), de Marco Caracciolo; *La mente en la caverna* (2019), de David Lewis-Williams; o *Sapiens: A Brief History of the Humankind* (2015), de Yuval Noah Harari, entre otros títulos. Construir nuestro estudio de la ficción, directamente, sobre esta conjunción de disciplinas —que establecen diálogos muy necesarios y complementan y enriquecen nuestra visión sobre los procesos que se dan en el sujeto productor e intérprete de un texto literario— nos permitirá explicar el concepto de ‘ficción’ desde una nueva visión que sea consciente de los problemas descritos en el marco teórico y que contemple el estudio del proceso de creación y de recepción literaria con apoyo de los resultados, en gran medida estables y funcionales, de las disciplinas científicas anteriormente mencionadas. No obstante, esto no nos tiene que hacer confundir la naturaleza del trabajo que proponemos: el que vayamos a fundamentar nuestro estudio en resultados empíricos no convierte las conclusiones de esta investigación, inmediatamente, en evidencias completamente demostradas. Es conveniente, por tanto, aclarar que esta propuesta no pretende plantear constataciones, sino proponer un escenario que pueda abrir una puerta a posibles comprobaciones.

Este es un estudio fundamentalmente teórico para el que, indudablemente, utilizaremos la intuición y la hipótesis para explorar nuevas posibles formas de comprender el funcionamiento de la ficción en la literatura. Las nuevas definiciones y modelos que plantearemos, precisamente por estar basados en teorías que contemplan la demostración empírica de sus resultados, podrían dar lugar a futuras aplicaciones que pudieran constatar, refutar o matizar ideas que incluimos en esta propuesta. La intuición y la especulación, como veremos más adelante —por la relación con el tema que nos ocupa— es y ha sido, desde siempre, el motor de nuestro modo de conocer el mundo, pero sus resultados son más funcionales y estables cuando parten de comprobaciones anteriores y cuando, asimismo, se prestan a ser comprobados posteriormente. La intuición teórica, siempre y cuando se fundamente en evidencias contrastadas, es

esencial para el desarrollo del conocimiento y allana y pavimenta el terreno para que, posteriormente, puedan efectuarse las pertinentes pruebas y mediciones.

Hemos estructurado nuestra aproximación teórica al concepto de ‘ficción literaria’ en dos partes:

1. En la primera explicamos cómo tienen lugar, en nuestro organismo, el conjunto de operaciones cognitivas que posibilitan la creación literaria y aclararemos que la ficcionalización no se da sólo en el ámbito artístico-literario, sino que es una habilidad inherente a la naturaleza de nuestro tipo de consciencia, sin la que el ser humano moderno no podría relacionarse con el entorno del modo en el que lo hace. Esta primera parte de nuestra aproximación teórica incluye varios epígrafes que ahondan en la aparición y en el perfeccionamiento de esta facultad durante el desarrollo evolutivo de nuestra variante de *homo*, en la descripción de su funcionamiento —a través, fundamentalmente, de la neurociencia— y en el papel que cumple en el ser humano. Aunque para desarrollar nuestra argumentación nos apoyaremos en autores que trabajan en diversas disciplinas (arqueología cognitiva, antropología cognitiva, historia, neurociencia, psicología evolucionista...), todas las posiciones sobre las que desarrollaremos la explicación de esta facultad humana de inventar trabajan, conjuntamente y con un interés común, bajo el paraguas de las llamadas Ciencias Cognitivas. Destacamos, especialmente, el peso de la obra del neurocientífico y médico neurólogo Antonio Damasio (2018), desde la cual hemos orientado todas nuestras explicaciones sobre el funcionamiento de la consciencia humana.
2. Una vez comprendido que lo que llamamos «ficción» o «invención» es un conjunto de operaciones que articulan la consciencia humana y que condicionan nuestro modo de observar la realidad, pasaremos a observar, en una segunda parte, cómo funcionan este conjunto de operaciones para la producción y la recepción de las obras artístico-literarias. Esto nos llevará a proponer una redefinición del tradicional concepto de ‘ficción’; redimensionar el concepto de ‘representación’ y contemplar la posibilidad de definir y catalogar los textos atendiendo no a si contienen o no ficción, sino a través del análisis de su intención de impacto.

CAPÍTULO 2. FICCIÓN MÁS ALLÁ DEL ARTE Y DE LA LITERATURA: LA INVENCION COMO RECURSO COGNITIVO CON UN FIN HOMEOSTÁTICO

Hasta el momento, como hemos visto, los estudios de Poética tradicional y la moderna Teoría de la Literatura han explicado la ficción como una característica exclusiva de la narración de carácter artístico, que supone incluir dentro de un texto información que no puede ser considerada como real (opuesta a la «realidad ontológica»). No obstante, sabemos que esta comprensión de la ficción genera problemas e incongruencias que necesitan ser atendidas: por ejemplo, actualmente, dentro del espectro de la literatura y, por tanto, de la narración artística, ubicamos textos cuyo contenido se basa, en mayor medida, en relatar hechos que han acontecido. Esto ocurre con obras que se han clasificado dentro de géneros o subgéneros como la biografía, la autobiografía, la novela de la no-ficción, la poesía lírica, determinados ensayos y, en algunos casos, con textos con voluntad historicista (crónicas...) o periodística que, por consenso generalizado, han pasado a formar parte del canon de obras tradicionalmente consideradas como literarias. ¿Significa esto que estas obras no son ficcionales? ¿Que no toda la literatura lo es?

Existe un debate a propósito de ello y, por eso, encontramos definiciones del concepto, dentro de la actual Teoría de la Literatura, como la de Álamo Felices (2014), que distingue la ficcionalidad como una cualidad propia y exclusiva de textos literarios, pero no indispensable para que se dé la literatura, pues no todos los textos literarios presentan las mismas condiciones para su desarrollo (Álamo Felices, 2014: 18). Esta argumentación, en apariencia, parece resolver este contrasentido particular que hemos expuesto: puede existir literatura sin ficción, pero no ficción sin literatura, por eso entendemos, hoy en día, como literarios tanto *Madame Bovary*, una novela que habla sobre objetos y eventos que no existieron, como *Operación Masacre*, un texto creado para narrar y denunciar una serie de fusilamientos que tuvieron lugar en Argentina. Eso también explica que, por ejemplo, los artículos periodísticos de Larra puedan ser considerados como parte de la literatura, pese a tratar asuntos del mundo real. No obstante, de esta solución que Álamo Felices y otros teóricos proponen, surgen otros contrasentidos: observamos que Walsh, en *Operación masacre*, reproduce, en forma de diálogo, conversaciones íntegras entre los protagonistas de los fusilamientos. ¿Cómo accedió el periodista a esta información precisa? ¿Los testigos vivos que informaron a Walsh recordaban, al completo, lo que habían hablado antes de los fusilamientos? También observamos que el autor describe muchas veces emociones y sentimientos de

los implicados, vivos o fallecidos. ¿Podemos considerar objetiva y real esta información? ¿Acaso el autor no está, en este punto, inventando o ficcionalizando? *Operación masacre* es un texto con estructura novelística, pero este tipo de recursos que la literatura utiliza y que exigen invención por parte del autor del texto no aparecen sólo en obras cuyas estructuras son fácilmente clasificables dentro de los géneros literarios, sino que, también, son encontrados, con frecuencia, en otros textos con un férreo compromiso con la realidad, como artículos periodísticos o crónicas históricas.

Textos que entendemos, fuera del ámbito literario, ofrezcan información claramente inventada, de forma creativa, sobre eventos y hechos que, probablemente, no ocurrieron exactamente del modo en el que se relatan, significa que se está incluyendo en ellos un tipo de información que bien podría entenderse como ficcional, de encontrarla dispuesta en una estructura novelística. Hayden White (2003) se pronuncia a propósito de esta cuestión en su propuesta de estudio del texto histórico. Dice White que es un error entender la historia como una réplica de la realidad acontecida y, a través de esta afirmación, define la historia no como un modelo de acontecimientos y procesos pasados y ocurridos, sino como un conjunto de enunciados de naturaleza metafórica que relacionan estos procesos pasados con el tipo de relato que generalmente empleamos para «dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos» (White: 119:120). Por tanto, White considera que el historiador colma sus relatos con una «significatividad simbólica» que, inevitablemente, convierte su texto en una traducción de hechos acontecidos para la cual es inevitable el uso de la ficción (White, 2015: 126)¹¹².

Esto nos conduce a pensar que, en contra de lo que afirma Álamo Felices, la ficción podría no ser una característica exclusiva del ámbito artístico-literario, lo cual reactiva ciertas incongruencias que suscitan más interrogantes: si la invención sólo es propia de los textos que identificamos como literarios, ¿son falaces y engañosos los textos no literarios que incluyen invenciones? Pero, entonces, ¿qué ocurre con los textos que consideramos literarios, pero cuyo objetivo es relatar eventos que sucedieron en la realidad? ¿Son estos textos falaces o sus invenciones son aceptables porque se consideran dentro del ámbito de la literatura? Si nos fijamos, todas estas preguntas, junto con las anteriores, parten de la asunción indiscutible de que aquello que llamamos

¹¹² No obstante, más adelante, reconoce White (tal y como nosotros pensamos y desarrollaremos en los siguientes capítulos) que esto no es óbice para reconocer la capacidad de la narración histórica de generar conocimiento.

«ficcional» es opuesto o excluyente de lo que consideramos como «real». Esta es, precisamente, la primera y más importante asunción tradicional que vamos a cuestionar durante este trabajo.

Asumiendo que la ficción es una característica intrínseca a la narración artístico-literaria, que permite hablar sobre personajes, eventos y objetos no ocurridos en la realidad ontológica (y que, por tanto, nunca podrán ser considerados como reales), resulta coherente decir, por ejemplo, que Don Quijote de la Mancha no es una persona real, sino un ser ficcional, inventado y representado en un texto con un propósito artístico. Como es una invención literaria y ficcional, su naturaleza es opuesta a lo real, lo que significa que Don Quijote no puede intervenir ni afectar nuestro entorno real. Ahora, ¿diríamos, por ejemplo, que los veinticinco euros que nos pide nuestro librero por un ejemplar esta obra de Cervantes son una invención y que, por tanto, se oponen a la realidad y tienen incidencia sobre ella?

Esos veinticinco euros son dinero y el dinero, como Don Quijote, es otra invención imaginaria que el ser humano ha creado, en este caso, con un fin diferente: asignar valor a los bienes y los servicios materiales que poseemos y para permitir su intercambio. Igual que Don Quijote queda fijado y representado en la materialidad, a través del lenguaje, en un texto literario en español, el dinero queda fijado y representado en determinados billetes. Esto significa, de entrada, que estas dos unidades léxicas, «Don Quijote» y «veinticinco euros» refieren no una realidad material, sino una creación psicológica que, además, es compartida en sociedad por muchísima gente que no tiene por qué tener contacto entre sí. El librero que nos ha vendido el ejemplar de Cervantes nos ha pedido veinticinco euros por él asumiendo, con total seguridad, que estaríamos en disposición de poseer billetes y monedas que, en su conjunto, representarían ese valor económico y que conoceríamos cómo emplearlos. Del mismo modo, sabemos nosotros que, con probabilidad, el librero conocía la existencia de Don Quijote y de algunos de los eventos que vivió, como nosotros podemos conocer de oídas, aun sin haber leído, todavía, la obra que acabamos de comprar. Tanto el librero como nosotros compartimos, sin conocernos previamente, conocimiento sobre objetos que han sido inventados y convenidos en sociedad pero, en el caso del dinero, no diríamos que es contrario a la realidad o que no tiene un impacto en ella.

Sobre el dinero, explica el historiador Yúval Noah Harari: «Money was created many times in many places. Its development [...] was purely mental revolution. It involved the creation of a new inter-subjective reality that exists solely in people's

imagination» (Harari, 2015: 197). De hecho, tanto es así que, aunque hemos creado objetos materiales para representar el valor imaginario del dinero (monedas, billetes, cheques bancarios...) hoy en día, el 90% del dinero de nuestro mundo no tiene una representación física: se representa sólo en forma de datos, dentro de ordenadores (Harari, 2015: 197). No obstante, a diferencia (aparentemente) de lo que ocurre con Don Quijote, el dinero es una construcción imaginaria cuya existencia real es comúnmente aceptada y es fácilmente reconocible que produce profundos cambios efectivos en nuestra realidad factual cada día. Harari llama, en su texto, a las realidades imaginarias como el dinero «realidades intersubjetivas» o «realidades culturales» y, dentro de este marbete, engloba todas aquellas creaciones que sólo *existen* en nuestra mentalidad colectiva, aunque hayan podido ser representadas materialmente (Harari, 2015: 406): las sociedades de responsabilidad limitada, los derechos humanos, las religiones, las ideologías, las tribus urbanas.... (retomaremos el concepto de ‘realidad intersubjetiva’ más adelante y lo desarrollaremos con detalle).

Ahora, la pregunta que planteamos es la siguiente: ¿qué diferencia hay entre invenciones como el dinero e invenciones como Don Quijote? Todas ellas, como Alonso Quijano, existen en nuestra mente, las conocemos colectivamente y se representan de diversas formas materiales. ¿Diríamos acaso, por ello, que no existen o que son contrarias a la realidad? ¿Qué diferencia hay entre el estatus ontológico de los datos de nuestra cuenta bancaria y Don Quijote de la Mancha? ¿Acaso los mecanismos cognitivos, eso que llamamos «imaginación», que nos han hecho decidir que el libro vale veinticinco euros, y no cinco o diez, son diferentes a los que utilizamos para construir un personaje literario? ¿Estamos seguros de que Don Quijote no ha tenido nunca ninguna incidencia en la realidad ontológica?

Todas estas preguntas nos conducen a replantearnos si, realmente, la invención que identificamos como «ficción» es exclusiva de la literatura —y de otros discursos artísticos narrativos—, como hasta ahora se ha creído, o si, por el contrario, lo que hemos entendido como «ficción», «fingimiento» o «invención» no siempre tiene un propósito artístico y no por ello entendemos estas invenciones como un artefacto incompatible con lo que llamamos «realidad». Nos preguntamos, también, si realmente podemos considerar que ficción y realidad son dos conceptos excluyentes: ¿en verdad la ficción es ajena o contraria a lo que consideramos como verdad y nunca puede intervenir o condicionar nuestra realidad efectiva? ¿Y si quizás Don Quijote es tan ficcional (o tan real) como el valor de una vivienda? Como hemos visto anteriormente,

dentro de la Teoría literaria, algunos teóricos semántico-creacionistas como Pavel ya comienzan a observar que la visión de la realidad de los diferentes contextos socio-culturales es distinta y que esto implica, por ejemplo, que textos que se consideran como no ficcionales en algunas épocas pasen, posteriormente, a ser observados como ficción. Asimismo, dentro de las corrientes semántico-miméticas, autores como Auerbach reparan en que lo que se comprende como «realidad» es de naturaleza cambiante.

Pensamos que replantear el concepto de ‘ficción’ para resolver estas preguntas y contrasentidos, derivados de las definiciones tradicionales, pasa, en primer lugar, por desplazar el enfoque de estudio del análisis del objeto literario al de los procesos cognitivos que tienen que darse en los sujetos para que este objeto pueda existir y funcionar, que empiezan a tener lugar millones de años antes de que Platón o Aristóteles fijaran, en sus poéticas, los preceptos tradicionales con los que se ha descrito, durante siglos, la actividad literaria. Vamos a iniciar este estudio sobre los procesos cognitivos que permiten la construcción de literatura contextualizando, primeramente, el escenario en el que empiezan a acontecer.

2.1. El contexto de la Revolución Cognitiva: poder «hablar sobre lo que no existe» fue lo que marcó la diferencia

Estudios científicos sobre hallazgos arqueológicos revelan que las primeras evoluciones humanas (*homo*) tuvieron lugar en África Oriental, alrededor de 2.5 millones de años atrás, derivadas de un género primigenio de primates a los que hemos llamado *Australopithecus* (primates del sur), quienes, aproximadamente, hace 2 millones de años se embarcaron en viajes durante los que se asentaron en el norte de África, Europa y Asia. Para adaptarse a sus nuevas condiciones medioambientales y climáticas, estas poblaciones primigenias evolucionaron de diferentes formas; evoluciones que dieron lugar a varias especies de *homo*: en Europa y Asia occidental, *Homo neanderthalensis* (comúnmente conocidos como neandertales); en las regiones más orientales de Asia, *Homo erectus*; en la isla de Java en Indonesia, *Homo soloensis*, en otra isla de Indonesia, *Homo floresiensis*... Asimismo, numerosos hallazgos en África Oriental demuestran que la evolución allí tampoco se detuvo: se han identificado que se sucedieron distintas especies de *homo*, que han sido acuñadas con nombres como *Homo rudolfensis*, *Homo ergaster*... Entre ellas, se identificó al *Homo sapiens*.

Todas estas variantes evolutivas, pese a sus diferencias, entran dentro de la especie *homo* y, por tanto, sus individuos pueden ser considerados como seres humanos¹¹³, porque comparten, aunque de diferentes modos y en diferentes niveles, un rasgo común que les distingue del resto de mamíferos: la capacidad cerebral. Sin embargo, no debemos confundirnos: lo realmente distintivo, en el caso de los *homo*, no es el tamaño de su cerebro —proporcionalmente, los *homo* han resultado ser de los mamíferos con cerebros más grandes¹¹⁴—, sino la eficiencia y sostenibilidad con la que funciona, con respecto a los de otros mamíferos, la cual aumenta y se refina en las diversas especies evolucionadas de *homo* que surgen. Por ejemplo: si bien el cerebro del *Homo sapiens* supone entre el 1 y 2 % del peso de su cuerpo, consume, sólo en reposo, el 25% de su energía. Este refinamiento le permitió a las distintas especies de *homo*, en distintas medidas, usar y construir herramientas, acceder al aprendizaje de complejas habilidades y estructuras sociales, que, muy a la larga, supusieron grandes ventajas para su proliferación y perpetuación en el planeta y que, en los últimos 100.000 años, han aupado al ser humano, progresivamente, al vértice de la cadena alimenticia (Harari, 2015: 5-13).

Sin embargo, hay que considerar que la evolución cerebral que ha llevado al ser humano a ser la especie dominante no llegó de la noche a la mañana, sino que fue muy lenta y progresiva. Hoy sabemos que la variedad de *homo* a la que pertenecemos, el *Homo sapiens*, surgió hace 150.000 años y que las habilidades cognitivas que le caracterizaron provocaron, a la larga, directa o indirectamente, la extinción del resto de variantes de *homo*, alrededor de 70.000 años atrás. No obstante, hay que considerar que los estudios indican que, en un inicio, aunque la apariencia física de estos primeros *Homo sapiens* era muy similar a la nuestra y sus cerebros tenían también el mismo tamaño que el del *Homo sapiens* actual, lo cierto es que no parece haber muestras de que sus habilidades cognitivas —en cuanto a la creación de herramientas y otras cuestiones— fueran tan sofisticadas como las que poseemos actualmente o tan diferentes como las del resto de *homo* con los que convivían.

¹¹³ «It's a common fallacy to envision these species as arranged in a straight line of descent, with Ergaster betting Erectus, Erectus, betting the Neanderthals, and the Neanderthals evolving into us. This linear model gives the mistaken impression that at any particular moment only one type of human inhabited the earth, and that all earlier species were merely older models of ourselves. The truth is that from about 2 million years ago until around 10.000 years ago, the world was home, at one and the same time, to several human species» (Harari, 2015: 8).

¹¹⁴ Los primeros *homo*, hace más de dos millones de años, ya tenían cerebros de unos 600 centímetros cúbicos, cuando lo normal, para un mamífero de sesenta kilogramos, era disponer de uno de unos 200 centímetros cúbicos (Harari, 2015: 9).

Los estudios sobre hallazgos apuntan a que fue, concretamente, hace 70.000 años cuando el *Homo sapiens* empezó a desarrollar comportamientos únicos que implicaban un hecho que, hasta entonces, no se había dado en otros mamíferos: la comunicación de información sobre objetos y eventos que, en principio, no existen materialmente en el entorno (como las anteriormente mencionadas «realidades intersubjetivas»).

The period from about 70.000 years ago to about 30.000 years ago witnessed the invention of boats, oil lamps, bows and arrows and needles (essential for sewing warm clothing). The first objects that can reliably be called art date from this era [...], as does the first clear evidence for religion, commerce and social stratification (Harari, 2015: 23).

La aparición de esta habilidad es un fenómeno que se ha entendido dentro de la llamada «Revolución Cognitiva», que, según los investigadores, se produjo hace entre 70.000 y 30.000 años y que, de acuerdo con algunas hipótesis no comprobadas, pudo deberse a la mutación de ciertos genes relativos a la estructura cerebral del *Homo sapiens*, lo cual permitió a la especie pensar de una forma sin precedentes. A esta mutación, se suma la intervención de factores ambientales y sociales a los que este tipo de *homo* tuvo que adaptarse y que, por tanto, condicionaron el posterior desarrollo de las capacidades cognitivas que habilitaban estas nuevas estructuras cerebrales. Estos cambios le permitieron a la especie, a la larga, comunicarse a través de un nuevo tipo de lenguaje mucho más sofisticado, que posibilitaba conectar un número limitado de sonidos y signos para producir un número ilimitado de oraciones, cada una con un significado distinto, bien para recibir, almacenar y comunicar información acerca del mundo, tanto en un nivel interno como externo¹¹⁵, bien para compartir información acerca de este mundo (sobre todo, información acerca del propio ser humano)¹¹⁶. Sin embargo, si bien la Revolución Cognitiva trajo consigo incalculables mejoras y desarrollos en lo que respecta a la comunicación de información sobre el mundo interno y externo al propio *Homo sapiens*, la característica realmente significativa y revolucionaria que trae consigo este desarrollo del lenguaje humano no es la transmisión de información sobre cosas

¹¹⁵ Explicaremos los conceptos de «mundo exterior» y «mundo interior» más adelante.

¹¹⁶ Los investigadores apoyan dos teorías distintas sobre las causas que motivaron el desarrollo de la comunicación humana. La primera defiende que este desarrollo responde a la necesidad de recibir, almacenar y compartir información útil sobre el entorno para la supervivencia. La segunda (muy seguida por múltiples investigadores), sostiene que es el propio reconocimiento humano de sí mismo (el hablar de uno mismo y de los demás) lo que motiva este desarrollo comunicativo (Harari, 2015: 23-26).

que existen, sino la transmisión de información sobre cosas que no existen (carente, en complejidad, en otros tipos de *homo*): «As far as we know, only Sapiens can talk about entire kinds of entities that they have never seen, touched or smelled»:

Legends, myths, gods and religions appeared for the first time with the Cognitive Revolution. Many animals and human species could previously say, ‘Careful! A lion!’ Thanks to the Cognitive Revolution, *Homo sapiens* acquired the ability to say, ‘The lion is the guardian spirit of our tribe.’ This ability to speak about fictions is the most unique feature of Sapiens language [...]. But fiction has enabled us not merely to imagine things, but to do so *collectively* (Harari, 2015: 27).

Sin esta habilidad para comunicar en sociedad información relativa a cosas que no tienen una existencia ontológica y material inmediata en nuestro entorno, habría sido imposible tanto la creación de los sistemas económicos como la de cualquier mito religioso, acuerdo social, novela, película o poema. Esta habilidad —que ya Harari entiende como la capacidad de ficcionalizar—, como sabemos, es un constituyente identificativo de la literatura, pero parece ser también nuclear en otro tipo de actividades que, en principio, parecen no tener relativamente poco o nada que ver con lo que entendemos como arte y que han sido claves para la estructuración de nuestra sociedad cultural (política, economía, ideología...). No obstante, la cuestión es que, si hoy en día podemos datar —de forma muy aproximada y al alza— en qué momento comienza la especie humana a ser capaz de hablar sobre cosas que no tienen una presencia material inmediata en nuestro entorno ontológico, es gracias a que hemos encontrado vestigios arqueológicos, que datan del Paleolítico superior, cuya creación depende única y exclusivamente de esta capacidad y que, por su proximidad a lo que hoy consideramos como «arte», han llegado a poner en entredicho nuestras preconcepciones tradicionales sobre este concepto.

Generalmente, seguimos entendiendo que el arte como una producción humana elevada que es producto de una sensibilidad estética. El arte, dependiendo de a qué investigador que se le pregunte —y del contexto sociocultural en el que se encuentre inserto—, puede tener varias funciones y utilidades. Lo hemos visto en el caso de la literatura: a lo largo de la historia, el modelo de pensamiento metafísico-intuitivo le ha atribuido distintos fines y funciones, según los intereses histórico-culturales. Recordamos, por ejemplo, que durante la Edad Media, de forma general, la literatura tenía un fin puramente instructivo y doctrinal, mientras que durante los Siglos de Oro

comienza a adscribirse un fin hedonista que, en el Romanticismo, se defiende hasta las últimas consecuencias. Esta idea del arte como actividad elevada llevó a muchos investigadores a negar el carácter artístico de estas primeras representaciones parietales, que fueron justificadas como el resultado de la inactividad y del ocio:

Afirmaban que las condiciones ambientales del Paleolítico superior produjeron una abundancia de animales que facilitaron la caza y, de ese modo, a pesar de su primitivismo, la gente tuvo mucho tiempo de ocio durante el cual pudieron adornarse a sí mismos, decorar sus utensilios y sus de otro modo monótonos hábitats. El arte, pues, había nacido del ocio: las imágenes se hicieron por puro placer, diversión [...]. El arte del Paleolítico superior [...] no tenía ningún contenido simbólico, era, de acuerdo con los ideales románticos, esencialmente una actividad individual más que social. Este rechazo de la interpretación simbólica del arte del Paleolítico superior y el énfasis en la «inspiración» individual tenían su origen en la creencia de que no parecía posible que una gente tan primitiva pudiera haber tenido una religión (Lewis-Williams, 2019: 44).

Observamos, pues, de nuevo, una preconcepción intuitiva y socialmente aceptada del arte —muy cercana a la que se tuvo de la literatura— como el resultado de una inspiración esotérica e inexplicable, muchas veces vinculada con la divinidad a lo largo de la historia, es la que conduce la explicación sobre las capacidades cognitivas de las primeras sociedades parietales y es la que determina, desde una lógica intuitiva y no demostrable, que estos *Homo sapiens* debían ser considerados como bárbaros con habilidades cognitivas muy inferiores a las nuestras, incapaces de representar ningún contenido simbólico. Se consideró que sus representaciones de construcciones imaginarias no responden a ningún mecanismo intelectual complejo, sino al mero aburrimiento. Eso explicaría por qué estas primeras representaciones no gozan de la complejidad estética de las que hoy somos capaces de producir. Esta argumentación «infiere un estado mental a partir del arte, y después se utiliza para explicarlo sin ninguna otra prueba que lo apoye» (Lewis-Williams, 2019: 44), o lo que es lo mismo: esta explicación, como ocurre con las teorías preceptivas sobre literatura y la mayor parte de la Poética moderna, parte del objeto artístico construido para definir qué es el arte y luego se aplica esta definición para dar una explicación, no demostrable, sobre el proceso cognitivo que lo produce.

No obstante, cada vez más estudios atestiguan que esta lógica intuitiva falla en su planteamiento. Existen múltiples estudios (Lewis-Williams, 2019: 45) que prueban que el hombre parietal sí disponía de un sistema religioso y que muchas de estas

representaciones —que nos negamos a considerar como arte, porque no encajan en nuestra definición tradicional del concepto— están vinculadas con creencias y mitos (es decir, con invenciones que parten de esa habilidad exclusiva de «hablar sobre lo que no existe») y, por tanto, encierran un simbolismo complejo. Es decir: el *Homo sapiens* del Paleolítico superior es el primero que, según los estudios actuales, da muestras de ser capaz de construir entidades, objetos, eventos imaginarios que no tienen presencia material física y de compartir información sobre ellos con sus congéneres. Un modo de compartir esta información es otorgar una materialidad a esas entidades imaginarias a través de la fijación de las mismas en diversos espacios, que muchas veces son escogidos dependiendo del tipo de invención y de las funciones que se le adscriben¹¹⁷. No obstante, plasmar estas invenciones materialmente exige, inevitablemente, la capacidad de simbolizar.

Observamos, pues, que aquello que nosotros llamamos «ficción», en la literatura y en lo que distinguimos, claramente, la característica de «hablar sobre aquello que no existe o no tienen materialidad física en nuestro entorno», no es algo que sólo se dé en la narración artística. Es una capacidad esencial, que nos ha distinguido del resto de *homo* y que, a la larga, según los investigadores, nos empujó a ser una de las especies dominantes del planeta. Por tanto, creemos necesario, en este punto, detallar cómo opera esta capacidad humana, qué procesos sigue el organismo para que ésta tenga lugar y qué funciones cumple para, posteriormente, poder teorizar, a partir de fundamentos demostrables, de qué modo en concreto la utilizamos cuando componemos aquello que llamamos «literatura», qué funciones desempeña y qué impacto genera en los seres humanos y en sus entornos.

Pensamos que estudiar la denominada «mentira poética» de la literatura desde esta perspectiva puede abrir la puerta a resolver muchos contrasentidos que, abordados desde la línea tradicional de estudios sobre literatura, parecían no tener solución. Ahora bien, esto implica que, con seguridad, será necesario 1) **redefinir** ciertos conceptos clave, 2) **reubicar** en el paradigma la literatura, en relación con otras realidades intersubjetivas que se nutren de esta habilidad de «hablar sobre lo que no existe» y 3) **ampliar y flexibilizar** el marco de actuación de los actuales estudios artísticos y teórico-literarios y del propio concepto de ‘literatura’.

¹¹⁷ Por ejemplo, hay espacios, como cuevas, en los que parece ser que estas construcciones imaginarias fijadas tenían un carácter religioso.

2.2. Origen, finalidad y desarrollo de la invención como habilidad cognitiva humana: la proyección de futuros posibles en la evolución

A partir de lo observado, tenemos motivos para pensar que aquello que tradicionalmente hemos llamado «ficción» no se da sólo en narraciones artístico-literarias como las de la literatura, como hasta ahora la Poética tradicional y la actual Teoría de la Literatura han considerado. Lo que entendemos como «ficción» o «hablar de lo que no existe en nuestro entorno» parece ser una actividad que nuestra variante evolutiva ejecuta con numerosos fines —veremos que con mucha más frecuencia de lo que pensamos—, que es posible gracias a la evolución biológica y a la adaptación al medio que sufrió nuestra especie y que, como ya hemos mencionado, trajo numerosos beneficios que aventajaron al *Homo sapiens* frente a otros mamíferos. Sin embargo, observamos que, hasta ahora, cierto tipo de invenciones, como la religión, la ideología o el dinero, se resisten a ser socialmente consideradas como ficción —o cosas que no existen en el entorno material—, mientras que no nos cuesta describir como ficticio un personaje literario. Quizá, pensamos, porque el impacto y modificaciones que estas invenciones ejercen sobre el entorno son más evidentes y fácilmente reconocibles que las del arte y las de la literatura.

Resulta fácilmente observable que algunas de las invenciones que el hombre ha compartido en sociedad (el dinero, la religión, la ideología, la moral, el bien, el mal...) han condicionado, y siguen condicionando, diariamente la materialidad que nos rodea, aunque de maneras diferentes. Estos condicionamientos no sólo dependen de la naturaleza de estas invenciones, sino también de otros factores. Lo vemos, por ejemplo, en las religiones: son invenciones que surgen y se comparten, en principio, para intentar explicar de una forma lógica (pero no demostrada) ciertos efectos naturales que tienen lugar y para los que no encontramos una causa en el entorno material. Estas invenciones se plasman, materialmente, en libros, monumentos... A veces han dado lugar a otras invenciones (como jerarquías, legislaciones...) que han servido para ordenar la sociedad y que han dado lugar a conflictos armados que han acabado con la vida un gran número de personas: en definitiva, han provocado muchos eventos que han determinado el devenir de nuestra humanidad. No obstante, sabemos que no todas las religiones han condicionado ese devenir general de igual modo, ni han tenido el mismo impacto en nuestro entorno externo. La incidencia de ellas en lo que llamamos «realidad» ha sido diferente, según el lugar y las circunstancias del contexto. Por ejemplo, si bien el hombre medieval occidental se regía por una legislación basada, completamente, en los

valores ideológicos del cristianismo, en el siglo XXI la legislación de los países occidentales ya no se fundamenta explícitamente sobre ellos.

Quizá por esta idea heredada de la tradición de estudios humanísticos y literarios, que tanto hemos comentado en este trabajo, de que ficción y realidad son dos conceptos opuestos y excluyentes, nos cuesta reconocer como construcciones ficcionales aquellas realidades intersubjetivas que repercuten macroscópicamente en la sociedad. Explicar a alguien que el valor de su inmueble no es una realidad natural y material, sino una convención ficcional construida y acordada de forma general y cambiante según la psicología de los individuos que la acuerdan no es del todo fácil, como lo es, también, hacer entender a alguien que los derechos humanos no son objetos naturales inmutables, sino acuerdos intersubjetivos, de naturaleza cambiante, contruidos y compartidos imaginariamente, atendiendo a las necesidades sociales, que fueron determinados con el interés de favorecer el bienestar humano general.

Comentábamos la posibilidad de observar la literatura —y el arte en general— como una de estas invenciones compartidas y acordadas en sociedad (las realidades intersubjetivas, que explicaremos con más detalle más adelante): de igual forma que nadie, jamás, ha podido desenterrar una ley (aunque sí, quizás, un objeto material en el que fue plasmada), nadie ha desenterrado, tampoco, el esqueleto de un reptil alado que un día fue capaz de abrasar una ciudad (aunque sí, quizás, un texto, escrito en algún objeto material, en el que se describía un animal así). Sin embargo, gran parte de nuestra sociedad occidental comparte el conocimiento de que todo individuo tiene el derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona, así como gran parte de nuestra sociedad occidental reconoce lo que es un dragón. Ahora bien, hay que considerar que el efecto que tienen sobre los individuos el conocimiento del derecho a la vida y a la libertad y el conocimiento de un dragón no es el mismo ni afecta, del mismo modo, a la sociedad. El impacto del primero es macroscópicamente identificable a simple vista, mientras que parece que el efecto del segundo ha sido, durante la tradición, objeto de debate: observemos, por ejemplo, las múltiples funciones que se le han atribuido a la literatura en torno a la dualidad *docere/delectare*. Sin embargo, el hecho de que el efecto que una invención imaginaria (como un personaje) tiene sobre el tejido social no sea macroscópicamente reconocible no significa que no exista o que no sea importante.

Vamos, entonces, a investigar qué tipo de invención es lo que llamamos «ficción» en literatura, qué características la diferencian de otras formas de inventar y qué impacto concreto tiene sobre la sociedad. No obstante, para ello tenemos que

comprender previamente cómo funciona esta capacidad de inventar, sobre qué procesos cognitivos se construye, tanto en la dirección de la producción como en la de la recepción, y en qué medida articula nuestra consciencia y supone, así, una habilidad que contribuye a nuestra supervivencia.

2.2.1. Evolución, selección natural y genética: origen de las mentes conscientes y de sus procesos cognitivos

Para entender, con profundidad, nuestra habilidad de «hablar sobre lo que no existe», distintiva, al parecer, de nuestra variante evolutiva, es necesario comprender el origen y el desarrollo de aquellos componentes biológicos que la posibilitan, los cuales empezaron a evolucionar desde las primeras formas de vida, hace 4 billones de años, hasta alcanzar realizaciones complejas, capaces de permitir esta capacidad, hace 50.000 años.

Estos componentes biológicos de los que hablamos se corresponden con lo que denominamos «sistema nervioso», que es el que, en última instancia, permite al ser humano el desarrollo de las capacidades cognitivas que dan lugar no sólo a la creación y comunicación de realidades imaginarias no materiales, sino a cualquier tipo de proceso mental. Sabemos que los sistemas nerviosos comienzan su desarrollo en la vida de nuestro planeta durante el periodo Precámbrico, que tuvo lugar, aproximadamente, hace 540 o 600 millones de años y su evolución progresiva permitió a organismos multicelulares complejos expandirse física y funcionalmente (Damasio, 2018: 56).

Los sistemas nerviosos tienen algunas características básicas que los definen. Vamos a destacar, esencialmente, dos:

1. Sus células distintivas son las neuronas. Se trata de células excitables, lo cual significa que cuando una neurona se «activa», es capaz de producir una descarga eléctrica que viaja por el cuerpo celular hasta el axón, que es una extensión de fibra que sale del cuerpo celular. Esta descarga provoca que se liberen unas moléculas químicas —conocidas como neurotransmisores— en el lugar en el que una neurona hace contacto con otra neurona o con una célula muscular. La región de contacto entre neuronas es conocida como «sinapsis» y, en ella, el neurotransmisor liberado activa la célula con la que la neurona está en contacto, sea otra neurona o una célula muscular. Muy pocas células en el cuerpo humano, además de las neuronas, las células

musculares y algunas células sensoriales, pueden combinar un proceso electroquímico para activar otras células (Damasio, 2018: 56-57).

2. La segunda característica del sistema nervioso que queremos destacar es que esas fibras nerviosas que nacen del cuerpo celular de las neuronas, los axones, *terminan* en casi todos los rincones del cuerpo: órganos internos, vasos sanguíneos, músculos, piel... Esto es posible gracias a que las fibras nerviosas que los componen, que parten del cuerpo de la neurona, suelen extenderse a lo largo del cuerpo humano: hacia su periferia. Dice Damasio: «The presence of that distant terminal envoy is properly reciprocated, however» (Damasio, 2018: 57). Esto significa que en los sistemas nerviosos evolucionados, como el del cuerpo humano, estas fibras que parten del cuerpo celular viajan no sólo en una dirección —hacia los órganos pertinentes—, sino también en la opuesta, desde esos órganos o partes del cuerpo hasta volver al componente central que articula todo el sistema nervioso —en el que se sitúan las neuronas—; el cerebro, en el caso del ser humano. La misión de estas fibras que van del sistema nervioso central al sistema nervioso periférico es o incitar la secreción de una molécula química, o la contracción de un músculo. Sin embargo, las fibras que viajan en la dirección opuesta, desde el sistema nervioso periférico al sistema nervioso central, llevan a cabo una operación llamada interocepción (o viscerocepción), cuyo propósito es el de informar del estado de la vida. Damasio describe esta operación como «a massive snooping and reporting job whose goal is to let the brain know what is going on elsewhere in the body so that it can intervene when needed and appropriate» (Damasio, 2018: 57).

No obstante, sobre este proceso de interocepción (o viscerocepción), hay que aclarar que, en criaturas con consciencia —como nosotros—, los reportes de primer nivel que se envían desde los órganos se hacen a través de señales que se encuentran por debajo del nivel de la consciencia, lo que significa que las respuestas que produce el cerebro, en estos casos, no son deliberadas de forma consciente. Ahora bien, este proceso biológico de vigilancia, a veces, sí involucra sensaciones conscientes que implican procesos mentales subjetivos: en este caso, las respuestas que se emiten desde el cerebro sí pueden estar influenciadas por una deliberación consciente (mientras, por

supuesto, nuestro organismo se sigue beneficiando de los informes y las respuestas no conscientes).

Este sistema de informes y de reportes es útil por dos motivos principales que se relacionan entre sí: nos hacen disponer, de forma (consciente o inconscientemente), de información relativa al estado de nuestro cuerpo y, así, podemos anticiparnos y predecir, de forma consciente o inconsciente, posibles futuros estados del mismo (Damasio, 2015: 58). Esta necesidad del cuerpo de adelantarse nos habilita para predecir futuros estados y actuar con previsión y está relacionada con la llamada «**homeostasis**», que Damasio describe como el conjunto de operaciones fundamentales en el núcleo de la vida, desde su origen en las primeras formas bioquímicas, hasta la actualidad, que empuja a cualquier organismo vivo a **perdurar** y **prevalecer**. Damasio describe la homeostasis como un imperativo natural y biológico, propio de cualquier forma de vida menor o mayor. De sus dos funciones (perdurar y prevalecer), expone que la primera es la más evidente: perdurar es consecuencia directa de sobrevivir y la supervivencia se da por supuesta cuando hablamos de la evolución de cualquier organismo o especie existente. Sin embargo, el objetivo homeostático de prevalecer es mucho más sutil y controvertido: indica que la vida de cualquier organismo no sólo es regulada por su necesidad particular de supervivencia, sino que también está conducida por una necesidad de proyectar la prosperidad futura del organismo o de la especie: «*life is regulated within a range that is not just compatible with survival but also conducive to flourishing, to a projection of life into the future of an organism or a species*» (Damasio, 2018: 25).

Es necesario aclarar que esta concepción de homeostasis es distinta de la que tradicionalmente se explica, la cual, de forma mucho más limitada, suele definirse como la regulación balanceada de las operaciones de la vida. Damasio va más allá de esta escueta definición y, desde las evidencias físicas, químicas y biológicas, propone entender el concepto como un imperativo que guía la vida. Este imperativo, según el neurocientífico, es la base de los procesos de la selección natural, que favorecen ciertos genes —y, consecuentemente, ciertos organismos—, cuya evolución es muestra de la eficiencia de este imperativo biológico: «The development of the genetic apparatus, which helps regulate life optimally and transmit it to descendants, is not conceivable without homeostasis» (Damasio, 2018: 26).

Este imperativo homeostático, presente en cualquier organismo vivo, sea simple o complejo —tanto en una bacteria como en un individuo humano— interviene, por

tanto, nuestra constitución biológica como especie y, por ende, condiciona la evolución de nuestros sistemas nerviosos, preparados, como hemos dicho anteriormente, para recabar, consciente o inconscientemente, información actualizada sobre el estado de nuestro cuerpo y predecir futuros estados del mismo. Que nuestros sistemas nerviosos puedan llevar a cabo este proceso de recolección de información, previsión y respuesta ante la misma no es baladí y cumple una clara función que favorece nuestra perduración y nuestra prevalencia como especie, tanto en un nivel de inconsciencia, como en un nivel consciente.

Si bien el tradicional concepto de ‘homeostasis’ sólo incluye, en el caso de los organismos con sistema nervioso, los procesos psicológicos no conscientes que operan de forma automática sin intervención de una deliberación controlada subjetivamente — además de los procesos que tienen lugar en otros organismos carentes de sistema nervioso—, el concepto de ‘homeostasis’, entendido por Damasio, se extiende y considera también el papel activo de los procesos psicológicos conscientes y deliberados en las funciones de perdurar y prevalecer, los cuales forman parte, para el autor, del imperativo homeostático (hasta ahora definido como poco más que el equilibrio biológico del organismo). Unos procesos psicológicos que, desde la tradición de estudios sobre literatura (por ejemplo), no han sido considerados y que se han desvinculado de la biología por miedo, en algunos casos, a caer en explicaciones deterministas que pudieran empobrecer la complejidad del funcionamiento de la mente humana y de los intrincados sistemas culturales que hemos establecido a partir de sus capacidades. No obstante, nada más lejos de la realidad:

Curiously, discovering the roots of human cultures in nonhuman biology does not diminish the exceptional status of humans at all. The exceptional status of each human being derives from the unique significance of suffering and flourishing in the context of our remembrances of the past and of the memories we have constructed of the future we incessantly anticipate (Damasio, 2018: 7).

El sistema nervioso humano es el que posibilita todos estos procesos psicológicos conscientes que, al igual que los inconscientes, responden en gran medida a este imperativo homeostático, el cual se sintetiza en esta capacidad para, de diversas formas, adelantarse y anticipar estados futuros que afecten positiva o negativamente al bienestar del cuerpo. Hay que considerar, según Damasio, que el sistema nervioso no es una unidad independiente del resto del cuerpo humano: ambos son interdependientes y el

papel que cada uno de ellos juega no puede comprenderse sin el otro. Está claro que es el sistema nervioso el que habilita nuestra vida mental, pero en ocasiones los estudios han tendido a obviar que este complejo sistema surge, en origen, como asistente de nuestro cuerpo y coordinador de los diversos procesos vitales que se dan en tejidos, órganos y otros sistemas, así como su relación con el entorno. La labor coordinadora de los sistemas nerviosos fue indispensable para un desarrollo complejo de la vida multicelular. En este sentido, Damasio propone una revisión de la relación de interdependencia entre el cuerpo y el sistema nervioso, ambos construidos con unas dinámicas de cooperación biológica que hace funcionar al organismo porque todos sus componentes se coordinan entre sí (los órganos, las células que los componen, las moléculas de estas células, que a la vez están hechas de átomos que trabajan conjuntamente para dar lugar a la vida...). Por todo ello, es oportuno pensar que el imperativo homeostático condiciona, también, las funciones más intelectuales del sistema nervioso humano, puesto que éstas son parte fundamental del organismo¹¹⁸ (Damasio, 2018: 66-67).

Ahora bien, entender el impacto de este imperativo homeostático en los procesos mentales conscientes del sistema nervioso humano y comprender de qué manera afecta a aquellos que permiten al *Homo sapiens* hablar sobre cosas que, en principio, carecen de materialidad física —que es, esencialmente, lo que nos interesa— pasa, en primer lugar, por entender de qué forma comienzan a surgir estos procesos conscientes y cómo, progresivamente, derivan en esta habilidad de «hablar sobre lo que no existe», sin la que no podríamos crear literatura. No obstante, hay que tener en cuenta que para que el ser humano fuera capaz de compartir este tipo de información, los sistemas nerviosos tuvieron que recorrer un largo camino en la evolución de millones de años, conducidos, todo el tiempo, por el imperativo homeostático antes mencionado, que reguló el desarrollo de los mismos hasta que adquirieron una forma y un potencial determinado, en primer lugar, en los primates, y mucho tiempo después, en una rama evolutiva de los mismos: el *Homo sapiens* (Damasio, 2018: 60).

Los sistemas nerviosos que se dieron en primates y que evolucionaron hasta nuestro actual sistema nervioso son considerados, por su nivel de desarrollo y sus capacidades y limitaciones, sistemas nerviosos complejos, muy diferentes a los sistemas

¹¹⁸ Si bien es cierto, como dice el autor, que la complejidad de este sistema también permite a la mente humana consciente y subjetiva sobrepasar la misión de este imperativo y llevar a cabo procesos que convergen en resultados que no están relacionados directamente con este fin homeostático.

nerviosos simples en cuanto a capacidades y limitaciones. Los sistemas nerviosos simples están formados por redes de nervios sencillas que posibilitan respuestas útiles y casi instantáneas. Las neuronas que las conforman pueden sentir y actuar y su actividad las modifica, por lo que retienen información y aprenden de los eventos que las envuelven. Sin embargo, los organismos que alojan estos sistemas nerviosos sólo pueden almacenar diariamente un conocimiento muy pequeño (diríamos que su memoria es limitada). Asimismo, su percepción también es simple: el diseño de las redes de nervios es sencillo y no hay nada en ellas que nos permita *cartografiar* o *mapear* (*mapping*) los aspectos constitutivos de un estímulo ni sus consecuencias para el propio organismo (forma, figura...). El hecho de que estos organismos no dispongan de esta habilidad de *mapeo* también significa que las redes nerviosas no pueden generar *imágenes*; una capacidad que es básica y prolífica en la constitución de los sistemas nerviosos complejos y que explicaremos a continuación. Que estos sistemas nerviosos simples carezcan de la habilidad de *mapear* produce otra consecuencia: los organismos carecen de consciencia y no poseen lo que entendemos como «mente», que no puede existir sin que tengan lugar las dos operaciones perceptivas básicas que estamos mencionando: la de *mapear* la realidad y la de constituir *imágenes* a partir del *mapeo*.

En cambio, nuestros sistemas nerviosos complejos sí están diseñados, biológicamente, para que estas dos operaciones perceptivas, la de *mapear* la realidad y la de constituir *imágenes* a partir del *mapeo*, tengan lugar y, por supuesto, que nuestros sistemas nerviosos nos permitan hacer esto determina qué tipo de procesos cognitivos vamos a ser capaces de llevar a cabo. Por ejemplo, entre muchas otras cosas, nuestra memoria es muy diferente de aquella que tiene lugar en los sistemas nerviosos simples y podemos experimentar sensaciones corporales que, sin las denominadas *imágenes*, no podrían tener lugar. Escribe Damasio:

In my perspective and in the ample and technical sense of the terms, consciousness and feeling depend on the existence of minds. Evolution had to wait for more sophisticated nervous devices so that brains would be capable of fine multisensory perceptions based on the mapping of numerous component features. Only then, as I see it, was the way clear for the creation of images for the construction of minds (Damasio, 2018: 61).

Así pues, sabemos ahora que el funcionamiento de nuestra consciencia no se explicaría sin que el sistema nervioso 1) nos permitiera *mapear* o *cartografiar* y 2) crear *imágenes* interiores a partir de estos *mapeos*. Pero, cuando hablamos de *mapear* o *cartografiar*, ¿a

qué nos referimos, exactamente? A que nuestro complejo sistema nervioso permite a nuestros organismos responder a las características de los objetos y de los movimientos (eventos) que comenzaron a sentir, tanto en el mismo interior del organismo como en el exterior que le rodea. Para ello, nuestro sistema nervioso dibuja mapas de la configuración de estos objetos y eventos que ocurren en el espacio exterior o interior al cuerpo, utilizando la actividad de las células nerviosas en un diseño de circuitos neuronales. Este proceso nos permite reconocer la configuración de localizaciones espaciales, objetos externos, sonidos (si están cerca o lejos, si los percibimos fuertes o débiles) e incluso de eventos que tienen lugar en nuestro interior, en operaciones viscerales (si algo no va bien en el estómago...). Esto es lo que llamamos «*mapear*» o «*cartografiar*» nuestros entornos y todos estos *mapeos*, que son facilitados por la actividad de la red nerviosa, son experimentados como «*imágenes*» mentales que son, adelantamos, el pilar central sobre el que se articulan todos nuestros procesos cognitivos. Los *mapas* de cada modalidad sensorial son la base de las *imágenes* y lo que hace que éstas sean posibles (Damasio, 2018: 74-75).

Ahora bien, ¿a qué nos referimos, exactamente, con «*imágenes*»? Consideramos *imágenes* las representaciones internas que experimentamos y que son creadas sobre la base de las descripciones sensoriales que tienen lugar a partir de eventos internos y externos al propio cuerpo humano. Estas experiencias son generadas en el interior del sistema nervioso del organismo, en cooperación con el cuerpo y sólo son accesibles para el organismo particular en el que se dan. Permiten, por ejemplo, guiar el movimiento de una extremidad o de la totalidad de ellas con precisión: «Image-guided movements—guided by visual, sound, or tactile images—were more beneficial for the organism, more likely to produce advantageous results. Homeostasis was improved accordingly and with it survival» (Damasio, 2018: 62)¹¹⁹ y son el resultado de «*decodificar*» o «*interpretar*» los *mapeos* de los que hablábamos anteriormente. Ahora bien, hemos de especificar que, aunque utilicemos el término *imagen* para hablar estas experiencias internas, no estamos refiriéndonos a que en nuestra mente proyecte contenido visual o audiovisual, como si de una película se tratase. Las *imágenes* son de diversa naturaleza

¹¹⁹ Estas imágenes son siempre un avance beneficioso para el organismo que las produce, incluso si se da el caso de que este organismo no llegue ser consciente de que las tiene: puede que un organismo no desarrolle estrategias subjetivas y que no sea capaz de inspeccionar sus propias imágenes en su mente, pero, pese a todo, estas imágenes continuarían funcionando como una guía para este organismo y le seguirían facilitando un movimiento mucho más preciso y exitoso (Damasio, 2018: 62).

y las motivan distintos estímulos sensoriales —además de la vista y del oído— que, muchas veces, se entrecruzan entre sí.

A estas dos operaciones básicas se suman otras posibilidades que vienen introducidas por distintos componentes biológicos. Este sistema nervioso tan elaborado, cuya red de nervios, sabemos, transmite bidireccionalmente información desde cada recoveco de nuestra anatomía es la que nos posibilita este *mapeo* de la realidad interna y externa al propio organismo y que es la que, consecuentemente, favorece el desarrollo de *imágenes* internas (sin las que no tendríamos de consciencia, tal cual la conocemos). El sistema nervioso central (lo que convencionalmente llamamos «cerebro») también viene equipado con una serie de procesadores añadidos. Algunos de los más desarrollados y avanzados son la espina dorsal, el tallo cerebral y, muy relacionado con él, el hipotálamo, el cerebelo, muchos núcleos situados sobre el nivel del tallo cerebral (en el tálamo, los ganglios basales y el prosencéfalo basal) y el córtex cerebral, que es el componente más moderno y sofisticado de nuestro cerebro. Estos procesadores centrales permiten el aprendizaje y el almacenamiento de las señales recibidas de todo tipo posible. También permiten la integración de estas señales y coordinan la ejecución de complejas respuestas a estados internos y estímulos entrantes¹²⁰.

Estas operaciones facilitan impulsos, motivaciones y emociones y gestionan la manipulación de las *imágenes*. En general, coordinan una serie de procesos que comúnmente llamamos «pensamiento», «imaginación» y «toma de decisiones». Por último, gestionan, también, la conversión de *imágenes* en secuencias de símbolos y, finalmente, en lenguajes¹²¹ (lo cual favorece la comunicación entre organismos). Gracias al lenguaje, los organismos pueden traducir, constantemente, objetos no verbales a la verbalidad y construir y recibir (en un proceso bidireccional) relatos (narraciones) sobre ellos (Damasio, 2018: 62-63).

Is it to nervous systems so richly equipped and capable that the ability to feel is eventually conferred, as coveted prize for achievements in mapping and imaging of

¹²⁰ También son destacables otras gestiones coordinadas y organizadas por algunos de estos componentes cerebrales, como la determinación de la ejecución del movimiento y el aprendizaje de las secuencias de movimiento (cerebelo, ganglios basales y corteza motora) o el aprendizaje y recuerdo de las *imágenes* basadas en hechos y eventos (los circuitos del hipocampo y del córtex cerebral se alimentan recíprocamente).

¹²¹ Los lenguajes son sonidos y gestos codificados que, combinados, pueden significar cualquier objeto, cualidad o acción y una unión está regida por una serie de reglas llamadas «gramática» (Damasio, 2018: 62).

internal states. And it is to such mapmaking and image-making organisms that the dubious prize of consciousness will also be attributed.).

The glories of the human mind, the ability to memorize extensively, feel resonantly, translate any image and relationship of images in verbal codes, and generate all sorts of intelligent responses, can only come late in this story of numerous and parallel developments in nervous systems (Damasio, 2018: 63).

Todo esto significa, por tanto, que, además del *mapeo* de los entornos externos e internos y la constitución de *imágenes* a partir de este mapeo, nuestro sistema nervioso permite todo un repertorio de operaciones cognitivas que trabaja de forma conjunta para la gestión, almacenamiento y coordinación de esas *imágenes*. Por tanto, aquello que llamamos «sensaciones», «emociones», «sentimientos», «memoria», «aprendizaje» u «organización» dependen de este sistema de *imágenes* encadenadas o estructuradas en patrones que llamamos «narrativos» y no son procesos que puedan evaluarse y explicarse independientemente, porque necesitan coordinarse unos con otros y retroalimentarse para un correcto funcionamiento. En el funcionamiento conjunto de todas estas operaciones cognitivas reside el verdadero potencial único de nuestro tipo de mente y, sin él, nunca podríamos haber desarrollado la habilidad de inventar información «sobre lo que no existe».

Esta manera de operar de nuestro sistema nervioso permitió lo que Damasio llama «inteligencia creativa», que trajo consigo formas nuevas, hasta ahora no notificadas en otros mamíferos, de actuar con eficiencia y rapidez para superar ventajosamente el día a día. El modo en el que el ser humano moderno gestiona las *imágenes* mentales le posibilita encontrar nuevas formas de solucionar problemas diarios, en concreto, a través de la elaboración de previsiones y la contemplación de estrategias para controlar posibilidades futuras y favorecer su bienestar (favorecer la homeostasis del organismo, entendida a la manera de Damasio) (Damasio, 2018: 72).

Este tipo de «inteligencia creativa», que afronta los inconvenientes de los entornos —interno al organismo y externo al mismo— a través de la elaboración de previsiones, le posibilitó al ser humano disponer de un tipo de consciencia que le permitiera no sólo «pensar» sobre hechos ya ocurridos (y recordados) o presentes (en curso), sino también prever posibilidades futuras todavía no acontecidas, con un grado de complejidad hasta ahora no desarrollado, según sabemos, por ningún otro tipo de organismo (Lewis-Williams, 2019: 91). Esta capacidad para elaborar previsiones

completas, exclusiva, al parecer, de nuestra variante evolutiva es la que utilizamos para crear y compartir información sobre objetos y eventos sin materialidad previa en nuestro entorno interno o externo. Sin ella, no habiéramos podido crear un sistema económico, ni tampoco a Don Quijote de la Mancha, o la Declaración Universal de Derechos Humanos. Sin ella tampoco habiéramos compartido información sobre Zeus.

Ahora bien, es necesario recalcar que este tipo de «consciencia creativa», que permite elaborar complejas previsiones, no surgió de la noche a la mañana, sino que se fue articulando, gradualmente, junto con la evolución biológica de nuestro sistema nervioso. Se teoriza que primero se utilizaban las *imágenes* generadas desde los componentes más antiguos del interior del organismo (la química metabólica en las vísceras, por ejemplo) y que poco a poco fueron apareciendo sensaciones, sentimientos, que surgieron a partir de *imágenes* generadas desde componentes internos menos antiguos, producto de la evolución (el marco esquelético, los músculos...). La combinación de estos dos conjuntos de representaciones fue el primer paso hacia nuestro tipo de consciencia. En último lugar, a través del mismo sistema de generación de *imágenes* a partir de mapeados y el desarrollo de su potencial inherente, llegamos a esa previsión de futuros¹²² y a la capacidad simbólica que dio lugar a las lenguas naturales verbales (propias de nuestra inteligencia creativa); instrumentos que nos permiten compartir con otros organismos similares, con extrema eficiencia, nuestra actividad mental (Damasio, 2018: 77)¹²³.

Aunque la neurociencia dispone de mucha —y más precisa— información a propósito de las operaciones macroscópicas y microscópicas que el sistema nervioso humano lleva a cabo —procesos realmente complejos e interdependientes, que hacen posible que nuestra especie disponga de una cantidad ingente de vida mental— vamos a

¹²² Hemos de considerar, también, que, aunque muchas veces destacamos al cerebro como único artífice de toda la vida mental, no podemos desmerecer, en este proceso, el papel del resto del organismo, al que el mismo sistema nervioso responde como coordinador de sus procesos vitales internos y de su relación con el entorno exterior. Aunque podamos observar que los algunos aspectos psicológicos complejos están alejados de nuestras funciones vitales básicas, lo cierto es que ambos se encuentran muy vinculados en una relación interdependiente. Es por esto que dice Damasio que toda nuestra vida mental está intervenida (aunque no determinada), en mayor o menor medida, por el imperativo homeostático, inherente a nuestra naturaleza, a pesar de que la actividad mental humana pueda trascender a veces esta misión principal. Por tanto, si bien hay veces que podemos construir productos, artificios (como la literatura) que no surgen como una respuesta directa de ese imperativo homeostático, tampoco pueden ser considerados como ajenos a él porque, al final, no serían posibles sin aquellos constituyentes biológicos que evolucionaron y se desarrollaron directamente determinados por este imperativo (Damasio, 2018: 66).

¹²³ Hay que apuntar, aun así, que, aunque los primeros humanos modernos ya estaban equipados con sistemas nerviosos que permitían la contemplación de eventos futuros, lo cierto es que esta capacidad tardaría muchos siglos en optimizarse, a través de la adaptación al medio, para dar lugar a concreciones como las creencias religiosas o la literatura.

quedarnos en esta síntesis general de su funcionamiento, que hemos elaborado siguiendo el trabajo de Damasio, pues pensamos que esta descripción es suficiente para, a continuación, detenernos a desarrollar qué implicaciones trajo el poder tener una previsión consciente de eventos futuros, qué papel cumple esta capacidad por lo que respecta a nuestro bienestar (homeostasis) y cómo está íntimamente relacionada con aquello que llamamos «hablar sobre lo que no existe» y que hemos identificado como «ficción» en el campo artístico-literario.

Así pues, al respecto del sistema nervioso, según Damasio podemos extraer, en síntesis, cuatro ideas esenciales (Damasio, 2018: 65):

1. Su emergencia fue indispensable para habilitar la vida en los organismos multicelulares. Ha estado al servicio de la homeostasis general del cuerpo y sus células están relacionadas con ella y con la supervivencia y el bienestar del mismo (homeostasis).
2. Sirve al organismo e interactúa con él y, por tanto, con su entorno interior, así como con el entorno exterior que lo rodea. Sus complejas operaciones tienen raíces en operaciones más simples del mismo sistema.
3. El modo en el que se evolucionó en nuestra especie permitió el desarrollo de unas mentes conscientes de «inteligencia creativa» (*mapeo+imágenes*), capaces no sólo de pensar en pasado y presente, sino de proyectar el posible futuro. Esta habilidad de prever posibilidades es la que permite al ser humano «hablar sobre lo que no existe».
4. Esta evolución del sistema nervioso abrió la posibilidad de una homeostasis neuralmente mediada: muchos de los resultados de nuestras mentes parecen trascender este propósito homeostático, pero no se puede negar que, en cierta medida, no habrían sido posibles sin él.

Sabemos, entonces, que sin este complejo y evolucionado sistema nervioso y sin el modo de pensar que habilita, que nos permite contemplar previsiones futuras —no acontecidas—, el ser humano no sería capaz de hablar sobre lo que no tiene presencia material en el entorno y, por tanto, no cabría imaginar que hubiera sido posible la creación de un personaje «inexistente», como Don Quijote de la Mancha, o la concepción de que un collar puede tener un valor.

Sin embargo, como ya mencionábamos, no podemos pensar que la consciencia humana, en este nivel de complejidad cognitiva, apareció, tal cual, con el *Homo sapiens*. Los arqueólogos e investigadores piensan, en general, que si bien la variante evolutiva

del *sapiens* trajo consigo un desarrollo del sistema nervioso con potencial suficiente para, por ejemplo, contemplar futuros o simular posibilidades no sucedidas y actuar con previsión a ellas en favor de su bienestar, lo cierto es que los hallazgos del Paleolítico superior que tenemos manifiestan diferentes niveles de complejidad artística en productos elaborados por *Homo sapiens* coetáneos, que vivieron en emplazamientos distintos. Esto sugiere que, si bien la consciencia del ser humano moderno era de una naturaleza distinta a la del resto de mamíferos —por la evolución de sus sistemas nerviosos— y ya estaba equipada con un potencial que permitiría, en un futuro, operaciones exclusivas como crear y recordar *imágenes* mentales que derivan de estados de consciencia, manipular y compartir estas *imágenes* mentales, crear objetos y eventos mentales, sin materialidad física en el entorno, y compartirlos, reconocer vínculos entre *imágenes* mentales e imágenes bidimensionales y tridimensionales, reconocer representaciones bidimensionales y tridimensionales de objetos tridimensionales del entorno externo, vivir en torno a jerarquías sociales que dependen de la habilidad de crear objetos y eventos mentales sin materialidad física, etc., lo cierto es que estos logros parecen alcanzarse de forma progresiva y, muchas veces, surgen por una necesidad de adaptarse al entorno externo: sea por circunstancias ambientales o por circunstancias motivadas por la interacción con sus propios congéneres o con otras variantes evolutivas (como la de los Neandertales) con las que compartieron espacio y tiempo, que, si bien se sabe que disponían de ciertas *imágenes* mentales, al parecer su consciencia estaba más estrechamente ligada a habilidades motoras y era mucho más limitada (Lewis-Williams, 2019: 71-102)¹²⁴. Por tanto, hay que considerar que, si bien en el desarrollo de nuestra consciencia, la selección natural y la genética tuvieron un papel fundamental, lo cierto es que no lo son todo. La adaptación jugó un rol importante y la «Revolución Cognitiva» no puede entenderse como una explosión súbita y repentina de conocimiento, sino que ha de comprenderse como un proceso gradual en el que intervinieron, también, circunstancias ambientales y sociales:

¹²⁴ Se sabe que, si bien los Neandertales parecieron imitar ciertos comportamientos de los *Homo sapiens*, probablemente fueron incapaces de comprender de forma profunda sus implicaciones y de emular otras actividades mucho más complejas que requerían este tipo de consciencia (por ejemplo, la organización jerárquica en torno a creencias y otro tipo de construcciones intersubjetivas). Se cree que, aunque quizá los *Homo sapiens* pudieron compartir cierta información con sus vecinos, es más que probable que pronto intuyeran que sus capacidades cognitivas les posicionaban en un escalafón de superioridad en lo que respecta a la supervivencia. Esto pudo derivar en una potencial explotación deliberada de su propio potencial cognitivo, que viene introducido por esa habilidad especial para el *mapeo* de los entornos y la generación de *imágenes* internas (Lewis-Williams, 2019: 71-102).

Actualmente [escribe Lewis-Williams a este respecto], parece que el cambio hacia la modernidad de comportamiento comenzó en África, hace tanto como entre 250.000 y 300.000 años o más. También está claro que no debemos hablar de «comportamiento humano moderno», sino de «comportamientos humanos modernos». El comportamiento humano no apareció súbitamente como paquete completo; en este sentido, no hubo ninguna «revolución» [...]. El cambio en el comportamiento de las primeras comunidades humanas anatómicamente modernas de África fue episódico [e][...] intermitente [...]. Por tanto, es esencial que «la transición del Paleolítico medio al superior en Europa no se confunda con el origen del *Homo Sapiens*» [...]. Por tanto, hubo una «Revolución del Paleolítico superior», una «Explosión creativa» en un sentido, pero en otro no. Sin duda, hubo una explosión relativamente repentina de actividad simbólica, pero esa explosión no fue universal, ni fue un «paquete global» indivisible (Lewis-Williams, 2019: 100-101).

Sabemos, pues, que sin la evolución de nuestros sistemas nerviosos y las sucesivas adaptaciones a los distintos entornos, el ser humano no hubiera podido desarrollar, con la actual complejidad, los productos —entre los que se encuentra la literatura— en los que aplicamos, de diversas formas y de un modo muy sofisticado, esta capacidad para contemplar posibilidades futuras, no acontecidas y, por tanto, sin materialidad (todavía) en nuestro entorno externo, al que nosotros solemos denominar «realidad». Vamos, ahora, a desarrollar cómo funciona esta habilidad cognitiva de prever posibilidades futuras.

2.2.2. La habilidad de proyectar y prever posibilidades: una facultad cognitiva con implicaciones homeostáticas e inherente a la inteligencia creativa que determina la consciencia humana

Para entender cómo tiene lugar esta capacidad de previsión de futuros que nos permite hablar «sobre lo que no existe», tenemos que aclarar primeramente qué es lo que denominamos «consciencia», y cómo esta capacidad empieza a formar parte de ella.

Introducíamos anteriormente que la consciencia humana está formada por un conjunto de operaciones interrelacionadas entre sí, sustentadas sobre una base: la creación de *imágenes* interiores a partir de un *mapeo* de los entornos exteriores e interiores del organismo humano, que es posible gracias a la actividad del sistema nervioso. A este respecto, tenemos que recalcar que aquello que entendemos como «consciencia» no puede ser entendido como el cerebro: no es un objeto material, no es un órgano, sino un conjunto de sensaciones interrelacionadas entre sí que son el

resultado de los procesos electroquímicos del sistema nervioso central, en combinación con sus componentes periféricos.

Por consiguiente, hemos de considerar que, si bien estas sensaciones (a las que llamamos (consciencia) son el resultado de las operaciones de ciertos componentes biológicos materiales de nuestro cuerpo (por tanto, como ya hemos comentado, se ven intervenidas, más o menos directamente, por el imperativo homeostático que influye en nuestro organismo), no es menos cierto, también, que están expuestas a cambios que van más allá de la influencia de los factores biológicos y que tienen que ver con incontables circunstancias que ya hemos mencionado: la adaptación al medio, la transferencia de información que posibilita nuestra habilidad comunicativa con otros individuos, etc. Por eso, Lewis-Williams dice que

Si hablamos de la evolución, estamos hablando —básicamente— del cuerpo humano, de nuestra composición física, material, de huesos, sangre, tejidos, masa cerebral. En contraste, la mente es una proyección, una abstracción; no puede colocarse sobre una mesa y diseccionarse como sí es posible hacer con el cerebro (indivisible (Lewis-Williams, 2019: 106).

Así pues, aunque la evolución del sistema nervioso sí responde a cambios biológicos dentro de nuestro cuerpo, los cambios en la consciencia (o mente), como conjunto de experiencias y sensaciones derivadas de los procesos de este sistema nervioso no sólo proceden de las alteraciones evolutivas que éste sufre, sino también por causa de otros múltiples factores, algunos de ellos debidos a la capacidad humana de compartir (emitir y recibir) información con otros organismos sobre las *imágenes* interiores que resultan del *mapeo* de los entornos externos e internos al cuerpo (capacidad comunicativa cuyo nivel de complejidad depende, asimismo, del tipo de consciencia que posee el *Homo sapiens*).

Si bien la habilidad de hablar sobre aquello que no tiene una materialidad física en nuestros entornos no sería posible sin el tipo de consciencia (es decir, de experiencias sensitivas interrelacionadas) que nos facilita la constitución biológica y evolucionada de nuestro sistema nervioso, lo cierto es que esta capacidad (que la poseemos porque nuestra consciencia nos permite prever posibilidades futuras) no la adquirimos por un cambio concreto en la estructura neuronal. No se trata de que, de pronto, algo cambia biológicamente en el sistema nervioso central de nuestros antepasados y somos capaces de prever acontecimientos futuros y de inventar deidades alrededor de las que

estructurar nuestra jerarquía social. Más bien, debemos entender que esta capacidad creativa de previsión, si bien no hubiera sido posible sin la evolución que ha alcanzado nuestra anatomía (y el sistema nervioso dentro de ella), fue directamente motivada y progresivamente desarrollada debido a la intervención de circunstancias que pueden ir desde ciertas necesidades adaptativas, hasta la transferencia de información entre individuos que posibilitan nuestras habilidades comunicativas.

Esto significa que la forma en la que hemos desarrollado y optimizado, con el paso de los siglos, esta previsión de futuros posibles, la centralidad que tiene en nuestras vidas y las numerosas aplicaciones que hemos encontrado para ella responden, sobre todo, a las incontables circunstancias y necesidades que han intervenido a lo largo de toda la existencia de nuestra variante evolutiva, durante milenios (si bien, tampoco hubiera podido darse sin la evolución biológica). Podemos pensarlo, si queremos, en términos de tecnología: la evolución de nuestras particularidades anatómicas nos proporcionó un potente *hardware* a partir del que, por necesidad y por la intervención de distintas circunstancias, desarrollamos y configuramos un *software* (consciencia), cuya progresiva optimización se debe a incontables condicionamientos de diversos tipos a lo largo de millones de años. Nuestra habilidad para crear, compartir y recibir información sobre eventos y objetos sin materialidad física forma parte de ese *software* y está íntimamente relacionada, de forma retroalimentativa, con múltiples operaciones que lo integran (la capacidad simbólica y, desde ella, la comunicativa, la emocional, la de almacenaje —memoria— y, desde ésta, el aprendizaje, etc.).

En el anterior epígrafe hemos descrito los constituyentes básicos de ese *hardware* y, de una forma general, algunas de sus competencias y campos de actuación. No obstante, es momento de entender cómo funciona esta previsión de futuros que nos permite hablar «sobre lo que no existe». Lo haremos explicando 1) de qué manera, desde este *hardware*, al que llamamos sistema nervioso, recabamos información sobre los objetos y eventos externos e internos a nuestro organismo, 2) cómo nuestro *software* (consciencia) es capaz de procesar esa información y de crear, a partir de ella, otros tipos de informaciones, entre las que se encuentran aquellas que van referidas a objetos y eventos sin materialidad y que pueden ser compartidas y recibidas sólo con otros individuos con unas características anatómicas similares, dotados de un *hardware* que habilite un *software* capaz de procesar esa información y 3) qué consecuencias tiene esta creación, transmisión y recepción de información sobre eventos y objetos sin materialidad entre los seres humanos.

2.2.2.1. ¿Cómo actúa nuestro «*hardware*» biológico para posibilitar la configuración del «*software*» al que llamamos «consciencia»?

Cuando Damasio explica cómo funciona nuestro sistema nervioso (*hardware*) para dar lugar a los procesos que configuran nuestra consciencia (*software*), recurre a una cita de Fernando Pessoa, en la que el poeta describía su alma como una orquesta oculta que tocaba una especie de sinfonía en la que él mismo era incapaz de reconocer los instrumentos que participaban de ella. Damasio apunta que esta forma intuitiva de explicar los estados internos es muy acertada, porque los procesos que tienen lugar a partir del sistema nervioso generan construcciones conscientes que pueden ser imaginadas como actuaciones musicales efímeras, tocadas por una orquesta oculta dentro de nuestro organismo. Ahora bien, explica Damasio que podemos preguntarnos qué músicos forman parte de esta orquesta, exactamente. Responde: los objetos y los eventos que ocurren en los entornos interiores y exteriores a nuestro organismo, que pueden estar presentes o ser evocados desde la memoria. También, dice, podemos preguntarnos qué instrumentos tocan, exactamente, estos músicos. Responde: los distintos dispositivos sensoriales con los que interactúa el mundo externo e interno a nuestro organismo, a través del sistema nervioso. Estos dispositivos sensoriales son los impulsos, las motivaciones y las emociones y a través de ellos respondemos emocionalmente a la presencia mental de cualquier objeto o evento externo o interno al cuerpo, lo cual altera el curso de nuestra vida (Damasio, 2018: 84-85).

Hemos decidido recuperar la metáfora de Damasio porque resulta muy ilustrativa para comprender de qué forma afectan a nuestro organismo las relaciones de nuestro sistema nervioso con los entornos internos y externos al mismo. Los objetos y los eventos internos y externos a nuestro cuerpo son distintas entidades que pueden actuar en las estructuras neurológicas del organismo, afectar su estado y cambiarlas temporalmente. Durante este tiempo de interacción, su afección crea «un tipo de música», que no es más que la experiencia de nuestros pensamientos, sentimientos y significados resultantes de la interacción con estos entornos exteriores e interiores (aquello que llamamos *imágenes*). Dependiendo de la naturaleza de la interacción con el exterior y con el interior del cuerpo (si es o no deliberada y consciente), estos resultados se pueden experimentar pasivamente o el individuo puede intervenir conscientemente en ellos, potenciarlos, atenuarlos y modificarlos con concreciones impredecibles (Damasio, 2018: 84-85).

Por tanto, las señales a partir de eventos y objetos externos o internos dan lugar a *imágenes* interiores que se ordenan y encadenan de una forma que entendemos como «narrativa». Pueden proceder de tres fuentes: del mundo que rodea al organismo (cuya información es recogida por órganos situados en la piel y en algunas mucosas), o de dos componentes del mundo interior del organismo, que Damasio llama «the old chemical/visceral compartment» y «the not so old musculoskeletal frame and its sensory portals»¹²⁵. Las *imágenes* interiores que desencadenan estas señales pueden provocar otras *imágenes* como reacción: pensamientos, sentimientos y significados¹²⁶... (Damasio, 2018: 84-85).

Normalmente, tendemos a decir que todas estas fuentes, a través de las que recabamos información relativa a objetos y eventos internos y externos a nuestro organismo, están conectadas o cableadas al sistema nervioso central y que es él quien elabora mapas y compone imágenes desde esta información que recibe, pero Damasio aclara que esto es una simplificación porque:

1. Las tres fuentes de información mencionadas aportan materiales de una naturaleza muy diferente a nuestro sistema nervioso.
2. El cableado que parte de estos tres tipos de fuente tampoco es comparable entre sí, más allá de que los tres tipos de cableados generan señales electroquímicas que van dirigidas hacia el sistema nervioso central. La anatomía y las operaciones de estos tres tipos de conexiones son muy distintas.
3. A propósito de las señales electroquímicas, el mundo interior más viejo se comunica con el sistema central, directamente, a través de puras señales electroquímicas, con una configuración ancestral.
4. El sistema nervioso central puede responder directamente a señales del interior, especialmente del mundo interior más antiguo, actuando directamente sobre la fuente de la señal interior. En la mayoría de casos, el sistema nervioso central no actúa directamente sobre el mundo exterior: «The “interior” and the nervous system form an interactive complex; the “exterior” and the nervous system do not” (Damasio: 2018: 86).

¹²⁵ Cuando Damasio llama a estos dispositivos «viejo» y «no tan viejo», lo hace en referencia al momento de la evolución histórica en el que éstos surgen como parte de nuestro organismo.

¹²⁶ Advierte Damasio que, muchas veces, tendemos a considerar el mundo exterior como el único que afecta a nuestra cognición y que, además, no distinguimos entre el mundo químico y visceral y el mundo del marco músculo-esquelético y sus portales sensoriales. Esto, dice, es un error que nos puede llevar a simplificar erróneamente el funcionamiento de la cognición humana.

5. Todas las fuentes se comunican con el sistema nervioso central de forma gradual, por lo que sus mensajes son transformados conforme las señales son procesadas desde sus orígenes periféricos hacia el sistema nervioso central (Damasio, 2018: 86).

Escribe Damasio: «The astonishing wealth of our mental processes hinges on images based on contributions from these worlds but assembled by different structures and processes» (Damasio, 2018: 86). Podemos sintetizar que el entorno exterior contribuye a proporcionarnos *imágenes* que describen las estructuras que percibimos del mundo que nos rodea; el entorno interior más viejo contribuye, principalmente, a generar *imágenes* que conocemos como sensaciones o sentimientos y el entorno interior menos viejo nos proporciona *imágenes* de todo el conjunto: nos brinda *imágenes* de la estructura global del organismo y, además, también *imágenes* asociadas a sensaciones o sentimientos. Todas estas *imágenes* que el cuerpo genera a partir de la información brindada por estos tres dispositivos se relacionan entre sí de forma recíproca y multidimensionalmente y, muchas veces, pueden ser modificadas de múltiples maneras (Damasio, 2018:86-87).

Las diversas funciones y procesos que desempeña el sistema nervioso (*hardware*) son necesarios para el desarrollo de lo que conocemos como consciencia (*software*) y determinan las características y el potencial de esta consciencia de la que disponen los diversos organismos. En general, dependiendo de su funcionamiento, la ciencia ha distinguido, *grosso modo*, entre dos tipos de consciencia para los sistemas nerviosos complejos: la consciencia primaria y la consciencia de nivel superior.

Según el biólogo (Premio Nobel en 1972) Gerald M. Edelman (1994), la consciencia primaria es propia de los chimpancés, probablemente de la mayoría de mamíferos y de las aves, pero no de los reptiles (según se cree). La consciencia primaria implica ser consciente de los entornos que configuran el mundo y crear *imágenes* mentales sobre el presente (nosotros esto lo articulamos, desde nuestra consciencia superior, como una imagen mental de sucesos que están en curso). No obstante, el funcionamiento de este tipo de consciencia hace imposible configurar *imágenes* sobre el pasado o el futuro. Edelman pone un ejemplo: si un animal con consciencia primaria entra en una sala iluminada por un rayo de luz, solo lo que está iluminado por el rayo forma parte del presente recordado; el resto es oscuridad. Esto no significa que los animales con consciencia primaria no dispongan de memoria a largo plazo y no puedan actuar sobre ella, pero sí implica que no pueden ser conscientes de esa memoria y,

mucho menos, moldearla o planear circunstancias futuras basándose en ella. Sus imágenes mentales, por tanto, no pueden ser observadas desde lo que llamaríamos un yo que ha sido socialmente construido (Edelman, 1994: 112-124).

La diferencia de esta consciencia que, se piensa, podría haber sido propia de homínidos como los neandertales (Lewis-Williams, 2019: 195) es que los individuos con consciencia superior son capaces de reconocer sus propios actos y características. Los sujetos con este tipo de consciencia son capaces de reconocerse a sí mismos en un modelo que contempla el presente, pero también, en correlación, el pasado y el futuro (sólo el *Homo sapiens* parece tener esta capacidad). Somos conscientes de ser conscientes y, además, vamos más allá del presente recordado y esto, de acuerdo con Edelman, sólo es posible gracias a la memoria simbólica y a nuevos sistemas que se encuentran al servicio de la comunicación y de la transmisión social y que, al final, convergen en el lenguaje. Que seamos capaces de recordar las asociaciones simbólicas que planteamos resulta indispensable para el funcionamiento de este tipo de consciencia superior (Edelman, 1994: 112-132) y hacerlo depende, directamente, de que las *imágenes* que resultan de la interacción con nuestros entornos exteriores e interiores se produzcan, encadenen e interrelacionen con la complejidad antes descrita.

A este respecto, concluye Lewis-Williams que:

La conciencia de nivel superior está situada, por así decirlo, sobre los hombros de la conciencia primaria. Por expresarlo de una forma sencilla, la evolución de unos circuitos neuronales de reentrada enormemente complejos en el cerebro permitió el desarrollo. Estos circuitos crearon tipos de memoria más eficaces. De hecho, la diferencia entre la conciencia primaria y la conciencia de nivel superior es que los miembros de la especie *Homo sapiens*, la única especie que la tiene, pueden recordar mejor y usar la memoria para dar forma a sus propias identidades individuales y a sus «escenas mentales» de hechos pasados, presentes y futuros. Esta es la cuestión fundamental (Lewis-Williams, 2019: 193-194).

A continuación, vamos a profundizar en el funcionamiento de esa consciencia de nivel superior que habilitan los procesos que tienen lugar en nuestro sistema nervioso, a la que tenemos que considerar, en su nivel de desarrollo y de capacidades, única y exclusiva del *Homo sapiens* y vamos a observar cómo se genera en ella información acerca de «lo que no existe».

2.2.2.2. ¿Cómo funciona el «software» al que llamamos «consciencia»? La construcción de *imágenes*, su encadenamiento en narrativas y su almacenamiento

Una vez explicado el funcionamiento de los dispositivos biológicos que nos permiten obtener información externa e interna a nuestro organismo (la cual da lugar a *imágenes*), vamos a incidir, ahora, en la misma construcción de esas *imágenes*, que son la base de las operaciones de nuestra consciencia.

La creación de *imágenes* de cualquier tipo, de las más simples a las más complejas, es el resultado del ensamblaje de mapas por parte de los dispositivos neuronales. Este ensamblaje permite a los mapas interactuar entre sí, de forma que las *imágenes* combinadas resultantes crean conjuntos de *imágenes* más complejos que representan el universo externo al sistema nervioso y también el interno al mismo. Además, la forma en la que se distribuyen los mapas y sus *imágenes* relativas es aún más compleja: aquellas *imágenes* relacionadas con el entorno interior se integran, primero en el tallo cerebral, aunque se re-representan y expanden en algunas zonas clave del córtex cerebral. Las *imágenes* relacionadas con el entorno exterior se integran, la mayoría, en el córtex cerebral.

Además, la experiencia que percibimos sobre los entornos internos y externos a partir de estas *imágenes* es multisensorial. Los órganos que permiten nuestros sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) están conectados para percibir los eventos y los objetos y trabajan de forma conjunta: «The dominant sensory sources differ, but they are invariably multiple and connect to multiple dedicated sensory regions of the central nervous system» (Damasio, 2018: 87). Esto significa que las *imágenes* que se reciben desde estas fuentes se generan en los «early auditory, visual, and tactile cortices», pero luego otro conjunto de zonas del cerebro, conocidas como «“association” cortices», son las que integran las *imágenes* que se han compuesto. El resultado de todo este conjunto de asociaciones e interconexiones entre zonas cerebrales es una percepción de un momento particular en el tiempo, que es experimentado por el sujeto humano como un todo. Este trabajo en conjunto es posible gracias a la activación simultánea y secuencial de varias regiones separadas del cerebro; un proceso que Damasio compara (para hacerlo más comprensible) con la edición y el montaje de una película. El resultado, dice, ocurre en lo que llamamos «mente» y se desvanece conforme otras imágenes acontecen, aunque queda codificado en nuestras estructuras neuronales un residuo del mismo, al que llamamos «memoria».

En este proceso hay que considerar que todas las *imágenes* que creamos a partir de la información recibida del exterior del organismo se procesan paralelamente a las respuestas afectivas que esas mismas *imágenes* están produciendo cuando actúan en

ciertas zonas del cerebro (en concreto, en el núcleo del tallo cerebral y de las cortezas cerebrales, que están relacionadas con la representación del estado corporal). Esto significa que nuestro cerebro no sólo se ocupa de *mapear* el entorno externo e interno de nuestro organismo y de integrar las fuentes sensoriales externas, sino que también, a la vez, *mapea* e integra estados internos, lo cual resulta en *imágenes* que reconocemos como sensaciones y sentimientos (Damasio, 2018: 89)¹²⁷.

Por tanto, si hablábamos en el anterior epígrafe de que la unidad básica y más reducida de nuestro sistema nervioso (*hardware*) es la neurona, la unidad básica de nuestra consciencia (*software*) es la *imagen* que, como acabamos de ver, es el producto resultante de la combinación de elementos y operaciones que cooperan entre sí. La *imagen* es la unidad mínima sobre la que se articula y complica toda nuestra consciencia: puede ser la *imagen* de un objeto o de un evento (de una cosa, o de lo que hace una cosa, o un conjunto de cosas...), puede ser la *imagen* de una cosa, la *imagen* de lo que algo te hace sentir (emoción), la *imagen* de una palabra o de un conjunto de palabras que traducen y hacen comunicable entre *Homo sapiens* todas estas *imágenes*, que dan lugar a nuestra cognición.

Antes ya introducíamos la posibilidad de que estas *imágenes* mentales se combinaran e interrelacionaran entre sí para dar lugar a una percepción más completa y compleja de los objetos y eventos externos e internos al organismo. Tenemos que tener en cuenta que estas combinaciones e interrelaciones de *imágenes* no sólo tienen que ver con integrar y combinar imágenes construidas a partir de la información recibida por los cinco sentidos: vista, oído, olfato, gusto y tacto. La combinación e integración de imágenes va mucho más allá y es más compleja: podemos percibir y *mapear* un objeto produciendo múltiples *imágenes* combinadas de él a través de varios sentidos (vista, oído, olfato...) y *mapear* este objeto y, a la vez, *mapear*, también multisensorialmente, el evento en el que se inserta, en el que pueden existir más objetos interactuando y que, además, puede estimular una serie de *imágenes* asociadas a sentimientos o sensaciones que, incluso, pueden llegar al individuo a través del recuerdo de otras *imágenes* creadas a partir de percepciones pasadas. Un ejemplo: imaginemos que, después de muchos años, volvemos a la casa de campo de nuestros abuelos, ya fallecidos, en cuyo terreno

¹²⁷ Damasio desarrolla, también, una explicación sintética sobre en qué zonas del sistema nervioso central tiene lugar la creación de este *mapeo* de la realidad y qué procesos, en concreto, sigue. Vamos a prescindir de esta información en nuestra explicación, pero, si se precisa encontrarla, véase Antonio Damasio, *The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Cultures*, New York, Pantheon Books: 88.

sigue plantado un jazminero. El olor a jazmín (objeto) percibido por nuestro olfato, junto con la luz y el calor que emite el sol a mediodía (la percibimos a través de la vista y sentimos el calor gracias al tacto), todo junto, actuando en un espacio de tiempo —el verano—, configura una serie de *imágenes* interrelacionadas entre sí que activan otras almacenadas en nuestra infancia, en el tiempo en el que nuestra abuela seguía viva y, a esa misma hora, con un calor y una luz parecidos, arrancaba de la planta los capullos de jazmín más desarrollados que luego, puestos en un pequeño plato, daban al salón de la casa de campo un aroma muy parecido al de la *imagen* que hemos elaborado a partir de nuestra percepción actual. Las *imágenes* de objetos y eventos percibidas en el presente han activado otras *imágenes* de objetos y eventos creadas con anterioridad y remanentes en nuestras estructuras cerebrales y, esa activación (que llamamos «recuerdo») ha desatado en nosotros otras *imágenes* internas —relacionadas con el viejo interior del organismo— que provocan un conjunto de sensaciones y emociones que pueden desencadenar una reacción física, como el llanto.

Todas estas secuencias de *imágenes* significativas, que pueden ser más o menos complejas, son lo que llamamos «narrativas»; un término que, hasta el momento, hemos empleado únicamente para referir el relato en el que se cuentan hechos imaginarios — que hasta ahora denominábamos ficticios— o que, consideramos, han acontecido realmente. Aunque el concepto de ‘narración’ se emplea en la disciplina periodística y en la histórica para este último menester, lo cierto es que donde más se ha estudiado y desarrollado es en el campo de la Teoría de la Literatura, en el que se ha redefinido, atendiendo a nuevas necesidades, en múltiples ocasiones. Por ejemplo, teóricos como Gérard Genette han elaborado algunas de las definiciones más paradigmáticas, consolidadas y aceptadas por la comunidad científico-literaria (1989), que posteriormente han sido revisadas y ampliadas por otros teóricos, como Marie-Laure Ryan (2006), atendiendo a la emergencia de nuevos discursos como el cine o los videojuegos, con un natural y evidente potencial para contar historias. No obstante, a pesar de esta ampliación, el significado del concepto «narración» siempre ha estado restringido a formas muy precisas (la novela, el teatro, la película, el documental, la noticia, la crónica...) y, por ejemplo, en el ámbito de lo artístico, no se ha considerado dentro del concepto otras formas discursivas como la poesía lírica, la pintura o la música, quizás porque, hasta ahora, se ha considerado que este tipo de productos no eran capaces de «contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios» (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2020: <https://dle.rae.es/?w=narrar>).

Resulta, cuando menos, dudosa la supuesta falta de narratividad de la música, cuando, actualmente, es un elemento indispensable para productos audiovisuales que sí consideramos plenamente narrativos, como el cine o los videojuegos¹²⁸, así como que una obra pictórica no pueda contar una historia (podríamos mencionar aquí los múltiples cuadros pintados con el interés de fijar un acontecimiento histórico, es decir, una serie de eventos ocurridos, protagonizados por personajes, o incluso el arte catedralicio, construido con el interés de instruir a los fieles analfabetos en los relatos bíblicos). Pero, sobre todo, resulta cuestionable que la Teoría de la Literatura haya considerado, desde las primeras poéticas hasta la consolidación de esta idea, por parte de Hegel, en la teoría de géneros decimonónica, que la lírica es una expresión de los sentimientos del autor y que, por tanto, no tiene ningún carácter narrativo. Decimos que es especialmente cuestionable porque una expresión sentimental, creada y articulada verbalmente —y, por tanto, ordenada en secuencias de información— sigue pudiendo ser considerada un relato, en este caso de un estado emocional interno, compuesto por unas *imágenes* que llamamos «emociones», las cuales pueden haber sido desencadenadas (o no) por la percepción de eventos u objetos externos al organismo o no. De hecho, estudios sobre biología y neurociencia explican, tal y como ya hemos relatado, que las emociones sí son eventos que ocurren dentro del organismo, procedentes de la interacción de ciertos componentes con el propio interior o exterior del cuerpo. Por tanto, si la lírica es la expresión emocional de un autor —tal y como se describe en el siglo XIX—, sin duda hoy podríamos considerar narración en ella. Ya no la explicaríamos, de forma intuitiva, como la expresión emocional del yo, del alma del poeta, sino que seríamos conscientes de que esas emociones no son más que una parte de los eventos que tienen lugar en el interior del organismo humano. Se trata de

¹²⁸ Pensamos, por ejemplo, en la configuración de las bandas sonoras, en las que se componen ciertos temas en torno a elementos narrativos que aparecen en la historia del film (personajes, lugares, objetos...). Podemos encontrar una explicación muy extensa e ilustrativa en algunos vídeos de Jaime Altozano, divulgador de teoría musical. Entre ellos, encontramos, por ejemplo, tres vídeos dedicados al análisis de la banda sonora de la trilogía de *El señor de los anillos* (2001; 2002; 2003), de Peter Jackson, compuesta por Howard Shore. Comenta, por ejemplo, entre múltiples cuestiones, cómo la secuencia de notas «re-do-re» aparece a lo largo del film siempre referida a la comunidad del anillo y describe la circularidad que supone el viaje de ida y vuelta que tienen que realizar los personajes para cumplir con la misión que se les asigna. Este mismo tema integra, posteriormente, nueve notas que se corresponden, según Altozano, con los nueve personajes principales que forman la comunidad del anillo. Explica el divulgador con detalle que las múltiples particularidades musicales (escalas, tonalidades) y variaciones que acompañan el producto audiovisual contienen valores narrativos y, por supuesto, son indispensables para el resultado final que recibe el espectador (Altozano, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=y5LLHZf9ebU>). No entenderíamos el film del mismo modo si prescindimos de su música porque la narración no desataría la mismas emociones en nosotros.

imágenes que responden a otras *imágenes* encadenadas, las cuales pueden ser resultado de la percepción sensorial de eventos u objetos en el entorno externo del organismo. Al igual que relatamos y narramos las *imágenes* y narrativas de *imágenes* que generamos a partir de la percepción sensorial del entorno externo, podemos describir —y codificar o traducir en lenguajes— aquellas *imágenes* que entendemos como emociones. De hecho, cuando acudimos a un médico o a un psicólogo y éste nos pregunta por el motivo de nuestra consulta, elaboramos una narración hilada sobre sensaciones, sentimientos o emociones que, en ese momento, sí estamos considerando como eventos que tienen lugar en nuestro interior y que, muchas veces, responden al imperativo de «cuéntame qué te pasa», que bien podríamos traducir por «cuéntame, relátame o nárrame cómo te sientes».

Entonces, la pregunta es: ¿qué discursos son, entonces, narrativos y cuales carecen de narratividad? Si cuestionamos el concepto de ‘narración’¹²⁹, heredado desde la tradición, y comprendemos, desde una perspectiva biológica y neurológica, qué implica para los seres Humanos «narrar una historia», podemos inferir que todos los discursos son narrativos, pues ninguno carece de narratividad. La narración no es una característica natural de ningún discurso (sea artístico o no); ni siquiera es una característica natural de un tipo de lenguaje humano, verbal o no verbal. Cualquier herramienta que permita al ser humano comunicarse con otros está fundamentada en lo que entendemos como «narración» o «relato» porque nuestra manera de interrelacionar y conectar las *imágenes* mentales, que, como ya hemos dicho, son las unidades mínimas sobre las que se articula nuestra consciencia, es esencialmente narrativa. La narración es, en síntesis, el mecanismo cognitivo que nos permite encadenar las unidades mínimas de nuestra consciencia con éxito para interaccionar con nuestro entorno exterior y con el interior de nuestro cuerpo con un resultado productivo. La narración, como las *imágenes*, está en la base de nuestra percepción del mundo y por eso nuestras habilidades comunicativas se constituyen sobre ella.

La forma en la que las *imágenes* se interconectan y relacionan en distintas secuencialidades se corresponde, esencialmente, con lo que tendemos como «narración». Se trata de múltiples unidades esenciales, significativas para los

¹²⁹ Existen ya voces que consideran el concepto de ‘narración’ fuera de su uso tradicional, restringido al ámbito literario. Esto resulta observable en trabajos de Pablo Valdivia Martín como «Narrating crisis and populism in Southern Europe: Regimes of metaphor» (2019) o «Cultural Narratives of Crisis and Populism in Spain: Metaphor, Nation-branding and Social Change» (2020), en los que se evalúa la forma de relatar y de exponer la *realidad* de determinados movimientos socio-políticos.

individuos, construidas en torno a información relativa a eventos y objetos internos y externos, que son encadenadas y que, de forma conjunta, generan significados más complejos e interrelacionados que fluyen y se desvanecen para dar paso a las siguientes interconexiones de *imágenes* y que pueden dejar un rastro —que llamamos recuerdo— y quedar, en cierta medida, guardadas y codificadas en nuestras estructuras cerebrales, de modo que la esencia de algunas de estas cadenas de *imágenes* pueden ser reactivadas y aparecer, nuevamente, en el conjunto de actividades al que llamamos «consciencia». ¿Cómo logra nuestro sistema nervioso (*hardware*) llevar a cabo estas cadenas de *imágenes*, que son las que articulan, en su conjunto, nuestra consciencia (*software*)?

Nuestro cerebro dispone de diferentes regiones sensoriales que contribuyen a encadenar y secuenciar estas *imágenes* en estas narrativas que comentamos y lo hacen en el momento adecuado y de forma coordinada: disponemos de estructuras asociativas que coordinan los tiempos y ritmos de los componentes y de la composición de esas secuencias de *imágenes* que transcurren durante un tiempo limitado antes de desaparecer para dar paso a las siguientes:

Any primary sensory region can be called on to contribute, as needed; all association cortices need to participate in the timing and dispatch functions. One particular collection of association cortices that has recently been investigated in detail constitutes the so-called default mode network. This network appears to play a disproportionate role in the process of assembling narratives (Damasio, 2018: 92).

Además, es importante reseñar que, si bien en la conformación de estas narrativas son importantes las *imágenes* originales creadas a partir de la percepción directa de objetos o estados internos o externos a nuestro cuerpo, lo cierto es que este sistema de encadenamiento y secuenciación de *imágenes* permite introducir en estas secuencias incontables derivaciones que pueden converger en modificaciones, producto de manipulaciones intencionadas y conscientes (o no). Esto es posible porque el procesamiento de las *imágenes* permite al cerebro abstraer esas mismas *imágenes* y descubrir el esquema estructural sobre el que se sustentan y que subyace a las mismas (Damasio, 2018: 92). Esto significa, por ejemplo, que durante la activación de una narrativa de *imágenes* almacenada y codificada en nuestro sistema nervioso, consciente o inconscientemente, podemos colocar otras *imágenes* (o secuencias de *imágenes*) distintas a las más predecibles o esperables.

Esta información es clave para entender por qué, cognitivamente, el *Homo sapiens* puede ser consciente de su pasado, de su presente, pero también del futuro: esta capacidad de intervenir narrativas de *imágenes* no nos permite, sólo, sustituir (consciente o inconscientemente) *imágenes* o secuencias de imágenes durante la reactivación de las narrativas de *imágenes* almacenadas y codificadas en nuestras estructuras mentales, lo cual incurriría en afirmar que, en ocasiones, las narrativas de *imágenes* que configuran nuestros recuerdos, por diversos motivos, no son del todo fieles a las *imágenes* originales, creadas a partir del *mapeo* de objetos y eventos externos o internos a nuestro organismo. Esta capacidad es la que nos permite, también, manipular e intervenir *imágenes* almacenadas y crear, en ellas, una metáfora visual o auditiva (por ejemplo); un mecanismo que se convierte en el medio para simbolizar de forma compleja objetos y eventos. Esta capacidad de manipular narrativas de *imágenes* almacenadas y de construir narrativas de *imágenes* (consciente o inconscientemente) a partir de estas manipulaciones es lo que posibilita, en síntesis, la creación mental de eventos u objetos que no tienen una materialidad en el entorno externo, y también es lo que permite la creación realidades intersubjetivas —y, por tanto, compartidas— de distintos tipos: desde el lenguaje o el dinero hasta la ideología, la religión o el arte. Es, en definitiva, lo que nos permite configurar narrativas que prevean futuros acontecimientos o escenarios no experimentados:

The incessant language translation of any image that cruises in our minds is possibly the most spectacular mode of enrichment. Technically, the images that serve as vehicles for the language tracks travel in parallel to the original images being translated. They are added images, of course, translated derivations of the originals (Damasio, 2018: 93).

A propósito del almacenamiento de las *imágenes* que venimos comentando, tenemos que considerar que cualquier *imagen* creada es susceptible de ser, en mayor o en menor medida, codificada para su almacenaje en nuestras estructuras cerebrales. La fidelidad que estas (o narrativas de *imágenes* almacenadas) guarden o no con sus originales depende de múltiples circunstancias, en especial del tipo y del nivel de emociones, sensaciones y sentimientos que hubieran desencadenado su proyección inicial. Explica Damasio, a este respecto, que muchas *imágenes* permanecen grabadas y pueden ser reproducidas de nuevo, recordadas con mayor o menor exactitud y, para ello, han de ser reconstruidas. Este proceso de reconstrucción puede generar *imágenes* muy refinadas y completas, que incluso pueden competir al nivel de las *imágenes* que están siendo

simultáneamente generadas en el presente (Damasio, 2018: 93), o pueden ser *imágenes* generadas desde porciones de información almacenada que, por tanto, presenten lagunas. A veces, tendemos, de hecho, a completar estas lagunas o vacíos de información manipulando e interviniendo, consciente o inconscientemente, las secuencias narrativas en las que se insertan estas *imágenes* del modo en el que acabamos de explicar, y eso nos lleva a recordar los sucesos de un modo distinto al que sucedieron.

Este proceso cognitivo de almacenaje es lo que llamamos «memoria» y, aunque los recuerdos, tal cual suceden en nuestra mente, son parte de nuestra consciencia (*software*), lo que permite que acontezcan es una serie de modificaciones temporales que ocurren en las cadenas de nuestros circuitos neuronales¹³⁰. Estas modificaciones codifican información y dan lugar a *imágenes* elaboradas de todo tipo, experimentadas, dice Damasio, de forma aislada o como partes de narrativas que se recrean de nuevo. Expone el autor que el recuerdo de una *imagen*, de cualquier tipo, o de una escena, se consigue porque antes se han convertido las *imágenes* originales creadas en código neuronal. A partir de ese código almacenado —en un proceso contrario— podemos reconstruir la información y generar una *imagen* recordada. Estos códigos encierran la información relativa a las *imágenes* y a las narrativas (secuencias) en las que se integraron en su creación y se almacenan en los dos hemisferios del cerebro, en los córtex de la región occipital, temporal parietal y frontal. Estas regiones, dice Damasio, están interconectadas por un circuito jerárquico de cableado neuronal que trabaja en los dos sentidos, con un conjunto de cortezas sensoriales en las que las *imágenes* originales creadas son primeramente ensambladas. Durante el proceso del recuerdo, acabamos reconstruyendo, con más o con menos precisión y de forma aproximada, la *imagen* original y para ello usamos los caminos neuronales de doble dirección en el sentido inverso: partimos de las regiones en las que se almacenan estos códigos y los efectos de la reconstrucción se producen en las regiones dedicadas a la creación de imágenes originales, en las que estas *imágenes* —o cadenas de *imágenes*— fueron primeramente ensambladas. Damasio llama a este proceso «retroactivación» (Damasio, 2018: 94). En este proceso, es imprescindible la acción de la estructura cerebral que llamamos

¹³⁰ No obstante, hay que considerar que la memoria o almacenamiento de información no es sólo un mecanismo cognitivo. También está presente (en forma de modificaciones químicas) en organismos unicelulares. Nosotros mismos también transmitimos esta memoria unicelular y nos beneficiamos de ella: «We benefit from vaccines because once we expose our immune cells to a potentially dangerous but inactivated pathogen, the cells can identify that pathogen when they next encounter it and will attack it mercilessly» (Damasio, 2018: 94).

«hipocampo», porque produce el más alto nivel de integración de *imágenes* y es la que permite la conversión de codificaciones temporales en permanentes y la que, por tanto, facilita el acceso a la memoria a largo plazo (que almacena narrativas de *imágenes*) (Damasio, 2018: 95).

Asimismo, hay que incidir en que la memoria está íntimamente vinculada con el aprendizaje y, de hecho, este depende directamente de la capacidad de recordar. El aprendizaje y el recuerdo de las habilidades motoras residen en diferentes estructuras cerebrales, llamadas los hemisferios del cerebelo, los ganglios basales y las cortezas sensomotoras. Escribe el autor:

The critical learning and recall required for a musical performance [...] rely on such structures in close association with the hippocampal system. Motor and non-motor image processing can be harmonized in concordance with their typical coordination in everyday activities (Damasio, 2018: 95).

Esto significa que, si bien, como hemos dicho, las *imágenes* o narrativas de *imágenes*, por ejemplo, verbales, y las que están relacionadas con movimientos, pueden crearse paralelamente —y de forma interrelacionada— y experimentarse a la vez en el tiempo, de forma conjunta, las memorias que se les asocian, aunque estén guardadas en sistemas diferentes, pueden ser recordadas de una manera integrada y relacionada (Damasio, 2018: 96).

El hecho de que nuestro sistema nervioso nos permita recordar de esta forma es muy importante para el bienestar de nuestros organismos en muchos niveles, porque, explica Damasio, abre nuevas posibilidades para nuestra consciencia y, por supuesto, condiciona los patrones de nuestro comportamiento. A través del recuerdo complejo de narrativas de *imágenes* sobre encuentros pasados con eventos y objetos externos e internos y la posibilidad de manipular, conscientemente, estas *imágenes* y secuencias narrativas de *imágenes*, somos capaces de modificar nuestro comportamiento y ayudar a nuestro organismo a actuar de una manera más eficiente a la hora de encontrarse con nuevos eventos y objetos presentes y, también, a la hora de prever futuros encuentros con otros eventos y objetos. Por ejemplo: hemos hablado con María sobre política y eso ha generado una discusión incómoda para nosotros, surgida de ciertas discrepancias. Gracias al recuerdo de ese evento y de las *imágenes* asociadas con él, no sólo evitaremos ahora volver a hablar de política en presencia de María cuando la encontremos; podemos, incluso, intentar prever (gracias a la manipulación de narrativas

de imágenes almacenadas) las zonas que transita María para evitarla, directamente, a ella porque somos capaces de conjeturar la posibilidad (no se sabe si cierta o no) de que, en un futuro, siga enfadada con nosotros (gracias, también, a que somos capaces de manipular las imágenes). Queremos, tras la experiencia, evitar a toda costa una nueva discusión que desfavorezca nuestro estado anímico (entre otras cuestiones) de nuevo. Estos son los resultados de lo que llamamos «aprendizaje». Escribe Damasio:

Most reasoning requires an interplay between what current images show as *now* and what recalled images show as *before*. Effective reasoning also requires the anticipation of what comes after, and the process of imagination necessary to anticipate consequences also depends on past recall (Damasio, 2018: 96).

El recuerdo de narrativas de *imágenes* pasadas es un pilar fundamental para que puedan darse los complejos procesos imaginativos de nuestra inteligencia de tipo creativo. Necesitamos de las narrativas de *imágenes* almacenadas —que un día fueron imágenes generadas a partir de la interacción con objetos y eventos externos e internos— para poder elaborar otras narrativas de *imágenes* sobre posibles eventos u objetos que, si bien todavía no hemos experimentado (no han tenido lugar), puede que en un futuro inmediato podamos experimentar. Este mecanismo humano de suponer (prever posibilidades no acontecidas) es básico en el desarrollo de nuestro aprendizaje y de la consecuente mejora y nos permite actuar, con complejidad, ante problemas potenciales que aún no han ocurrido.

Este proceso, que es básico en nuestra actividad mental cotidiana, es el que se utiliza para crear a Don Quijote, para crear un derecho humano o para evitar otra discusión sobre política con María y, como acabamos de ver, tiene un papel muy activo y esencial en la optimización del aprendizaje y, por tanto, en la mejoría de las respuestas del individuo ante la realidad externa e interna a su organismo. Esta capacidad de hablar sobre aquello que no tiene presencia material en alguno de nuestros entornos, como actividad, contribuye al imperativo homeostático de perdurar y preservarnos como individuos y como especie de múltiples formas, ya que es una habilidad que nos permite adelantarnos con increíble efectividad a circunstancias que todavía no han tenido lugar, pero que pueden afectar a nuestro bienestar. No obstante, como veremos, hay que considerar que la elaboración de este tipo de narrativas de *imágenes* —sobre objetos y eventos sin materialidad física en nuestros entornos— responde a diferentes propósitos y adquiere diversas formas. Este tipo de *imágenes* y narrativas de *imágenes* pueden

converger en múltiples resultados, dependiendo de las necesidades que las estimulen. Esto significa que, si bien este proceso particular de creación de *imágenes* y de narrativas de *imágenes* siempre favorece el imperativo homeostático, lo hace de formas diversas, con distintas concreciones y en respuesta a diferentes menesteres: tanto para crear y compartir a Don Quijote como para idear un sistema económico o para simular si María puede estar enfadada necesitamos de esta capacidad de manipular *imágenes* o narrativas de *imágenes* recordadas porque, en las tres ocasiones, vamos a crear mentalmente objetos y eventos que no tienen materialidad en nuestros entornos. Ahora bien, en cada caso, vamos a aplicar esta capacidad de un modo diferente y obtendremos resultados diferentes, adaptados a distintos requerimientos.

That imaginative process, which, in and of itself, is a complicated stew of current thoughts and old thoughts, of new images and old recalled images, is also unfailingly being committed to memory. The creative process is being recorded for possible and practical future use. It can come tumbling back to our present, ready to enrich our pleasure with a supplementary moment of happiness or deepen our suffering after lose. This simple fact alone justifies the exceptional status of humans all living beings (Damasio, 2018: 97).

The constant search and sweep of our memories of past and future enable us, in effect, to intuit possible meanings of current situations and to *predict* the possible future, immediate and not so immediate, as life unfolds. It is reasonable to say that we live part of our lives in the anticipated future rather than in the present. Possible this is one more consequence of the nature of homeostasis, with its constant projection beyond the present, in search of what comes next (Damasio, 2018: 97).

En síntesis, podemos decir que nuestro *software*, al que llamamos consciencia, está articulado por:

1. *Imágenes*, que son la unidad mínima significativa del conjunto de procesos que llamamos «consciencia» y que son creadas a partir del procesamiento de información sobre objetos y eventos que acontecen en el entorno interior y exterior al organismo humano; una información a la que podemos acceder gracias a nuestro complejo sistema nervioso (*hardware*).
2. Estas *imágenes* (unidades mínimas) se encadenan con complejidad y simultaneidad y se interrelacionan entre sí en un complicado proceso de montaje que se articula de forma narrativa. Se generan una serie de secuencias de *imágenes* de todo tipo (auditivas, olfativas, emocionales...) que muchas veces son creadas a partir de estímulos presentes, otras veces

parten de estímulos pasados (que generaron *imágenes* que almacenamos y que podemos recuperar e incluso modificar) y, en otras ocasiones *imágenes* presentes y almacenadas (modificadas o no) se integran conjuntamente en el montaje de estas narrativas. Las *imágenes*, sueltas o encadenadas en narrativas, se evocan mentalmente de forma breve y temporal y luego se desvanecen para dar paso a otras *imágenes* o narrativas de *imágenes*.

3. Nuestro sistema nervioso nos permite recuperar *imágenes* o narrativas de *imágenes* de forma más o menos fiel a como se experimentaron por primera vez, cuando fueron creadas. Esto es posible porque, en algunas ocasiones, almacenamos la información relativa a ellas y luego somos capaces de recrearlas nuevamente de forma consciente o inconsciente. Esto es lo que llamamos «memoria» y es la base del aprendizaje humano: ser capaces de recordar *imágenes* o narrativas de *imágenes* nos permite condicionar nuestras decisiones y acciones para evitar situaciones desfavorables para nuestro bienestar personal y contribuye a nuestra homeostasis individual.
4. Una capacidad que mejora esa búsqueda del bienestar personal —y que afecta, homeostáticamente, a nuestra especie— es la de modificar deliberada o inconscientemente *imágenes* o narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas en la memoria. Esta habilidad nos lleva a ser capaces de construir nuevas *imágenes* y narrativas de *imágenes* que, en este caso, no son creadas a partir de la experiencia interactiva con un evento o un objeto existente en el interior o exterior humano, sino de la modificación de unas narrativas de *imágenes* ya experimentadas y almacenadas. Esta capacidad nos permite pensar en cosas y eventos, que no están ni han estado nunca en nuestro entorno interior o exterior y resulta muy útil para prever las posibilidades y las consecuencias de encontrarlos en un futuro a corto o largo plazo. Es decir, directamente, la capacidad de pensar en el futuro mejora y optimiza el aprendizaje humano —que no sería posible sin la memoria— y, por tanto, contribuye también a regular nuestro bienestar: no sólo aprendemos a partir de la experiencia pasada, sino que usamos la experiencia pasada para prever posibles experiencias futuras y adelantarnos a ellas. Somos capaces de aprender, no sólo de lo ocurrido, sino de lo que podría ocurrir.

Por tanto, teniendo en cuenta estos cuatro puntos que sintetizan todo el desarrollo del funcionamiento de la construcción de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad en nuestros entornos dentro del conjunto de procesos cognitivos que llamamos «consciencia», podemos decir que la capacidad creativa —que considerábamos distintiva de nuestro tipo de inteligencia— es el anclaje central de esta consciencia: creamos *imágenes* a partir de la información que obtenemos de nuestro entorno interno y externo, y somos creativos, también, a la hora de encadenarlas en narrativas que, muchas veces, también contienen re-creaciones de *imágenes* pasadas que son reconstruidas. Nuestro potencial creativo nos lleva, incluso, a modificar estas recreaciones —que llamamos recuerdos— para generar nuevas narrativas de *imágenes* sobre eventos y objetos que no han sucedido, pero que podrían suceder, las cuales, en este caso, no parten de ninguna experiencia interactiva o perceptiva con el entorno externo o interno. Lo que llamamos «creatividad» —o capacidad creativa— es el motor de nuestro *software* y es lo que articula nuestro tipo de consciencia: creamos y recreamos imágenes, tanto de experiencias vividas como de experiencias no vividas y las interrelacionamos en unas secuencias narrativas que requieren, asimismo, de esta capacidad creativa para ser montadas. Este potencial creativo es el que nos permite hablar sobre «cosas que no existen» y, como hemos visto, puede ser utilizado de diversas formas, atendiendo a distintas necesidades y dando lugar a múltiples concreciones que, en última instancia y de maneras diferentes, contribuyen a regular nuestra homeostasis como especie (entendiendo el término en la dimensión que Damasio le confiere).

2.2.2.3. La transmisión de *imágenes* y narrativas de *imágenes* entre distintos *softwares*: hacia una consciencia colectiva y cooperativa que llamamos «realidad cultural»

Sabemos, pues, que la generación, concatenación, almacenaje y manipulación de narrativas de *imágenes* es el fundamento de nuestra consciencia, dotada de una inteligencia creativa que permite al ser humano no sólo aproximarse a su entorno exterior e interior a través de estas *imágenes*, sino también generar *imágenes* acerca de objetos y eventos que no están teniendo lugar en el exterior ni en el interior del organismo. Gracias a esta capacidad, podemos, por ejemplo, prever —con mayor o menor acierto— las *imágenes* que podríamos crear y experimentar mañana a partir de la interacción con el mundo exterior, podemos generar *imágenes* sobre el Quijote, aunque

Alonso Quijano no tenga una presencia física en nuestro entorno exterior y, lo que es aún más interesante, podemos ir un paso más allá: podemos compartir cualquier tipo de *imagen* o de cadenas de *imágenes* con otros congéneres de nuestra especie con un detalle y una complejidad impresionantes, lo cual implica, asimismo, la capacidad de poder «acceder» a las *imágenes* de terceros.

Como ya comentábamos anteriormente, además de generar, encadenar, recuperar y modificar *imágenes*, nos las hemos ingeniado para poder traducirlas y hacerlas comunicables en comunidad. Este proceso comienza por asignar a una *imagen* o conjunto de *imágenes* mentales, símbolos, signos, objetos, etc. que condensen o, si queremos, que representen su significado. Cualquier individuo es capaz de decodificar estas representaciones simbólicas y de acceder a las narrativas de *imágenes* creadas, experimentadas y almacenadas previamente por otro individuo. A través de la decodificación de la información, los individuos generan otras *imágenes* que, si bien seguramente nunca serán idénticas a las creadas originalmente por el primer individuo —puesto que estas están mediadas por sus propias narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas—, sí guardarán una proximidad, que puede darse en diversos grados. Este mecanismo, que es la base de la comunicación, resulta tremendamente ventajoso para el ser humano, puesto que le permite crear narrativas de *imágenes* sobre el entorno externo, sin interactuar con ciertos objetos y eventos que se integran estas narrativas de *imágenes*. Esto significa que podemos construir narrativas de *imágenes* sobre las narrativas de *imágenes* que otros nos comunican a través de signos y símbolos y que parten de su experiencia, lo cual repercute, en síntesis, en que podemos disponer de información de interés sobre objetos y eventos sin tener que experimentar interacciones con ellos.

Esto permite que el ser humano sea capaz de aprender a través de los recuerdos y de las experiencias de otros seres humanos. Es decir, nuestra variante evolutiva no es sólo capaz de reaccionar ante el recuerdo de las *imágenes* creadas a partir de la experiencia o de prever posibles *imágenes* futuras ante el recuerdo de las creadas anteriormente; somos capaces, también, de codificar nuestras narrativas de *imágenes* almacenadas en un lenguaje y de compartirlas con otros seres humanos. Esto nos permite, entre otras cuestiones, adelantarnos a posibles situaciones a través de la experiencia de otros individuos y lo hacemos decodificando la información que ha sido compartida a través del lenguaje y generando nuevas narrativas de *imágenes*, basadas en esta información.

Todo esto es posible gracias a los procesadores biológicos centrales que controlan el aprendizaje y, por tanto, el almacenaje en la memoria de señales de muchísimos tipos y su integración en la ejecución de complejas respuestas internas a los estímulos que van llegando. Estos procesadores biológicos (entre los que se encuentran la médula espinal, el tallo cerebral, el hipotálamo, el cerebelo, el córtex cerebral y otros núcleos como los ganglios basales y el prosencéfalo basal) permiten, también, la conversión de las narrativas de *imágenes* en símbolos que, dispuestos y desarrollados en un sistema, dan lugar a las lenguas; compuestas por sonidos, signos y gestos codificados y relacionados por reglas que llamamos «gramática». La combinación de estos sonidos, signos y gestos condensa el significado y las narrativas de *imágenes* mentales relativas a objetos, cualidades o acciones: «Equipped with language, organisms can generate continuous translations of nonverbal to verbal items and build dual-track narratives of such items» (Damasio, 2018: 63).

La capacidad de compartir, a través de la comunicación, las narrativas de *imágenes* que generamos ha sido fundamental para el desarrollo de nuestra variante evolutiva, porque habilita una vía para que los diferentes individuos que componen la especie cooperen entre sí y favorezcan, de esta manera, su propio bien y también al bien comunitario de su especie. En el ámbito de la sociobiología, numerosas teorías hablan de la importancia de las habilidades que posibilitan a las especies la cooperación entre individuos. Cuando hablamos de supervivencia, en términos de biología, tendemos a pensar en egoísmo. Solamente analizando el comportamiento de nuestros genes, es fácil observar que muchas veces la supervivencia y la homeostasis de un organismo singular depende de posicionar sus necesidades vitales por delante de las de otros congéneres de la misma especie. Algunas aproximaciones teóricas, como la teoría de la selección multinivel, nos dicen que esto es observable cuando reparamos en el comportamiento de un individuo singular frente a otros o frente al entorno (Boyd, 2009: 52). Por ejemplo, sabemos que el imperativo homeostático de cualquier organismo individual es perdurar y prevalecer: un animal que renuncie al alimento, de forma altruista, para facilitárselo a otro estaría faltando a su imperativo homeostático individual de mantenerse con vida el mayor tiempo posible. Esto explica que sobre el organismo humano individual primen patrones de comportamiento egoísta que aseguren y favorezcan distintos aspectos de su propio imperativo homeostático individual.

Ahora bien, la teoría de la selección multinivel también nos dice que, si bien el egoísmo vence al altruismo cuando valoramos al individuo frente a otros individuos o

frente a su entorno, los grupos de individuos con comportamientos cooperativos superan, prevalecen y perduran frente a otros grupos de individuos que cuyos comportamientos egoístas favorecen únicamente su bienestar individual: «in the long term cooperation can often yield more, enabling a group to achieve more than the sum of what its members could achieve individually» (Boyd, 2009: 52). El ser humano ha desarrollado estrategias cooperativas verdaderamente complejas que no serían posibles sin la comunicación y sus consecuentes e inherentes procesos de codificación y decodificación de narrativas de *imágenes*. Al respecto de la cooperación y siguiendo esta teoría que mencionamos, Boyd apunta que la cooperación en grupos resulta más efectiva que la competición y ofrece ventajas y beneficios mucho más elevados que, en el caso de los humanos, sólo pueden ser entendidos teniendo en cuenta la complejidad de su sistema social, que responde a la complejidad de sus propias posibilidades cognitivas: «Our increased cooperativeness, many researchers now believe, may also be the key to the runaway growth of human intelligence» (Boyd, 2009: 53). Si bien las estrategias competitivas siguen siendo necesarias para la supervivencia del individuo humano, las cooperativas habilitan, simultáneamente y en coordinación con las competitivas, unos beneficios homeostáticos, no sólo para el organismo individual, sino para el conjunto de organismos individuales de la misma especie —lo que llamamos sociedad— que, en el caso de nuestra variante evolutiva, contienen un inmenso potencial beneficioso para el ser humano. Este tipo de cooperación compleja es posible gracias, como comentábamos, a una capacidad comunicativa sin precedentes en otras especies de seres vivos, que lleva al ser humano a poder compartir con detalle el resultado de los procesos que tienen lugar en su consciencia, de los que, por supuesto, el mismo humano es autoconsciente¹³¹.

No obstante, hay que tener en cuenta que la cooperación entre el conjunto de individuos no sólo se nutre de la comunicación de narrativas de *imágenes* experienciales basadas en las vivencias resultantes de interactuar con objetos y eventos internos o externos a nuestro organismo. El ser humano también es capaz de comunicar *imágenes* y narrativas de *imágenes* que no parten, directamente, de interacciones previas con

¹³¹ De cualquier modo, hay que comprender que la cooperación entre organismos no es algo exclusivo del ser humano (aunque en este se da con un grado de complejidad sin precedentes) y, ni siquiera lo es de los mamíferos o de otros tipos de animales con sistemas nerviosos complejos. Las estrategias cooperativas ya se observan, incluso, en el comportamiento de organismos con sistemas nerviosos simples o, incluso, en organismos unicelulares. Hay que considerar, por ejemplo, que los tejidos que conforman nuestros órganos no serían posibles sin la cooperación entre las distintas células que los componen (Damasio, 2018: 19-32).

objetos o eventos existentes en el entorno exterior o interior de su cuerpo y que tampoco proceden de las *imágenes* resultantes de interacciones experimentadas y comunicadas por otros sujetos, sino que son el resultado de la modificación de recursos y que contienen información sobre objetos y eventos que *no existen* y que llamamos «invenciones». Esta operación comienza a darse con la aparición del *Homo sapiens* y empieza a desarrollarse y a adquirir complejidad durante el periodo que los historiadores han denominado «Revolución Cognitiva». Es en esta etapa en la que los investigadores creen que surgen y comienzan a compartirse en sociedad leyendas y mitos sobre, por ejemplo, dioses.

Esto significa que, en este punto de la historia, colectivamente, ya generamos, almacenamos, recuperamos y compartimos narrativas de *imágenes* referidas a objetos y eventos con los que no se tiene una experiencia interactiva (a partir del sistema nervioso) porque no se encuentran en los entornos externos o internos a nuestros organismos. No obstante, hay que considerar que estas *imágenes* sobre objetos y eventos con los que no hemos establecido una experiencia interactiva no pueden, de entrada, considerarse por separado de aquellas que, en origen, sí se generan a partir de una experiencia interactiva con nuestros entornos, precisamente por la compleja naturaleza multidimensional de nuestro sistema de creación de *imágenes*. Es necesario entender que, para crear narrativas de *imágenes* que no partan de la experiencia interactiva con el entorno, tenemos que recurrir a conjuntos de narrativas de *imágenes* de todo tipo que se relacionan entre sí y que han sido almacenadas en nuestra memoria. Entre ellas, por supuesto, contamos con narrativas de *imágenes* que, en origen, fueron creadas como resultado de una experiencia interactiva con los entornos externos al organismo, narrativas de *imágenes* que surgieron como respuesta de eventos internos al organismo, narrativas de *imágenes* que se recrearon y almacenaron después de ser lingüísticamente decodificadas tras su comunicación (a partir de la lectura de un texto, de una conversación, etc.) Estas *imágenes* de todo tipo que almacenamos se encuentran conectadas multidimensionalmente y pueden condicionar la creación de cualquier nueva *imagen*. Esto quiere decir que tanto las narrativas de *imágenes* que creamos a partir de la modificación de recuerdos (que proyectan objetos y eventos sin materialidad física en el entorno) como las narrativas de *imágenes* que se generan a partir de una experiencia interactiva con un objeto que sí tiene materialidad física en el entorno, están intervenidas y condicionadas por este gran conjunto de *imágenes* experimentadas (recuerdos) multidimensionalmente conectadas que almacenamos.

Por ejemplo, sabemos que hemos hablado mal de un amigo a un compañero de trabajo y estamos preocupados porque acabamos de descubrir que ambas personas se conocen y tienen una relación cercana. Al día siguiente, encontramos a nuestro amigo por la calle y, aunque la conversación transcurre como es habitual, estamos atentos a su tono de voz, a su discurso, a su comportamiento y a su lenguaje corporal. En este contexto comunicativo, empezamos interpretar posibles signos que podrían indicar que la persona se ha enterado de las críticas: parece tener prisa por terminar la conversación, desvía la mirada constantemente, sonrío con apatía, etc. Esta situación puede llevarnos a concluir que nuestro amigo se ha enterado de las críticas y está enfadado porque lo hemos notado un poco más esquivo de lo habitual o porque no se ha quedado hablando con nosotros tanto tiempo como suele hacerlo. La realidad, aunque no lo sabemos, es que nuestro amigo tiene un mal día por otros motivos y, además, camina con prisa porque ha de hacer unas cuantas gestiones antes de entrar a trabajar. En este ejemplo, las narrativas de *imágenes* que hemos generado (relativas al supuesto enfado de nuestro amigo) a partir de la modificación de otras narrativas de *imágenes* almacenadas (que integran nuestras críticas al amigo y el posterior conocimiento de que tiene una relación estrecha con nuestro compañero de trabajo) crean un escenario posible (nuestro amigo enfadado por haberse enterado de nuestras críticas) que está condicionando la nueva experiencia interactiva con nuestro amigo. Acabamos concluyendo que la persona tiene un problema con nosotros y está tratando de poner distancia y esa conclusión puede conducirnos, incluso, a enfriar la relación con él por posibles reproches y represalias. Este mismo proceso cognitivo es el que ocurre, también, en otro ejemplo muy diferente en el que se implica lo que entendemos como «narrativa ficcional» dentro del ámbito de los estudios artísticos: acabamos de ver una película de terror o de leer un relato literario sobre entidades sobrenaturales que poseen una casa. Durante esa misma tarde, empezamos a interpretar cada ruido, crujido o sombra que percibimos en nuestro hogar como el resultado de una actividad paranormal (cuando la realidad es que todos esos efectos tienen un origen muy distinto y, posiblemente, ya acontecían antes de ver la película y no reparábamos en ellos ni les concedíamos ninguna explicación).

Esto significa, por tanto, que aquellas narrativas de *imágenes* sobre cosas que no tienen materialidad física no pueden considerarse sin otras *imágenes* que parten de la interacción con los entornos externos e internos y viceversa. Las narrativas de *imágenes* establecen entre sí relaciones complejÍsimas que las cohesionan y las imbrican, de tal manera que resulta imposible negar que, de igual modo que las narrativas *imágenes* que

experimentamos a partir de la interacción con los entornos (externos o internos) basan aquellas narrativas de *imágenes* que inventamos (a partir de la modificación de los recuerdos), las narrativas de *imágenes* que inventamos también condicionan y comprometen muchas de las nuevas narrativas de *imágenes* que experimentamos a partir de la interacción con nuestros entornos. En este sentido, podemos decir que la invención que caracteriza a la cognición humana forma parte integral de nuestra forma de percibir los entornos externos e internos y que, asimismo, la percepción de nuestros entornos nutre nuestra capacidad de inventar.

No obstante, una cosa es cómo percibimos el entorno y otra cosa es cómo es, en sí, el entorno. En toda la información que integran estas narrativas de *imágenes* que muchas veces codificamos en lenguaje para compartirlas con otros seres humanos, existen datos relativos a objetos y eventos que existen fuera de la consciencia humana y datos relativos a objetos y eventos que dependen, exclusivamente, de la existencia de nuestra consciencia. A este respecto, explica Harari que llamamos fenómeno «**objetivo**» a aquel que existe independientemente de la consciencia humana y de sus creencias: «Radioactivity, for example, is not a myth. Radioactive emissions occurred long before people discovered them, and they are dangerous even when people do not believe in them». Sin embargo, según Harari, entendemos lo «**subjetivo**» como aquello cuya existencia depende de la consciencia y de la creencia de un solo individuo y que puede desaparecer si el individuo cambia o si cambian sus creencias: es lo que ocurre con los amigos imaginarios. Muchos niños creen en la existencia de un amigo imaginario que es invisible e inaudible para el resto del mundo. Este amigo existe sólo en la consciencia del niño y, cuando este crece y deja de creer en él, el amigo imaginario desaparece (Harari, 2015: 131-132).

Derivado de este concepto de ‘subjetividad’, aparece el concepto de ‘**intersubjetividad**’ que, según Harari, es aquello que existe a partir de las redes de comunicación que vinculan la consciencia subjetiva —aquello que nosotros hemos llamado «*software*»— de los diversos individuos. Si uno de estos individuos cambia sus creencias o muere, esto no suele afectar a la información intersubjetiva que el resto comparte. Ahora bien, cuando la mayoría de los individuos que forman parte de la red mueren o cambian sus creencias, el conocimiento intersubjetivo cambia o desaparece (Harari, 2015: 131). Un ejemplo claro lo tenemos, por ejemplo, en la evolución y en la desaparición de las lenguas o en la conversión de la religión en mitología.

Inter-subjective phenomena are neither malevolent frauds nor insignificant charades. They exist in a different way from physical phenomena such as radioactivity, but their impact on the world may still be enormous. Many of history's most important drivers are inter-subjective: law, money gods, nations (Harari, 2015:132).

Entonces, hemos de considerar que, si bien todo el proceso de creación de *imágenes* está comprometido por la invención, en general, y, asimismo, este mismo proceso sería imposible sin nuestra capacidad de generar *imágenes* a partir de la experiencia interactiva con objetos y eventos que tienen una materialidad en nuestro entorno —por esta red de relaciones multidimensionales que establecen, entre sí, las narrativas de *imágenes*—, lo cierto es que, al margen de cómo nosotros percibamos o interpretemos los entornos (gracias a la invención), los entornos y sus eventos y objetos siguen existiendo, independientemente de nuestra interpretación de ellos, de cómo los expliquemos o del nombre que les otorguemos (fenómenos **objetivos**).

No obstante, nuestra manera de experimentarlos, de interpretarlos —sea a través de la religión o de la ciencia— forma parte de lo que entendemos como **subjetivo** y no puede desvincularse de nuestra capacidad de inventar: cuando morimos, nuestra experiencia sobre esos eventos y objetos y la consecuente interpretación acaba. Por mucho que nuestras narrativas de *imágenes*, muchas veces, se generen a partir de la interacción con eventos y objetos materiales que no dependen de nosotros, esas *imágenes* y narrativas de *imágenes* están, recordamos, condicionadas por nuestra capacidad de inventar y por las narrativas de *imágenes* que almacenamos y que existen gracias a ella. Dicho en otras palabras: nuestra experiencia de la realidad es, intrínsecamente, subjetiva.

Ahora bien, esta capacidad de inventar nos permite, también, desarrollar lenguajes a través de los que poder codificar nuestras *imágenes* y narrativas de *imágenes* mentales, que otras personas podrán decodificar e interpretar, aunque con ciertas diferencias al respecto de las *imágenes* que se han originado en nuestros organismos, pues la decodificación se realiza a partir de la manipulación de narrativas de *imágenes* que almacena el receptor en su memoria; lo cual significa que el proceso de decodificación e interpretación de cualquier texto, por ejemplo, es, en sí, creativo. Estos lenguajes habilitan, por tanto, la comunicación y permiten compartir, en cierto grado, nuestras experiencias subjetivas (que dependens sólo de nosotros para existir) con otros seres humanos. Cuando esas experiencias subjetivas se difunden entre las comunidades de humanos que conforman lo que llamamos sociedad, las experiencias

subjetivas no desaparecen completamente con la muerte del individuo que las generó en su consciencia, sino que siguen funcionando, activas, entre el conjunto de humanos que ahora las comparten. Esto es lo que llama Harari «**intersubjetividad**» y al conjunto de informaciones que la componen, de naturaleza intersubjetiva, las denomina «realidad intersubjetiva» o «realidad cultural». Dentro de estas realidades intersubjetivas se ubican todos los discursos que componen lo que entendemos como religión, ciencia, economía y, por supuesto, literatura (entre otros), que tienen un gran impacto en la cohesión y cooperación de los individuos de la sociedad: «Large numbers of strangers can cooperate successfully by believing in common myths» (Harari, 2015: 30).

Compartir nuestras experiencias subjetivas ha resultado, a la larga y en un sentido general, útil y beneficioso para el ser humano. La mayor cooperación y cohesión entre los individuos de las distintas sociedades se da gracias su capacidad para comunicar las narrativas de *imágenes* resultantes de experiencias vividas.

Por ejemplo, observemos el funcionamiento de las religiones: todos los fieles cristianos medievales, conocedores de la doctrina y de su bagaje mítico, eran capaces, sin conocerse entre sí, de interactuar siguiendo unos patrones de conducta similares, que estaban fijados en determinados discursos que facilitaban que muchos individuos pudieran tener una experiencia y una interpretación similar de lo que entendemos como «realidad». Fuera del ámbito de la religión, hoy continuamos generando otros discursos, que codifican narrativas de *imágenes* que ordenan y coordinan nuestro comportamiento proponiendo patrones comunes de entender el entorno y de actuar dentro de él. Aunque siempre hay excepciones, generalmente todos los individuos de nuestra sociedad occidental esperan, por parte de otros individuos, un trato específico basado en lo que hemos denominado «igualdad», «respeto», «libertad»...; y que se recoge y se explica en la Declaración Universal de los Derechos Humanos; un texto que codifica una serie de narrativas de *imágenes* de común acuerdo que, se entienden, benefician, en general, a la unidad de la sociedad (conformada por múltiples individuos) y requieren una alta cooperación entre sus miembros.

Esto significa que las narrativas de *imágenes* que forman parte de discursos que se insertan en esa realidad cultural o intersubjetiva, por compartirse entre individuos, contribuyen a la cooperación, coordinación y organización del conjunto del que forman parte (llamado «sociedad») y lo hacen en diversos modos y con distintos resultados. Las narrativas de *imágenes*, por tanto, son creadas, compartidas y recibidas por individuos que, aunque no se conocen entre sí, establecen a través de ellas una red de unión

implícita que permite comunes acuerdos entre organismos que nunca han interactuado entre sí y que, ahora, pueden organizarse de determinadas maneras sin haber tenido contacto previamente.

Llegados a este punto, resulta interesante preguntarnos en qué repercute para el conjunto de humanos, exactamente, la coordinación y cooperación que facilitan estas realidades culturales o intersubjetivas, compuestas por discursos que codifican ciertas narrativas de *imágenes* que unen a los individuos y conforman, así un tejido social. Para responder a esta cuestión, hay que pensar, en primer lugar, en las especies antecesoras al *Homo sapiens*, carentes, según creen los investigadores, de los mecanismos biológicos que habilitan una consciencia como la nuestra, capaz de generar previsiones y de hablar sobre objetos y eventos no experimentados en el entorno interior o exterior.

Se piensa que los cambios sociales que vivieron los humanos arcaicos, anteriores al *Homo sapiens*, se debieron más a mutaciones genéticas y a presiones medioambientales que a factores culturales. Es por esto por lo que estas variantes evolutivas tardaron cientos de miles de años en implementar mejoras en su tecnología o en cambiar ciertas rutinas en su forma de asentarse en un lugar o en otro: para ellos, no hubo ninguna Revolución Cognitiva que acelerara alteraciones en la forma que tenían estos homínidos de enfrentarse a su entorno. Sin embargo, en este sentido, el caso del *Homo sapiens* es diferente: el tipo de consciencia de un *sapiens* y su progresiva explotación y refinamiento —lo que llamamos «Revolución Cognitiva»— aceleró, también, las mejoras en la interacción y el control de su entorno. Nuestra cognición, por tanto, se convirtió en una herramienta valiosísima que nos permitió evolucionar y mejorar nuestra calidad de vida y nuestro bienestar con una rapidez inaudita, imposible para los lentos procesos evolutivos biológicos y el progresivo condicionamiento del entorno y la adaptación de los organismos al mismo: la evolución nos dotó de unos mecanismos biológicos con un enorme potencial para introducir innovaciones en nuestro comportamiento que mejoraran nuestro bienestar y cumplieran con el imperativo homeostático.

Estos constantes cambios en el comportamiento, suscitados a través de la explotación del potencial de nuestros mecanismos biológicos, son posibles gracias a nuestra capacidad para crear narrativas de *imágenes* a través de la manipulación de los recuerdos y la previsión de posibilidades. De esa manera, atendiendo al entorno y a la necesidad de interactuar con él de la forma más beneficiosa posible, el *Homo sapiens* empieza a crear y a compartir narrativas de *imágenes* que le permiten pensar no sólo en

lo que percibe, sino también en lo que podría percibir en un futuro, en lo que podría estar percibiendo —aunque no tiene la seguridad—, en lo que podría haber percibido, aunque no se ha dado el caso... A través de la generación de supuestos, se conforman y se comparten, a gran escala, las primeras realidades culturales: los mitos, las leyendas, los dioses y, más tarde, otras realidades intersubjetivas como el dinero, las leyes o incluso la ciencia, que cambian la forma que tiene la especie de interactuar con el entorno y de comportarse, siempre atendiendo a sus necesidades, en beneficio de la misma, en favor de su imperativo homeostático y con una rapidez y una solvencia impensable para la genética y los procesos adaptativos: «In contrast, ever since the Cognitive Revolution, Sapiens have been able to change their behaviour quickly, transmitting new behaviours to future generations without any need of genetic or enviromental change» (Harari, 2012: 37). Distintos, pero similares, cambios en el comportamiento se introducen, a través de la creación y difusión de múltiples discursos que forman parte de la realidad cultural, en diferentes colectivos de humanos, y que estimulan la acción coordinada y cooperativa de sus individuos, de tal manera que los beneficios que conllevan estas alteraciones afectan al conjunto social en general.

Nuestra habilidad para generar supuestos (el ¿y si?, el ¿te imaginas?) es la piedra angular de todos los procesos cognitivos que posibilitan la generación y comunicación de las narrativas de *imágenes* que forman parte de los discursos que componen las distintas realidades culturales, las cuales ayudan a coordinar la aproximación del ser humano a su entorno interno y externo —lo que llamaríamos «nuestra forma de entender la realidad»—, que, por naturaleza y en favor del imperativo homeostático y del beneficio de la especie, es dinámica y cambiante.

A medida que el entramado de vínculos sociales del *Homo sapiens* se va haciendo más denso y complejo, la capacidad de generar supuestos también gana en complejidad y surgen y se comparten múltiples discursos con diversos efectos en la ordenación, coordinación y cooperación de los individuos de la sociedad, que pasan a enriquecer lo que denominados «realidad cultural» o «intersubjetiva». Por ejemplo, sabemos que si bien las primeras comunidades de *Homo sapiens* nómadas desarrollaron determinadas creencias de corte animista que, posteriormente, evolucionaron en formas religiosas, durante la Revolución Agro cultural, la capacidad de suponer tuvo que ir más allá: nuestra especie, progresivamente, se iba asentando en lugares y, para subsistir, era necesario pensar más en posibilidades y probabilidades de lo que, quizás, los pueblos nómadas necesitaran: ahora había que preocuparse de mantener las cosechas y, por

tanto, había que considerar también las posibles inclemencias climáticas y ambientales y también por la manutención de los animales y los posibles problemas derivados de ellas. Todo esto exigió mejoras, entre las que se encontraba la creación de una tecnología más refinada. La sofisticación progresiva de nuestra capacidad para suponer trajo consigo la creación de nuevas narrativas de *imágenes* que se codificaron en discursos, los cuales facilitaron nuestra cooperación y apoyaron el imperativo homeostático: aparecieron, por tanto, sistemas de medición, sistemas económicos, lenguajes que, poco a poco, fueron enriqueciéndose y complicándose para dar respuesta a las crecientes necesidades humanas —que iban evolucionando junto con la realidad cultural de la especie—, pero que también sufrieron cambios que los optimizaron para favorecer un uso más eficiente.

Por consiguiente, sabemos, entonces, que las *imágenes* y las narrativas de *imágenes* que se codifican en discursos dan lugar a la realidad cultural, realidad intersubjetiva o, si queremos, cultura y es este sistema el que nos permite extraer de nuestro interior nuestra visión subjetiva del mundo y difundirla socialmente. La suposición o invención es el pilares que cimenta este sistema cognitivo de *imágenes* y, sin ella, no podríamos compartir nuestra forma de entender nuestra vida y el lugar que ocupamos en nuestros entornos (lo que llamamos «realidad»). Para el ser humano, invención y realidad son dos conceptos interdependientes.

Como síntesis de todo este desarrollo a propósito de la transmisión de las *imágenes* en sociedad, podemos concluir varios puntos:

1. El ser humano es capaz de compartir *imágenes* y narrativas de *imágenes* con otros semejantes, codificadas en distintos lenguajes. Esta habilidad ha sido fundamental para el desarrollo de la variante evolutiva del *Homo sapiens* a través de la cooperación entre individuos.
2. Dentro de estas *imágenes* que el ser humano puede compartir, se encuentran las *imágenes* y narrativas de *imágenes* surgidas de la manipulación de recuerdos con el propósito de proyectar posibilidades, que son las que posibilitan la invención. No obstante, sabemos que las distintas *imágenes* se encuentran conectadas entre sí multidimensionalmente y establecen relaciones complejas, por lo que no podemos distinguir *imágenes* inventadas de *imágenes* percibidas a partir de la interacción con nuestros distintos entornos, porque muchas veces nuestra capacidad de inventar condiciona la percepción de lo que nos rodea y viceversa.

3. Esta capacidad de inventar —que parte de la generación de *imágenes* a través de la modificación de recuerdos— es la que nos permite crear las lenguas y comunicarnos con mucha efectividad. La comunicación permite la codificación de las narrativas de *imágenes*, que forman parte de la subjetividad del individuo, y esto posibilita el que los seres humanos puedan compartir su forma de observar los entornos, condicionada por la invención que caracteriza su cognición. Así, se crean diferentes discursos, conformados por distintos lenguajes, que en conjunto configuran lo que llamamos «realidad cultural» o «intersubjetiva» (que no es más que los distintos conjuntos de información subjetiva, condicionada por la invención humana y compartida entre los individuos de las distintas sociedades). Los discursos que componen la realidad intersubjetiva han sido decisivos para estimular la cooperación entre los individuos.
4. La cooperación y organización entre los individuos de las sociedades es un mecanismo importante que favorece el bienestar homeostático de la especie en general y de sus individuos en particular. La realidad intersubjetiva —y todos los conjuntos de *imágenes* que integran sus discursos— ha tenido (y sigue teniendo) un papel crucial en la organización de las sociedades. Cada discurso surge a partir de distintas necesidades y todos cumplen diferentes propósitos y esperando provocar diversos impactos en los receptores. Las *imágenes* y narrativas de *imágenes* se codifican en ellos de determinada manera en atención a esos propósitos (poco parecen tener que ver Don Quijote de la Mancha y el valor de una vivienda).

2.3. Síntesis: la habilidad de inventar como recurso cognitivo con un fin homeostático

Hablábamos del interés que podría suponer observar la literatura y lo que, hasta ahora, hemos entendido como ficción literaria no a través de la observación del objeto literario terminado, sino de los procesos cognitivos que se dan en el ser humano para su conformación. Una vez concluida la descripción del funcionamiento de aquellos procesos que nos permiten compartir información sobre objetos y eventos que, generalmente, consideramos como no reales, pensamos que, efectivamente, poner el foco de atención en el proceso humano de producción de este tipo de información «irreal» revela interesantes conclusiones que resultan muy útiles para reconsiderar el

concepto de ‘ficción’ desde nuevas perspectivas que permitan superar los problemas y contradicciones que hasta ahora ha generado.

La primera y más importante es que la ficción no es una característica exclusiva de la literatura ni, en general, del discurso artístico-narrativo. El ser humano moderno no sólo habla sobre «cosas que no existen» cuando crea objetos y eventos con un propósito artístico, sino que esta operación es una constante y un pilar de su tipo de consciencia de nivel superior que beneficia su bienestar y su supervivencia (homeostasis).

Sabemos, por lo anteriormente descrito, que nuestra variante evolutiva comenzó a inventar objetos y eventos durante el proceso llamado «Revolución Cognitiva» y que, con el tiempo, lo fue haciendo cada vez más eficientemente, de tal manera que empezamos a tener, durante el Paleolítico superior, las primeras muestras de invenciones que hoy llamaríamos «artísticas» por sus características.

Esto fue posible gracias a la evolución de nuestro sistema nervioso (*hardware*), que posibilitó nuevos procesos cognitivos que implicaron un nuevo funcionamiento para aquello que entendemos como consciencia (*software*), con un potencial que fue progresivamente explotado a medida que el *Homo sapiens* fue adaptándose a diferentes entornos. La base de este nuevo funcionamiento es el *mapeo* de los entornos —externos o internos al organismo— a través de los diferentes componentes de nuestro sistema nervioso y la generación de *imágenes* mentales a partir de ellos. La *imagen* mental pasa a ser la unidad mínima significativa que se produce del conjunto de operaciones que configuran lo que entendemos como «consciencia», y puede articularse junto con otras *imágenes* mentales en secuencias ordenadas, que llamamos «narrativas».

Estas *imágenes* surgen a partir de la interacción (*mapeo*) de los sistemas nerviosos con nuestros entornos y pueden ser compartidas y comunicadas entre individuos. Ahora bien, el ser humano moderno es capaz, también, de generar narrativas de *imágenes* mentales que no surjan directamente de esta interacción con el entorno, sino de la manipulación intencionada de narrativas de *imágenes* almacenadas (recuerdos) de objetos y eventos, con el interés de proyectar una posible o supuesta interacción con algún objeto o evento (no acontecida, por el momento). Este tipo de *imágenes* y de narrativas de *imágenes* es lo que entendemos como invenciones: información sobre objetos y eventos que no han tenido una presencia material en ninguno de nuestros entornos. Estas narrativas de *imágenes* son las que, en el ámbito de la literatura, hemos denominado «ficción».

Gracias a esta capacidad de generar este tipo de narrativas de *imágenes* sobre «cosas que no existen», hemos podido desarrollar y perfeccionar nuestra capacidad de simbolizar y, de ella, han surgido grandes y útiles herramientas que han permitido a los seres humanos comunicar todo tipo de información almacenada y conectar sus *hardwares*. Llamamos a estas herramientas «lenguajes». A través de estos lenguajes, podemos comunicar narrativas de *imágenes* que surgen, directamente, de la experiencia interactiva del sistema nervioso con el entorno, pero también narrativas de *imágenes* que surgen de la manipulación de recuerdos con el interés de proyectar posibilidades.

La comunicación de narrativas de *imágenes* entre sujetos es lo que posibilita que los sujetos se organicen entre sí. Esta organización depende de la cooperación y coordinación de los individuos y es lo que conforma lo que hemos llamado «sociedad» (conjuntos de individuos organizados). Comunicar nuestras narrativas de *imágenes* mentales —que están, como sabemos, intervenidas todas, en mayor o en menor medida, por nuestra capacidad de inventar— permite transmitir, compartir y consensuar una forma general de entender e interpretar los contextos que nos rodean y los objetos y eventos que acontecen en ellos y que son ajenos a nuestra cognición. O, lo que es lo mismo, nos permite crear una realidad intersubjetiva o cultural, compuesta por diversos discursos que funcionan como conjuntos de información que cubren ciertas necesidades y cumplen distintos propósitos organizativos: la religión, cualquier ideología, la economía, la ciencia, el capitalismo... Dentro de estos discursos, está el artístico y, por ende, el literario. Las distintas formas de coordinación que facilitan estos discursos que codifican narrativas de *imágenes* resultan, en distintos modos, beneficiosas para mantener el bienestar en el conjunto de humanos modernos y, sin duda, favorecen, directa o indirectamente, el imperativo homeostático que regula la vida en el planeta (entendida la homeostasis a través de la definición de Damasio).

Pensamos que elaborar una aproximación al concepto de ‘ficción literaria’ teniendo en cuenta cómo se producen y cómo operan en sociedad las *imágenes* y narrativas de *imágenes* mentales puede aportar un cambio de óptica interesante que nos conduzca a conclusiones desde las que poder revisitar los tradicionales contrasentidos que ha suscitado el concepto.

CAPÍTULO 3. LA INVENCION QUE LLAMAMOS «FICCION» DESDE LOS PROCESOS COGNITIVOS QUE SE DAN EN EL SUJETO Y LA LITERATURA COMO DISCURSO CULTURAL. REDEFINICION DE CONCEPTOS Y APROXIMACION A UN MARCO DE ESTUDIO MAS FLEXIBLE

El ejercicio de observar la literatura desde el estudio de los procesos cognitivos que dan lugar a ella revela que su característica y tan problemática «falta de realidad» —a la que hemos llamado «ficción»— parece no ser exclusiva de ella, ni del arte, como hasta ahora se había dicho. El hecho de que lo que entendemos como «ficción» sea una particularidad propia, también, de otros productos humanos, nos obliga a darle una nueva dimensión al concepto y a observar qué diferencias y semejanzas distinguen las obras literarias de aquellos textos que, sin ser literatura, también hablan sobre objetos y eventos que, en principio, no tienen una materialidad física en ningún entorno ni son ajenos e independientes de la consciencia humana.

Adoptar este nuevo punto de vista, que se apoya en la investigación científico-empírica del funcionamiento de los procesos cognitivos humanos, nos conduce a reconsiderar las asunciones y presupuestos al respecto de la ficción y de la literatura expuestos con anterioridad que, recordamos, partían de argumentos tradicionales centrados, casi en exclusiva, en el estudio del objeto literario y que, por consiguiente, no consideraban los procesos cognitivos que se dan en los sujetos productores y receptores y que permiten la existencia de este objeto literario.

Para ello, vamos, en primer lugar, a redefinir lo que hasta ahora hemos entendido, en el ámbito de la literatura, como «ficción» y vamos a visitar críticamente, desde esta redefinición, los tópicos tradicionales heredados y revisados una y otra vez en las obras clásicas.

En segundo lugar, con esta nueva consideración del concepto, vamos a tener en cuenta, también, la plasmación (representación) que tiene lugar en el objeto literario, que hasta ahora había sido entendida a través de presupuestos y tópicos tradicionales que no tenían en cuenta los procesos cognitivos que se dan, tanto en el productor como en el receptor, para la escritura y la interpretación del texto.

En tercer lugar, a partir de nuestra redefinición de «ficción» y de la consideración de los procesos cognitivos que se dan en el productor y en el receptor para la creación e interpretación de textos, 1) propondremos la posibilidad de ampliar y optimizar, a través de nuestras conclusiones, algunos modelos teóricos que ya contemplan la posibilidad de analizar los procesos que siguen los escritores y lectores

para producir y recibir los artefactos textuales de naturaleza lingüística y remarcaremos lo interesante y beneficioso de crear nuevas herramientas de análisis que contemplen una definición de «ficción», enriquecida con el conocimiento que nos brindan las Ciencias Cognitivas; 2) propondremos que la naturaleza del estatuto ficcional de los textos deje de ser considerada un criterio para el análisis y la clasificación de artefactos lingüísticos e invitaremos a definir y catalogar los textos a través de criterios más representativos y funcionales, como el de «intención de impacto», que puedan conducirnos a construir una concepción de la literatura con unos límites más flexibles y abarcadores. Para cumplir con este segundo objetivo, llevaremos a cabo un análisis sobre un corpus de extractos de obras —algunas considerados, desde la tradicional definición de ficción, como literarias, otras consideradas como no literarias y otras que, por la naturaleza de su estatuto ficcional, se encuentran en los márgenes de lo que entendemos como literatura—, que nos posibilitará observar el funcionamiento de nuestra propuesta teórica.

3.1. La invención y los procesos cognitivos que dan lugar a ella: redefinición del concepto de ‘ficción’

La investigación que hemos llevado a cabo a lo largo del marco teórico revela que, hasta ahora, tanto en la Poética tradicional como en la actual Teoría de la Literatura, el estudio de la ficción literaria se ha abordado a través del análisis del objeto (la obra concluida) y desde la adaptación a los diferentes contextos de los argumentos clásicos y tradicionales —basados en intuiciones sin apoyo de fundamentos empíricos— que son asumidos y no cuestionados. Esta forma de aproximarnos al estudio de la ficción ha resultado en la asunción general de que la ficción (la invención) es una característica exclusiva de la literatura y excluyente de lo que consideramos realidad —aquellos eventos y objetos que tienen presencia material en nuestro entorno externo— y nos ha abocado a considerar la literatura como un tipo de falacia que busca entretener al receptor. Nos ha hecho aceptar, sin discusión, la dualidad ficción/realidad y definir la literatura y la ficción una y otra vez sobre él.

Sabemos que el hecho de que las sucesivas definiciones de literatura y de ficción estén construidas sobre esta dualidad es el resultado de que hayamos estudiado y desarrollado estos conceptos atendiendo al objeto literario y desde un punto de vista más doctrinal que crítico y, de hecho, no es de extrañar que esto haya sido así, teniendo en cuenta que los primeros estudios occidentales sobre literatura y ficción aparecieron

ideológicamente conducidos por la doctrina cristiana, que encontró interesantes para su dogma las ideas de Platón. De hecho, pensamos que es legítimo afirmar que la hegemonía del cristianismo en Occidente ha sido la principal causante de que a día de hoy, aunque desde un punto de vista ya laico, sigamos entendiendo la literatura y la ficción como una falta a la realidad —o un tipo de engaño benigno— y esta afirmación es observable con un vistazo general y sintético al repaso histórico que hemos desarrollado sobre el concepto de ‘ficción literaria’.

Los primeros autores cristianos escogieron estudiar la literatura a través de la obra de Platón porque sus ideas explicaban el mundo desde una espiritualidad (todavía pagana) en la que el cristianismo encontraba un respaldo para sus creencias y, asimismo, desecharon a aquellos autores que, como Demócrito, describían el mundo de una forma más naturalista y menos animista¹³². Durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media, los autores y preceptistas adoptaron la descripción platónica de la literatura como una forma de engaño peligrosa y dañina —en la que ya estaba implícita la oposición ficción/realidad y que se sustentaba sobre una visión espiritual del mundo y de la vida—, la adaptaron a la ideología cristiana y, a través de ella, convirtieron la literatura en un instrumento al servicio de los intereses de su doctrina religiosa: las invenciones de la literatura son engaños que pueden pervertir al ciudadano siempre y cuando no hablen de Dios, que es la máxima verdad en la que el hombre debe creer ciegamente (doctrinalmente, sin cuestionamientos críticos).

Esta comprensión de la literatura como un artefacto potencialmente dañino continuó durante muchos siglos, conducida siempre por las ideas de la doctrina cristiana, que ha tenido en la sociedad occidental un peso determinante hasta bien entrado el siglo XX, si bien su influencia directa en los estudios sobre literatura se fue diluyendo con el paso del tiempo, sobre todo, con la llegada del empirismo científico en el siglo XVI y su posterior desarrollo. Hemos visto cómo durante los Siglos de Oro, en el ambiente de la Contrarreforma, la religión continuaba instrumentalizando la literatura como una herramienta para favorecer una moral cristiana y cómo, paralelamente, las primeras formas de ciencia empírica comenzaban a implantar un descreimiento general que afectó a las afirmaciones que sustentaban la idea de que la única literatura

¹³² Gracias a que Diógenes Laercio las listó, sabemos que entre las múltiples obras de Demócrito que se perdieron existió material dedicado exclusivamente al estudio de la Poesía, por ejemplo. Nunca sabremos cuál fue la visión del autor sobre la creación literaria; ¿quién sabe si hubiéramos evitado el binomio ficción/realidad si la tradición hubiera decidido describir la literatura a partir de ella, en lugar de utilizar las ideas de Platón?

perjudicial y falaz es la que no habla de Dios. Durante los siglos siguientes, XVIII y XIX, la literatura dejó de ser, progresivamente, una herramienta para la difusión directa de la doctrina cristiana, pero los valores que ésta le había asignado continuaron vivos, desde una perspectiva más laica: durante los Siglos de Oro y el Neoclasicismo, por ejemplo, existieron fervientes defensas de que la literatura debía servir como un instrumento moralizador y didáctico. Con el paso de los siglos, progresivamente, la literatura perdió su rol como «la voz» o «el instrumento» de Dios, pero muchos siguieron asignándole a la actividad literaria un papel instructivo y ejemplarizante, precisamente porque esa parecía ser una forma lógica de controlar y redirigir hacia un buen propósito el supuesto carácter naturalmente falaz y potencialmente dañino que la caracterizaba (una característica, recordamos, que se le atribuía a la literatura a partir de la idea preconcebida de que las invenciones literarias se oponen a lo que consideramos como real).

El entendimiento, inicialmente religioso, de la literatura como engaño, (sustentado sobre el binomio ficción/realidad) también es observable en los numerosos paliativos que, por necesidad, los estudiosos de la literatura idearon para legitimar esta actividad de la acusación que caía sobre ella desde la obra de Platón (y sus posteriores interpretaciones y reinterpretaciones). Los principales paliativos a esta acusación, durante la Poética tradicional, fueron, fundamentalmente, dos: 1) el requisito de moralidad (que acabamos de mencionar en el párrafo anterior y del que derivaron las discusiones polarizadas en la serie *docere / res / ars*) y 2) el tópico del poeta furioso (del que derivaron las discusiones polarizadas en serie *delectare / verba / ingenium*).

1. Con el **requisito de moralidad**, como ya hemos mencionado, se justificó la necesidad de producir literatura (a pesar de su efecto presuntamente falaz y dañino) siempre y cuando esta sirviera a un **propósito ejemplarizante** o educativo para la ciudadanía. Los argumentos que desarrollaron estos paliativos al problema del supuesto carácter falaz de la ficción estaban orientados a controlar el posible impacto dañino de la literatura en el **receptor** y, como decíamos, fueron conducidos, en un primer lugar, de una forma determinante por la doctrina cristiana, pero con el paso de los siglos adquirieron un carácter laico (si bien en ellos siempre permanecieron, latentes, los valores del cristianismo).
2. **El tópico del poeta furioso**, sin embargo, intentó legitimar desde otro tipo de argumentos las supuestas falacias de la literatura. Este tópico parte de la

misma obra platónica, pero, en un origen, el autor lo utiliza, aparentemente, para desprestigiar la literatura, no para legitimarla. Para Platón, el literato está imbuido por una inspiración divina que le aparta de lo racional y, por eso, lo que escribe puede conducir al engaño al lector. No obstante, sabemos que durante el periodo medieval este argumento se manipula en favor de la doctrina cristiana: el literato escribe imbuido por una inspiración divina inexplicable y, como Dios es verdad, todo lo que escribe sobre él también lo es y no puede conducir a engaños. Como ocurre en el caso anterior, progresivamente, estos argumentos, con los que se intentaron paliar los efectos de la oposición ficción/realidad, fueron, con el paso de los siglos, reformulados desde una perspectiva más laica, aunque nunca perdieron el **fundamento espiritual** y esotérico que los caracterizó. Por ejemplo, sabemos que durante el Romanticismo las supuestas faltas a la verdad de la literatura fueron descritas como un tipo de verdad distinto, espiritual, que venía dado, según los románticos, por la inspiración inexplicable del literato (algunos autores románticos, de hecho, llegaron, en el siglo XIX, a asociar esa inspiración o raptó, de nuevo, con Dios). Los argumentos que se desarrollaron dentro de este tipo de paliativo al problema del presunto carácter falaz de la ficción estaban enfocados a legitimar al **productor** como un creador de contenido válido por estar dotado de un don o facultad única, que trasciende la razón y la verdad como la entendemos¹³³.

En síntesis, sabemos, entonces, que en Occidente los intereses de la ideología religiosa cristiana articularon las primeras definiciones de literatura y de ficción, a través del saber que proponen las obras clásicas, las cuales, si bien algunas no definían explícitamente la ficción como un tipo de engaño, tampoco contradecían la dualidad ficción/realidad y, de hecho, la asumían y construían su definición de la poesía mimética sobre ella. Con el paso de los siglos, fueron surgiendo nuevas definiciones que trataron de negar ese carácter falaz que durante mucho tiempo se le había asignado a la labor poética, pero lo cierto es que resultaron ser poco más que meros paliativos para el problema. Aunque estas definiciones tendieron a adoptar perspectivas laicas y se desligaron, en principio, de la instrumentalización religiosa desde la que se habían planteado las primeras, la realidad es que, por su carácter doctrinal —eran formuladas,

¹³³ Observamos cómo tanto el requisito de moralidad como el tópico del poeta furioso sólo consideran la labor del productor y la del receptor a partir del producto literario en cuestión.

no a través del cuestionamiento crítico, sino de la aceptación ciega y adaptación de preceptos anteriores—, muchos valores de la ideología cristiana perduraron en ellas, como también lo hizo la oposición ficción/realidad. No sirve de nada defender que la literatura no miente si, al mismo tiempo, aceptamos que la literatura y realidad son dos conceptos incompatibles y excluyentes entre sí.

Durante el siglo XX, parte de la Poética moderna o Teoría de la Literatura dedicó atención exclusiva a la teorización sobre el concepto de ‘ficción literaria’. Como hemos observado en el marco teórico, diversas corrientes de pensamiento propusieron diferentes definiciones de «ficción» desde las que solucionar o superar esa imagen de la literatura como un discurso falaz. Sabemos que las teorías semántico-miméticas entendieron, a través de los clásicos, la ficción como una imitación de la realidad; las semántico-creacionistas la comprendieron como una invención distinta de la realidad (mundos posibles); la Filosofía Analítica negó que se le pudiera asignar a la ficción un valor de verdad o de falacidad; y los estudios sobre la antropología de lo imaginario la entendieron —de un modo parecido al Romanticismo— como un tipo de verdad diferente a la factual. En el siglo XX, como observamos, se han intentado delimitar y definir, desde múltiples puntos de vista y con ciertas pretensiones objetivistas, diferentes las invenciones de la literatura, pero todas estas perspectivas tienen algo en común: parten, todavía, como la Poética tradicional, del estudio del concepto a partir del objeto, desde un enfoque lógico-intuitivo y doctrinal —basándose en la adaptación de argumentos clásicos y tradicionales y con un escaso cuestionamiento de los mismos— y, por tanto, esto significa que, aunque desprovista de cualquier sentido religioso, siguen trabajando sobre la tradicional oposición ficción/realidad que el cristianismo adoptó convenientemente, en la Antigüedad Tardía, a partir de la interpretación de los textos de Platón¹³⁴. Esto, a día de hoy, continúa generando múltiples problemas y dudas: ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando Capote, en *A sangre fría* (2010), recrea conversaciones o pensamientos de protagonistas de los que no quedó registro? ¿Está mintiendo o está generando ficción?

Ahora bien, el binomio ficción/realidad y las asunciones tradicionales que lo envuelven y que han determinado nuestra concepción de lo literario parecen dejar de ser operativas si nos centramos en el estudio de la ficción, no desde el objeto artístico, sino

¹³⁴ Excluimos de este conjunto de aproximaciones las de corte pragmático, como la de Schmidt, pues sí empiezan a considerar el estudio del proceso de producción de la obra literaria y comienzan a desligarse de esa tradición de estudio doctrinal, basada en la adaptación de argumentos tradicionales, con escaso cuestionamiento crítico.

desde el proceso que da lugar a ella en el productor y en el receptor, que no puede entenderse sin una profundización en el funcionamiento de la cognición humana. Para ello, tenemos que apoyar nuestra investigación teórica en conocimiento empírico que, desde el ámbito de los Estudios Cognitivos, nos ayude a comprender cómo tiene lugar este proceso.

Por este motivo, hemos dedicado los anteriores capítulos a desarrollar, por extenso, cómo explican los Estudios Cognitivos el funcionamiento de nuestra consciencia, que, por sus características distintivas, es la que nos permite, entre otras muchas cuestiones, producir, comunicar y recibir lo que llamamos literatura y sin la que no sería posible aquello que conocemos comúnmente como «ficción». Antes de entrar a valorar cómo nuestra consciencia nos permite crear textos literarios ficcionales, hemos de tener claras algunas ideas básicas sobre el modo en el que opera, que hemos desarrollado anteriormente pero que vamos a sintetizar a continuación, para poder explicar, desde ellas, por qué algunas asunciones tradicionales no tienen cabida en los procesos cognitivos que dan lugar a la literatura y a lo que entendemos como ficción.

Partimos de la base de que nuestra vida mental —lo que denominamos consciencia— se basa en la producción, manipulación y almacenamiento de lo que hemos llamado «*imágenes mentales*». Estas *imágenes* son las unidades mínimas y esenciales de nuestra consciencia y configuran, en su conjunto, lo que llamamos «mente». La evolución nos ha permitido emplear estas *imágenes* de un modo muy distinto al del resto de animales mamíferos: al igual que ellos, nosotros entendemos los entornos externos e internos que nos rodean gracias a ellas, pero la diferencia está en que podemos manipularlas con mucha flexibilidad (las ordenamos y encadenamos en narrativas, las podemos modificar consciente e inconscientemente...) y, de estas posibilidades de manipulación, podemos extraer múltiples usos: anticiparnos a posibles circunstancias futuras, codificarlas simbólicamente para comunicarlas de forma compleja, suponer situaciones y conjeturar nuestra posible reacción ante ellas (favorecer el aprendizaje...); usos que optimizan nuestra relación con los entornos, que incrementan nuestro bienestar y la supervivencia exitosa en ellos (homeostasis) y que pueden concretarse en diferentes productos. Un concreto tipo, de tantos, son los textos literarios.

Lo que comúnmente llamamos «realidad» está por completo condicionado por este sistema de generación, almacenamiento y manipulación de *imágenes* y no podemos escapar a él: es el filtro a través del cual percibimos, a nuestra manera, el mundo.

Podemos compartir nuestra visión del mundo con otros congéneres (seres humanos modernos) que también dispongan del mismo sistema de generación, almacenamiento y manipulación de *imágenes*. Es decir, podemos compartir nuestra percepción de la vida con otros seres vivos que tengan una mente muy parecida.

Lo hacemos utilizando nuestra habilidad común para todos los seres humanos (y exclusiva de los mismos) de almacenar y de manipular las *imágenes* mentales. A través de ella, codificamos las narrativas de *imágenes* (imágenes ordenadas) en un sistema de signos (lenguaje), que otros seres humanos son capaces de decodificar. Después de esta decodificación, esos seres humanos pueden reconstruir —de una forma aproximada—, en su consciencia, unas *imágenes* parecidas a las que el productor ha codificado. Hemos empleado múltiples y distintos lenguajes para llevar a cabo esta tarea y son el medio por el cual transmitimos a otros estas narrativas de *imágenes*: la lengua natural escrita u oral, un lenguaje visual o audiovisual, etc. Cada lenguaje codifica las narrativas de *imágenes* de un modo distinto. A estas codificaciones las solemos llamar «representación»¹³⁵ y dan lugar al objeto lingüístico que entendemos como «texto». El conjunto de narrativas de *imágenes* —que comúnmente entendemos como «pensamiento» o «ideas»— que se codifican en un determinado lenguaje y dan lugar al objeto textual es lo que entendemos como «discurso»¹³⁶. El que nos ocupa, ahora, es el literario, que codifica *imágenes* y narrativas de *imágenes* a través de un lenguaje verbal, que puede ser escrito u oral y que presenta determinadas características que suelen diferenciarlo del lenguaje estándar que usamos para comunicar narrativas de *imágenes* en conversaciones cotidianas con otros humanos o en otros tipos de discursos.

Ahora bien, al igual que podemos notificar las diferencias que existen entre el lenguaje literario y otros tipos de lenguaje, hemos observado y estudiado, también, que narrativas de *imágenes* que se codifican en este lenguaje desviado de su uso estándar parecen, a priori, distintas a las de otros discursos porque aportan información sobre objetos y eventos que no han tenido lugar en nuestro entorno externo. A los textos lingüísticos que parecen codificar este tipo de narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad en el entorno los hemos llamado «ficcional» y, como sabemos, a través de los autores clásicos —conducidos por los intereses de la ideología cristiana, imperante en Europa— hemos entendido que estas narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad conducen a equívoco y confusión y son

¹³⁵ Reconsideraremos, más adelante, la naturaleza de este concepto.

¹³⁶ Incidiremos, más adelante, en la distinción entre «discurso» y «texto».

perjudiciales. Aunque luego se ha intentado paliar esta posición, ha quedado en nosotros la idea de que las narrativas de *imágenes* codificadas en los textos literarios son contrarias a lo que llamamos «realidad».

Esta diferencia que notificamos, a primera vista, en la naturaleza de las *imágenes* que se integran en el discurso literario, frente a las propias de otros tipos de discursos, podría conducirnos a pensar que el ser humano puede proyectar narrativas de *imágenes* en la mente de dos naturalezas diferentes, que nada tienen que ver entre sí, y codificarlas para comunicarlas. Podríamos pensar que existen narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física, que son las que, codificadas, dan lugar a textos literarios y a narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos con materialidad física, que parten de la experiencia interactiva con el entorno y que, por tanto, son las «reales», las que se codifican en otros textos que entenderíamos como históricos o periodísticos. Esto nos conduciría a utilizar la dualidad ficción/realidad de nuevo, porque entenderíamos como de distintas naturalezas (y excluyentes) las *imágenes* que proceden de objetos reales que se encuentran en nuestro entorno y las que se producen a partir de la modificación de los recuerdos y que no proceden de aquello que llamamos «realidad». No obstante, sabemos ya que el funcionamiento de nuestra cognición no es, precisamente, sencillo y comentábamos anteriormente que, si bien proyectamos narrativas de *imágenes* de muy diversas naturalezas (algunas procedentes de la interacción con nuestros entornos externos, otras procedentes de las interacciones con nuestros entornos internos, otras a partir de la modificación de *imágenes* almacenadas de todo tipo...), ninguna *imagen* es independiente del resto y la conformación de todas ellas está mediada por otras que han sido almacenadas o que están siendo experimentadas en ese momento. Todas las *imágenes* que evocamos en nuestra consciencia se relacionan entre sí y se interconectan de múltiples e incontables formas. El funcionamiento de estos procesos cognitivos queda ilustrado en la Figura 1.

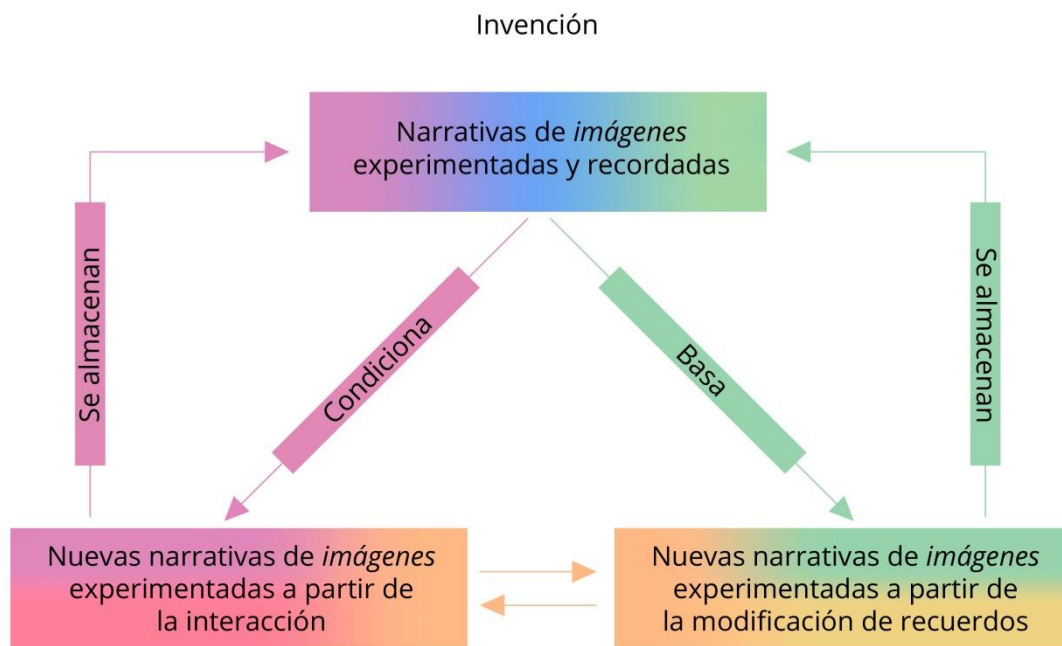


Figura 1

Esto significa, como muestra la Figura 2, que lo que entendemos como «realidad» no son sólo aquellas *imágenes* y narrativas de *imágenes* que generamos a partir de la interacción directa con nuestros entornos internos o externos: la generación de estas *imágenes* está condicionada por otras de muy diversos tipos, entre las que están, por supuesto, las *imágenes* que parten de la modificación de recuerdos hacia la proyección de escenarios posibles que incluyen objetos y eventos sin materialidad física (un tipo de *imagen* que sólo nuestra consciencia puede articular). Asimismo, también hemos de considerar que estas *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física, en tanto en cuanto parten de recuerdos almacenados —el conjunto total de *imágenes* y de narrativas de *imágenes* almacenadas—, también están influidas por las *imágenes* que han partido de la interacción directa con alguno de nuestros entornos.

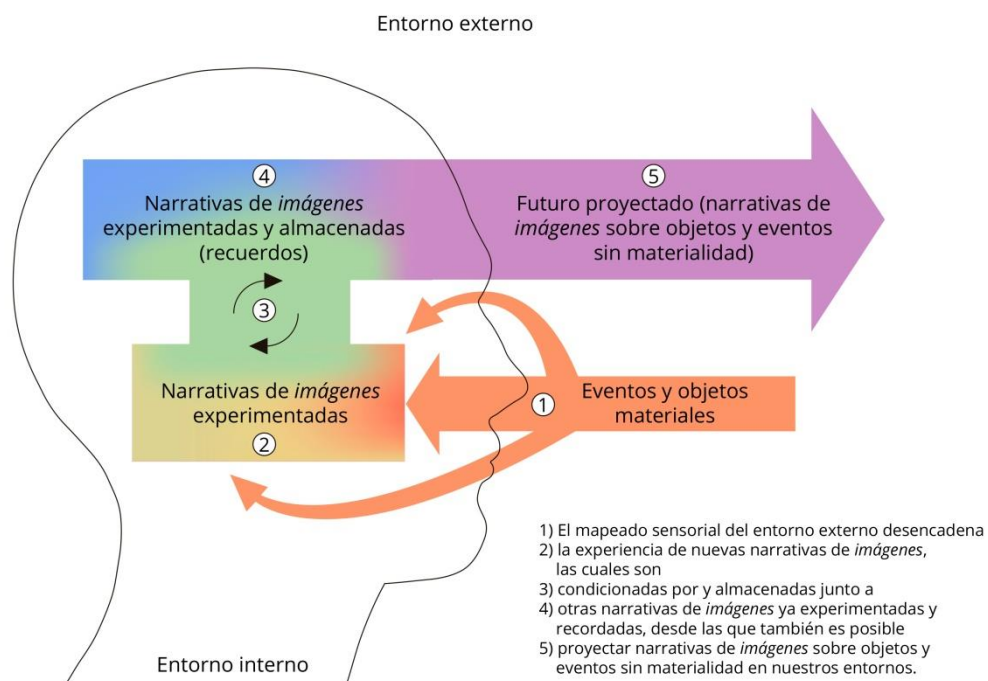


Figura 2

Ponemos algunos ejemplos, entre los miles posibles: una creencia religiosa o espiritual puede determinar la manera de percibir el entorno y de interactuar con él. Los arqueólogos (Lewis-Williams, 2019 185: 208) piensan que el ser humano moderno del Paleolítico superior entendía los estados de consciencia alterados (sueños, alucinaciones...) como una conexión con entidades sobrenaturales y que eso fue lo que dio lugar a las muchas de las pinturas rupestres que conservamos (que fueron un intento de fijar esas visiones en el entorno). Asimismo, recuperamos el ejemplo utilizado anteriormente: sabemos que muchas veces, cuando vemos una película de terror sobre posesiones espirituales, automáticamente después, no percibimos el entorno de la forma en la que lo hacíamos momentos antes: estamos mucho más atentos a posibles sombras y sonidos repentinos y tendemos a concederles una explicación paranormal. Podríamos extraer otro ejemplo de la observación de cómo las suposiciones pueden comprometer la percepción que tenemos sobre una persona: una compañera deja de contribuir en un trabajo en equipo y, de entrada, la suposición nos lleva a percibirla como una persona holgazana y poco interesada en la asignatura. Al poco tiempo, abandona el grado que está cursando y creemos que nuestras suposiciones están ratificadas. Sin embargo, un año después descubrimos que, debido a una desgracia familiar, nuestra compañera tuvo que dejar sus estudios y es entonces cuando cambia nuestra percepción sobre ella.

Esto implica, en resumen, que nuestra manera de entender la realidad no procede sólo de las *imágenes* que generamos a partir de la interacción con los entornos a través de nuestros sentidos, sino, también, de las *imágenes* que inventamos. La invención condiciona por entero, el funcionamiento de nuestra consciencia y determina de múltiples formas, el modo en el que el ser humano se relaciona con el mundo y se adapta a él. Como hemos explicado anteriormente, esta adaptación suele ser beneficiosa para el bienestar del individuo particular y de la sociedad. A lo largo del día, empleamos la invención constantemente para múltiples propósitos: cuando nos preguntamos si a un familiar le habrá pasado algo porque llega tarde a comer; cuando nos preocupamos de si el examen que tenemos mañana saldrá bien; cuando dejamos de hablar a un amigo porque imaginamos que, quizás, ha podido disgustarse por alguno de nuestros actos...

La capacidad de inventar, por tanto, es el engranaje central de nuestra cognición y aunque, definitivamente, la aplicamos para crear textos que integran discursos literarios, tiene muchos más usos y propósitos que el artístico. En sí, poder inventar define nuestra forma de percibir el mundo, las interacciones que establecemos con él y la manera en la que comunicamos nuestras experiencias y pensamientos con el resto. Estas conclusiones sobre los procesos cognitivos que se dan biológicamente en el ser humano moderno para «hablar sobre aquello que no existe» —así hemos descrito el funcionamiento de la ficción— rompen, por tanto, algunas asimilaciones sobre las que tradicionalmente hemos construido el concepto de ‘ficción’ a partir del estudio de los textos literarios; una ruptura que podemos sintetizar en tres máximas:

Primera máxima: *La ficción no es una característica exclusiva del arte ni de la literatura*

La ficción no es una característica exclusiva del arte ni de la literatura, ni, en general, de ningún discurso que se codifique en un texto (si bien todos se nutren de ella). La capacidad de inventar es la base de nuestras estructuras mentales, puede tener múltiples y variadas aplicaciones que den lugar a concreciones o productos muy dispares y determina la relación adaptativa del organismo del individuo con los entornos (internos o externos) en favor del bienestar del sujeto individual y del conjunto de sujetos (homeostasis).

Nuestra aproximación a los entornos depende, directamente, de nuestra habilidad para manipular *imágenes* almacenadas y de proyectar nuevas *imágenes* sobre objetos y eventos que no tienen una materialidad física en el entorno y, por tanto, no podemos

evitar utilizarla, de diferentes formas, para construir cualquier discurso (entre ellos el literario) y plasmarlo en un texto a través del lenguaje. De hecho, tanto es así que podemos decir, directamente, que todas las narrativas de *imágenes* codificadas para ser comunicadas requieren, necesariamente, de los mecanismos de la invención: sabemos que la existencia de cualquier lenguaje —que es la herramienta que codifica nuestras *imágenes* mentales— depende, directamente, de esta capacidad de generar *imágenes* a partir de la modificación de recuerdos, con el interés de proyectar objetos y eventos sin materialidad (que es la que permite la simbolización). Esto significa que todas las narrativas de *imágenes* mentales que se comunican, aunque partan de la experiencia interactiva directa con un entorno, son simbolizadas cuando se codifican en un lenguaje y, para ello, tienen que ser intencionalmente intervenidas y manipuladas a través de un proceso cognitivo creativo. El resultado de este proceso es que la narrativa de *imágenes* que se comunica nunca es exactamente igual a la originada por el productor, en un principio; está intervenida por cierta invención que la hace comunicable. Además de esta manipulación, también hay que considerar que las narrativas de *imágenes* que evoca el receptor —después de la decodificación— son recreadas a partir de sus propios recuerdos experimentados: el receptor entiende al productor porque sus experiencias vitales tienen puntos en común con las del productor, pero no son las mismas, por lo que las narrativas de *imágenes* que se proyectan, se entiende, son sustancialmente distintas¹³⁷. Cuando comunicamos algo vivido, un pensamiento o idea, lo hacemos, en síntesis, recreando o reconstruyendo, a través del lenguaje, un escenario que pueda acercar al receptor mínimamente a reconstruir la experiencia original. El escenario que se reconstruye no es el original experimentado (y se requiere de la invención para esta reconstrucción), pero se trata de que, a través de esta reconstrucción, el receptor pueda comprender lo experimentado originalmente por el productor.

Es muy importante entender, por tanto, que las invenciones que en literatura llamamos «ficción» no son exclusivas ni definitorias del discurso literario. El discurso científico, por ejemplo, se nutre de hipótesis o supuestos que, al margen de que después puedan o no ser demostrados, no podrían existir sin estas narrativas de *imágenes* mentales que no parten de una experiencia directa con los entornos, sino que evocan o plantean posibles soluciones —todavía no descubiertas—, las cuales aspiran a ser

¹³⁷ Esto explica por qué nos cuesta tanto comprender qué experimenta una persona completamente ciega o alguien que padece afantasia (carencia de *imágenes* mentales de tipo visual): no podemos evocar esas experiencias con facilidad porque nuestro sistema nervioso nunca nos ha posibilitado experimentarlas. No forman parte de nuestro conjunto de *imágenes* experimentadas.

ratificadas y que, de hecho, pueden cambiar con facilidad la forma en la que percibimos el entorno que nos rodea: un ejemplo claro podría ser el cambio en la forma de percibir nuestro planeta que sufrieron muchas personas durante los Siglos de Oro, cuando se descubrió que la Tierra era esférica, y no plana. Lo mismo ocurre con el discurso religioso, a pesar de ser muy diferente al científico: la religión también plantea supuestas soluciones a incógnitas todavía sin respuesta, para cuya formulación se necesita evocar este tipo de narrativas de *imágenes* de las que hablamos y que, por supuesto, afectan a la forma de entender el entorno de los fieles. Otros ejemplos, citados con anterioridad, pueden ser la economía, las ideologías, la política, etc. Estas conclusiones coinciden con muchas de las ideas que desarrolla el Constructivismo Radical desde un punto de vista diferente en trabajos como los de Humberto Maturana y Francisco Varela (1973, 1980), Heinz von Foerster (1970, 1985) o Ernst von Glasersfeld (1974, 1983, 1985). Los trabajos del Constructivismo Radical sirvieron como base teórico-cognitiva para la anteriormente explicada Ciencia Empírica de la Literatura, desarrollada principalmente en los trabajos de Siegfried J. Schmidt (1987) y para la Retórica Constructivista, planteada por David Pujante (2016, 2017, 2018), que comprende los recursos expresivos que empleamos en los discursos como construcciones que nos permiten entender e interpretar situaciones sociales.

Ahora bien, si es cierto que la introducción de narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física no es exclusiva y definatoria del discurso literario, también lo es que la forma concreta en que los textos literarios utilizan la invención y codifican estas narrativas de *imágenes* responde a un propósito particular e impacta de una determinada manera en el receptor. Este impacto particular es lo que, pensamos, diferencia la literatura de otros discursos y vamos a desarrollarlo en la siguiente máxima.

Segunda máxima: *El tradicional binomio ficción/realidad no es operativo*

El funcionamiento del proceso de generación de *imágenes* y narrativas de *imágenes* mentales pone de manifiesto que resulta un sinsentido considerar aquello que denominamos «ficción», en la literatura, como contrario o excluyente de lo que llamamos «realidad», basándonos en el hecho de que lo inventado no tiene una existencia material en nuestro entorno externo. Principalmente, por dos motivos: 1) porque todas las narrativas de *imágenes* que se **originan** están influidas por otras

almacenadas, de todo tipo, y 2) por el potencial **impacto** material que las invenciones de la literatura puede tener sobre el individuo y sobre la sociedad.

1) Explicábamos anteriormente que la evocación de cualquier *imagen* mental nueva está condicionada por el variadísimo conjunto de *imágenes* mentales que almacenamos. Es decir, cuando evocamos una narrativa de *imágenes* a partir de la interacción con el entorno, esa narrativa de *imágenes* puede estar intervenida por otras narrativas de *imágenes* almacenadas que partieron, en su origen, de la experiencia interactiva con cualquier entorno o por otras narrativas de *imágenes* que proceden de la modificación de recuerdos hacia la proyección de eventos u objetos sin materialidad física. Asimismo, cuando evocamos una nueva *imagen* sobre eventos u objetos sin materialidad física, recurrimos siempre a nuestro conjunto de *imágenes* experimentadas y, para ello, modificamos narrativas de *imágenes* de todo tipo, incluidas aquellas que partieron de la experiencia interactiva inmediata con un entorno.

Decíamos en el anterior capítulo que las narrativas de *imágenes* mentales que se codifican para su comunicación tienen el potencial para ser compartidas y recreadas por un gran espectro de personas. Es así como los distintos discursos dan lugar a lo que hemos llamado «realidad intersubjetiva o cultural». El que compartamos estos discursos, codificados en textos, y las narrativas de *imágenes* que los conforman añade otra serie de beneficios homeostáticos que favorecen la supervivencia del individuo y del conjunto de individuos porque optimizan de una forma sin igual la cooperación entre ellos. Uno de estos discursos que forma parte de la realidad cultural es el literario.

Si bien es cierto que, muchas veces, es muy evidente que las narrativas de *imágenes* que se codifican en los textos literarios no surgen de la interacción directa con el entorno externo o interno de un organismo, sino de la modificación de recuerdos para generar narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad en el entorno, ahora sabemos que la existencia de estas narrativas de *imágenes* depende de otras ya almacenadas entre las que, sin duda, contamos con narrativas de *imágenes* que fueron generadas a partir de la interacción con los entornos. De hecho, en última instancia, no podrían **originarse** *imágenes* y narrativas de *imágenes* sin que el organismo hubiera tenido interacciones previas con sus entornos externos e internos, que son almacenadas y que, en su conjunto, constituyen nuestro conjunto de *imágenes* experimentadas y recordadas. Lo que hemos vivido, lo que hemos sentido (*imágenes* relativas a sentimientos, emociones..., por ejemplo), las experiencias que otros nos han contado o incluso las que han creado y compartido (en relatos orales o a través de la literatura o el

cine, por ejemplo) son nuestra base para inventar; un conjunto de recuerdos que son el material del que nos valemos para crear esas narrativas de *imágenes* sobre eventos y objetos sin materialidad en nuestros entornos. Por consiguiente, no encontramos sentido en la oposición ficción/realidad, en tanto en cuanto la invención necesita de la interacción con el entorno real y con sus objetos y eventos para crear narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física (y, asimismo, recordemos, las narrativas de *imágenes* que parten de la experiencia interactiva con el entorno externo pueden estar mediadas por otras sobre objetos y eventos sin materialidad física que almacenamos en la memoria).

Vamos a referir un ejemplo ilustrativo. Tolkien crea *El Hobbit* (2002), una obra literaria fantástica en la que, a través del lenguaje verbal escrito, se codifican y comunican una serie de narrativas de *imágenes* sobre seres que no sólo no tienen lugar en el entorno externo del autor, sino que es muy improbable que lo tengan en ningún futuro posible, puesto que tienen características y condiciones biológicas que no se reúnen en ninguna especie terrestre. Esas narrativas de *imágenes*, se sabe, están construidas sobre otras narrativas de *imágenes* que encuadramos en el ámbito de lo mitológico o lo religioso, que, a su vez y en su momento, se construyeron con la ayuda de *imágenes* experimentadas a partir de la interacción con el entorno exterior a nuestro organismo. Por ejemplo, Smaug, en la obra, es un dragón. Está claro que no vamos a experimentar una interacción con ningún dragón como Smaug, porque no son propios del entorno exterior a nuestros organismos, pero sí tenemos una imagen aproximada de Smaug porque otros relatos míticos y populares nos han transferido narrativas de *imágenes* sobre estos seres. Ahora bien, aunque es cierto que no vamos a poder interactuar jamás con un dragón, no dispondríamos de narrativas de *imágenes* sobre ellos si no guardaran ninguna similitud con alguna entidad de nuestro entorno: sabemos que estos dragones tienen algunos parecidos fisiológicos con algunos reptiles propios de nuestro entorno terrestre, lo cual indica que las primeras narrativas de *imágenes* que se crearon y que se compartieron colectivamente sobre estas criaturas estuvieron influidas por experiencias interactivas con estos animales, que se encuentran en el entorno exterior a nuestros organismos.

En general, tenemos que considerar que nuestro conjunto de *imágenes* experimentadas determina la creación de cualquier narrativa de *imagen*, sea del tipo que sea. Lo que ya hemos vivido optimiza y, por tanto, condiciona nuestras reacciones ante

las nuevas circunstancias que nos toca experimentar¹³⁸. Por tanto, en síntesis, las narrativas de *imágenes* que se codifican en los textos literarios y que hablan sobre objetos y eventos sin materialidad física no pueden ser contrarias u opuestas a aquellas que parten de la interacción con el entorno externo porque se construyen apoyándose en ellas y, asimismo, apoyan también, de forma retroalimentativa, la constitución de futuras narrativas de *imágenes* que se evocan a partir de la interacción con el entorno externo. Nuestra forma de entender la realidad depende de la invención y esa misma invención también se apoya en la experiencia interactiva con el entorno externo (que es lo que hemos llamado, tradicionalmente, «realidad»).

2) El segundo motivo que encontramos para negar la contraposición ficción/realidad es el potencial **impacto** que pueden tener en el individuo y en el entorno material exterior al mismo las narrativas de *imágenes* codificadas en textos literarios. Aunque ya hemos hablado sobre cómo las creencias o ideologías pueden determinar la creación de nuevas narrativas de *imágenes* en el sujeto que procedan de su experiencia interactiva con el entorno —uno puede creer que el jarrón se ha caído porque lo ha empujado un espíritu, después de ver una película de terror, o puede pensar que un cuadro epiléptico se debe a una posesión demoniaca—, vamos a mencionar, a continuación, algunos ejemplos sobre cómo las narrativas de *imágenes* codificadas en la literatura que hablan sobre objetos y eventos sin materialidad física no sólo pueden introducir cambios en la forma en la que los individuos perciben los entornos que les rodean, sino que también pueden afectar profundamente a esos entornos y tener consecuencias sobre ellos.

Sabemos ya que el valor de un piso, los diez mandamientos, la declaración universal de los derechos humanos, etc., son productos culturales que forman parte del conjunto de discursos que conforman la realidad cultural y que codifican narrativas de *imágenes* que se ven afectadas, necesariamente, por nuestra capacidad de inventar.

¹³⁸ Por ejemplo, no se experimenta de igual manera el primer cólico nefrítico que el segundo, ni se experimenta de igual forma el segundo que el tercero. El haber experimentado ya previamente esas *imágenes* internas condiciona las nuevas *imágenes* internas que construimos ante este episodio: ahora sabemos lo que es, sabemos que la tensión y los nervios lo empeoran, conocemos los procedimientos por los que pasaremos cuando vayamos al hospital y estamos respirando con tranquilidad para no agravar la situación. Eso hace que el dolor no sea tan intenso. No obstante, también podría ocurrir que las *imágenes* que experimentáramos durante el primer cólico nefrítico condicionaran negativamente nuestra reacción ante el segundo: quizá los tiempos de espera en el hospital fueran excesivos, posiblemente el dolor no remitiera con los primeros analgésicos... Eso puede desencadenar ahora narrativas de *imágenes* internas relacionadas con el nerviosismo, el estrés, el miedo que pueden generar otras *imágenes* internas aún más dañinas para el cuerpo (un cuadro de dolor muy agudo). Las posibilidades son infinitas.

Hace mucho que la sociedad ha identificado que la información que suele componer productos culturales como los literarios o los artísticos no va a referida, en general, a objetos o eventos que tengan una materialidad en el entorno, pero, todavía hoy, parece complicado aceptar, en general, que la información que compone la declaración de los derechos humanos es tan ficcional como la que constituye los diez mandamientos. Se trata de información sujeta a cambios, que surge y se comparte con fines de coordinar la actuación de la sociedad. También parecemos reacios a aceptar que el valor de cualquier objeto no es el que es; es el que decidimos y convenimos, en general, que sea. Sin embargo, del mismo modo que no nos cuesta aceptar a Don Quijote como invención, tampoco nos resulta complicado entender que la economía tiene un impacto directo en el entorno externo al ser humano: sólo necesitamos observar los efectos que ha tenido el capitalismo, que ha acelerado y desencadenado efectos naturales que conocimos como «cambio climático» y que hoy llamamos ya «crisis climática». Tampoco nos cuesta observar cómo las creencias o las jerarquías sociales han provocado, a lo largo de la historia, centenares de guerras que resultaron en miles de muertos o de qué manera el avance de la ciencia alarga, cada vez más, la esperanza de vida del individuo. El capitalismo, la religión, la ciencia son, todos ellos, discursos culturales que tienen incidencia en nuestros entornos externos e internos porque, sin duda, han condicionado el bienestar del ser humano, tanto en particular como en general.

Pensamos que, quizás, no aceptamos estos productos culturales como invenciones inmateriales, en principio, porque el impacto que generan en nuestro día a día es macroscópico: observable a primera vista. No obstante, el arte y la literatura, que también son discursos culturales, a simple vista, parecen no tener un impacto tan evidente en el tejido social como otros. Tanto es así que, como hemos observado en el marco teórico, se ha discutido muchas veces sobre el papel de la literatura y se le han asignado roles diferentes (didácticos, hedonistas...) a la construcción literaria con el fin, precisamente, de paliar el supuesto impacto negativo que pueden tener sus invenciones sobre los individuos. Pensamos que el hecho de que no hayamos sido capaces de percibir, a simple vista, el impacto de las invenciones de la literatura sobre la realidad del ser humano —sobre su entorno y sobre él mismo— ha provocado que se señalen como contrarias a esta. No obstante, lo cierto es que, de igual modo que las invenciones de otros productos culturales impactan (de forma evidente) en nuestros entornos, las del arte y la literatura también lo hacen, aunque de un modo particular.

Boyd propone entender el arte como una adaptación que supone una serie de avances (en términos de homeostasis: prevalecer y perdurar) y que, por consiguiente, está diseñada para cumplir ciertas funciones:

An evolutionary *adaptation*, recall, is a feature of body, mind, or behavior that exists throughout a species and shows evidence of good *design* for a specific *function* or functions that will ultimately make a difference to the species' survival and reproductive success (Boyd, 2009: 80).

En la línea de la Psicología Evolucionista, Boyd sugiere que los avances que implica el arte están muy relacionados con los del juego: un mecanismo que no sólo aparece entre comportamientos humanos, sino que también es una conducta propia de otros mamíferos (Boyd, 2009: 80). Escribe el investigador que, según los expertos, el juego, en muchas especies de animales, implica comportamientos que requieren grandes cantidades de energía y que exponen al individuo a riesgos, pero, como contrapartida, cumple en estos animales importantes y poderosas funciones. El juego es un comportamiento exploratorio a través del que los individuos adquieren experiencia en contextos de bajo riesgo y que sirve como preparación (aprendizaje) para situaciones futuras. Uno de los componentes indispensables del juego es el placer, que despierta una serie de *imágenes* internas positivas¹³⁹, de carácter emocional, que invitan al organismo a gastar, gustosamente, energía en este proceso de aprendizaje, en el que adquirirá nuevas habilidades (atacar, defenderse, competir, cooperar...) para atajar situaciones futuras: «The more often and the more exuberantly animals play, the more they hone skills, widen repertoires, and sharpen sensitivities. Play therefore has evolved to be highly self-rewarding» (Boyd, 2009: 92).

Según Boyd, el arte evoluciona, junto con nuestro nivel de consciencia, sobre esta base. Se trata, según el autor, de un tipo de juego cognitivo que estimula nuestro cerebro de un modo especial y diferente al que lo hacen nuestras rutinas de la vida cotidiana y ese estímulo tiene ciertas funciones:

It offers what biologists call a supernormal stimulus, an incentive more intense than usual, in this case a rush of the kinds of patterned information that our minds particularly crave. Because neural connections establish themselves piecemeal through experience, and because we find art self-rewarding, because we engage in it eagerly and

¹³⁹ «Play stimulates the release of the neurotransmitter dopamine (central to the brain's reward system and a key motivator of evolutionarily positive actions like eating and sex)» (Boyd, 2009: 93).

repeatedly, art can over time fine-tune our minds for rapid response in the information modes that matter most to us (Boyd, 2009: 94).

Boyd dice que el arte es un conjunto de actividades que desencadena estímulos en el ser humano, y lo hace comprometiendo la atención del individuo al aprovechar la preferencia humana por la exposición de patrones¹⁴⁰ de información inferencialmente valiosa. Estos estímulos, según el autor, de forma parecida a como ocurre en el juego, resultan útiles para preparar, enriquecer y flexibilizar nuestra mente, o, dicho de una forma más concreta, nuestra manera de observar y entender los entornos que nos rodean y de decidir nuestro modo de interacción con ellos:

The high concentrations of patterns that art delivers repeatedly engage and activate individual brains and over time alter their wiring to modify key human perceptual, cognitive, and expressive systems, especially in terms of sight, hearing, movements, and social cognition All of art's other functions lead *from* this (Boyd, 2009: 86).

Por tanto, según Boyd, podemos entender que el arte funciona como un reto cognitivo: una propuesta experiencial en la que el receptor accede a una serie de informaciones valiosas que despiertan su interés, que son presentadas con determinados patrones — Estas informaciones favorecen el interés del receptor, quien establece un compromiso personal con esa forma artística— y que generan un «terreno de experimentación» en el que el sujeto puede poner a prueba su percepción experiencial de los entornos externos e internos que lo rodean. Los retos a los que somete el arte al ser humano pueden interferir en su experiencia perceptiva de los entornos que lo envuelven, pueden condicionar su interacción con los mismos y, como desencadenan respuestas similares en diversos individuos que se comunican entre sí, afectar a la coordinación y la cohesión social. Explica Boyd: «Art as a kind of cognitive play stimulates our brains more than does routine processing of the environment» (Boyd, 2009: 94). El arte y la

¹⁴⁰ Boyd habla de «patrones» (*patterns*) y dice que es la forma en la que ordenamos y organizamos los estímulos que percibimos y las respuestas a esos estímulos (ideas, cosas, situaciones...). Entendemos el mundo gracias a los patrones y lo expresamos, también, a través de patrones, porque la información que percibimos es, en sí misma, caótica y carente de significado. Dice Boyd que estructurar la realidad a través de estos patrones nos permite comprender cómo se comporta y ser capaces de anticipar y prever qué va a ocurrir después. El arte, a la hora de presentar la información, juega con los patrones que utiliza para exponerla, de tal manera que sorprende al espectador (Boyd, 2009: 87-92) (lo «desautomatiza», diríamos en Teoría literaria), para que no sea capaz de esperar lo que viene después con facilidad). Estos patrones, a los que se refiere Boyd, se corresponden con lo que, anteriormente, hemos llamado «narrativas», y no son más que el modo en el que, naturalmente, encadenamos y cohesionamos las *imágenes* que generamos y el modo en el que las comunicamos, a través de diversos tipos de lenguajes.

literatura, como forma de arte, despierta emociones en el receptor y crea *imágenes* internas, con un alto contenido emocional, que pueden condicionar la forma en la que observa el mundo y la manera en la que se enfrenta a él.

Además, Boyd también menciona que el arte no sólo afecta al individuo, sino que juega un papel indispensable en la sociedad, en la coordinación y cooperación social. Estas funciones entran en consonancia con las que adscribíamos anteriormente al conjunto de discursos que constituyen la realidad cultural, del que el arte y la literatura forman parte. Un ejemplo evidente es el rol que, históricamente, ha tenido en Occidente el arte como instrumento de difusión de diferentes religiones o de determinadas ideologías político-económicas (como, ocurrió, por ejemplo, con el marxismo). Las catedrales, los cuadros religiosos, las mezquitas, la *Biblia*, la literatura marxista, cualquier himno nacional, *Operación Masacre* (de Rodolfo Walsh)... todos ellos son productos culturales artísticos de diferentes tipos (plásticos, musicales, literarios...) en los que existe una marcada interdiscursividad con otros productos culturales (religiosos, ideológicos...) y que contribuyen, de distintas formas, a la coordinación de los individuos que conforman el tejido social actuando como herramienta para la difusión de determinadas ideas organizativas. Esto revela que las diferentes realidades culturales no son independientes, sino que traban lazos, se interrelacionan entre sí y se retroalimentan para favorecer el flujo de información entre los individuos que forman parte de la sociedad. A través de un poema de Raúl Zurita, por ejemplo, nos puede llegar una idea política o una denuncia social; en un billete impreso de quinientas pesetas podíamos encontrar el rostro de Rosalía de Castro y en el de una peseta el de Don Quijote; y en la obra divulgativa del físico Carlo Rovelli podemos encontrar referencias literarias. Así pues, todos los discursos intersubjetivos o culturales que conforman la realidad cultural son susceptibles de establecer relaciones y de contaminarse recíprocamente; un hecho que podemos entender a través del concepto de ‘galaxia de discursos’, propuesto por Tomás Albaladejo en 2010, en el anual “International Colloquium Spot in *Conflict and Post-Conflict Cultures*” del “Centre for the Study of Post-Conflict Cultures” de la Universidad de Nottingham. Albaladejo crea esta expresión para destacar que, como seres humanos, no solamente vivimos envueltos en una galaxia de naturaleza comunicativa, sino que, también, nuestra vida en sociedad se desarrolla a través de esa galaxia, que está caracterizada por la divergencia y por la confluencia de los discursos que se integran en ella. Cualquier discurso, según el autor, puede converger y unirse con otros en cualquier producto: cuando ocurre en una obra

literaria narrativa, la unión entre los distintos discursos se articula en un mapa narrativo «que llega a ser inseparable del mapa de la existencia de los personajes» (Albaladejo, 2011: 8-9).

En síntesis, podemos afirmar que todo discurso, incluido el del arte y la literatura, condiciona, de un modo u otro y en diferentes grados y modos, los entornos internos y externos al ser humano. Por tanto, pese a que las modificaciones que puede producir un texto literario en la sociedad, en el individuo o en el medio no resulten, macroscópicamente, tan evidentes a simple vista como las del cambio climático que provoca la industrialización, derivada de un capitalismo feroz, existen y son efectivas.

Esto significa, por tanto, que las narrativas de *imágenes* que se codifican en los textos literarios y que muchas veces identificamos como invenciones por reconocerlas como narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física no son lo que distingue a la literatura de otros discursos culturales: todos ellos necesitan este tipo de narrativas de *imágenes* para constituirse y en todos ellos juegan un papel vital. Lo que distingue a la literatura, como discurso cultural, es el tipo de impacto que los textos literarios buscan producir a través de esas narrativas de *imágenes* y el modo en el que las utilizan para ello. Las invenciones codificadas en la literatura influyen en lo que entendemos como «realidad»: afectan al individuo, afectan a las sociedades e incluso pueden llegar a condicionar la materialidad del medio. Sólo hay que ver cómo otros discursos culturales —cuyas invenciones no han sido consideradas engaños por su tremendo impacto en el entorno, como ocurre con la religión o la política— se han servido de la literatura para hacer más profundo y efectivo su impacto en el tejido social. Por este motivo, también encontramos incongruente seguir sosteniendo que las invenciones que se codifican en textos literarios —a las cuales llamamos «ficción»— son opuestas o excluyentes a lo que entendemos como «realidad» cuando no es sólo que puedan afectar al modo en el que percibimos esa realidad, sino que, directamente, tienen un impacto efectivo en los entornos materiales que forman parte de ella y en los individuos que la comparten.

Por tanto, teniendo en cuenta que 1) nuestras invenciones literarias se basan en nuestras experiencias con los entornos materiales que nos rodean y que 2) estas invenciones tienen un cierto impacto en los individuos que las crean y comparten y en los entornos externos e internos que les rodean, pensamos que no tiene sentido seguir sosteniendo que las invenciones literarias (o ficción) son algo ajeno, excluyente u opuesto a la realidad. Nuestra capacidad de inventar es, precisamente, la que nos ha

llevado a tomar el control de nuestros entornos externos e internos y a modificarlos para nuestro beneficio: sin ella, no existirían las ciudades, los edificios, la tecnología, las catedrales, no habiéramos podido curar una infección con antibióticos, ni aliviar un dolor de cabeza. Tampoco hubiera existido la imprenta y no podríamos encontrar varios ejemplares de *Cien años de soledad* en una librería. Nuestra realidad es la que es gracias, precisamente, a la invención y la invención literaria (o ficción) es, indiscutiblemente, parte de esa realidad¹⁴¹.

Tercera máxima: ***En tanto en cuanto el binomio ficción/realidad no es operativo, las tradicionales definiciones que legitiman el concepto de 'ficción' tampoco lo son***

Explicar de qué modo se conforma la literatura desde el estudio del proceso de producción, almacenamiento, difusión y recepción de *imágenes* y de narrativas de *imágenes* mentales revela que la tradicional oposición ficción/realidad no es operativa. Esto significa que las definiciones que han intentado delimitar qué es la ficción aceptando esta oposición tradicional no son compatibles con una forma de estudiar la ficción literaria que contemple los procesos cognitivos de producción y de recepción del texto literario, como tampoco son funcionales los intentos de legitimación de la literatura que surgen, por necesidad, derivados de aceptar esta oposición de ficción/realidad.

Entender que «hablar sobre lo que no existe» es una habilidad que caracteriza nuestro tipo de consciencia y que nos permite dominar los entornos en los que se integra nuestro organismo de formas muy sofisticadas nos aproxima a 1) comprender la invención humana de una manera transversal, no solamente restringida al ámbito de la creación artístico-literaria —lo que hemos denominado «ficción»—; 2) despejar confusiones y resolver conclusiones problemáticas que eran el resultado de estudiar sólo la invención en el ámbito de la literatura —como la dualidad ficción/realidad y otros problemas derivados de ella—; 3) abrir la puerta a estudiar la literatura como un discurso más, que coexiste y se relaciona con otros dentro de un conjunto que llamamos «realidad cultural»; y 4) y flexibilizar las fronteras de lo que, hasta ahora, se ha considerado canónicamente como literario: ya hemos visto que los productos culturales

¹⁴¹ En el ámbito de la Ciencia Empírica de la literatura encontramos el trabajo de Schmidt «Fiction is that Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature» (1984), dedicado al tratamiento de la cuestión de la ficción literaria. Las ideas que se desarrollan en él, aunque parten de un punto de vista distinto, están en consonancia con las aquí expuestas.

—todos ellos se construyen, de diferentes formas, sobre la invención— están en estrecho contacto y sus discursos se retroalimentan.

Desde esta perspectiva, carece de sentido justificar, como hacía la Poética tradicional, que las invenciones de la literatura deben estar reconducidas hacia un propósito doctrinal o didáctico para evitar su potencial carácter engañoso¹⁴² (cuando ya sabemos que invención no es sinónimo de engaño) o que las invenciones de la literatura son legítimas porque trascienden lo racional y son el resultado de una inspiración inexplicable que no ha de ser cuestionada (cuando ya conocemos, racionalmente y con apoyo empírico, el proceso cognitivo que siguen para constituirse, plasmarse y recibirse). Tampoco tiene sentido considerar, como han hecho algunas de las más importantes corrientes teórico-literarias contemporáneas dedicadas al estudio de la ficción, que la invención es, simplemente, una imitación de nuestra realidad (sabemos que nuestros recuerdos condicionan de una forma personal e intransferible todas las narrativas de *imágenes* que creamos); que es una creación diferente, ajena y excluyente a lo que llamamos «realidad» (hemos explicado que la creación de narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos sin materialidad física no puede existir sin la interacción con nuestros entornos y sabemos, también, que tiene impacto en ellos y en el ser humano); o que la literatura propone un tipo de verdad único, inalcanzable para otros tipos de discursos (sabemos que la forma en la que las invenciones se dan en la literatura cumplen un papel que nos empuja a la cooperación y al aprendizaje de una forma particular y especial, pero también sabemos que lo literario no tiene unas fronteras completamente definidas y que cualquier discurso cultural puede hibridarse con el literario e, incluso, instrumentalizarlo en favor de sus intereses).

Por todo ello, pensamos que estudiar la ficción literaria apoyándonos en los Estudios Cognitivos requiere formular **una nueva definición de «ficción»** más inclusiva y abierta, que nos permita, al amparo de este estudio teórico apoyado en fundamentos empíricos, trascender la asumida oposición ficción/realidad y, con ello, flexibilizar las hasta ahora férreas fronteras de la que consideramos literatura, de las que muchas veces se han excluido nuevas formas híbridas difíciles de integrar en el actual paradigma de lo literario. No obstante, pensamos que alcanzar una definición más

¹⁴² Este argumento se sigue aplicando hoy a otros discursos artísticos potencialmente narrativos, como el videojuego, del que muchas veces se critica su componente violento y que otras tantas se ha intentado reconducir hacia el ámbito de la educación.

abierta de «ficción», que trascienda los presupuestos teóricos tradicionales que la asumen como una característica exclusiva de la literatura y que contemple los procesos cognitivos que se dan en la producción y recepción del objeto literario, pasa, precisamente, por dejar de utilizar un término, el de «ficción», que se construye, precisamente, sobre esta asunción y que se ha conformado a partir de un estudio sobre el objeto literario que desatiende las operaciones biológicas que tienen lugar en el productor y en el receptor para que se dé.

Pensamos que para evitar la restringir el uso del término «ficción» únicamente al ámbito de la narración artística y de la literatura, en lugar de «ficción», es más apropiado utilizar término «invención», que contempla que hablar sobre cosas que no disponen de una materialidad física en nuestros entornos no es una característica definitoria de la literatura, sino del tipo de consciencia del ser humano, que es necesaria para constituir e interpretar cualquier discurso —no sólo el literario— y de la que nos servimos, de un modo concreto, a la hora de construir literatura, para provocar un impacto específico en el receptor. Por tanto, cuando hablamos de «invención», en el ámbito de la creación de discursos y de la creación textual, nos referimos a

la *imagen* o narrativas de *imágenes* mentales codificadas en un discurso cultural (o intersubjetivo) que han sido creadas a partir de un conjunto de procesos cognitivos entre los que, necesariamente, está la modificación intencional de otras *imágenes* o narrativas de *imágenes* almacenadas (recordadas) para la proyección de eventos y objetos sin materialidad física en los entornos externos o internos al organismo, y que cumplen determinadas funciones específicas en el aprendizaje y en la coordinación de los individuos que conforman las diferentes sociedades humanas modernas.

Esta redefinición de «ficción», ajustada a una descripción de los procesos que el ser humano sigue para que tenga lugar y apoyada, por tanto, en conocimiento demostrable, nos permite observar que la construcción de invenciones literarias se lleva a cabo a través de las mismas operaciones cognitivas que dan lugar a otro tipo de invenciones, aunque, en su plasmación en textos, la literatura busque provocar efectos y reacciones concretas en el receptor individual y en el tejido social que son identificativas y características de su discurso. Reparar en que la invención es algo que trasciende al arte y a la literatura nos empuja a reubicar el arte y la literatura, como

forma de arte, y a estudiarlo como parte de un paradigma cultural o intersubjetivo en el que existen otros discursos que se constituyen, también, a partir de esta habilidad de imaginar. Pensamos que este enfoque permite entender mejor el constante contacto y contaminación entre productos culturales distintos y con diversas aplicaciones de esta capacidad de inventar y esto posibilita ampliar y flexibilizar el marco de lo que consideramos literatura y construir una definición más inclusiva y tolerante con manifestaciones que, por no encajar en los cánones clásicos y en las presunciones tradicionales sobre las que se constituyen, han quedado fuera del marbete de «lo literario».

Ahora bien, es necesario aclarar que nuestra propuesta de estudio de la invención literaria, fundamentada en las conclusiones empíricas de estudios sobre cognición humana, no pretende invalidar otras aproximaciones ni imponerse como la única forma posible de estudiar o hablar sobre literatura. El trabajo de Poética tradicional y de la moderna Teoría de la Literatura, a lo largo de los siglos, nos ha permitido comprender la producción literaria a través de análisis cada vez más sofisticados (a veces, apoyados en otras disciplinas, como la lingüística o la psicología) y ordenar y categorizar las obras literarias en modelos con alta funcionalidad (a pesar de las discusiones y debates que hayan podido surgir de ciertos problemas y contrasentidos). En lo que respecta al estudio de la ficción literaria, las diferentes teorías que surgen durante el siglo XX y XXI, en el seno de la Poética moderna, se alejan cada vez más de los presupuestos y asunciones tradicionales y, aunque no logran librarse de la antigua contraposición ficción/realidad del todo, sí son conscientes, todas ellas, de la necesidad de negar contundentemente que la invención literaria pueda entenderse como un tipo de engaño. De hecho, de forma natural, algunas de estas aplicaciones teóricas del siglo XX, que ya atienden al hecho literario dentro del proceso comunicativo (como la *Teoría de los mundos posibles*, de Tomás Albaladejo, o algunos trabajos de Pavel) empiezan a hablar de la necesidad de adoptar un enfoque pragmático para el estudio de la ficción literaria, que considere el proceso de producción y de recepción del texto (como hace, por ejemplo, Tomás Albaladejo cuando construye su aplicación teórica sobre el modelo de análisis lingüístico de la TeSWeST, de János S. Petőfi). Asimismo, dentro de las teorías semántico-creacionistas y semántico-miméticas, aproximaciones como las de Thomas G. Pavel, por ejemplo, ya empiezan a esbozar cuestionamientos de la contraposición ficción/realidad cuando observan que ciertos individuos entienden como reales objetos y eventos que otros reconocen como ficcionales o cuando (como en el caso de Auerbach)

notifican que la concepción de lo que llamamos «realidad» cambia dependiendo del individuo o del conjunto de individuos que la observen. Nuestras conclusiones, que están en la línea de las propuestas pragmático-constructivistas, pueden resultar interesantes para optimizar la funcionalidad de modelos teóricos que ya contemplan el estudio del texto literario como parte de un proceso comunicativo que se establece entre un productor y un receptor y, asimismo, para ahondar, desde otro punto de vista, en la idea de que no existen unos límites claros entre lo que consideramos como real y lo que entendemos como ficcional y formular una definiciones de literatura y de ficción que superen la tradicional dualidad (realidad/ficción) que, hasta ahora, ha marcado una distinción opositora de ambos conceptos que ha resultado problemática.

Pensamos que encauzar un estudio teórico de la ficción literaria con una aproximación interdisciplinar en ningún caso debilita, perjudica o compromete el saber humanístico, como algunas voces han afirmado, ni mucho menos anula las posibilidades de la actual Poética moderna. Al contrario, creemos que las enriquece. Estudiar la invención literaria con el apoyo de los resultados empíricos de los Estudios Cognitivos (en los que ya cooperan diversas disciplinas como la neurociencia, la biología, la psicología...) puede romper viejas ataduras, abrir nuevas puertas y aportar un nuevo tipo de respuestas estables y funcionales desde las que proponer una visión de la literatura mucho más abierta, inclusiva y representativa, a la que hasta el momento no era posible llegar debido a ciertas constricciones que suponían ciertas asunciones culturales tradicionales, como es, principalmente y entre otras, la oposición implícita ficción/realidad.

3.2. Reconsiderar la representación literaria: la importancia de la experiencia de los sujetos productores y receptores

Observar el objeto literario mediante un estudio, desde las ciencias empíricas, de los procesos cognitivos que forman parte de su producción y de su recepción nos ha conducido a redefiniciones y reubicaciones que ahora nos llevan a observar la invención como un proceso cognitivo que trasciende el texto y a encuadrar la literatura dentro de un conjunto de producciones que forman parte de la denominada realidad intersubjetiva o cultural. Los Estudios Cognitivos nos han permitido cambiar la forma en la que observamos los textos literarios y esta nueva mirada nos acerca a la posibilidad de abrir y de flexibilizar los márgenes de lo que consideramos literatura para proponer clasificaciones menos herméticas y más inclusivas y representativas de nuestra realidad

literaria. No obstante, esta nueva mirada tiene como consecuencia que algunos conceptos básicos para entender la literatura, como el de representación, necesiten, también ser adecuados a esta nueva forma de entender la invención literaria, la cual contempla lo que hasta ahora entendíamos como «ficción» como una compleja operación cognitiva.

De igual manera que hemos entendido tradicionalmente la invención literaria como la creación de objetos y eventos contrarios a la realidad, hemos entendido la plasmación de esa invención en los textos a través del concepto de ‘representación’. La actual Teoría de la Literatura y los estudios centrados en la narración han definido la «representación» como una sustitución de una realidad por un representante. Sobre la oposición ficción/verdad, la actual Teoría literaria dice que la representación es la operación de sustituir cualquier realidad, sea verdadera y factual o ficcional (verosímil o inverosímil). En esta sustitución, por supuesto, debe existir una coherencia que implique la correspondencia entre los objetos representados y el representante o la construcción lingüístico-textual que es lo que conforma la representación. Es esa correspondencia la que asegura que el receptor pueda reconocer, a través de la representación, el objeto representado (Albaladejo, 2003: 1-3).

Ahora bien, el problema de entender de este modo la representación es que estamos centrándonos, todo el tiempo, en el **qué** se representa (en el objeto que se representa) y obviamos el **cómo** se representa (el proceso por el cual se representa el objeto que necesita, necesariamente, de operaciones cognitivas). Obviar las operaciones cognitivas que dan lugar a la invención literaria nos ha hecho, también, pasarlas por alto a la hora de explicar cómo se plasman esas invenciones en un texto: hemos pensado, tradicionalmente, que lo que codificamos en un texto representa (sustituye) al evento u objeto que tiene una materialidad física en nuestro entorno externo o interno o que representa una invención mental sin correspondencia con nada de nuestro entorno material y que, por tanto, es inexistente y no se puede considerar real. Por ejemplo, si yo escribo un mensaje de texto a mi hermano en el que le digo «te he dejado la nota sobre la mesa», esa construcción textual sustituye (representa) al evento que he realizado y a los objetos (la nota, la mesa) que forman parte de él.

No obstante, una aproximación desde los Estudios Cognitivos nos invita a repensar el concepto de ‘representación’. Marco Caracciolo dedica su obra *The Experientiality of Narrative* (2014) al tratamiento de esta misma cuestión y propone un modelo teórico con el que trata de adaptar la investigación literaria al marco teórico del

enactivismo —que opera dentro de las Ciencias Cognitivas— y, desde este enfoque enactivo, se apoya en la investigación empírica en psicolingüística y en psicología cognitiva. Caracciolo propone reconsiderar el concepto de ‘representación’, tal cual ha sido usado por los estudios en estética, crítica literaria y teoría narrativa porque, según el autor, está construido sobre un esquema basado en el objeto (que, en teoría, se representa) y no considera la experiencia sobre el objeto que se representa, lo cual significa que se considera, únicamente, lo que se representa y no el cómo se percibe lo que, en principio, se representa:

While experience is a complex texture created by people’s biological make-up and past experiences, it has to do not just with *what* is experienced, but with the *how*, with the ways in which people respond to the world (Caracciolo, 2014: 30).

Caracciolo explica que, en sí, la experiencia sobre cualquier objeto es irreductiblemente rica y compleja: «it is made up by many threads [...]. It is layered and multidimensional and yet somehow gives rise to a feeling that is like an undivided whole» (Caracciolo, 2014: 34). Esta explicación sobre la experiencia está en consonancia con la descripción que la neurociencia ofrece sobre el intrincado funcionamiento de las *imágenes* mentales: sabemos que las *imágenes* que creamos, sean de carácter visual, auditivo, gustativo, emocional... e independientemente de si proceden de una interacción directa con algún entorno externo o de la modificación de recuerdos, pueden interrelacionarse de infinitas formas e integrarse, como resultado de estas interrelaciones, en secuencias que hemos llamado narrativas de *imágenes*, que funcionan como ese todo indivisible que menciona Caracciolo. Por esto decíamos antes que la creación de cualquier *imagen* está condicionada por el conjunto general de *imágenes* almacenadas e interrelacionadas —solapadas de forma multidimensional— entre sí, que, pensamos, puede ser identificado con lo que Caracciolo llama *background experiencial* (Caracciolo, 2014: 49).

Caracciolo explica en su obra que el término «representación» también se ha utilizado en Ciencias Cognitivas (como «representación mental») sobre un esquema que considera el objeto que se representa (el qué se representa) y que ha obviado la experiencia sobre el objeto representado (el cómo se ha representado ese objeto). Se ha comprendido, muchas veces, que la representación mental de un objeto es un estado físico del cerebro que, en el interior del mismo, reproduce el objeto y lo sustituye. No obstante, el autor nos invita a reflexionar sobre la importancia de considerar no sólo la

reproducción del objeto, sino también el papel que juega la experiencia en ese proceso de reproducción o sustitución (Caracciolo, 2014: 34-35). Vamos a poner un ejemplo: estamos sentados al lado de una mesa y, en ella, alguien ha dejado una maceta con un cactus plantado, cerca de nosotros. En nuestro regazo, está sentada nuestra sobrina, que tiene poco más de un año. El cactus es un objeto, pero nuestra experiencia sobre él y la de nuestra sobrina difieren completamente, porque están condicionadas, ambas, por el *background* de experiencias pasadas que cada una de nosotras almacena. A lo largo de nuestra vida, hemos acumulado experiencia interaccionando con esta planta: sabemos que tocarla va a provocarnos —como diríamos, desde un punto de vista más vinculado a la neurociencia— unas narrativas de *imágenes* desagradables (en las que imperan *imágenes* con un alto contenido emocional que perjudica nuestro bienestar), bien porque las hemos experimentado, bien porque otras personas nos las han transmitido a través del lenguaje. Sin embargo, nuestra sobrina no elabora una representación mental del objeto como la nuestra, porque no está condicionada con las mismas experiencias con la planta: nunca se ha pinchado con ella y no es capaz de comunicarse, por lo que no es de extrañar que intente, una y otra vez, alargar el brazo para tocarla:

Note that this argument does not commit me to the view that mental representations do not exist—it only entails that experiences are not *just* mental representations. The enactivists provide good reasons to think that basic, pre-conceptual experience is not representational (Caracciolo, 2014: 35).

Así pues, si bien no podemos entender nuestra forma de percibir el mundo sin tener en cuenta nuestras experiencias previas sobre él, tampoco podemos comprender nuestro compromiso con las historias sólo en términos representativos, sin considerar el factor inherentemente experiencial. Por eso, Caracciolo sugiere considerar el término «expresión», junto con el de «representación», para referirnos, según entendemos desde la neurociencia, a la codificación en un lenguaje de nuestras narrativas de *imágenes* mentales, con la intención de tener en cuenta la experiencia del sujeto sobre el objeto (y no sólo el objeto) y de evitar considerar esta misma experiencia como una cosa, como un objeto. De acuerdo con Caracciolo, «unlike representation, which works by referring to a self-contained object, expression is deeply embedded in the context in which an experience occurs» (Caracciolo, 2014: 36). Por ello, para él, cuando un objeto pesado cae sobre nuestro pie, experimentamos dolor y eso puede provocar que gritemos; ese

grito es una expresión, no una representación del dolor, porque es una forma de reacción a una experiencia que no puede ser considerada fuera de su contexto.

Para desarrollar este argumento, Caracciolo se basa en Ludwig Wittgenstein (1982), quien defiende que lo que transmite una expresión no puede explicarse con una sustitución, sino a través de las circunstancias que rodean a la expresión:

Isn't my question like this "What makes this sentence a sentence that has to do with *him*?"

"The fact that we were speaking about him." — "And what makes our conversation a conversation about *him*? —Certain transitions we made of would make (Wittgenstein, 1982: 43e).

Suppose that instead of imagining something, I were to make sketches on a piece of paper. So I talk about N. and in the process my pencil is sketching a figure on the paper. Now someone can ask me "Does that represent N.? And it might represent him, whether it is like him or not (Wittgenstein, 1982: 43e).

Esto implica que una expresión pueda no resultar expresiva para una persona para la que sus implicaciones no sean familiares. Caracciolo afirma que estas ideas son aplicables a las expresiones lingüísticas sobre una experiencia individual: sólo podemos entender los relatos de situaciones que nos son familiares (Caracciolo, 2014: 36-37) o, explicado con la terminología de Damasio: sólo podemos comprender aquellos relatos que integran narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos con los que hemos tenido alguna experiencia interactiva. Esto explicaría, por ejemplo, por qué nos resulta imposible imaginar experiencias que nunca hemos podido experimentar, como la ceguera o la afantasia:

The experience does not lie in the foot, nor in the heavy object, nor in the fall, but in the way these objects interact with the subject and with his or her neural wiring. Likewise, the listener's imaginative re-experiencing of the reported events does not lie in any of the words the speaker uses, but in the way they leverage the listener's familiarity with pain in order to create a network of responses that involves the words themselves, the represented objects, and the listener's past experiences (Caracciolo, 2014: 37).

El concepto «expresión» considera no sólo la experiencia del sujeto que expresa (productor), sino también la del sujeto que interpreta la expresión (receptor) y las entiende como dos realidades ligadas: la expresión permite que el receptor, a través de

su propio *background experiencial* (de sus narrativas de *imágenes* almacenadas) pueda aproximarse a la experiencia del sujeto productor. A través de la narración de historias, podemos activar experiencias pasadas de los receptores para provocar en ellos ciertos efectos. Esto es posible porque se dan en el receptor, para ello, dos mecanismos: el primero es la atribución de consciencia (el simple reconocimiento de que un evento particular referido a través de la historia es experiencial) y el segundo la «enacción de la consciencia» (un mecanismo más sofisticado que consiste en empatizar con una simulación mental la experiencia que atribuimos a un personaje ficcional). Estos dos mecanismos favorecen el compromiso del lector con la narración y, a través de ellos, el lector consigue encontrar sentido en las experiencias de los personajes cuando las reconoce en sus propias experiencias (*imágenes* y narrativas de *imágenes*) almacenadas. Ahora bien, entendiendo la representación textual como una sustitución del objeto al que se refiere al texto, nunca vamos a poder explicar cómo el lector puede acceder a las experiencias de los personajes. Cuando decimos que la experiencia está «representada» en un texto, debemos decir, mejor, que el texto refiere un evento que implica una cierta experiencia (Caracciolo, 2014: 41).

Para poder provocar estas respuestas experienciales, construimos los textos utilizando, según Caracciolo, una serie de mecanismos que contribuyen a desencadenar ciertas emociones a partir de la activación de información recordada o almacenada en lo que él llama *background experiencial*: los dispositivos expresivos. Los recursos estilísticos y representativos (recursos expresivos) de carácter lingüístico son muy efectivos a la hora de provocar respuestas en los receptores y de hacerles conectar con determinados puntos de su *background experiencial*. A través de ellos, el lector traza un compromiso con el texto desde una experiencia emocional, muchas veces construida sobre un tipo de interacción con el mundo que el lector ha tenido previamente de forma personal y que es pre-lingüística y no proposicional. Esto significa que los mismos dispositivos expresivos pueden desatar diferentes reacciones en distintos lectores y de diversas intensidades, dependiendo de la naturaleza del *background* del receptor en cuestión. Estos dispositivos expresivos pueden operar en diferentes niveles: en el de la historia (algunos eventos que forman parte de una narración pueden desatar más fácilmente respuestas emocionales) o en el nivel del discurso (la opinión de un narrador, la del autor, las elecciones estilísticas, la estructura narrativa, etc.) (Caracciolo 41-44).

Tenemos que comprender, entonces, la experiencia lectora como un acto creativo. Cuando un receptor decodifica e interpreta un texto, de cualquier tipo, la

experiencia que obtiene es el resultado de la activación y de la modificación de ciertas *imágenes* y narrativas de *imágenes* de cualquier procedencia y naturaleza (pueden ser gustativas, visuales, olfativas, emocionales...), que, como sabemos, se encuentran solapadas multidimensionalmente y que, en su conjunto, podemos llamarlas *background experiencial*. En tanto en cuanto cada lector posee su propio *background experiencial*, cada interpretación será única y particular y esto implica que cada lector tendrá una experiencia diferente sobre el texto, aunque convergente, en algunos puntos, con las de otros lectores (porque, para que el texto sea comprensible, tiene que contener representaciones y expresiones con implicaciones familiares para el receptor).

En síntesis, desde un enfoque enactivo, Caracciolo considera que, en contextos lingüísticos, el ejercicio de representación y el de expresión están ligados y son interdependientes¹⁴³:

In sum, representation and expression are different layers or aspects of the same process of engaging with texts. Language is inherently representational because it asks interpreters to think about—or direct their consciousness to—mental objects like events and existents. But it is also experiential, because it can *express* experiences by constantly referring back to the past experiences of the interpreters, and by inviting them to respond certain ways (Caracciolo, 2014: 38).

La exposición que Caracciolo desarrolla desde el enactivismo nos ayuda a ver, desde otra perspectiva, dentro, también de las Ciencias Cognitivas, la necesidad de considerar en el estudio de la literatura no sólo el objeto literario —el texto y el objeto que representa el texto—, sino también el proceso que da lugar a la producción y a la interpretación del objeto literario (la actividad cognitiva que posibilita la producción de los textos y la que facilita la experiencia lectora de los mismos). La descentralización del estudio del objeto literario hacia el estudio de los procesos cognitivos que se dan en

¹⁴³ Caracciolo explica la importancia de la experiencia, en la lectura, a través del ejemplo de la araña: no reaccionamos igual cuando leemos un relato en el que se nos cuenta cómo una araña trepa por una pared, que cuando leemos un texto que invita a imaginar cómo esa araña te trepa por el brazo. Tampoco tenemos la misma experiencia lectora cuando se nos describe, exactamente, cómo las patas peludas del animal se adhieren a nuestro brazo. Las diferentes respuestas emocionales que sentimos en la lectura de cada caso no dependen sólo de los objetos que se representan a través del lenguaje: la pared, el brazo, la araña o las patas de la araña, sino porque nuestras respuestas son, en definitiva, experienciales. Nuestras respuestas no son representacionales porque nuestra visión de las arañas, el miedo a ellas, no tiene un contenido proposicional (Caracciolo 2014: 38)

el sujeto que produce y que recibe el texto nos permite entender y redimensionar la naturaleza de la invención y las funciones y el impacto que tiene cuando se emplea con una voluntad artística y se codifica, por ejemplo, a través de las herramientas (o dispositivos) discursivas de la literatura —entre los que están los dispositivos expresivos mencionados por Caracciolo. Esta descentralización nos invita a reconsiderar el texto literario y a proponer modelos de análisis sobre el mismo que, como el de Caracciolo, no desatiendan la figura de los sujetos productores e intérpretes y consideren los complejos mecanismos cognitivos que convierten a la obra de arte y al texto literario en un producto humano complejísimo que desencadena experiencias que los receptores, a lo largo de la tradición, han explicado, como ya hemos mencionado, desde la lógica intuitiva y esotérica que encierran viejos tópicos como el del poeta furioso.

El texto de Caracciolo a propósito del concepto de ‘representación’ nos sirve como material para reforzar nuestra defensa de que, cuando codificamos en un texto lo que comúnmente denominamos «una invención» —eventos u objetos que no han tenido lugar, materialmente, en ninguno de nuestros entornos—, no estamos representando «nada» o algo que no existe y que depende de esa representación para existir. El referente que queda representado en el texto es una compleja narrativa de *imágenes* mentales de todo tipo que han sido generadas a partir de la modificación de otras narrativas de *imágenes* almacenadas e interrelacionadas (de carácter audiovisual, olfativo, gustativo, emocional, sentimental) que constituyen, en su conjunto, nuestro *background experiencial*. Estas narrativas de *imágenes* codificadas no pueden ser entendidas como un objeto, sino que han de ser consideradas como la experiencia humana sobre un objeto.

Todo esto significa, por tanto, que no podemos considerar que un texto representa, simplemente, objetos o eventos materiales o imaginarios, sino que, más bien, hemos de considerar que lo que representan los textos es nuestra experiencia personal con ellos. No podemos atender al objeto literario material desatendiendo los procesos que tienen lugar en la mente del sujeto que lo produce y en la del sujeto al que va dirigido.

3.3. Sistematización de los fundamentos teóricos desarrollados. Hacia un marco de estudio de la literatura más flexible y abarcador

Redefinir la ficción literaria desde las Ciencias Cognitivas, concretamente, desde fundamentos de la neurociencia, nos ha permitido adoptar una postura crítica, construida sobre los resultados empíricos de esta disciplina, que evita asunciones dogmáticas repetidas a lo largo de la historia de la Poética tradicional y de la moderna Teoría de la Literatura (como la oposición realidad/ficción), las cuales derivan del estudio del objeto literario (el texto) con escasa atención a los mecanismos cognitivos que tienen lugar durante el proceso de producción y de recepción del mismo. Por eso nuestra aproximación al estudio de la invención literaria y al de la literatura, en sí, parte, principalmente, del desplazamiento de la atención del objeto literario a los sujetos que producen y reciben el objeto y a los procesos cognitivos que se dan en ellos y es sobre este cambio de foco de atención sobre el que construimos nuestra forma de mirar y de explicar la creación literaria.

Observar la ficción o, como preferimos llamarla, la invención con atención a los procesos que se dan en el sujeto abre la puerta a resolver determinados contrasentidos, dudas y problemas derivados de asunciones tradicionales —como la contraposición ficción/realidad y las correspondientes soluciones o parches que surgen al paso de los inconvenientes que éste genera, como el requisito de moralidad o el tópico del poeta furioso, entre otros— y, asimismo, a exponer la escasa funcionalidad de estas asunciones a la hora de definir y de clasificar manifestaciones que, por sus características, no terminan de encajar en la tradicional visión de lo ficcional y lo literario, a pesar de que nos resultan fácil e intuitivamente identificables como literatura.

Dejar atrás las constricciones no funcionales de las asunciones en torno al tradicional concepto de ‘ficción’ abre la puerta a considerar el hecho literario desde una aproximación más abierta, flexible, inclusiva y, en definitiva, abarcadora y a preguntarnos si las actuales definiciones y divisiones en géneros literarios resultan eficaces para explicar, de forma representativa, la complejidad del actual paradigma literario. Estos replanteamientos pueden conducirnos a una reubicación de lo que llamamos «literatura» como un discurso cultural con márgenes flexibles, en estrecho contacto con otros discursos culturales —con los que muchas veces opera— que se insertan y coexisten, todos ellos, en un mismo paradigma intersubjetivo y a los cuales entendemos, en su conjunto, como realidades culturales.

Entender el hecho literario desde una aproximación más flexible y proponer nuevas clasificaciones que dejen de definir y diferenciar los textos por la inclusión o no de ficción en ellos pasa por 1) construir nuevos modelos de análisis que no desestimen

el funcionamiento de los procesos cognitivos que permiten la producción y la recepción de textos y que, por tanto, analicen el hecho literario en su dimensión pragmático-comunicativa o por 2) ampliar y optimizar aquellos modelos teóricos que explican el hecho literario como un acto comunicativo que se establece entre un productor y un receptor.

A continuación, vamos a sistematizar las consideraciones teóricas sobre los procesos cognitivos que tienen lugar en el emisor y en el receptor para la creación de textos que, pensamos, podrían enriquecer algunos modelos teóricos de corte pragmático dedicados al estudio de la literatura, que ya se aproximan al texto como parte de un proceso comunicativo y, también, dar lugar a nuevas herramientas de análisis textual. Asimismo, y a partir de esta sistematización, vamos a proponer la adopción de una nueva perspectiva de definición y de clasificación de textos que no distinga entre obras según la inclusión de invención en ellas o no —una distinción tradicional que se basa, como sabemos, en la oposición ficción/realidad—, sino que ponga su foco de atención en aspectos como el impacto que producen, que son observables desde el estudio de los textos en su dimensión pragmático-comunicativa y que, según nuestra opinión, permiten tener una visión más sincrética del conjunto de la producción textual y nos conducen a desarrollar un concepto de ‘literatura’ con unos márgenes más inclusivos.

No obstante, adelantamos y advertimos que, aunque la siguiente sistematización de consideraciones teóricas resulta aplicable a artefactos textuales construidos en cualquier lenguaje (audiovisual, musical, etc.), en este trabajo, que está enfocado especialmente al estudio de lo literario, sólo las aplicaremos, posteriormente, a modelos teóricos que, en principio, se aproximan sólo a discursos plasmados en textos en lengua natural. Asimismo, los artefactos que forman parte del corpus de ejemplos que analizaremos más adelante para observar la aplicabilidad de nuestros fundamentos teóricos son, todos ellos, formas discursivas codificadas en un lenguaje verbal natural escrito.

3.3.1. Modelos teóricos que ya consideran los procesos que se dan en el productor y en el receptor para la creación textual: la TeSWeST

Como comentábamos con anterioridad, János S. Petőfi, en su anteriormente citada TeSWeST (1978), ya demuestra interés por explicar, de forma pormenorizada, los procesos que dan lugar a la comunicación (producción y recepción) de cualquier texto. La TeSWeST es una herramienta desarrollada en el ámbito de la lingüística textual,

diseñada para explicar los procesos de producción y de recepción de los textos. Se trata de un modelo semiótico que considera el carácter sintáctico, semántico y pragmático de los textos en lengua natural. Francisco Chico (1988) recoge y sintetiza el desarrollo de esta teoría y de las ampliaciones que se han dado sobre ella y, aunque ya hemos explicado en el marco teórico su funcionamiento, vamos a recordarlo brevemente.

La primera versión del modelo contempló, en su construcción, tres componentes: el de semántica del mundo (contextual y extensional), el de gramática del texto (cotextual e intensional) y el de léxico. Estos componentes, organizados de forma bidireccional, posibilitan elaborar una explicación sobre los procesos de producción y de recepción de los textos. Tomás Albaladejo (1981; 1982; 1983) realizó una ampliación y mejora de este modelo teórico al añadirle dos componentes más, especialmente interesantes y estrechamente vinculados con nuestra propuesta de estudio, porque son los que permiten entender el texto en su dimensión comunicativa: el de representación (TeSWeST ampliada I) y el de pragmática textual (TeSWeST ampliada II). El primero da cuenta de cómo el emisor y el receptor de un texto lingüístico representan los resultados de los correspondientes procesos de recepción y de producción del texto. El segundo explica cómo tiene lugar el proceso de comunicación lingüística (Chico Rico, 1988: 31-33).

Los componentes iniciales y los incluidos en las ampliaciones se ensamblan en un modelo teórico que distingue entre el ámbito de la extensión y el de la intensión¹⁴⁴, describiendo y explicando las relaciones que se establecen entre estos componentes. Para comentar los que tienen lugar en el ámbito extensional, el modelo acoge el desarrollo teórico del concepto de ‘mundo posible’ y explica que el proceso de creación del texto comienza cuando el productor construye o adopta un modelo de mundo y selecciona de él los elementos semántico-extensionales que le interesa comunicar (seres, estados, procesos, acciones, ideas...). El resultado de esta selección es lo que se

¹⁴⁴ En lógica, filosofía del lenguaje y Teoría de la Literatura (entre otras disciplinas) se utilizan los conceptos de extensión y de intensión para hablar, respectivamente, de los objetos a los que se aplica un conjunto de signos y su significado y los signos y de significados que se aplican a un conjunto de objetos. Por ejemplo, la oración «Los instrumentos de cuerda de la orquesta» es el conjunto de signos que se aplica a la extensión (las entidades) violín, viola, violonchelo, contrabajo, guitarra... Estos objetos de carácter extensional (violín, viola...) se ven intensionalizados por la expresión «los instrumentos de cuerda de una orquesta». A propósito de los conceptos de extensión y de intensión, B. Stanzosz (1970) profundiza en «Formal Theories of Extension and Intension of Expression» en *Semiotica*, 2: 104-114 y Teun A. van Dijk (1993) en *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra: 68-75. Según Francisco Chico Rico, es Tomás Albaladejo Mayordomo quien utiliza, por primera vez, el concepto de ‘intensionalización’ y sus respectivas formas verbales en referencia a la formalización lingüística de la realidad en *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* (Chico Rico, 1988: 91).

denomina, dentro de la TeSWeST, «estructura de conjunto referencial». Esta estructura de conjunto referencial es la organización semántico-extensional de estos seres, estados, procesos y acciones que van a expresarse en el texto y va a regirse por el conjunto de reglas semántico-extensionales contenidas en el modelo de mundo previamente creado o adoptado.

Estos elementos semántico-extensionales se intensionalizan a través del uso del léxico y se plasman en un texto en lengua natural, el cual se constituye a través de una serie de organizaciones que dependen del léxico y que dan lugar, en última instancia, a la manifestación textual lineal, que es, en esencia, el resultado de todo este proceso creativo: lo que nosotros percibimos como la estructura superficial del texto escrito en lengua natural (Chico Rico, 1988: 34- 38).

El modelo teórico incluye ciertos subcomponentes (que se consideran, dentro de la teoría, «de cuarto grado») que contemplan el proceso mediante el que el receptor construye estas organizaciones a partir de la recepción de la manifestación textual lineal, hasta llegar a construir o adoptar, en el plano semántico-extensional, el modelo de mundo que el texto plasma a partir de la intensionalización de la estructura de conjunto referencial (Chico Rico, 1988: 36).

Sobre toda esta explicación teórica del proceso de producción y de recepción textual, matiza Chico Rico:

en la realidad de la comunicación lingüística todas las operaciones que en ella intervienen son parcial o totalmente simultáneas. Nuestra imprescindible presentación de forma compartimentada responde a la consideración teórica de las mismas y a la imposibilidad de explicar correctamente desde esta perspectiva tan complejos fenómenos de modo sincrónico (Chico Rico, 1988: 39-40).

Modelos de análisis textual como la TeSWeST nos permiten observar el objeto textual como parte de un acto comunicativo y como el resultado de una serie de procesos que tienen lugar en el productor y en el receptor que participan en ese acto de comunicación. Estas herramientas teóricas resultan útiles y provechosas porque nos permiten, en el caso del estudio sobre textos literarios, por ejemplo, llevar a cabo una observación del texto que aspire a considerar los procesos que dan lugar a él y que ocurren en los sujetos que participan de su acto comunicativo, lo cual resulta enriquecedor para definir las respectivas obras, diferenciarlas y realizar clasificaciones sobre las mismas que contemplan estos procesos y que no estén basadas, únicamente, en encasillamientos

tradicionales. Por eso, pensamos que adoptar esta perspectiva para no desatender el aspecto pragmático en la teorización sobre la literatura es realmente importante.

No obstante, el problema está en que, aunque la atención que modelos teóricos como la TeSWeST prestan en el análisis de textos a la dimensión pragmática es muy necesaria y conveniente, lo cierto es que muchos de estos modelos todavía siguen construyéndose sobre asunciones tradicionales (como la contraposición ficción/realidad), derivadas de una tradición de estudio de las artes y de la literatura centrada en un discurso logoteórico, intuitivo y de corte metafísico que, bajo nuestro punto de vista, restan funcionalidad a sus resultados y nos abocan, en algunos casos, a definiciones y clasificaciones de textos que comportan problemas o contrasentidos. Vamos a observar a continuación qué máximas deberíamos considerar, a propósito del funcionamiento de nuestra cognición, en lo relativo a la producción y a la recepción de textos, para, a la hora de dar cuenta de estos procesos que tienen lugar en el sujeto, evitar caer en asunciones y prejuicios no constatables, heredados y aceptados de forma tradicional, que puedan abocarnos a incongruencias a la hora de definir y clasificar los textos a los que nos enfrentamos.

3.3.2. Sistematización de las consideraciones teóricas desarrolladas para su aplicación en modelos de análisis textual.

Hemos visto cómo modelos como la TeSWeST ya se interesan en la explicación de los complejos fenómenos que tienen lugar en los sujetos durante el acto comunicativo lingüístico-textual. Pensamos que explicar estos fenómenos teniendo en cuenta los resultados que los Estudios Cognitivos arrojan a propósito del funcionamiento de la cognición humana puede ser muy provechoso a la hora de ahondar en el estudio del conjunto de procesos que ocurren en los sujetos productores y receptores durante la producción y recepción de textos y puede optimizar la funcionalidad de modelos como la TeSWeST (o estimular la creación de nuevos modelos teóricos), de manera que estas herramientas de análisis textual no se vean comprometidas por asunciones tradicionales empíricamente no constatables a propósito de los procesos de creación textual (oposición realidad/ficción; asunción del tópico del poeta furioso, vinculado con la inspiración; asunciones a propósito del fin de la literatura, que han dado lugar a dualidades como la del *docere/delectare...*).

Proponer nuevas teorías o enriquecer y ampliar las existentes evitando estas asunciones tradicionales de escasa funcionalidad y representatividad y observando el

proceso de creación textual con atención al funcionamiento de la cognición humana pasa por considerar los principios que vamos a sistematizar a continuación a la hora de dar cuenta de las operaciones que tienen lugar en el productor y en el receptor de un texto.

La consciencia humana trabaja proyectando y almacenando imágenes y su exclusiva capacidad de modificarlas es lo que llamamos invención

Damasio explica, recordamos, que el funcionamiento de toda nuestra consciencia se articula en torno a una unidad mínima: la *imagen*, que es el resultado de nuestra habilidad para *mapear* o reconocer los entornos materiales, externos o internos a nuestro organismo humano¹⁴⁵. Sabemos que estas *imágenes* suelen agruparse en determinados órdenes (narrativas de imágenes), que son susceptibles de ser almacenadas (recordadas) y que, cuando esto sucede, el ser humano es capaz de recrearlas o reconstruirlas de un modo muy parecido a como fueron generadas en un principio. El conjunto de *imágenes* almacenadas, de todo tipo, es lo que entendemos comúnmente como memoria¹⁴⁶ y todas ellas se encuentran interrelacionadas y superpuestas multidimensionalmente, de tal forma que se generan entre ellas infinitas y complejísimas conexiones. Además, estas interrelaciones suponen que las *imágenes* puedan superponerse, sucederse y, en definitiva, ordenarse en conjuntos que llamamos narrativas de *imágenes* que, en esencia, encierran secuencias de información sobre objetos y eventos que transcurren en un espacio y durante un tiempo.

Sabemos ahora que nuestra habilidad creativa deriva de una capacidad especial y sin precedentes en otros mamíferos, que distingue la consciencia humana de otras formas de consciencia primarias: la de controlar y gestionar estas *imágenes* y estas narrativas de *imágenes*: podemos intervenir y modificar, intencionalmente (o no), cualquier *imagen* o narrativa de *imágenes* almacenada para crear otras *imágenes* que contengan información sobre objetos y eventos que no han sido experimentados a través de la interacción con ningún entorno. Esta capacidad creativa es la que define y articula todo el modo de actuación de la consciencia humana y hace mucho más eficiente la

¹⁴⁵ Recordamos que es el sistema nervioso el que nos facilita este *mapeo* de los entornos y que las *imágenes* resultantes pueden ser de diversos tipos dependiendo del entorno con el que se haya interaccionado (externo o interno) o de los mecanismos que nos hayan permitido generarlas: así, tenemos *imágenes* audiovisuales, olfativas, gustativas, táctiles, auditivas, pero también *imágenes* que se corresponden con lo que llamaríamos sensaciones (dolor, calor, frío...) o emociones (alegría, tristeza...).

¹⁴⁶ Y lo que Caracciolo, desde una perspectiva enactivista, llama «*background experiencial*» (Caracciolo, 2014: 49).

aproximación del individuo a los entornos que lo rodean (internos o externos)¹⁴⁷. La habilidad para manipular *imágenes* y narrativas de *imágenes* para crear otras *imágenes* que no parten de ninguna interacción directa con ningún entorno es lo que entendemos como invención y es esta operación la que realizamos para construir literatura, pero también para investigar, para diseñar, para politizar..., y la que, en definitiva, es necesaria para la construcción de cualquier texto, sea cual sea su carácter.

Implicación sobre otros modelos (ejemplo de la TeSWeST): En el caso del modelo teórico de la TeSWeST, por ejemplo, se utiliza el concepto de ‘mundo posible’ para explicar los procesos que tienen lugar en el sujeto productor, en el plano de la extensión: se entiende que, cuando confeccionamos un texto, en nuestra mente adoptamos o creamos un mundo imaginario, del que seleccionamos aquello que nos interesa comunicar, que es lo que plasmamos en un texto. No obstante, el funcionamiento de nuestra consciencia, basado en la proyección, en el almacenamiento y en la modificación de *imágenes*, descrito por la neurociencia, revela que los procesos cognitivos que se dan en el sujeto previamente a codificar en lenguaje sus pensamientos son más complejos y no derivan, exactamente, en la adopción de un mundo existente ni en la creación de un mundo ajeno al nuestro.

Esto no lleva a considerar otra cuestión:

Las narrativas de imágenes establecen innumerables y complejísimas interrelaciones multidimensionales

1. Las narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos que no han tenido lugar materialmente en ningún entorno físico (que son el resultado de la capacidad de inventar de la que dispone el ser humano) parten de otras almacenadas que establecen, entre sí, complejas relaciones y que pudieron, bien ser el producto de una experiencia interactiva con la realidad material del entorno externo o del interno al organismo, bien ser producto de la modificación de otras narrativas de *imágenes* anteriores.
2. También hay que considerar que las narrativas de *imágenes* que en algún momento fueron evocadas a partir de la experiencia interactiva con algún entorno material, externo o interno al organismo, también pueden estar

¹⁴⁷ Recordamos que no sólo adquirimos experiencias con los recuerdos sino que, también, los usamos para generar escenarios posibles que todavía no han ocurrido, pero a través de los que nos preparamos para afrontar circunstancias venideras.

condicionadas por otras narrativas de *imágenes* almacenadas y experimentadas en algún momento, que pueden proceder de otras experiencias interactivas con el entorno, a través de nuestro sistema nervioso, o pueden ser, más bien, producto de la modificación intencional (o no) de recuerdos.

Esto significa, en síntesis, que toda la producción de narrativas de *imágenes* mentales del ser humano está vertebrada y afectada, inevitablemente, por la capacidad humana de inventar, la cual se nutre de la percepción de los entornos externos e internos al organismo, que viene facilitada por el sistema nervioso.

Implicación sobre otros modelos (ejemplo de la TeSWeST): Por tanto, cuando escribimos un texto, no «adoptamos» mundos que ya existen (o lo que llamamos comúnmente «realidad»), porque nuestra experiencia sobre la realidad es individual e intransferible, en tanto en cuanto nuestra percepción sobre ella está condicionada por el conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas, interconectadas entre sí de forma muy compleja y superpuestas multidimensionalmente. Esto, por supuesto, se aplica tanto al productor del texto como al receptor del mismo e implica que, si bien podemos codificar en el lenguaje y comunicar en un correo electrónico un conjunto de narrativas de *imágenes* pertenecientes a nuestro viaje familiar a Cancún¹⁴⁸, lo cierto es que el receptor elaborará una recreación mental de ese suceso de acuerdo con el conjunto de narrativas de *imágenes* intransferibles de las que dispone a partir de su experiencia de vida. Cuantos más puntos de convergencia tengan el conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas por el productor y el conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas por el receptor, más próxima estará la recreación mental del suceso que evocará el receptor a las vivencias que recuerda el productor, pero, inevitablemente, las narrativas de *imágenes* que recreará el receptor sobre el viaje a Cancún no serán las mismas que las que puede evocar el productor.

La neurociencia nos permite entender que, si bien todos los seres humanos están insertos en un entorno externo que es objetivo, porque no depende, para existir, de los procesos mentales de las personas, lo cierto es que la experiencia de cada sujeto sobre

¹⁴⁸ Incluso tenemos que aclarar que los recuerdos del productor no tienen por qué ser exactamente fieles a las *imágenes* que experimentó en el pasado, a través de la interacción con el entorno externo (por ejemplo). Es posible que el paso del tiempo y la interconexión de los mismos con otras *imágenes* haya podido alterarlos. Pueden aparecer, en ellos, lagunas de información, pueden haberse hiperbolizado o, incluso, dentro de las narrativas de *imágenes* recordadas, pueden haberse introducido, inconscientemente, otras no experimentadas directamente, que han sido evocadas a partir del relato de terceros.

ese entorno externo objetivo está ineludiblemente condicionada por estos procesos mentales de naturaleza creativa que, comúnmente, llamamos «subjetividad». Por consiguiente, no tiene sentido hablar de mundos adoptados en relación a la creación textual: si bien nuestro entorno es independiente de nuestra consciencia, nuestra experiencia sobre él no lo es e implica, inevitablemente, aquello que llamamos invención, independientemente de que nuestras experiencias puedan tener más o menos puntos de convergencia con las de otros seres humanos. Un ejemplo claro de cómo determina nuestra experiencia subjetiva del entorno objetivo nuestro comportamiento y nuestra interacción con el mismo puede ser el siguiente: podríamos decir que un artículo científico actual sobre bacteria *Yersinia pestis* (la que ocasionó la peste negra) adopta el modelo de mundo de la realidad para constituirse, y podríamos decir también que muchos tratados medievales del siglo XV sobre la caza de brujas se constituyeron, en aquel momento, adoptando, también, el modelo de mundo de la realidad. No obstante, la experiencia del entorno objetivo, en ambos casos, difiere y es lo que, precisamente, define y condiciona la actuación del ser humano en él: en el primer caso, la peste negra se entiende como una enfermedad bacteriana de origen animal; en el segundo, como un castigo divino, consecuencia de la actividad herética de la mujer.

Así pues, teniendo en cuenta estos fundamentos, no encontramos conveniente distinguir entre «mundos adoptados» y «mundos construidos» a la hora de hablar del proceso de creación y de recepción textual, como tampoco hemos encontrado conveniente diferenciar entre realidad y ficción o distinguir entre *imágenes* evocadas a partir de la experiencia interactiva con el entorno e *imágenes* evocadas a partir de la modificación de recuerdos, porque todas ellas están interconectadas y se retroalimentan. La invención (o ficción, como la han llamado los estudios artísticos) vertebrada, inevitablemente, todos nuestros procesos cognitivos y es nuestro filtro para aproximarnos a comprender nuestros entornos externos e internos; no podemos desprendernos de ella y lo que llamamos «realidad» no es excluyente, sino que tiene una relación de interdependencia con ella. Esto significa que, al final, construimos tanto para crear una novela que llamaríamos «de corte fantástico» como para relatar un episodio que acabamos de vivir en la calle. En ambos casos —aunque las dos construcciones son diferentes—, necesitamos de la modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas, muchas de ellas procedentes de la experiencia interactiva con el entorno. De hecho, pensemos que es posible que un relato literario, contextualizado en un espacio en el que existe la magia y los elfos son una raza, puede contener,

perfectamente, muchísima información fiel a las vivencias que el autor experimentó en algún momento y que recuerda (una ruptura amorosa, una tragedia familiar...), así como un relato periodístico puede sesgar información o hiperbolizar en algunos puntos para hacer pensar al lector que determinados hechos han sucedido de una manera distinta a como se sabe que han ocurrido.

La complejidad con la que las distintas narrativas de *imágenes* se relacionan entre sí nos lleva a otra conclusión:

Es imposible determinar, con generalidad y exactitud, qué relación de movimientos mentales ocurren y con qué orden en un productor o en un receptor para la creación o interpretación de un texto

Como hemos comentado con anterioridad, las *imágenes* y narrativas de *imágenes* almacenadas establecen entre sí innumerables y complejas relaciones multidimensionales: por ejemplo, a veces, la percepción de un olor nos hace evocar determinadas *imágenes* almacenadas que asociamos, directa o indirectamente, con él. La tremenda complejidad con la que funciona nuestra cognición y las diferencias que presenta este funcionamiento entre los distintos individuos hacen imposible sistematizar, con generalidad, cuáles son los movimientos mentales exactos que ocurren en un productor o en un receptor durante el acto de creación o de interpretación de un texto y en qué orden determinado acontecen. Es decir, podemos saber que todos los productores y receptores necesitan de la modificación de sus narrativas de *imágenes* almacenadas (recordadas) para la creación de imágenes sobre objetos o eventos que no han tenido lugar en la materialidad del entorno, pero no parece posible, en la actualidad, rastrear de qué forma exacta y con qué orden se modifican estas narrativas de *imágenes* almacenadas durante el proceso de producción y el de recepción (e intuimos, además, que, de poder conocerlo a través de un estudio empírico, este rastreo arrojaría resultados diferentes en el caso de cada autor y de cada lector).

Implicación sobre otros modelos (ejemplo de la TeSWeST): Por consiguiente, no parece que sea funcional, en sí, la descripción del proceso que, según la TeSWeST, tiene lugar en el plano de la extensión, en el individuo, y que se corresponde con la operación que en retórica se entiende como *inventio*, y es atrevido fijar que, en cualquier proceso de escritura, el autor construye, inevitablemente, un mundo mental modélico y que escoge los elementos del mismo que le interesa comunicar. Restringir la sucesión de procesos

mentales que el productor sigue para construir un texto en un mismo esquema no representa la pluralidad de posibilidades creativas de las que dispone la cognición humana.

Vamos a poner un ejemplo aproximado: el proceso de creación de un relato literario podría empezar por un estímulo externo que genere una *imagen* de tipo olfativo. Esta *imagen* puede llevarnos a evocar unas narrativas de *imágenes* almacenadas relativas, por ejemplo, al olor a rosas del baño de nuestra abuela, de cuya modificación surja, posteriormente, una narrativa de *imágenes* nueva, de tipo audiovisual, emocional... Esta narrativa de *imágenes* puede resultar en un personaje literario, al cual le construimos, simultáneamente, una historia personal basada en unas experiencias personales que nos han ocurrido hace un par de días (lo cual implica, de nuevo, la creación de más narrativas de *imágenes* que parten de la modificación de otras narrativas de *imágenes* mentales almacenadas). La contextualización del personaje en un espacio y en un tiempo (lo que llamamos mundo) puede ser una consecuencia derivada de la información que contienen las narrativas de *imágenes* sobre las que hemos trabajado y del tipo de modificaciones que les hemos aplicado. Así podría nacer Doña Candelaria: una mujer mayor, de unos 80 años, que vive sola desde joven, porque su marido se marchó a la guerra y no volvió, y que es conocida, en el pequeño pueblo costero en el que vive (en el Levante) por sus labores como curandera. En este ejemplo, este conjunto de narrativas de *imágenes* que son intensionalizadas y, posteriormente, condicadas en lenguaje natural son desencadenadas por la evocación de unas narrativas de *imágenes* almacenadas (que contienen información sobre experiencias vividas en nuestro entorno familiar personal) a partir de una *imagen* inicial (un olor), que es el resultado de una experiencia interactiva con el entorno externo. La creación de lo que llamamos «modelo de mundo» puede no darse en este proceso de una forma explícita, voluntaria y prioritaria.

Este ejemplo es una aproximación muy simplificada y general a los procesos mentales que podría seguir un productor. Este ejemplo no pretende representar la total complejidad real de los procesos cognitivos (muchas veces solapados multidimensionalmente y simultáneos) que tienen lugar en el productor y que pueden darse de incontables maneras, sino justamente todo lo contrario: pretende poner el acento en la variedad incontable de movimientos y de relaciones entre estímulos experimentados —muchas veces solapados multidimensionalmente y simultáneos— y recuerdos que podrían darse en los productores y en los receptores a la hora de construir

o interpretar un texto. Pensamos, por consiguiente, que llegar a definir los movimientos exactos mentales que sigue el productor de un texto para construcción del mismo (o el receptor para su interpretación) en el plano de la extensión requiere el desarrollar investigaciones empíricas que puedan arrojar datos concluyentes.

Esta cuestión de la complejidad de los movimientos mentales en la producción y en la interpretación de los textos también nos lleva a concluir que:

No solo es creativa la tarea del productor; también lo es la del receptor. Interpretar requiere de la invención

Aunque ya hemos llegado, indirectamente, a esta idea a través de conclusiones anteriores —sobre todo cuando hemos hablado de la complejidad de las interrelaciones entre las narrativas de *imágenes* almacenadas en el productor y en el receptor y de la escasa conveniencia de considerar que se puede «adoptar» un modelo de mundo común y existente, por igual, para todos los humanos—, es importante aclarar y fijar, de forma explícita, que lo que entendemos por invención (modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas para generar nuevas) también es necesario para llevar a cabo la interpretación de un texto. Escribe Caracciolo:

Depending on the interplay between readers' experiential background and the expressive strategies implemented by the author, the same set of existents, linked together in the same sequence of events, may lead to markedly different experiences, in terms of vividness and memorability of recipient's imaginings, emotions aroused, and more self-conscious interpretative responses (Caracciolo, 2014: 31).

Las narrativas de *imágenes* que el productor codifica en un texto son reconstruidas por el receptor de acuerdo con las *imágenes* y narrativas de *imágenes* que almacena en su memoria, que son distintas (aunque concomitarán en ciertos puntos) a las del productor. Por ejemplo, leer un pasaje de una novela en el que se describe al protagonista conduciendo, a toda velocidad, por una autopista puede desencadenar diferentes experiencias en los distintos lectores en el proceso de interpretación de un texto, dependiendo de la relación de estos con los vehículos y con la velocidad (las *imágenes* y narrativas de *imágenes* de distinto tipo que almacenen al respecto de este tema). De hecho, ambos receptores pueden esperar desenlaces diferentes en el relato: algunos podrían esperar un consecuente accidente por tener una recepción negativa del hecho y entenderlo como una temeridad; otros, en cambio, podrían tener sobre él una recepción

positiva que desencadenara narrativas de *imágenes* relacionadas con las intensas emociones que provoca una descarga de adrenalina en una situación así.

Esto nos invita a pensar que la actividad interpretativa del receptor es tan naturalmente creativa como la del productor, porque todas las narrativas de *imágenes* que éste experimenta a partir de la lectura parten de la modificación de otras narrativas de *imágenes*, de todo tipo, ya almacenadas en su memoria, las cuales son intransferibles. Como hemos dicho con anterioridad, en tanto en cuanto el conjunto de *imágenes* experimentadas del productor y del receptor tengan puntos en común, el receptor creará, en su interpretación, unas narrativas de *imágenes* más o menos parecidas a las del productor, pero nunca iguales.

Implicación sobre otros modelos (ejemplo de la TeSWeST): en lo que respecta al plano de la extensión, en la dirección de recepción del texto, tampoco tiene sentido contemplar la posibilidad de que el receptor pueda acceder, a través de la lectura, a un modelo de mundo o a una estructura de conjunto referencial precisa que propone el productor. Las narrativas de *imágenes* que se generan a partir de la decodificación del texto del receptor pueden tener importantes divergencias con las que evocó el productor. Muestra de esto es la pluralidad interpretaciones y explicaciones que han surgido a propósito del microrrelato «El Dinosaurio», de Augusto Monterroso, o sobre algunos cuentos de Cortázar, como «Casa tomada» o «Continuidad de los parques».

Síntesis sobre la aplicación de los principios:

Aunque todavía queda mucho camino por recorrer para entender cómo funciona nuestra consciencia al detalle a la hora de plasmar —e interpretar— ideas en textos, lo cierto es que el conocimiento que hoy nos brindan las Ciencias Cognitivas ya nos permite conocer los fundamentos básicos de los procesos cognitivos que tienen lugar en el sujeto para la creación y recepción textual, lo cual nos posibilita comenzar a ajustar la funcionalidad de las actuales aproximaciones teóricas, como la TeSWeST, que han tratado de explicar estos fenómenos. No obstante, para ello es necesario poner en entredicho algunas asunciones tradicionales: sabemos ahora, gracias a estos estudios sobre el funcionamiento de la mente del sujeto, que lo que llamamos invención o creatividad —que en los estudios sobre literatura hemos entendido como «ficción»— es una actividad que vertebra todo el funcionamiento de nuestra consciencia y que tiene diversas aplicaciones. La invención —que se basa, como hemos explicado, en la

modificación de *imágenes* recordadas para la proyección de otras nuevas *imágenes* sobre objetos y eventos, en principio, sin materialidad física— es nuestro filtro para observar y entender el entorno que nos rodea y, por lo tanto, condiciona nuestro comportamiento: cómo nos relacionamos con él, tanto en un nivel general (a nivel social) como particular (el individuo en sí).

Pensamos, por consiguiente, que resulta poco óptimo y funcional seguir considerando desarrollos teóricos, a propósito de la creación textual, que perpetúen el clásico esquema que, de una manera u otra, contrapone invención (ficción) y realidad como dos conceptos excluyentes entre sí y que tantos contrasentidos y discusiones ha generado a lo largo de la tradición de estudios sobre literatura: sea considerando la ficción como un tipo de engaño (como Platón sugería), sea distinguiendo entre modelos de mundo adoptados y modelos de mundo construidos.

3.3.3. Una nueva perspectiva para definir y clasificar los textos según su intención de impacto

Hemos insistido en que la invención humana tiene múltiples y diversas aplicaciones — más allá del arte y de la literatura— las cuales, en conjunto, mejoran el bienestar de los individuos y de la especie porque, como decíamos, optimizan su interacción con los entornos. Sabemos que la creación textual es una de estas aplicaciones y, como el resto, puede condicionar de diferentes formas la relación que los sujetos tienen con sus entornos. La invención nos permite crear (inventar) artefactos lingüísticos a través de los que compartir (comunicar) narrativas de *imágenes* de todo tipo, con increíble detalle y complejidad, con otros seres humanos que disponen de nuestro mismo tipo de consciencia¹⁴⁹ y, de esta forma, impactar en ellos individual o socialmente de múltiples maneras. Sin la capacidad de inventar, esta operación sería imposible, por lo que, bajo esta perspectiva, carece de sentido seguir definiendo y clasificación lo que es literario de lo que no lo es través de la distinción entre textos con invención y textos sin invención.

¹⁴⁹ Esta comunicación, de la que los textos en lengua natural forman parte, no es más que la codificación de *imágenes* y narrativas de *imágenes* experimentadas en símbolos lingüísticos (en lenguajes) que otros seres humanos son capaces de decodificar a través de sus propias experiencias almacenadas. Por tanto, cuando analizamos cualquier texto no debemos entender que lo que representa el autor en él es un objeto o un evento, sino, más bien, su experiencia entorno al objeto o al evento que se representa o, dicho de otro modo, las *imágenes* o narrativas de *imágenes* generadas sobre ese objeto o ese evento: procedan esas *imágenes* de una interacción con algún entorno, procedan de la modificación de otras *imágenes* recordadas o ambas.

En la actualidad no cabría pensar que en los objetos y eventos de los que habla Juan Eusebio Nieremberg en *Curiosa y oculta filosofía* (1649) —por ejemplo, cuando dice que la Tierra es hueca por dentro para que, en ella, quepa el Infierno¹⁵⁰— no participa la invención humana. No obstante, en su contexto de producción nadie hubiera cuestionado que esos objetos y eventos parten de una observación de la materialidad física del entorno. Aunque hoy nos apoyamos en el empirismo y en la comprobación para definir nuestro entorno, no sabemos si dentro de unos años nuestra forma de inventar y de suponer nos hará ver el mundo a través de un prisma en el que ya no quepan las actuales hipótesis de la física cuántica sobre el funcionamiento del universo. Nuestra capacidad para inventar da forma a aquello que entendemos como «realidad» y la empleamos de múltiples formas (tanto para construir una novela, como para investigar las causas de un fenómeno natural) que mejoran y optimizan nuestra existencia en el planeta.

Por tanto, a la hora de aproximarnos al estudio y a la clasificación de los textos, pensamos que sería más interesante adoptar otros criterios más funcionales que tengan en cuenta esta forma de entender la invención que se produce en ellos. Esto nos permitiría observar observar la creación literaria desde un prisma más abarcador y sincrético y superar las contradicciones —procedentes de la asunción de viejos tópicos como la contraposición ficción/realidad— que, como veremos, han ocasionado el desplazamiento de múltiples formas textuales, las cuales, debido a la concepción tradicional de la ficción, no terminan de encontrar una definición y un lugar representativo en el actual paradigma literario. Por eso, con atención al objeto textual como parte de un acto comunicativo que se establece entre un productor y un receptor y en el que tienen lugar, en ambos, un conjunto de procesos cognitivos, proponemos la posibilidad de definir y de clasificar los textos a partir del análisis de su «intención de impacto», que no es más que el estudio de la forma en la que en ellos se intensionaliza (de acuerdo con el verbo que propone Albaladejo¹⁵¹) y posteriormente se codifica un

¹⁵⁰ «Lo que tambien certificara mucho nuestra sentēcia es; que lo mas hondo, y como el coraçon de la tierra, es de igual naturaleza, y vigor con la piedra Iman, y afsi està fixada por sus Polos derecha a los Polos del mundo por su mismo exe , de la manera que si dieramos defembaraçado el centro del mundo por donde atrauejla, y dexaramos caer vna piedra Iman, ella se fuera alli, y enderaza sus Polos a los del vniuerfo, no de otra manera que ahora està la tierra. Esto se entiende fino huiera en medio el embaraço de la carcel de la diuina iusticia, y mazmorra de los condenados, que no queremos excluir de su afsiento por dezir, que las entrañas de la tierra son de Iman» (Nieremberg, 1649, *Libro quinto, de la piedra iman, como no atrae al hierro, ni mira a los Polos del mundo, ni otra Estrella*: 118).

¹⁵¹ «La intensionalización es el proceso artístico por el que el autor transforma en intensión textual, en macroestructura, los materiales extensionales que ha obtenido [. E]s, por tanto, una operación poiética que

conjunto de narrativas de *imágenes* a través de un uso específico e intencional del lenguaje para ejercer un determinado efecto en los lectores.

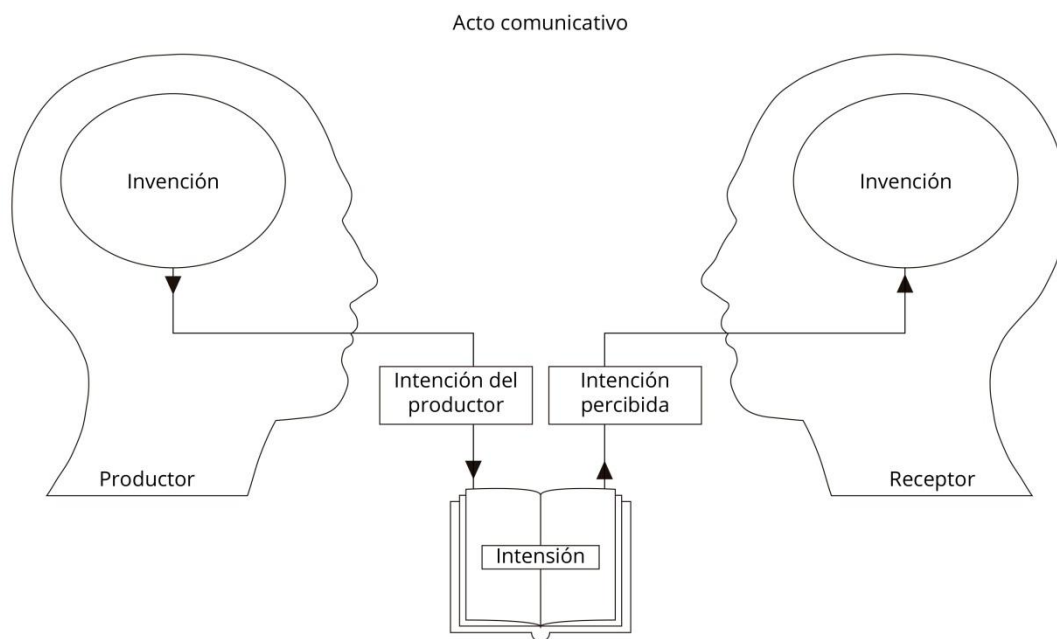


Figura 3

Esto implica, como muestra la Figura 3, reparar en la forma con que cada texto aspira a condicionar al individuo y su interacción con sus entornos. En el caso de la literatura, explica Boyd que los textos literarios (y el arte en general) funcionan como un reto que le permite al receptor generar un terreno de experimentación en el que poner a prueba su experiencia sobre los entornos externos e internos que lo rodean. Sabemos, según Boyd, que esto es posible gracias a que el discurso artístico-literario le facilita al lector, a través de los textos, una serie de informaciones valiosas que despiertan su interés y que vienen introducidas por determinados patrones que favorecen ese interés a través del establecimiento de un vínculo personal y emocional con el producto artístico. Nuestra intención es analizar esa información que incluyen los textos (las narrativas de *imágenes* que se intensionalizan en ellos) con atención a los patrones que se escogen para comunicar esta información (qué recursos textuales se utilizan) sin desatender los procesos cognitivos que tienen lugar en el productor y en el receptor para llegar a una estimación de la intención de impacto general del texto en cuestión, que revele 1) de qué forma, con el texto, se intenta condicionar al receptor y repercutir en la interacción que

le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística (Albaladejo, 1990: 309).

éste establece con sus entornos y 2) observar en qué casos y de qué manera los textos que consideramos como literarios proponen ese campo de experimentación (parecido al del juego) del que habla Boyd a través del establecimiento de un vínculo emocional con los receptores.

No obstante, antes de comenzar a observar cómo podríamos analizar, en la práctica, la intención de impacto de los textos literarios, conviene previamente aclarar la diferencia entre «texto» y «discurso», pues son dos conceptos que vamos a emplear a lo largo de nuestro análisis en múltiples ocasiones y en dos sentidos distintos.

Hemos decidido optar por llamar «discurso» al conjunto de narrativas de *imágenes* que se comunican en un determinado contexto sociocultural. Llamamos «texto» al producto resultante de la intensionalización y codificación de esas *imágenes*, compuesto por un conjunto de signos lingüísticos organizados y estructurados en torno a unas reglas. Dependiendo del tipo de lenguaje que empleemos para llevar a cabo esa codificación (lenguaje audiovisual, lenguaje natural...), obtendremos un tipo de texto u otro (novela, película, videojuego, cuadro...). Existe, en el ámbito teórico, un debate a propósito de la distinción entre los conceptos de discurso y de texto: algunas voces abogan por considerarlos sinónimos, otras por distinguir sus significados. Nosotros, siguiendo a Teun A. van Dijk (1993), vamos a considerar el texto como «la construcción teórica abstracta que subyace a lo que normalmente se llama un DISCURSO». Los discursos, en cambio, son «aquellas expresiones a las que puede asignarse estructura textual» y que conllevan una acción comunicativa (Van Dijk, 1993: 32). Van Dijk comprende el discurso como el proceso comunicativo, por entero, inserto en un determinado contexto social.

Los textos, como artefacto materializador (o intensionalizador) del discurso, son el medio que empleamos para convertir y traducir en realidad material, dentro de nuestro entorno externo, aquellas narrativas de *imágenes* de todo tipo que evocamos a través de un conjunto de procesos cognitivos que se dan en el sujeto. Las materializamos, como decimos, con el interés de que lleguen a otros individuos —y se establezca un intercambio comunicativo entre ambos—, y en ese interés comunicativo subyace la intención de provocar un determinado impacto.

Entender la invención, a partir de los Estudios Cognitivos, como el eje que vertebra nuestra consciencia, nos permite 1) resituar el discurso literario junto a otros discursos que también se nutren de esta capacidad, pero de un modo distinto y 2) observar de qué manera estos otros discursos (como el religioso, el científico, el

histórico, el político, etc.) muchas veces establecen lazos con el literario y dan lugar a textos que producen impactos híbridos. Desde esta perspectiva, la literatura pasaría a ser una forma discursiva con unos límites muy flexibles, en contacto directo con otros discursos, que en su conjunto forman esa «galaxia de discursos» (Albaladejo, 2011) que conforman la llamada «realidad intersubjetiva» o «realidad cultural» (Harari, 2015), la cual constituye un conjunto de información compartida entre los individuos de la sociedad, muchas veces sobre objetos y eventos que, en principio, no se constituyen materialmente en ninguno de nuestros entornos.

3.3.3.1. Entender la literatura desde su intención de impacto en el receptor

3.3.3.1.1. Textos que materializan discursos que afectan a la emoción

Vamos a comenzar observando qué tipo de intención de impacto suelen tener aquellos textos que, tradicionalmente, hemos considerado como literarios y en los que hemos encontrado intensionalizados discursos que hemos identificado dentro de la esfera del arte. Como mencionábamos anteriormente, Boyd sugiere que el arte impacta en el receptor de una forma similar a la del juego: generando un terreno de experimentación en el que el receptor puede realizar un simulacro para poner a prueba su percepción experiencial del mundo y para ello, pensamos, es necesaria la intensionalización y la codificación en el texto de unas narrativas de *imágenes* que, por su contenido y por la forma en la que han sido codificadas, puedan impactar emocionalmente en el receptor. Estos efectos emocionales derivan de la propuesta de supuestos que, al margen de su verosimilitud, plantean escenarios más o menos posibles. El receptor, si bien no puede reaccionar a ellos físicamente, sí lo puede hacer emocionalmente y adquirir experiencia y familiaridad para con ellos de este modo. No obstante, veremos cómo, realmente, el impacto de lo que consideramos como literario no siempre nos lleva, única y exclusivamente, a reconstruir esos simulacros para ponernos a prueba despertándonos diferentes narrativas de *imágenes* con un alto contenido emocional. Existen textos en los que esta intención de impacto, propia del discurso literario, se entremezcla con la de otras formas discursivas y da lugar a productos de una naturaleza híbrida.

Por tanto, pensamos que lo que define al discurso literario, en principio, no es la invención ni la suposición, sino la forma en la que se emplea esta capacidad de suponer, de manera intencionada, para producir un determinado impacto en el receptor —que en el caso de la literatura pasa por desencadenar una serie de narrativas de *imágenes* en el

receptor, con un alto contenido emocional, que le posibiliten crear este terreno de experimentación, antes mencionado—. Esto significa que hemos de considerar que el autor de texto periodístico o histórico, para describir un asesinato, utiliza los mismos mecanismos cognitivos de corte creativo que un autor literario emplea para describir un personaje literario, pero ambos lo hacen de un modo diferente porque tienen la intención de generar distintos impactos en los lectores. La intención de impacto, por tanto, determina la forma y el contenido del discurso que se intensionaliza en el texto, lo cual significa que, en cada caso, la información que se codifica y el modo en el que se codifica es diferente (y es en esta codificación en lo que vamos a reparar para analizar ese impacto).

Observemos cómo funciona la intención de impacto en el siguiente fragmento de un texto clásicamente reconocido como literatura, y catalogado, dentro del actual esquema de los géneros literarios, dentro del género narrativo, en el subgénero del relato breve. Se trata de un extracto del cuento de «La Sirenita», escrito por Hans Christian Andersen y publicado, originalmente, en 1937:

—Pero ten entendido —prosiguió la bruja— que una vez hayas tomado figura humana, ya no volverás a ser sirena ni podrás bajar al fondo del mar, donde está el palacio de tu padre y de tus hermanas. Y si no conquistas el amor del Príncipe de modo que por ti olvide padre y madre y se una a ti en cuerpo y alma y te lleve a que el sacerdote una vuestras manos como marido y mujer, no tendrás un alma inmortal. Al día siguiente de casarse él con otra, se te romperá el corazón y te reducirás a espuma de mar.

—Lo acepto todo —dijo la sirena, pálida como una muerta

(Andersen, 2015: 209).

Estamos ante un relato narrativo que, tradicionalmente, se ha entendido, sin duda, dentro de la literatura porque, de forma evidente, relata una serie de sucesos que no pueden suceder, bajo ningún concepto, en el entorno externo que nos rodea: sabemos que, en la materialidad de nuestro entorno, no existen las sirenas, ni las civilizaciones subacuáticas, ni las brujas que llevan a cabo encantamientos a muchachas. Las Ciencias Cognitivas nos permiten aproximarnos a la labor que Andersen desempeña para, a través del texto, codificar un discurso que nos permita imaginar los escenarios y los personajes que nos propone (imposibles de encontrar en la materialidad de nuestro entorno): el autor recurre a su conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas (de todo tipo) y, a través de la modificación de las mismas, construye otras en las que crea

información sobre una protagonista (la Sirenita), basada en un tipo de criatura mitológica, inexistente materialmente en nuestro entorno, pero sí en la subjetividad de los individuos que componen la sociedad: gran parte de Occidente almacena y comparte, de forma intersubjetiva, narrativas de *imágenes* sobre estas criaturas. Estas nuevas narrativas de *imágenes* son codificadas a través de un lenguaje natural (un proceso que, como sabemos, requiere de la simbolización, la cual necesita, también, de nuestra habilidad creativa para modificar narrativas de *imágenes* almacenadas). Asimismo, sabemos también que, para decodificar estos signos lingüísticos y llegar a evocar las narrativas de *imágenes* que codifica Andersen, el lector necesita también de la invención: accede a su conjunto de *imágenes* almacenadas y las modifica para elaborar una reconstrucción, aproximada y en base a sus recuerdos, de las narrativas de *imágenes* que ha codificado el autor. Eso significa, por tanto, que las narrativas de *imágenes* que resultan del acto de lectura no serán iguales a las del autor y que guardarán más o menos parecido con ellas, dependiendo de la profundidad de las diferencias entre el conjunto de *imágenes* experimentadas y almacenadas por el autor y las experimentadas y almacenadas por el lector. Por ejemplo, puede que las narrativas de *imágenes* que un lector actual evoque a partir del relato de Andersen estén condicionadas por las que ha almacenado a partir de la recepción de contenido cinematográfico sobre estos seres: pensamos, por ejemplo, que la película *La Sirenita*, producida por Disney y estrenada en 1989, pudo ser el primer contacto con estos seres mitológicos que tuvieron aquellos lectores que, en la actualidad, tienen entre veinte y treinta años. No obstante, las narrativas de *imágenes* que pudieran haber evocado los lectores de este relato, a principios del siglo XX, no podrían haber estado condicionadas por las que propone el largometraje audiovisual de Disney.

El hecho de que el relato hable sobre objetos y eventos que no existen en nuestro entorno material y que plantee la posibilidad de su existencia en otro entorno nos hace identificar fácilmente que nuestra capacidad de inventar ha tenido que formar parte, necesariamente, del proceso de construcción del texto. Ahora, la cuestión importante es preguntarnos: ¿para qué se plasman estas narrativas de *imágenes* sobre estos objetos y eventos sin materialidad en nuestro entorno y por qué se escoge esta forma determinada de hacerlo (que apreciamos en el fragmento)? Analicemos su intención de impacto:

1. Se codifican narrativas de *imágenes* sobre objetos y eventos (la sirena, la bruja, el hechizo...) que no encontramos en nuestra materialidad física y

cuya existencia, sabemos a ciencia cierta, es puramente intersubjetiva: existen sólo en la consciencia de los seres humanos.

2. Observamos que en el fragmento se distinguen tres voces: la del narrador, la de la bruja y la de la sirena. Se aprecia, por tanto, el uso de diálogos que reproducen las conversaciones íntegras de los actantes que incluye el texto. El uso de este recurso nos hace pensar, de entrada, que no se nos está transmitiendo una información que busca ser totalmente fiel a una serie de experiencias vividas con anterioridad: generalmente, no recordamos íntegramente las conversaciones que tenemos, ni para transmitirlos a otros ni para plasmarlos en forma de diálogo en un texto (de hecho, muchas veces, cuando intentamos reproducir una conversación, para contársela a otra persona, solemos parafrasear el contenido de la misma). No obstante, estos diálogos nos sirven para conocer más de cerca a los protagonistas de la historia y nos permiten trabar lazos empáticos y emocionales con ellos, si bien es cierto que, en este caso, no resultan excesivamente verosímiles y no presentan rasgos que distingan la personalidad de ninguno de los actantes del cuento por encima de las otras.
3. Se incluye la voz de un narrador en tercera persona que explica los hechos de forma omnisciente y que no se identifica, en ningún caso, con la del autor. Esta voz nos conduce de una forma muy eficiente, y con linealidad, por el conjunto de eventos que se narra.
4. Se utiliza un lenguaje con un estilo cuidado que embellece el texto, capta la atención del lector.
5. Reconocemos en el relato estructuras topicalizadas, que hemos visto replicadas en muchos otros cuentos y leyendas tradicionales: una princesa se enamora de un príncipe y recurre a un encantamiento para conseguir su amor. A cambio, pone en juego algo valioso para ella. La falta de verosimilitud de los diálogos apoya esta estructura tópica: reconocemos el papel del personaje en la historia porque ya lo hemos visto funcionando antes en otros relatos similares, pero no porque observemos en su forma de hablar o de comportarse características únicas.

La forma en la que Andersen codifica, consciente y voluntariamente, estas narrativas de *imágenes* genera, por tanto, un impacto concreto en el receptor, quien entiende que se le cuentan —a través de un narrador omnisciente, que no se identifica,

pero que parece conocer todos los detalles, incluso los más personales de los protagonistas— cosas que no han ocurrido y que no van a ocurrir; sobre unos personajes que cumplen un papel en la narración que reconoce, posiblemente, porque el intérprete guarda en su conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas recuerdos sobre personajes y eventos que han actuado de forma similar en otros relatos que ha conocido con anterioridad (princesas, príncipes, brujas, hechizos de amor); con un estilo embellecido y disfrutable, que llama especialmente la atención y con la inclusión de unos diálogos que reproducen conversaciones íntegras y que invitan al lector a incluir, en su reconstrucción de la narrativa de *imágenes* codificada, detalles muy precisos sobre los eventos que se relatan y sobre los protagonistas que hablan (a través de ellos, los conocemos más y trabamos lazos emocionales con ellos). Todas estas características del texto empujan al lector a una experiencia que funciona, en sí y de forma explícita, como un campo de pruebas; como un supuesto en el que tanto la forma como el contenido invita al receptor a evocar unas determinadas narrativas de *imágenes* con un contenido que le afecta emocionalmente. Se codifican unas narrativas de *imágenes* de tal forma para que, con su decodificación, el lector pueda obtener experiencias aproximadas sobre una serie de eventos que no han sido experimentados y que, en este caso, no serán experimentados tal y como se relatan en el texto, pero que sí pueden tener ciertos puntos en común con experiencias que pueden darse en nuestra vida. Por ejemplo, si bien sabemos que no es posible hacer un pacto con una bruja que resulte en que nos convirtamos en espuma de mar si no se cumplen las circunstancias esperadas, sí podemos llegar a la conclusión, a través de la lectura del cuento, de que nunca merece la pena renunciar a uno mismo por el amor de otra persona. El impacto emocional de las narrativas de *imágenes* que haya podido activar el relato puede ayudarnos a llegar a este tipo de conclusiones y, como en el caso anterior, puede suscitar cambios en el individuo singular y su aproximación a sus entornos externos y hacia los individuos que los habitan, aunque estos cambios pudieran no llegar a ser macroscópicamente aprehensibles en la actuación general de la sociedad, por ejemplo.

Podemos decir, por tanto, que las narrativas de *imágenes* que se intensionalizan y se codifican y el modo en el que se intensionalizan y se codifican en el cuento de «La Sirenita» tienen la intención de impactar en el receptor haciéndole evocar una narrativa de *imágenes* con un contenido emocional a propósito de una serie de eventos que ni han tenido lugar en la materialidad del entorno ni podrán tenerlo, pero que pueden intervenir en la forma en la que el receptor se enfrenta a ciertas situaciones de su vida cotidiana.

3.3.3.1.2. Textos que hibridan la intención de impacto de distintos discursos

El fragmento analizado con anterioridad, un extracto de un cuento de corte fantástico, con un bajo nivel de verosimilitud, resulta fácilmente clasificable, a primera vista, dentro del conjunto de formas discursivas que llamamos literatura. Con una sola lectura del relato, nadie dudaría en identificarlo como una expresión artístico-literaria y, si preguntáramos al lector «¿Por qué identificas como literario este relato?», con toda probabilidad, entre las respuestas que nos daría estaría la de «Porque habla sobre cosas que no existen». La oposición clásica entre el concepto de ‘invención’ y el de ‘realidad’, que ha articulado hasta hoy el tradicional concepto de ‘ficción’, ha servido, en innumerables ocasiones, como base para discriminar lo que es literatura de lo que no lo es; básicamente, porque se ha entendido que la ficcionalidad es una característica exclusiva del arte y de la literatura. Así, necesariamente, todo texto en el que sea explícito y visible que la imaginación del autor ha operado para la creación de información sobre objetos y eventos sin un correlato material en el entorno y que incluya, además, un cierto uso de recursos como diálogos, narrador o un lenguaje desviado en cierta medida de la norma, es catalogado automáticamente como literario.

Ahora bien, hemos argumentado ya que discriminar qué es o no literatura utilizando, como criterio para ello, la tradicional definición de ficción, que se construye sobre la oposición invención/realidad, no tiene siempre un resultado funcional y provoca debates y contrasentidos en el análisis de algunas obras que, por no ajustarse a lo descrito en el anterior párrafo, acaban ocupando un lugar periférico y poco representativo en la actual clasificación de los géneros literarios¹⁵², en cuya centralidad se sigue situando aquello que entendemos como narración, drama y poesía. Un ejemplo de esto, entre otros, puede ser el de las obras de corte autobiográfico.

Existe todo un debate muy controvertido a propósito del estatuto ficcional de los textos de corte autobiográfico, que ha generado distintas definiciones generales sobre este tipo de textos. José María Pozuelo Yvancos (2006) recoge las dos principales corrientes críticas que han interpretado el problema de la autobiografía. Por un lado, aquella promovida por Lejeune y E. Bruss, que considera la autobiografía como una

¹⁵² Dentro del marco de los estudios sobre literatura, la teoría de los géneros ha sufrido múltiples evoluciones a lo largo de la tradición. Los pensadores, preceptistas y teóricos de diversos siglos se han visto obligados a reconfigurarla y adaptarla para dar cabida en ella a las diversas manifestaciones textuales que han emergido en diferentes contextos socio-culturales. Alfonso Martín Jiménez, en *Mundo del texto y géneros literarios* (1993b) elabora un recorrido en el que atiende a las diversas variaciones que múltiples autores han aplicado históricamente a la teoría de géneros.

manifestación exenta de ficción, pese a que pueda adquirir estructuras muy parecidas a las de la novela ficcional convencional. Evidencia de esta afirmación es que encontramos textos autobiográficos que no han sido considerados dentro de la literatura pero que, en cambio, sí han servido como base verídica documental para investigaciones de carácter histórico. Por otro lado, la línea deconstructivista, más filosófica, que parte de Nietzsche y recoge a Derrida, Paul de Man y Roland Barthes, entre otros, plantea que cualquier narración del yo es una forma de ficcionalización que sirve al propósito de interpretar al sujeto como esfera del discurso. Este pensamiento describe la autobiografía como un texto esencialmente ficcional y defiende la idea de que toda literatura ficcional contiene, en cierto modo, autobiografismo (Pozuelo Yvancos, 2006: 24).

Esta indeterminación en su definición ha conducido a que las manifestaciones autobiográficas no ocupen posiciones muy estables en la clasificación de géneros¹⁵³. La propuesta por Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (2015), por ejemplo, posiciona a la autobiografía junto a otro tipo de manifestaciones, como el subgénero memorialístico, los diarios y la confesión, dentro del conjunto de géneros considerados «didáctico-ensayísticos», trabajos que la tradición ha apartado de la Poética por su carácter doctrinal y no ficcional y en los cuales «el propósito estético queda subordinado [...] a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo». Sin embargo, a pesar de esto, los autores reconocen que muchas de estas obras han llegado a construirse con formas muy estetizantes, «hasta el punto de que los límites entre lo didáctico y lo ficcional han llegado a diluirse» (García Berrio & Huerta Calvo, 2015: 218).

García Berrio y Huerta Calvo establecen una división tripartita para clasificar aquellos textos que se incluyen en el género didáctico-ensayístico: manifestaciones de expresión dramática, de expresión objetiva y de expresión subjetiva. Encontramos la autobiografía en esta última partición, junto con otros géneros como la confesión, el diario y las memorias; formas que estrechan fuertes lazos entre sí por fusionar la realidad íntima y personal del autor con la expresión literaria¹⁵⁴. García Berrio y Huerta

¹⁵³ Para profundizar más en cómo la Teoría literaria ha descrito las relaciones entre los géneros literarios y la referencialidad de las obras que se adscriben a ellos, véase Francisco Javier Rodríguez Pequeño (1995), *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁵⁴ Aclaremos que García Berrio y Huerta Calvo incluyen la biografía dentro de los géneros de expresión objetiva, no entre los de expresión subjetiva (aunque estructuralmente esté relacionado con la

Calvo las incluyen en este marbete de la expresión subjetiva porque en ellas, dicen, destaca la primera persona y toda la materia gira alrededor de la figura de un yo que busca desgranar su interior de una manera muy similar a como lo hace el poema lírico (García Berrio & Huerta Calvo , 2015: 220).

Para explicar y catalogar las obras autobiográficas se genera, por tanto, un debate en el que se discute si este tipo de obras, dedicadas a la narración de una serie de experiencias reales del sujeto, contiene o no ficción —entendiendo el término en el sentido tradicional— y, en clasificaciones como las de García Berrio y Huerta Calvo, se resuelve que están exentas de ficción —aunque, contradictoriamente, se reconoce que sus formas estéticas rozan mucho la invención— y se desplazan a un lugar periférico (dentro de las manifestaciones didáctico-doctrinales) que no ocupa un lugar tan central como otras manifestaciones como la novela, la lírica y el drama, aunque, contradictoriamente, se reconoce que estas obras comparten muchas similitudes con el yo que se desarrolla en el poema lírico y que a veces, en ellas, parece reconocible el uso de la ficción.

No obstante, si analizamos textos de corte autobiográfico desde el estudio del proceso de producción y de recepción de los mismos, y no desde el mismo objeto textual, y nos desprendemos de la contraposición tradicional ficción/realidad, podemos aportar luz a este debate a propósito de su estatuto ficcional de la autobiografía y abrir la puerta a proponer definiciones y clasificaciones que contemplen estas obras no a través de la inclusión o no de ficción en ellas, sino a través de la intención de impacto que tienen sobre los lectores. Vamos a hacerlo por medio del análisis del siguiente ejemplo, un extracto de *La hora violeta* (2015), un texto publicado en 2013 por Sergio del Molino, en el que el autor narra la enfermedad y la muerte de su hijo Pablo:

Hemos arreglado casi todas las cosas que se habían roto durante la enfermedad. La nevera y el lavavajillas son nuevos, hay nuevas bombillas y hasta un nuevo sillón. Seguimos sin arreglar la persiana. Creo que nos gusta más como está. Esta casa, que tanto se quejó con ruido mecánico al morir Pablo, que a veces parecía que iba a morir con él, se ha renovado y aguanta, conteniendo orgullosa todos sus recuerdos. El Vaquero Gay vigila la habitación, como tantas otras noches veló a su amigo calvo en la agonía química de la citarabina. Quiero creer que mi Cuque genial, mi Cuque cojonudo, sigue reinando en su casa. Pero no te encuentro, hijo. Hemos curado la casa, pero no pudimos arreglarte a ti. Te nos rompiste, mi amor, y no sé cómo decirte lo siento (Del Molino, 2015: 191).

autobiografía), precisamente por carecer de este carácter íntimo y personal propio que, en cambio, sí es propio de la confesión, el diario y las memorias.

Si cambiamos nuestra concepción tradicional de la ficción y comprendemos la invención como un conjunto de procesos cognitivos troncales en la consciencia del ser humano, basados en la modificación de ciertas narrativas de *imágenes* experimentadas y recordadas, hacia la producción de nuevas narrativas de *imágenes* sobre eventos u objetos, podemos entender que los textos autobiográficos como los de Del Molino poseen invención, como otros tipos de textos que integran experiencias autobiográficas (incluso una novela fantástica podría incluir un episodio autobiográfico) o como, en general, cualquier texto. Es posible decir esto por varios motivos que ya conocemos: 1) Modificar nuestros recuerdos es lo que nos permite hablar sobre lo que no existe en nuestro entorno material y es también lo que nos permite simbolizar y traducir nuestras experiencias y vivencias en lenguaje. En ese mismo sentido, ya estaríamos hablando de que la autobiografía de Del Molino contiene invención. 2) Todas las narrativas de *imágenes* que Del Molino plasma son producto de la recuperación de otras narrativas de *imágenes* experimentadas y recordadas, la cuales son modificadas, reestructuradas y ordenadas correctamente para asegurar que, en su intensionalización y posterior codificación, sean comprensibles para el lector y generen un determinado impacto en él. Asimismo, sabemos que el lector necesita recurrir también, para interpretar el texto, a este conjunto de procesos cognitivos, que permiten la modificación de narrativas de *imágenes* recordadas para la proyección de nuevas narrativas de *imágenes*.

Ahora, ¿para qué intensionaliza el autor estas narrativas de *imágenes* concretas y por qué motivo emplea esta forma de hacerlo, que es apreciable en el fragmento? Lo adelantamos: para facilitarle al lector la reconstrucción de la experiencia emocional derivada de los hechos que relata el autor en su obra (la muerte de su hijo Pablo):

1. Del Molino, en su obra, relata la enfermedad de su hijo Pablo, su muerte y las terribles consecuencias emocionales que tuvieron estos hechos para el autor. No obstante, codifica en la obra ciertas narrativas de *imágenes* que, observadas desde la tradicional oposición ficción/realidad, podría observarse que faltan al propósito de la obra de contar una realidad acontecida. Por ejemplo, Del Molino explica las roturas y los ruidos extraños que se producían en su hogar durante la enfermedad de su hijo (los va mencionando a lo largo del relato) como una manifestación del dolor por la enfermedad de Pablo: «Esta casa, que tanto se quejó con ruido mecánico al morir Pablo, que a veces parecía que iba a morir con él, se ha renovado y aguanta». Sabemos que los objetos inanimados, carentes de consciencia, no se expresan

y no tienen sentimientos e, intuitivamente, comprendemos que el autor ha hecho uso de la invención a la hora de utilizar esta prosopopeya y atribuir emociones y expresión a la casa. No obstante, desde nuestra perspectiva — en la que invención y realidad no se contraponen— esto no resulta un problema porque, ya de entrada, asumimos que todas las narrativas de *imágenes* que se codifican no son, exactamente, las experimentadas, sino una modificación de las mismas para hacerlas comprensibles. Este mismo propósito de hacerlas comprensibles es lo que explica por qué Del Molino atribuye características humanas a objetos inanimados: el autor, cuando explica el dolor de Pablo (un conjunto de estados internos: emociones y sensaciones inaprehensibles) a través de los crujidos del hogar, facilita al lector la evocación de narrativas de *imágenes* complejas, en las que la emoción participa de forma significativa y le permiten al receptor aproximarse a recrear el dolor original de forma representativa. Además, no sólo introduce esta prosopopeya; encontramos otra en: «El Vaquero Gay vigila la habitación, como tantas otras noches veló a su amigo». Con esta personificación, Del Molino está dotando de entidad a los objetos materiales con los que su hijo, ahora ausente, estuvo en contacto antes de morir y los está presentando como testigos de su enfermedad. Junto con esta personificación, utiliza, en un sentido contrario, la despersonalización (quizá para acentuar el vínculo entre el hogar y el hijo): «hemos curado la casa, pero no pudimos arreglarte a ti. Te rompiste, mi amor».

2. Encontramos, asimismo, una utilización del lenguaje que se desvía de la norma habitual. El autor emplea figuras como la concatenación: «mi Cuque genial, mi Cuque cojonudo», en la que se repite el apelativo cariñoso con el que se refiere a su hijo, o expresiones muy metafóricas y estéticamente cuidadas como «agonía química de la citarabina».
3. Además, a lo largo del relato observamos un narrador en primera persona, testigo que afianza el carácter testimonial del texto. El narrador suele dirigirse a una tercera persona (el lector), pero en ocasiones el relato cambia de destinatario y se dirige a una segunda persona. Del Molino utiliza este recurso para apelar, directamente, a su hijo asunte: «Pero no te encuentro, hijo. Hemos curado la casa, pero no pudimos arreglarte a ti. Te nos rompiste, mi amor, y no sé cómo decirte lo siento».

Pensamos que la codificación de estas narrativas de *imágenes* —en las que se integran, en ocasiones, hechos que no pueden suceder; como que una casa sienta o que una figura de acción vigile— a través de la utilización de recursos como el uso de un lenguaje muy cuidado y metafórico, la repetición del apelativo cariñoso por el que se llama al hijo, la utilización de un narrador que, de vez en cuando, cambia de destinatario del relato para hablar al hijo fallecido... va conducida, de forma intencionada, a impactar emocionalmente en el receptor y a que, durante el proceso de lectura, la selección y modificación de recuerdos experimentados para la posterior reconstrucción de las narrativas de *imágenes* tenga un alto contenido de *imágenes* emocionales que hagan experimentar al receptor unas sensaciones aproximadas y representativas de las que el autor experimentó con la muerte de su hijo. Sin la participación de los mecanismos de la invención, tanto en el proceso de producción como en el de recepción, esto no sería posible.

Por tanto, nos encontramos ante un texto que intensionaliza un discurso con un impacto híbrido en el lector: 1) el texto aumenta su conocimiento del lector sobre eventos y objetos que han tenido lugar en el entorno material que nos rodea y, además, 2) desarrolla en el lector una aproximación emocional hacia los mismos que le permite obtener una experiencia sobre ellos mucho más personal y que, como en el caso anterior, le sirve para generar un terreno de pruebas (a partir de la experiencia ajena, en este caso). Gracias a que Del Molino nos comunica esta experiencia despertando nuestra empatía e invitándonos a ponernos sus zapatos, podemos reflexionar sobre cómo actuaríamos en una situación así, sobre nuestra vida, sobre otras personas que puedan estar pasando por un proceso similar, sobre el cáncer... y estas reflexiones pueden, sin duda, alterar en mayor o en menor medida nuestro modo de relacionarnos con el entorno externo que nos rodea.

Por consiguiente, en cuanto al debate teórico a propósito del dudoso estatuto ficcional de la autobiografía, pensamos que las Ciencias Cognitivas nos ayudan a concluir que el uso de la invención no invalida ni acaba con el carácter testimonial del texto, ni impide que la obra sea tomada como base documental. No lo impide siempre y cuando dejemos de identificar los conceptos de ficción y de realidad como excluyentes entre sí y comprendamos que la experiencia humana de la realidad —del entorno externo al organismo— es completamente dependiente de nuestra subjetividad, lo cual significa que está condicionada por el funcionamiento concreto de la consciencia humana. Podemos entender que existe un entorno externo objetivo independiente de

nuestros procesos mentales, pero no podemos experimentarlo sin nuestros procesos mentales y sabemos que todos ellos están articulados por nuestra capacidad de inventar (que es lo que distingue nuestra consciencia de la de otros animales).

En lo que respecta al lugar que García Berrio y Huerta Calvo conceden a los textos autobiográficos en su clasificación, podríamos decir que, efectivamente, el texto de Del Molino se encuentra muy próximo a otras formas textuales que hemos identificado como confesión, diario o memorias, en las que destaca la primera persona y el contenido gira en torno a un yo. No obstante, hay que considerar, en este sentido — tal y como reconocen García Berrio y Huerta Calvo—, que el contenido de la lírica también gira en torno a un yo, de una forma muy similar a como lo hace en textos autobiográficos como los de Sergio del Molino (aunque a través de versos y no de prosa). Sin embargo, tradicionalmente, las clasificaciones han explicado la lírica como uno de los principales géneros literarios, mientras que los textos autobiográficos han quedado relegados a la periferia de lo literario como una forma de expresión didáctico-doctrinal y se ha cuestionado su carácter literario, precisamente, por las dudas que ha generado su estatuto ficcional a partir de la comprensión tradicional del concepto de ‘ficción’ (como excluyente del de ‘realidad’).

La pregunta ahora es: ¿Por qué motivo? ¿Es un poema más genuinamente literario que un texto de corte autobiográfico? Vamos a ahondar sobre esta cuestión a través del análisis de un fragmento de «Elegía», de Miguel Hernández; un poema que el autor escribe tras la muerte de su amigo Ramón Sijé (previamente al inicio del poema, el autor aclara en dos líneas el objeto de sus versos «En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería»). La obra forma parte del poemario *El rayo que no cesa* (1992), escrito en 1936:

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.
En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

En este caso — en el que el autor confiesa al principio del texto la causa exacta por la que escribe el poema—, resulta relativamente fácil estimar cómo opera el conjunto de mecanismos cognitivos que conocemos como «invención», que son los que nos permiten generar narrativas de *imágenes* nuevas a partir de la modificación de otras narrativas *imágenes* almacenadas. Sabemos que la muerte de Ramón Sijé evoca en Miguel Hernández narrativas de *imágenes* con un alto contenido emocional. El proceso de crear esta «Elegía» supone, como en el caso de Del Molino, racionalizar y hacer comunicables estas *imágenes* que llamamos «emociones», las cuales surgen a partir de la muerte del ser querido. Esto, inevitablemente, implica un uso de nuestros mecanismos cognitivos creativos: se acude a las narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas y se efectúan modificaciones sobre ellas. Se escogen las que interesan, se ordenan y se estructuran con un sentido para crear nuevas narrativas de *imágenes* que puedan ser comunicables. Sabemos que las narrativas de *imágenes* comunicables que resultan de ese proceso no son las experimentadas por primera vez por el autor.

Sabido esto, volvemos a preguntarnos: ¿para qué intensionaliza y codifica Hernández estas narrativas de *imágenes* concretas y por qué motivo emplea esta forma de hacerlo? Lo adelantamos: juntamente, como en el caso de Del Molino, aunque de un modo distinto; para facilitarle al lector la reconstrucción de la experiencia emocional derivada de la muerte de Ramón Sijé, lo cual es deducible de la lectura del texto.

1. En cuanto a la intensionalización y codificación de narrativas de *imágenes*: como en el caso de Del Molino, se plasman unas narrativas de *imágenes* que sirven para hacer comprensibles y recreables, para el lector, la dimensión y la complejidad de las emociones que el autor experimentó. Por ejemplo, escribe Hernández: «En mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes, sedienta de catástrofes y hambrienta». El autor identifica las emociones, que son materialmente intangibles, con eventos y objetos que normalmente encontramos en nuestro entorno material externo, común a todos los seres humanos. De esta forma, se asegura que el receptor comprenda, aproximadamente, por comparación, las sensaciones internas que se han desencadenado en el interior del autor. Por eso, el escritor intensionaliza y codifica una narrativa de *imágenes* sobre una tormenta en la que llueven objetos pesados, contundentes, peligrosos y de impacto

estruendoso para transmitir, a través de ella, las sensaciones internas (rabia, ira...) intangibles que le provocaron estos hechos. También encontramos este mismo efecto en, por ejemplo, «Quiero escarbar la tierra con los dientes / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes» o en la última estrofa, donde se manifiesta el deseo de desenterrar al amigo difunto y besar su calavera. Entendemos —lo comentaremos a continuación— la lírica como un género dedicado a la expresión de emociones reales. Sobre esta base, podríamos observar estos versos a través de la tradicional oposición ficción/realidad y decir, por ejemplo, que Hernández está alterando la realidad de lo experimentado porque sabemos que una emoción nunca puede materializarse en una tormenta. No obstante, no lo hacemos y la concepción general de la lírica nos lleva a entender intuitivamente que este contenido metafórico es necesario para poder hacer comunicable y entendible esta experiencia emocional. En este caso, no se identifica ficción (excluyente de realidad) en estas construcciones metafóricas, pero recordemos que, en cambio, sí se ha puesto en duda la validez documental de ciertas autoficciones o autobiografías que incluyen construcciones como las que hemos visto en Sergio del Molino, las cuales sirven al mismo propósito que las de Hernández.

2. Sobre la forma en la que se intensionalizan y codifican estas narrativas de *imágenes*, lo primero que destaca, a diferencia del texto de Del Molino, es la evidente estructura versificada, que ya indica un desvío explícito del uso regular del lenguaje. Curiosamente, sólo con ver esta estructura ya entendemos, sin leer el texto, que estamos ante una obra de indudable carácter literario. El poema se compone de versos de once sílabas, lo cual le permite a Hernández elaborar un artefacto en el que la narrativa de *imágenes* codificadas se suceda con un ritmo algo similar al de la prosa, pero con una pauta rítmica más rápida, determinante y contundente, de modo que se consigue codificar las narrativas de *imágenes* de un modo en el que el lector puede percibir cierta urgencia en el relato de las mismas.
3. A mantener este ritmo también contribuyen otros usos del lenguaje marcados y desviados de la norma. Destaca, por ejemplo, la utilización de anáforas al principio de los tres primeros versos de la primera estrofa del fragmento («No perdono») y de los primeros dos primeros versos de la segunda y el

primero de la tercera («Quiero escarbar», «quiero apartar», «quiero minar»). En otro sentido, también es reseñable el uso de aliteraciones: la utilización reiterada de la «r», la «t» y la «s» en los tres últimos versos de la primera estrofa. Se trata de vocablos fonéticamente oclusivos, vibrantes y sibilantes que, en conjunción, tienen una gran sonoridad y apoyan, a través de la fonética, la construcción de las narrativas de *imágenes* sobre esa tormenta que se describe y que el autor hace corresponder con las emociones internas al respecto de la muerte de su amigo.

Por consiguiente, podemos concluir que tanto las narrativas de *imágenes* que se intensionalizan como el modo en el que se intensionalizan y posteriormente se codifican estas narrativas de *imágenes* están escogidos, de forma intencionada, para provocar un impacto específico en el lector muy parecido al que produce el texto de Del Molino. Se codifican unas narrativas de *imágenes* con un alto contenido metafórico que tratan de hacer expresables emociones intangibles como la desesperación y la rabia y, a través de figuras retóricas de repetición, como la anáfora o la aliteración, se intenta potenciar el impacto emocional de estas narrativas de *imágenes* que se codifican. El poema, como producto total, se ha constituido para hacer transmisibles y comunicables ya no una serie de hechos, sino un conjunto de emociones que, en principio, no lo son, pero, gracias a su verbalización, el receptor puede recrearlas con mayor o menor proximidad a la experiencia original del autor: como sabemos, la intensidad y el efecto de este impacto emocional en el receptor variará dependiendo del conjunto de narrativas de *imágenes* del que disponga personalmente y que utilice para interpretar el texto. Sin la participación de los procesos de la invención, ni hubiera sido posible producir el texto, ni hubiera sido posible recibirlo e interpretarlo y sentirlo.

Nos encontramos, pues, ante un texto que intensionaliza y codifica un discurso que tiene un impacto híbrido en el lector, como en el caso anterior: 1) el texto aumenta el conocimiento del lector sobre experiencias que han tenido lugar en el entorno material que lo rodea (el del autor a partir de la muerte de Ramón Sijé) y 2) desarrolla en el lector unas emociones (aproximadas hacia las que tuvo Hernández) que permiten comprender, de una forma profunda, personal y emocional, la experiencia del autor y que sirven para generar un campo de pruebas (a partir de la experiencia ajena) a través del que poder reflexionar y experimentar emocionalmente unos hechos sin la necesidad de haberlos vivido de primera mano. Estas experiencias pueden, sin duda, alterar en mayor o en menor medida nuestro modo de relacionarnos con el entorno externo que

nos rodea y cambiar, en diferentes grados, nuestra forma de ver la vida. La «Elegía» de Miguel Hernández, por tanto, tiene un impacto profundo sobre el propio individuo y sobre las sensaciones y emociones que tienen lugar en su organismo (entorno interno).

Una vez analizada la intención de impacto de este fragmento del poema de «Elegía», recuperemos el debate a propósito de si la poesía es un producto más genuinamente literario que, por ejemplo, las formas autobiográficas: si comparamos la intención de impacto del texto de Del Molino y la de Miguel Hernández, las semejanzas se hacen obvias. El texto de Del Molino tiene en nosotros un impacto combinado: Del Molino modifica ciertas narrativas de *imágenes* pertenecientes, sobre todo, a su conjunto de experiencias relativas a la muerte de su hijo y las codifica de un determinado modo en su texto para 1) hacernos conocedores de los hechos y 2) aproximarnos a la experiencia original que a él le ocasionaron. El poema de Miguel Hernández tiene un impacto combinado muy similar, aunque el proceso para llegar a efectuarlo implica la utilización del verso y no de la prosa: Miguel Hernández modifica ciertas narrativas de *imágenes* pertenecientes, especialmente, a su conjunto de experiencias relativas a la muerte de su amigo y las codifica de un determinado modo en su texto para 1) hacernos conocedores de la muerte de Ramón Sijé y de su pesar por ella y 2) aproximarnos emocionalmente a la experiencia que le provocó personalmente.

Entonces, ¿por qué, dentro de la clasificación de los géneros literarios, la lírica ocupa un lugar totalmente distinto y mucho más central que el de la autobiografía, si ambos textos, uno autobiográfico y otro lírico, impactan en el receptor de formas muy parecidas? ¿Por qué no ponemos en entredicho el carácter literario de la lírica, como hacemos como con la autobiografía, si también nos invita a experimentar emocionalmente un conjunto de vivencias ocurridas a un tercero, pero, como la autobiografía, utiliza construcciones metafóricas que, a través de la oposición tradicional ficción/realidad, podrían haberse percibido como una falta a la verdad? Exactamente por el mismo motivo por el que hemos asimilado que ficción y realidad son conceptos excluyentes, por el que se ha afirmado que el fin último de la literatura es el deleite o la moralidad, o por el que se asume que la inspiración del escritor es un don inexplicable e innato: por progresiva asunción tradicional. Vamos a explicarlo a continuación.

Hoy en día, aunque el estudio de la literatura incluye textos de carácter autobiográfico, a crónicas históricas, diarios, memorias... Este tipo de obras no tiene la centralidad y la importancia (dentro de la consideración de los llamados «géneros

literarios») que ostentan otros textos que identificamos como novelas, poemas o teatro. Esto ocurre porque hemos heredado, desde la tradición, una división tripartita de los géneros literarios que considera, principalmente, narración, lírica y drama y que hoy entendemos como indiscutible y definitiva. No obstante, si bien la indeterminación del estatuto ficcional de la lírica hoy no nos resulta un problema para clasificar un poema en uno de los tres principales géneros literarios, el hecho de que la poesía lírica expresara acciones consideradas «reales» a través de un lenguaje descrito como «literario» suscitó confusiones y problemas de los que tenemos registros que van desde los siglos VII y VI a.C. hasta finales del Renacimiento y que intelectuales como Dante Alighieri, Agnolo Segni, Torquato Tasso y Sebastiano Minturno intentaron atajar.

Sabemos que en Platón encontramos uno de los primeros pensadores interesados en considerar la lírica dentro de la actividad poética: el filósofo incluyó en *La República*, como poéticas, formas textuales que hoy catalogaríamos como líricas, pero no pudo encontrar para ellas una definición y un lugar en el ámbito literario, debido a su naturaleza heterogénea y discontinua. Aristóteles, seguidor de la doctrina de Platón, parece, en cambio, no incluir en su *Poética* referencias a este tipo de manifestaciones, por lo que no las considera en su delimitación genérica (Guerrero, 1998: 27). No obstante, que la lírica no apareciera en la obra aristotélica no significó que, durante los siguientes siglos, dejara de producirse. Los problemas vinieron cuando lo que hoy entendemos como «poesía lírica» empezó a formar, cada vez más, parte del paradigma literario y, en este caso, los clásicos no aportaban respuestas que explicaran su naturaleza.

A lo largo de la tradición de estudios sobre literatura, se ha especulado en múltiples ocasiones sobre las causas que llevaron a Aristóteles a no recoger la lírica en su obra y, hoy por hoy, todavía numerosas voces intentan buscar una justificación para este hecho. Por ello, no es de extrañar que, durante el estudio tradicional sobre *Poética* se reinterpretaran los conceptos propuestos por el Estagirita para dar explicación, a través de ellos, a un fenómeno literario que era una realidad inmediata. Además, el desarrollo ambiguo y poco específico de la teoría aristotélica resultó muy adecuado para adaptar los presupuestos del filósofo griego a la conveniencia lógica de la realidad literaria de los distintos contextos socio-culturales. Se dio, así, un debate a lo largo de la tradición de estudios sobre literatura en el que se trató de matizar la definición aristotélica de «mímesis» —inicialmente entendida como «imitación de una acción»—, para dar cabida en ella a las producciones líricas.

Esto dio lugar a las primeras divisiones tripartitas de los géneros literarios, en las que se empezó a atisbar la posibilidad de considerar los textos líricos: durante la Edad Media, en la doctrina de los estilos (división en estilo alto, medio y bajo), que converge en la llamada *Rota Virgilio* (García Berrio, 1977: 101), desde los orígenes de la poética y la retórica clásica, pasando por Diomedes y conservada gracias a Beda el Venerable y a Juan de Garlandia (García Berrio & Hernández Fernández, 1988: 123-124); a finales de la Edad Media, en el siglo XIII, en la obra de Dante Alighieri (*De vulgari eloquentia*), en la que el autor desarrolló el *concetto* (como término referido al pensamiento lírico) (García Berrio, 1988: 420) y contribuyó a esta estructura tripartita reagrupando multitud de formas emergentes y pertenecientes a la lírica vulgar y situándolas en el mismo nivel que las manifestaciones épicas y dramáticas (Rodríguez Pequeño, 1995: 23); durante el Renacimiento, en Agnolo Segni, quien identifica los versos líricos (aun sin concepción unitaria) junto a la epopeya, la comedia y la tragedia como una forma de «narración simple» (Guerrero, 1998: 147-150), en Sebastiano Minturno, quien actualiza la teoría de los géneros y considera y define, explícitamente, la lírica en ella, junto a la epopeya y el drama, a través de la doctrina de los medios de imitación (Minturno, 2009: 159) y en Torquato Tasso, que incluye una tripartición genérica (vinculada a la distinción ciceroniana de la *res* y el reajuste de la nivelación del *decorum* estilístico) en la que se entiende la lírica como un género unitario (García Berrio, 1977: 104-105) y, por último, durante el Romanticismo, en Hegel, quien fija por completo la actual clasificación genérica tripartita, formada por la épica, la lírica y la dramática, que se explican, todas ellas, de un modo dialéctico (García Berrio & Hernández Fernández, 1988: 126).

Somos, todavía, herederos de esta clasificación fijada por Hegel y, en ella, como dicen García Berrio y Hernández Fernández, la lírica adquiere un valor significativo y oposicional al resto de géneros naturales. Es aquí cuando toma su descripción de «especie subjetiva», nacida con el propósito de dar cuenta, de forma introspectiva, de la consciencia y del pensamiento interior del poeta y utilizada como vehículo para expresar emociones y sentimientos (García Berrio & Hernández Fernández, 1988: 126).

Como hoy ocurre con textos como la autobiografía, la lírica fue, en un principio, desplazada dentro del estudio de la literatura porque su carácter heterogéneo y plural no permitía sistematizar una definición funcional para ella. De hecho, fue relativamente costoso considerarla dentro del ámbito literario: debido a la creencia platónica extendida de que la creación literaria era una copia imperfecta de la realidad que inducía a engaño

y la consecuente asunción tradicional de que lo mimético (o ficcional) era contrario a lo que entendemos como real, la lírica no terminaba de encajar dentro de la definición aristotélica de mimesis como imitación, porque en muchos casos contenía el relato de experiencias del autor, contadas con su propia voz. Es por esto, entre otras cuestiones, por lo que la tradicional teoría poética (basada en los argumentos de los autores clásicos) necesitó ampliar la definición aristotélica de «mimesis», que pasó de entenderse simplemente como «imitación» a ser considerada como «creación». Este cambio de interpretación se justificó a través de un fragmento de la *Poética* en el que el autor explica que la poesía habla sobre lo que podría suceder, no sobre lo que ha sucedido y que esto le permite al poeta hablar sobre lo general, mientras que la historia refiere lo particular (Aristóteles, *Poética*: 1451a, 38-1451b, 1-7).

Progresivamente, la lírica fue aceptándose como uno de los principales géneros literarios y, aunque a lo largo de la tradición estuvo sujeta a debate por la indeterminación de su estatuto ficcional (muchos autores la observaron como una actividad mimética o ficcional tras reinterpretar a Aristóteles, otros, como Hegel en el siglo XIX, la defendieron como un género sin ficción), lo cierto es que parece que la apremiante actualidad del entorno literario del momento y la cantidad de manifestaciones líricas que tenían lugar en él empujaron a preceptistas y teóricos a adoptar diferentes estrategias para definirla y situarla, de forma representativa, en el paradigma literario. No obstante, en este sentido, es posible que la autobiografía no haya disfrutado de esa posición central en los géneros literarios por su proximidad, en cuanto a forma y contenido, con otros textos que fácilmente han sido desvinculados de la literatura por su carácter histórico; y más teniendo en cuenta la distinción que Aristóteles propone en su obra entre literatura e historia, la cual está plenamente basada en la contraposición platónica ficción/realidad. Según el autor, la literatura habla sobre aquello que no ha ocurrido, mientras que la historia habla sobre lo que ha ocurrido, lo cual implica, necesariamente, que aquello que cuenta la literatura es distinto y excluyente de lo que cuenta la historia por no ser «real».

Ahora bien, como hemos observado, la superación de la tradicional contraposición asumida ficción/realidad y la reconsideración de la invención, desde las Ciencias Cognitivas, como un conjunto de procesos que articulan, de forma troncal, la consciencia humana y el pensamiento que se da en ella acaba con este debate a propósito del estatuto ficcional de la lírica y de la autobiografía y nos hace cuestionarnos si realmente podemos considerar que un género es más literario que otro

y si resulta representativa la actual clasificación en la que la tripartición clásica ocupa un lugar central. Asimismo, nos hace preguntarnos si los criterios actuales que se siguen para la determinación de los distintos géneros y subgéneros resultan del todo operativos. Por ejemplo, hemos heredado la consideración hegeliana de que la poesía lírica es siempre la expresión de vivencias y emociones experimentadas por el sujeto, pero ¿siempre se cumple esta premisa? ¿Qué ocurre en aquellos poemas en los que sabemos que Góngora escribe a una amada que nunca tuvo? Esta concepción de la lírica no representa, tampoco, a muchos trabajos líricos de autores como Horacio, Catulo, Dante, Borges o Pessoa, en los que se escriben poemas que no parecen manifestar una expresión emocional que surge de ciertas experiencias vividas.

Pensamos que atender a los textos literarios a partir no sólo del estudio exclusivo del objeto, sino considerando, a través de las Ciencias Cognitivas, los procesos de producción y de recepción de los mismos que tienen en lugar en el sujeto, puede conducirnos a un modelo de definición y de clasificación que no asigne categorías generales en las que los diferentes textos puedan no verse representados con exactitud debido a sus particularidades diferenciadoras, sino que los considere y reagrupe atendiendo al impacto intencional general que producen en los lectores y en sus entornos. Un modelo de análisis y de clasificación así nos permitiría observar con más detalle los diálogos que establecen entre sí géneros y clases textuales que, en principio, no se encuentran cercanas en la tradicional clasificación de géneros, pero que pueden tener mucho en común (como ocurre con la «Elegía» de Miguel Hernández y el texto autobiográfico de Sergio del Molino) y, asimismo, nos posibilitaría disponer de unos criterios más inclusivos y representativos para la observación de los textos y para la determinación de los márgenes de aquello que consideramos literatura.

Dentro del marco de los géneros literarios, fenómenos de desplazamiento como el que acabamos de analizar en el caso del texto autobiográfico de Sergio del Molino, ocurren también en otros textos que hibridan distintas intenciones de impacto, propias de diferentes discursos, y que combinan ciertos intereses con el de proponer una experiencia que afecte emocionalmente al lector y que funcione como un campo de pruebas que le lleve a replantearse su actuación o su posición frente a ciertas situaciones que puede no haber experimentado todavía a través de su interacción con el entorno externo. Otro ejemplo de este fenómeno son los textos que suelen encuadrarse dentro del subgénero literario de las novelas de la no-ficción, también llamadas «relato real», las cuales forman una parte activa de nuestra narrativa más actual. Se trata, en general,

de manifestaciones que se encuentran a caballo entre la crónica o el relato periodístico y la narrativa novelesca; hecho que ha provocado discusiones acerca de si este tipo de textos son literatura o son periodismo. A este respecto, hemos de considerar, tal y como apunta Albert Chillón (1999), que el nacimiento del periodismo viene acompañado de la aparición de la novela moderna y no son pocos los ejemplos de simbiosis que se dan entre ambos: observamos ya antecedentes del entrecruzamiento entre periodismo y novela en autores como Daniel Defoe o Alessandro Manzoni (Chillón, 1999: 77-80) y fue en la atmósfera cultural de finales del siglo XIX y principios del XX cuando, en Europa y Estados Unidos, la unión entre novela y reportaje y, en general, entre periodismo y literatura se hizo más que evidente y fue potenciada por el surgimiento de la sociedad de comunicación de masas (Chillón, 1999: 143-144).

De las novelas de la no-ficción se han aportado varias definiciones. Por ejemplo, Chillón las describe como manifestaciones que

a la sombra de la novela realista del novecientos [...] buscan un *efecto de verosimilitud* y transparencia parecido al que perseguían con ahínco Flaubert, Zola o Tolstoi. El autor —el reportero— parece evaporarse del texto, y la historia relatada se presenta a los ojos del lector como una verdadera *tranche de vie*, a la vez *verídica*, *verosímil* y *verdadera* (Chillón, 1999: 194).

En esta definición se subraya el carácter verídico del relato. En cambio, desde la Teoría literaria, Álamo Felices explica sobre estos textos: «en ellas los temas narrados aparecen ficcionalizados y dentro de cuya estructura el “yo narrador” refiere un suceso, más o menos relacionado con su quehacer cotidiano, que le sirve como un motivo de análisis o crítica» (Álamo Felices, 2014: 33).

Como en el caso de la autobiografía, estamos ante un tipo de texto cuyo estatuto ficcional plantea dudas y que ha hecho preguntarse a la teoría y a la crítica literaria si, realmente, estas obras tan cercanas al periodismo deben ser consideradas dentro del espectro de lo literario, porque, por un lado, se relatan en ellas sucesos verdaderamente ocurridos, mientras que, por otro, se emplea para ello una estructura y unos recursos propios de formas textuales (como la novela), que hasta ahora y se han considerado explícitamente ficcionales. Así recoge Tom Wolfe, impulsor teórico del *New Journalism*, el problema en su obra *El nuevo periodismo*, en la que analiza el fenómeno de la novela de la no-ficción:

Dios mío, tal vez había inventado escenas enteras, el mentiroso sin escrúpulos... Lo gracioso del caso es que fue esa precisamente la reacción que incontables periodistas e intelectuales literarios experimentaron durante los nueve años siguientes en los que el Nuevo Periodismo adquirió impulso. *¡Los cabritos se lo están inventado!* (Wolfe, 1981: 21).

Esta discusión a propósito del estatuto ficcional de las novelas de la no-ficción ha conducido a estos productos, como ocurre con las formas autobiográficas, a ser desplazadas o descentralizadas hacia los márgenes de lo que consideramos como literario. Ya no es sólo que empleen un lenguaje plagado de figuras retóricas y de metáforas elaboradas; es que, además, adquieren estructuras propias de la novela tradicional ficcional que implican la inclusión de datos que no pueden ser verificados y que requieren, claramente, de la invención de situaciones que, posiblemente, no han tenido lugar tal cual se relatan (es, por ejemplo, lo que ocurre cuando se incluyen diálogos entre los personajes protagonistas de estas novelas). No obstante, estos productos persiguen, al mismo tiempo, el relato de un suceso supuestamente acontecido. ¿Significa, entonces, que los autores mienten al utilizar estos recursos típicamente literarios para transmitir la realidad?

Bajo nuestra perspectiva, no, si superamos la tradicional oposición ficción/realidad y observamos estos textos no-ficcionales no a través de un análisis centrado, exclusivamente, en el texto en sí, sino en el conjunto de los procesos que tienen lugar en los sujetos que articulan el curso del acto comunicativo del texto y en el impacto intencional que este genera en los receptores. Vamos a observar un ejemplo en los siguientes fragmentos de *Operación masacre* (2000), una obra publicada en 1957 por Rodolfo Walsh que es considerada una de las obras inaugurales del subgénero novelístico llamado «novela de la no-ficción»:

Hablan un rato los dos hombres. Florinda se ha retirado a la cocina. Presiente que al marido le ha entrado la comezón de salir esta noche de sábado, y ella va a pelear su derecho, pero en su dominio, sin la presencia del vecino.

No tarda en entrar Francisco.

–Tengo que salir –dice, sin mirarla.

–Íbamos al cine –le recuerda ella.

–Sí, es cierto. A lo mejor tenemos tiempo de ir más tarde.

–Habías quedado en salir conmigo.

–Vuelvo en seguida. Hago una diligencia y vuelvo.

–No sé qué diligencia tendrás que hacer.

–Después te explico. La verdad –aclara anticipándose al reproche–, a mí también me tiene un poco cansado éste... Con sus cosas ...

–No parece.

–Mira, es la última vez que le llevo el apunte. Espérame un rato.

Y como para reafirmar que sale apenas por un momento, que tiene toda la intención de volver lo antes posible, grita ya desde la puerta mientras termina de ponerse el sobretodo:

–Si llega Vivas, decile que me espere. Que voy a hacer una diligencia y vuelvo.

Salen los dos amigos. Caminan varias cuadras por la larga calle Guayaquil, doblan a la derecha, rumbo a la estación. (Walsh, 2000: 34).

Si hay algo justamente que he procurado suscitar en estas páginas es el horror a las revoluciones, cuyas primeras víctimas son siempre personas inocentes, como los fusilados de José León Suárez o como aquel conscripto caído a pocos metros de donde yo estaba. La pobre gente no muere gritando “Viva la patria”, como en las novelas. Muere vomitando de miedo, como Nicolás Carranza, o maldiciendo su abandono, como Bernardino Rodríguez (Walsh, 2000: 218).

Si cambiamos nuestra concepción tradicional de la ficción (que se ha articulado en la oposición realidad/ficción) y entendemos el ejercicio de la invención como un conjunto de procesos cognitivos que se dan en la consciencia del sujeto productor y del receptor y que se basan en la modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas y experimentadas, de todo tipo, para la producción de nuevas narrativas de *imágenes*, podemos comprender, como en los casos vistos anteriormente a través de los textos de Del Molino y de Hernández, que el texto de Walsh requiere de la invención para constituirse. En primer lugar, porque la invención es lo que nos permite simbolizar y contar, a través del lenguaje, nuestras experiencias y, en segundo lugar, porque las narrativas de *imágenes* que Walsh plasma son producto de haber recuperado otras narrativas de *imágenes* almacenadas y recordadas, las cuales son modificadas, reestructuradas y ordenadas para hacerlas comunicables. Walsh, en *Operación* masacre, cuenta y denuncia una serie de hechos acontecidos en León Suárez; unos fusilamientos clandestinos que tuvieron lugar durante la Revolución Libertadora. A diferencia de los casos anteriores, Walsh no dice haber experimentado en este conjunto de sucesos, sino haberlos investigado. En este sentido, Walsh no plasma su propia experiencia, sino la experiencia que ha recabado a partir de fuentes externas a su propio organismo

(testimonios, documentos...). Las narrativas de *imágenes* que terceras personas le permiten al autor reconstruir otras narrativas de *imágenes* a propósito de los sucesos, que son las que entendemos que utiliza para modificarlas, ordenarlas y construir las narrativas de *imágenes* que intensionaliza y codifica en el texto. Sabemos, también, que el lector necesita modificar su conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas para poder interpretar el texto y evocar unas aproximadas a las que Walsh plasma a través de la escritura, por lo que los mecanismos que nos permiten inventar y crear también van a ser necesarios en esta tarea.

Sabido esto, vamos a analizar la intensionalización de estas narrativas de *imágenes* concretas y la forma en la que se produce esta intensionalización para llegar a observar qué intención de impacto tiene sobre los lectores que, adelantamos, es 1) la de ampliar su conocimiento sobre una serie de hechos ocurridos y 2) la de implicarlos emocionalmente en ellos.

1. A propósito de las narrativas de *imágenes* que se plasman en estos fragmentos, observamos cómo Walsh no duda en reproducir, de forma dialogística, multitud de conversaciones íntegras que se dan no entre el periodista y el testigo entrevistado, sino, como ocurre en el ejemplo del primer texto que citamos, entre los implicados en los hechos que se relatan (conversaciones que, en teoría, tendrían que haber sido recordadas por los supervivientes íntegramente para que Walsh pudiera relatarlas). Bajo la premisa de que Walsh trata de transmitirnos un relato en el que incluye información verídica y si analizamos el texto desde la clásica contraposición ficción/realidad, podríamos pensar, como explicita Wolfe en su texto, que el periodista miente en su obra. También podríamos pensar cuando el periodista describe las emociones y las sensaciones internas exactas que sufren los protagonistas del evento y no duda en decir, por ejemplo, que Florinda tiene ciertos presentimientos, que Nicolás Carranza (ya muerto, por lo que no puede ser entrevistado como testigo) muere vomitando de miedo o que Bernardino Rodríguez muere, también, maldiciendo su abandono: «Florinda se ha retirado a la cocina. Presiente que al marido le ha entrado la comezón de salir esta noche de sábado», «La pobre gente no muere gritando “Viva la patria”, como en las novelas. Muere vomitando de miedo, como Nicolás Carranza, o maldiciendo su abandono, como Bernardino Rodríguez». Es evidente que Walsh necesita de la creatividad y de la suposición que le

facilitan los mecanismos de la invención para plasmar estas narrativas de *imágenes* que, bajo una perspectiva que considere la oposición ficción/realidad, pueden ser entendidas como falacias (porque estos hechos pudieron no ocurrir exactamente así) y no como ficción, ya que el autor, a lo largo de su obra, anuncia en varias ocasiones su explícito propósito de denunciar unos hechos acontecidos.

2. El uso del lenguaje que hace Walsh para intensionalizar estas narrativas de *imágenes* suele ser claro y directo y encontramos pocas construcciones en él que se desvíen de su uso estándar. No obstante, sí encontramos recursos que son propios de la novela que clásicamente ha sido considerada como ficcional, como los diálogos antes mencionados o como el uso de un narrador en tercera persona que, en ocasiones, parece omnisciente, porque comunica sensaciones y emociones que, precisamente porque las personas que las sufrieron han muerto, no han podido formar parte del conjunto de testimonios que recoge el autor. No obstante, el narrador de Walsh, pese a estas marcas de omnisciencia, se presenta como testigo de una rigurosa investigación.

Si dejamos de juzgar si la labor del autor es engañosa o no y nos preguntamos qué intención de impacto tiene Walsh con el texto, podemos comprender mejor su utilización de recursos como el diálogo o el narrador que, en algunos momentos, presenta omnisciencia. Sabemos que los textos narrativos que, clásicamente, consideramos como ficcionales utilizan los diálogos para poner palabras en boca de los protagonistas del relato. Con ello, el lector puede acceder a su forma de expresarse, identificarlos y diferenciarlos por ello, aproximarse a cómo piensan y, en definitiva, conocerlos de una forma más personal que le facilite el trabar lazos empáticos o emocionales con ellos. Lo mismo ocurre con el narrador omnisciente: este tipo de narrador, que dispone de toda la información sobre los hechos que ocurren, nos brinda información muy personal sobre los protagonistas; información que, muchas veces, ni siquiera los propios personajes se atreven a compartir con otros. Pensamientos, emociones, sensaciones que, como lectores, nos permiten descubrir cómo se sienten los actantes del relato y establecer, a través de este conocimiento, más vínculos personales y emocionales con ellos. Los diálogos y estas trazas de omnisciencia en el narrador, entre otras cuestiones, sirven para aproximar al lector a los hechos que se relatan desde

una perspectiva más emocional y, con ello, hacerle partícipe de la denuncia de una forma personal.

Por tanto, si tuviéramos que describir la intención de impacto de *Operación masacre*, podríamos definirla, como en los dos casos anteriores, como híbrida: se amplía el conocimiento del lector sobre una serie de hechos acontecidos en el mundo externo (una información que viene reforzada por testimonios, entrevistas, documentos judiciales...), pero se plasman narrativas de *imágenes* con un alto contenido sentimental, a través de recursos como el diálogo o este tipo de narrador que describimos, que permiten una recreación aproximada de los hechos que cautive emocionalmente al lector y que despierte ciertas sensaciones concretas en el proceso que éste sigue durante la lectura, durante el que modifica sus propios recuerdos, reconstruir las narrativas de *imágenes* que están codificadas en el texto. De esta forma, las narrativas de *imágenes* altamente emocionales sobre estos acontecimientos impactan en el lector como en los casos anteriores; le permiten recrear un escenario de experiencias no vividas a través de la interacción con el entorno externo, en el que pueda poner a prueba su reacción emocional y que, de alguna forma, le sirva como aprendizaje. El texto, por su carácter emocional, impacta en el sujeto, pero el hecho de que también forme parte de este impacto la denuncia social que expone Walsh puede ocasionar que el propio sujeto cambie su percepción sobre la realidad social y que esto motive ciertos cambios en su comportamiento —en su interacción con el mundo externo— que puedan implicar, asimismo, a crear un impacto y unos cambios en el tejido social o en el propio entorno externo que rodea al autor y al lector (movimientos sociales, revoluciones, otras denuncias...).

Tras este análisis, observamos que las intenciones de impacto de los tres textos comparten una característica: su naturaleza híbrida. Tanto en el fragmento de la autobiografía de Del Molino como en el del poema de Hernández y en el del extracto de Walsh observamos intenciones de impacto que 1) cuentan eventos acontecidos en el entorno externo y 2) lo hacen tratando de despertar una reacción emocional en el lector que sirva para que éste establezca un vínculo más personal con los hechos que se cuentan (lo cual, como sabemos, puede servir al receptor para crear este campo de pruebas del que hemos hablado a través del que experimentar emociones sin haber estado implicado en los eventos relatados). Entender la invención desde la contraposición ficción/realidad nos hace observar como incongruente esta intención de impacto, porque comprendemos que no se puede 1) contar hechos acontecidos

(realidad) y, al mismo tiempo, 2) ejercer sobre ellos las modificaciones necesarias para cautivar emocionalmente al receptor (ficción) en su exposición. No obstante, obviar esta contraposición tradicional y adoptar un concepto de ‘invención’ apoyado en las descripciones que la neurociencia hace sobre el funcionamiento cognitivo nos ayuda a entender que percibimos aquello que llamamos realidad (el entorno externo), siempre, desde los mecanismos de la invención y que el uso de estos mecanismos, en el caso de estos tres textos, no está al servicio de un falseamiento de los eventos ocurridos en el entorno externo, cuyo impacto en el lector pueda resultar en un beneficio lucrativo para el productor, sino al servicio de la producción de un impacto emocional en el lector que le haga adoptar una relación más personal y sentimentalmente representativa de la gravedad de los hechos que se relatan. Las emociones juegan en el receptor un papel parecido y representativo del hubieran jugado si hubieran sido desencadenadas por la experiencia en primera persona de los hechos narrados.

Por consiguiente, dado que los tres textos comparten una misma intención de impacto y todos ellos obligadamente, necesitan de la invención para verla realizada, creemos que no resulta funcional describirlos y catalogarlos atendiendo al análisis de su estatuto ficcional (según el concepto tradicional de ficción) y considerarlos como más o menos literarios en torno a los resultados de esta evaluación.

Comprender la invención como un filtro desde el que observamos el entorno externo que nos rodea, y no como un concepto excluyente y opuesto al de realidad, y evaluar su intención de impacto nos permite observar desde una nueva perspectiva aquello que llamamos «literatura», lo cual, pensamos, resulta positivo no sólo porque nos permite elaborar, sobre los productos en los que ya identificamos cierto carácter literario, definiciones y clasificaciones más representativas e inclusivas, sino porque, además, supone, también, ampliar los márgenes de lo literario para la inclusión de nuevas formas discursivas emergentes —de las que los estudios sobre literatura todavía no se han ocupado—, las cuales intensionalizan discursos en textos con una intención de impacto en la que lo emocional juega un papel clave y central, como en los casos anteriores.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con los textos que entran dentro del fenómeno de las noticias humorísticas. Se trata de un tipo de manifestación textual que, por el momento, en términos generales, no se ha considerado dentro de la literatura. Se trata de escritos que utilizan herramientas propias del discurso periodístico, pero no lo hacen con la intención de que su impacto en el lector amplíe su conocimiento sobre un

conjunto de eventos sucedidos en el entorno externo que le rodea, sino de hacerle evocar narrativas de *imágenes* con un contenido emocional que desencadene reacciones como la risa. Encontramos este tipo de textos, muchas veces, en páginas web de medios periodísticos —en secciones dedicadas, en exclusiva, al humor— o, incluso, en medios puramente especializados en este tipo de contenido, como son el diario satírico *El Mundo Today*, del que, a continuación, analizaremos un ejemplo. Se trata de un extracto de una noticia humorística publicada por Javier Ramos, cuyo titular es: «Dos de cada tres españoles creen que saben hablar italiano»:

Las pocas escuelas de italiano que hay en España agonizan por la escasez de demanda. Lo confirmaba esta mañana el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS): Dos de cada tres españoles creen que saben hablar italiano a la perfección, de forma natural, aunque no lo hayan estudiado nunca. “Cuache sonno molto fachile lito leto”, asegura Antonio Campanas, un joven de Valladolid convencido de que habla italiano con fluidez y que no entiende qué necesidad puede tener un español de perfeccionar el idioma puesto que el castellano y el italiano comparten la misma raíz latina «y se dice casi todo igual, es il mismo rollo tutto».

Hablar «prácticamente el mismo idioma» explica que Italia sea el destino europeo favorito de los españoles, por delante de Francia y Noruega. De hecho, el 18% de los turistas que visitan Italia son españoles que acuden a la región «sin nechesitá di recorrerre al inglese o cualquier otra lingua porque con el italiano vas che te tiras», confirma José Garcés, de Madrid. “Cuando arribo a casa, en la intimitá, io parlare el italiano perfectamente, Nescafé Capuccino”, confiesa levantando el brazo derecho haciendo la pinza con la mano, «cosa fondamentale si quieres enfatizare» (*El Mundo Today*, 2020: <https://www.elmundotoday.com/2018/05/dos-de-cada-tres-espanoles-creen-que-saben-hablar-italiano/>).

Textos como esta noticia humorística, cuando son analizados desde la tradicional contraposición ficción/realidad, generan ciertos problemas. Ante la lectura de este fragmento, queda claro, a simple vista, cómo se utiliza una forma discursiva muy cercana a la del periodismo —que suele emplearse para transmitir una serie de hechos acontecidos— para comunicar datos sobre eventos que no han tenido lugar materialmente en nuestro entorno y que, por consiguiente, podrían considerarse una falacia (somos conscientes de la proximidad del español y del italiano en tanto en cuanto ambas lenguas son románicas, pero no por ello, en general, la sociedad española se cree capaz de expresarse en italiano). El empleo de recursos propios del periodismo para hablar sobre cosas que, tradicionalmente, hemos considerado que «no son verdad» y que, por tanto, tienen una cierta proximidad con la mentira ha ocasionado problemas y malentendidos que, a veces, han acabado, incluso, en los tribunales. En este texto, la

información presuntamente «falsa» que ofrece la noticia humorística no implica a terceros, pero sí son conocidos y sonados los casos en los que ciertos partidos políticos, instituciones y personalidades públicas han tratado de demandar a diarios satíricos por difamación y calumnias.

Vamos a analizar la intención de impacto del texto a través de la consideración de la invención que hemos elaborado desde la neurociencia y a extraer, a partir de este análisis, algunas conclusiones.

1. Se hace muy explícito que las narrativas de *imágenes* que se intensionalizan, como en el caso del texto de Andersen, surgen a partir de la modificación de otras narrativas de *imágenes* recordada. Es evidente y fácilmente observable que la información que ofrecen al lector no va referida a objetos y eventos que han tenido lugar en el entorno material que le rodea: sabemos que ni las escuelas de italiano agonizan porque la gente crea que sabe hablar el idioma: sabemos (y es comprobable) que el CIS no ha confirmado, a través de ningún sondeo, que los españoles crean saber hablar el idioma, pese a no haberlo estudiado; resulta imposible rastrear y dar con las personas que ofrecen testimonios en la noticia, como Antonio Campanas o José Garcés; y no necesitamos informarnos para saber, intuitivamente, que Italia no es el destino favorito de los españoles por la proximidad lingüística entre el italiano y el español. El lector de la noticia, hablante de español, como el productor, conoce la proximidad de los dos idiomas, que hace posible poder sobreentender, ligeramente, algunas palabras y expresiones del italiano sin necesidad de saber hablar la lengua. No obstante, sabe también que no es posible expresarse claramente en italiano sin conocer el idioma y reconoce que las narrativas de *imágenes* que integra el texto, a propósito de esta cuestión, están claramente hiperbolizadas y no se corresponden con eventos y objetos que tienen lugar en el entorno exterior. Citas como « “Cuando arribo a casa, en la intimidad, yo hablaré el italiano perfectamente, Nescafé Capuccino” », por ejemplo, carecen de sentido y no invitan a pensar que ningún testigo pueda haber articulado estas palabras.

Ahora bien, en esta cita en concreto encontramos un fenómeno particular. Estas líneas juegan con la intertextualidad procedente de una serie de anuncios televisivos de la marca Nescafé, que fueron emitidos en España en los años 90. En esta publicidad el protagonista, Angelo, anunciaba el

producto (café capuccino soluble) en italiano. En uno de estos comerciales Angelo pronunciaba una frase que quedó fijada en la conciencia social y pasó a formar parte del conjunto de experiencias (background experiencial) compartidas de un gran colectivo de individuos: «cuando arrivi a casa, ti mereti un premio: Nescafé Capuccino». Estas narrativas de *imágenes* que permanecen en el imaginario cultural colectivo se activan tanto en la conformación del texto como en el proceso de recepción del mismo y favorecen un impacto determinado en el lector del artículo que las retiene en su *background*.

2. Estas narrativas de *imágenes*, como decimos, se intensionalizan y se codifican a través de una serie de recursos propios de textos destinados a informar de una serie de eventos acontecidos en el entorno externo. Por ejemplo, el uso del lenguaje es claro y no presenta desviaciones; observamos que la información que se expone se constata a través de argumentos de autoridad de instituciones como el CIS («Lo confirmaba esta mañana el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS): Dos de cada tres españoles creen que saben hablar italiano a la perfección, de forma natural, aunque no lo hayan estudiado nunca»), o de testimonios como los de los anteriormente mencionados Antonio Campanas (se especifica que es un joven valisoletano) y Antonio Garcés; que aparecen recogidos en citas con un estilo directo (las cuales permiten recoger todas las palabras que han sido presuntamente pronunciadas por los entrevistados). Asimismo, se recogen datos estadísticos («el 18% de los turistas que visitan Italia son españoles que acuden a la región»). No obstante, en tanto en cuanto sabemos que las narrativas de *imágenes* que se plasman en el texto no pueden corresponderse con eventos y objetos que tengan lugar en nuestro entorno externo, este tipo de recursos —que, en principio, se utilizan para demostrar que las narrativas de *imágenes* que se plasman en el texto se corresponden con objetos y eventos que tienen materialidad en nuestro entorno externo— dejan de tener su función original.

Las únicas narrativas de *imágenes* que se codifican en las que el receptor puede identificar objetos u eventos de su entorno externo se encuentran en «cuando arrivi a casa, ti mereti un premio: Nescafé Capuccino». Aquellos lectores que fueron espectadores televisivos en los años 90 pueden reconocer

en estas líneas la referencia intertextual al mencionado anuncio publicitario, el cual propone un escenario que clásicamente consideraríamos de carácter ficcional.

3. Los recursos propios de los textos periodísticos no funcionan, en este caso, para demostrar que las narrativas de *imágenes* que se plasman en el texto se corresponden con eventos que han tenido lugar en el entorno externo, sino para apoyar y reforzar, de una forma explícitamente absurda e hilarantemente contradictoria, la inverosímil materialidad —en nuestros entornos— de una serie de sucesos que, sabemos explícitamente, no han tenido lugar y que por ser tan hiperbólicos, resultan cómicos. Por tanto, se plasma una narrativa de *imágenes* que exagera unos hechos (el español y el italiano son lenguas parecidas y, en ocasiones, sus hablantes se entienden por esta proximidad), los cuales, a través de esa hipérbole, se vuelven absurdos e increíbles. Para contarlos, se emplean recursos propios del periodismo — que, en principio sirven para demostrar y comprobar la existencia de determinados hechos— y esto refuerza el carácter hilarante del texto: sabemos que una institución como el CIS nunca haría una encuesta, entre los ciudadanos españoles, para preguntarles si creen que saben italiano y, desde luego, tenemos claro que, en tal caso, la encuesta no reflejaría que la mayoría de españoles se creen conocedores natos de la lengua. No obstante, pensar que una institución profesional como el CIS puede plantear esta encuesta, carente de sentido y de funcionalidad, resulta hilarante, así como también resulta hilarante conectar el recuerdo (si se dispone de él) de aquel paradigmático anuncio de Nescafé con la cita «cuando arrivi a casa, ti mereti un premio: Nescafé Capuccino».

Este análisis nos conduce a concluir que las narrativas de *imágenes* que intensionalizan y codifican este tipo de noticias y los recursos discursivos que emplean para ello tienen una intención de impacto en el lector muy distinta a la que puede tener un texto periodístico. La forma tan hiperbólica en la que se intensionalizan las narrativas de *imágenes* y las herramientas lingüísticas que se usan para llevar a cabo su codificación —que acentúan, aún más, esta hipérbole— impactan de forma intencionada en el lector, que desencadena, cuando lee o interpreta el texto, unas narrativas de *imágenes* de carácter hiperbólico —que surgen a partir de la modificación otras narrativas de *imágenes* almacenadas en las que se condensa información a propósito del

parecido entre el español y el italiano— con un contenido emocional que tiene el potencial de provocar la risa o la carcajada. Esto ocurrirá o no dependiendo de cuál haya sido, exactamente, la reconstrucción que el lector ha hecho de la narrativa de *imágenes* intensionalizada a partir de la modificación de aquellas que han sido ya experimentadas y que almacena. Sabemos que no todos reaccionamos igual ante el humor.

Por tanto, el impacto intencional de una noticia humorística está puramente del lado de despertar ciertas emociones que favorezcan la risa y no de informar sobre eventos que no han tenido lugar en nuestro entorno con fines lucrativos. Como en el caso del cuento de Andersen, el lector sabe que lo que se relata no ha ocurrido en el entorno externo: el propósito de aumentar el conocimiento sobre una serie de eventos sucedidos no forma parte de la intención de impacto de esta noticia. No obstante, bien es cierto que en algunas de estas noticias sí se puede observar un impacto híbrido con el que se consigue, a través de la sátira y de la hipérbole, hacer una crítica o una denuncia de una serie de eventos acontecidos en el entorno material. Un ejemplo de este caso es apreciable en este otro titular, que encabeza una noticia satírica que hiperboliza unos eventos ocurridos con una intención de impacto combinada: «Estados Unidos mete a Donald Trump en el bunker de la Casa Blanca ante el peligro que corre la nación» (*El Mundo Today*, 2020: <https://www.elmundotoday.com/2020/06/estados-unidos-mete-a-donald-trump-en-el-bunker-de-la-casa-blanca-ante-el-peligro-que-corre-la-nacion/>). La intención de impacto de esta noticia satírica se articula a través de 1) la denuncia del comportamiento del mandatario a través de la sátira y de la hipérbole y 2) (a través de esa misma hipérbole) el desencadenamiento de una serie de narrativas de *imágenes* con un alto contenido emocional que tengan el potencial suficiente para provocar la risa o la carcajada en el receptor.

En conclusión, en la intención de impacto de este tipo de noticias satíricas — híbriden o no con una intención de impacto crítica—, el hecho de despertar narrativas de *imágenes* con un fuerte componente emocional es fundamental, como ocurre en el cuento de Andersen, en el texto autobiográfico de Del Molino o en el poema de Miguel Hernández. Estas noticias satíricas proponen situaciones hiperbólicas (a veces sobre hechos acontecidos) que funcionan como un campo de pruebas que le sirve al receptor, a veces, para, a través de las emociones (risa) cambiar su percepción sobre determinados hechos, instituciones o personas. Este cambio puede afectar a su forma de interaccionar con el entorno externo: quizás alguien pueda verse reflejado en esta noticia satírica por haber estado confiado, en algún momento, de poder hablar en

italiano por ser hablante de español y, a través del humor, pueda cuestionar sus ideas y adquirir una actitud más prudente.

Definir y clasificar los textos, por tanto, a partir de su intención de impacto puede descubrir que formas textuales que, hasta ahora, no se consideraban dentro del espectro de lo que llamamos «literatura,» afectan al ser humano —y a sus relaciones con su entorno externo— con unos resultados similares a los de textos que integran discursos que clásicamente hemos considerado literarios. Por consiguiente, pensamos que esta nueva forma de observar la invención —que trasciende la tradicional oposición ficción/realidad— y de analizar su intención de impacto en los productos textuales puede contribuir a generar un paradigma literario menos excluyente, oligárquico y hermético y más inclusivo, democrático y flexible, abierto a considerar nuevas formas textuales con un impacto en los receptores comparable al que ha tenido lo que, hasta el momento, hemos llamado «literatura».

3.3.3.2. Sobre la intención de impacto de formas textuales que intensionalizan otros discursos

Aunque, hasta el momento, sólo hemos analizado textos que pueden ser considerados dentro de la literatura porque, en su totalidad o en parte, impactan, de forma intencionada, despertando en los receptores narrativas de *imágenes* de un alto contenido emocional (y que, por ello, pueden funcionar para el receptor como un campo de experimentación en el que poner a prueba su reacción ante determinadas situaciones), lo cierto es que sabemos que los mecanismos cognitivos que nos permiten inventar no sólo participan de la construcción de textos literarios, sino que son necesarios, en general, para la configuración de cualquier manifestación textual, independientemente de la forma en la que impacte en el receptor.

A continuación, vamos a analizar la intención de impacto de un pequeño corpus de fragmentos textuales que intensionalizan diferentes discursos —que consideraríamos como alejados del literario— para observar cómo los mecanismos de la invención siguen operando en su constitución y de qué forma intencionada lo hacen, en estos casos, para provocar impactos en el receptor distintos a los de las formas textuales analizadas en el anterior epígrafe.

3.3.3.2.1. Textos que materializan discursos que impactan en nuestro conocimiento sobre eventos ocurridos en el entorno externo

El primer texto que vamos a analizar es un extracto de *Crónica de la Nueva España*, escrita por Francisco Cervantes de Salazar en el siglo XVI, en la que se relata la conquista de México y se describen ciertos aspectos de la vida y de la cultura azteca, como ocurre en este fragmento:

Había ciertas maneras de templos donde el demonio era adorado, que se llamaban Teupa, unos baxos y otros muy altos, a los cuales se subía por muchas gradas: en lo alto de arriba estaba puesto el altar. En la provincia de México el principal demonio que adoraban e a quien tenían dedicado el más sumptuoso templo se llamaba Ochipustl Uchilobus, de quien el templo tomaba nombre. Los templos pequeños eran como humilladeros, cubiertos por lo alto con algunas gradas, en lo alto de las cuales estaba el ídolo que adoraban, y en algunas partes, en su compañía, ponían las figuras y estatuas de algunos señores muertos (Cervantes de Salazar (1971): http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronica-de-la-nueva-espana--0/html/29922ac8-e981-4372-adcc-8c3c6643fdaa_1.htm#18).

Cuando leemos este fragmento del texto de Cervantes de Salazar, asistimos a una descripción del culto religioso de los aztecas y de las prácticas vinculadas con éste que responde a la percepción que el autor tuvo en su viaje al llamado, para él, Nuevo Mundo (que nosotros entendemos como América del Sur). Siguiendo la contraposición clásica ficción/realidad, podríamos decir que estamos ante un texto histórico que recoge una realidad ocurrida en nuestro mundo exterior, objetiva e inmutable, y que en su construcción y en su recepción no participa ninguna forma de creatividad ni de invención.

No obstante, atendiendo a las operaciones que tienen lugar en nuestra cognición, ahora sabemos que lo que Francisco Cervantes refleja en el texto no es, ni puede ser nunca, una realidad inmutable y objetiva, sino su experiencia subjetiva sobre una serie de eventos que tienen lugar en la materialidad de nuestro entorno objetivo, en la que participan los mecanismos de la invención. El fragmento contiene varios ejemplos que lo evidencian: el autor identifica al dios azteca Tlapcopa / Uchilobus con el demonio de su tradición cristiana y, con ello, expone en su texto una visión negativa de la deidad ajena y muy diferente, con toda probabilidad, a la que los nativos tenían. En este sentido, también es curiosa la identificación de los escalones propios de las pirámides aztecas con las gradas, la cual remite, directamente, a formas arquitectónicas de corte puramente occidental. En la concepción occidental, las gradas tienen una función puramente pragmática (tomar asiento), mientras que sabemos, ahora, que los peldaños

que forman parte de los templos aztecas tenían un sentido simbólico relacionado con un mito genésico sobre la creación del mundo. Asimismo, en el texto se describe la forma del templo azteca comparándola con la de un humilladero cristiano; un tipo de construcción que puede adquirir diversas formas y que se ubican en lugares de devoción.

Observamos, entonces, cómo Cervantes de Salazar explica el entorno exterior de la provincia de México, habitado por la cultura azteca, a través de una visión cultural puramente cristiana. Esto es una muestra de cómo, en el plano cognitivo, el conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas del autor condiciona las nuevas narrativas de *imágenes* que genera a partir de la percepción del entorno externo al organismo que le facilita su sistema nervioso. Lo conocido y recordado, por tanto, interfiere en la forma de percibir, comprender y explicar sus nuevas percepciones: el autor se vale de narrativas de *imágenes* de las que ya dispone y que se insertan en su imaginario cultural occidental y cristiano (gradas, humilladeros) para explicar las narrativas de *imágenes* que percibe a partir de su interacción con el entorno externo. Asimismo, esta interacción con el entorno externo le hace entrar en contacto con los discursos culturales o intersubjetivos de los nativos americanos, y es así como el dios Uchilobus pasa a formar parte, también, del conjunto de experiencias que el autor recordará. No obstante, el texto evidencia que esta información intersubjetiva (cuya existencia depende, únicamente, de la cognición humana) sobre Uchilobus que Cervantes de Salazar recibe no es asimilada, comprendida y almacenada de la misma forma en la que la almacenan los nativos americanos. La narrativa de *imágenes* que el autor construye a partir de la recepción de información sobre la deidad se ve inevitablemente intervenida por otras narrativas de *imágenes* recordadas, procedentes del discurso cultural e intersubjetivo del cristianismo. Así, Cervantes de Salazar explica a Uchilobus como una manifestación del demonio cristiano y esto conduce a que los rezos, rituales y templos de los indígenas sean percibidos como heréticos, desde el punto de vista del colono.

La interpretación del texto nos permite observar, pues, que Cervantes de Salazar no adopta ningún mundo existente y objetivo antes de intensionalizarlo en un texto, sino que describe el entorno externo al organismo desde el conjunto de experiencias que ha almacenado a lo largo de su existencia. Esta actividad está impulsada por la invención y no sería posible sin los procesos creativos inherentes a nuestro tipo de consciencia: se recurre a una modificación del conjunto de *imágenes* almacenadas para generar las nuevas *imágenes* a partir de lo que observamos. Gracias a estas posibilidades creativas,

Cervantes de Salazar puede explicar una información intersubjetiva y cultural a propósito de una deidad azteca a través de los fundamentos del discurso intersubjetivo y cultural cristiano.

Además, sabemos que en el texto opera también la invención desde el momento en el que conocemos que nuestra capacidad de modificar *imágenes* y narrativas de *imágenes* almacenadas es lo que nos permite, precisamente, codificar el texto en un lenguaje natural escrito y asignar a todas esas narrativas de *imágenes* un conjunto de símbolos y signos ordenados de una determinada manera, cuya decodificación pueda conducir al receptor a recrear unas narrativas de *imágenes* parecidas a las experimentadas por el productor. No obstante, sabemos ahora que las narrativas de *imágenes* que el receptor reconstruye a través de la decodificación del texto no son exactamente las mismas que las que el productor ha proyectado en su consciencia para intensionalizarlas. La actividad de decodificar y de interpretar un texto requiere también el uso de invención: modificamos nuestras narrativas de *imágenes* almacenadas y experimentadas para evocar nuevas narrativas de *imágenes* a partir de la lectura. Esto provoca que cuanto más difiera el conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas por el productor de las que almacena el lector, más diferirán entre sí las narrativas de *imágenes* que se desencadenan a partir de la lectura de las que evocó el productor para intensionalizar y codificar el texto.

Esto se hace especialmente evidente, en este caso, por la gran separación que existe entre el contexto de producción del escrito de Cervantes de Salazar y nuestra actual lectura: por ejemplo, en un contexto tan laico como el del siglo XXI, como intérpretes empezamos a encontrar problemas para comprender la forma de los templos aztecas a través de la comparación con los humilladeros. En nuestro conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas puede que no se encuentre la *imagen* visual de este tipo de lugar de devoción, por lo que podemos no ser capaces de evocar la descripción del templo descrito por Cervantes de Salazar a través de esta comparación. No obstante, aunque no guardemos en nuestro conjunto de experiencias narrativas de *imágenes* de un humilladero, lo más probable es que sí dispongamos narrativas de *imágenes* visuales sobre las pirámides aztecas, previamente a la lectura del texto de Cervantes de Salazar (quizá introducidas en el proceso de nuestra educación escolar, a través del uso de Internet o porque las hemos visitado). Asimismo, como lectores que, por contexto cultural, disponen de un conjunto de experiencias muy diferente al de Cervantes de Salazar, tampoco generamos una narrativa de *imágenes* parecida a la del

autor sobre el dios azteca Uchilobus: nuestra aproximación occidental al cristianismo es distinta a la que el autor pudo tener en el siglo XVI y el conjunto de narrativas de *imágenes* relativo a su discurso cultural ha cambiado con el paso del tiempo. En general, pensamos que a la sociedad occidental del siglo XXI le costaría elaborar una narrativa de *imágenes* sobre un dios azteca a través de la figura del demonio cristiano, porque, hoy por hoy, somos más conscientes del carácter intersubjetivo y puramente cultural — dependiente, por completo, de nuestra consciencia y no de objetos externos a ella— de las diferentes religiones. Además sabemos que cada cultura ha creado unas deidades distintas y, aunque determinados grupos culturales defienden el dios al que rezan como el único existente, no se suelen comprender otras creencias religiosas como de factura demoníaca. Eso significa que entendemos la percepción de Cervantes de Salazar, pero ya no evocamos narrativas de *imágenes* sobre los dioses aztecas a través de su imaginario cristiano de época.

Todo este análisis nos conduce a observar cómo la creatividad, inherente a nuestra consciencia, opera en todo el proceso de construcción y de recepción del producto textual que, diríamos, es de corte histórico, por lo que no es el empleo de la invención lo que distingue el texto de Cervantes de Salazar de otros. Ese carácter histórico es percibido por el lector por el modo en el que impacta, de forma intencional, en él. Las narrativas de *imágenes*, en concreto, que se intensionalizan y los mecanismos que el autor elige para codificarlas es lo que genera ese impacto determinado en el receptor, que con su lectura y con la consecuente decodificación e interpretación del texto, reconoce que está asistiendo a la descripción de una serie de eventos y objetos que se comunican como experimentados a partir de la interacción con el entorno externo al organismo del productor. En el caso de la obra de Cervantes de Salazar, es observable cómo el texto no incluye diálogos en los que se expliciten qué palabras exactas se pronunciaron en una conversación; el narrador se identifica con el nombre del escritor; proliferan las descripciones; se evita el exceso de metáforas complejas y de otras figuras literarias; se relatan experiencias de personajes históricos que pueden ser corroboradas en otros textos y, además, el contenido se estructura de tal manera que el lector puede deducir, de esta estructura, la voluntad de recoger una serie de eventos experimentados: el texto está dividido por capítulos, cuyos títulos sintetizan claramente el contenido de las vivencias e, incluso, en el título principal de la obra encontramos la palabra «crónica», en clara referencia a la exposición de eventos experimentados.

Esta conjunción de características resulta perceptible, para el receptor, durante el proceso de lectura gracias 1) a las narrativas de *imágenes* que se intensionalizan y 2) al modo en el que se intensionalizan estas narrativas de *imágenes*. Toda la intensionalización y codificación del texto, por tanto, está orientada a generar, intencionadamente, un impacto preciso en el lector: el de aumentar su conocimiento sobre eventos ocurridos en el entorno material que le rodea —y sobre los objetos que tuvieron lugar en ellos— y con los que el receptor puede no haber tenido contacto todavía.

Otro ejemplo textual, muy diferente, pero con un impacto intencional similar al fragmento de la crónica de Cervantes de Salazar, podría ser el siguiente extracto de una noticia periodística, publicada el 22 de junio de 2020 en el diario *El mundo* y escrita por la periodista Marisa Cruz, cuyo titular literal es «Los españoles no se creen las cifras de fallecidos que da el Gobierno»:

A la inmensa mayoría de los españoles no les salen las cuentas y sus recelos aumentan cuando comparan los datos que proporciona La Moncloa con los de exceso de fallecimientos que arroja el **Sistema de Monitorización de la Mortalidad (MoMo)**, la **Asociación Española de Profesionales de los Servicios Funerarios (Aesprof)** y el propio **Instituto Nacional de Estadística (INE)**.

O cuando sencillamente el instinto, a la vista del drama vivido en las UCI, en los pasillos de los hospitales, en las residencias de ancianos o en las morgues improvisadas les perfila un panorama bastante más negro que el que dibujan los números gubernamentales.

En la encuesta de junio de **Sigma Dos** para EL MUNDO se refleja no sólo la incredulidad de los ciudadanos respecto a las cifras que se presentan con el sello oficial, también el rechazo que en casi la mitad de los votantes suscita la gestión de la pandemia por parte del Gobierno de coalición (*El Mundo*, 2020: <https://www.elmundo.es/espana/2020/06/22/5eef89b1fdddf36a78b4613.html>).

La noticia informa, de forma firme y concluyente, de que la mayoría de los españoles no aprueban la gestión política que el Gobierno ha tenido frente a la crisis del coronavirus. Estas conclusiones, taxativas y definitivas, se encuentran, sobre todo, en el titular y en oraciones como «a la inmensa mayoría de los españoles no les salen las cuentas». No obstante, como lectores, somos capaces de identificar que, a pesar de este carácter concluyente del texto, el fragmento incluye información que depende, claramente, de la capacidad humana de suponer y de inventar. El texto informa de unos datos que son

obtenidos a través de una encuesta y sabemos que las encuestas funcionan como artefactos que, en torno a una serie de variables, nos permiten estimar de una forma aproximada un resultado. Que los resultados de toda encuesta sean una estimación implica que no pueden ser considerados como definitivos y que son más o menos representativos de los acontecimientos que están sucediendo dependiendo de la eficacia y de la funcionalidad de los parámetros seguidos por los encuestadores para realizar la estimación. Estas estimaciones siempre se trabajan en torno a ciertas suposiciones que pueden ser, más o menos, fiables y representativas pero que, a fin de cuentas, no dejan de ser suposiciones que requieren, por supuesto, de los mecanismos de la invención y cuyos resultados pueden variar dependiendo de los criterios lógicos que se utilicen para desarrollarlas.

Además, en torno a los resultados de esta encuesta, que son, inherentemente, producto de los mecanismos de la invención que nos permiten generar narrativas de *imágenes* —conclusiones posibles sobre la recepción global de la gestión del gobierno— a partir de la modificación de una serie de narrativas de *imágenes* almacenadas —datos recabados a partir de distintos métodos, más o menos fiables, para realizar la encuesta—, también observamos que la periodista que redacta el artículo realiza suposiciones cuando afirma, por ejemplo, que el recelo de los españoles no sólo procede de los desajustes entre los datos sobre fallecimientos que expone Moncloa y los que muestra MoMo, Aesprof y el INE, sino que además tienen un origen instintivo, que es producto de haber experimentado unas circunstancias dramáticas durante la gestión del Gobierno. La periodista, en este caso, utiliza la información que estiman las encuestas para, a partir de ella, dar una posible explicación sobre el descontento estimado: a partir de la modificación de unas narrativas de *imágenes* almacenadas (relativas a los datos de la encuesta y a la actualidad de su contexto cultural), la autora genera otras narrativas de *imágenes* que completan la explicación de los datos que estima la encuesta.

Este ejemplo evidencia que la invención está presente en el proceso de creación del texto: en la conformación de algunas de las narrativas de *imágenes* que posteriormente se intensionalizan y, también, como sabemos, en la misma codificación en lenguaje de estas narrativas de *imágenes*. Ahora bien, también podemos observar que los procesos cognitivos que componen lo que entendemos como invención también son necesarios en el proceso de lectura del texto. Aunque el artículo habla con asertividad a propósito de los datos de la encuesta y, a partir de ellos, asume, desde el mismo titular,

que la mayor parte de españoles están descontentos con el actual Gobierno, lo cierto es que los lectores reciben de una u otra forma el texto, dependiendo de las narrativas de *imágenes* experimentadas que almacenan de forma particular. Por ejemplo, el lector del texto que se ha visto muy desfavorecido durante esta crisis y que apoya los resultados de la encuesta, quizás, considera este texto más representativo del sentimiento general de la ciudadanía española. En cambio, quien no ha sufrido tantas dificultades durante este periodo y se ha sentido protegido con las decisiones del Gobierno y del asesoramiento del equipo de técnicos especialistas puede ser más crítico con los resultados de la encuesta e interpretar que la rotundidad de las palabras de la periodista responde a una conveniencia ideológica.

La invención, por tanto, forma parte del proceso de producción del texto y también del de recepción. Ahora, como en el caso anterior, lo importante para entender ante qué tipo de texto estamos es comprender de qué manera impacta, intencionadamente, en el lector y en su entorno.

Las narrativas de *imágenes* que se codifican en el texto son escogidas de forma intencional y van todas referidas a informar de los resultados de la encuesta que la empresa privada Sigma Dos realiza. No obstante, en este caso, el impacto en el lector se desencadena más a partir de la forma en la que se intensionalizan y se codifican las narrativas de *imágenes* que por las narrativas de *imágenes*, en sí, que se comunican. Se utiliza un uso estándar del lenguaje, en el que no encontramos diálogos ni, en general, figuras retóricas o metáforas complejas. La información se expone de forma clara y simple y se evitan, en todo momento, expresiones que puedan inducir duda en el lector o que marquen probabilidad o posibilidad. El tono es claramente asertivo, desde el título hasta el final, para transmitir un solo mensaje sin posibles equívocos: la mayoría de los españoles no confía en el Gobierno —aunque sabemos que los fundamentos que sostienen esta afirmación están basados en estimaciones generadas a partir de una encuesta. Además, en el texto, aparecen marcados en negrita los organismos e instituciones cuyos datos difieren, en principio, de los aportados por el Gobierno sobre los fallecimientos; lo cual destaca visualmente estos nombres, que funcionan como argumentos de autoridad para respaldar la supuesta falta de credibilidad del Gobierno que expone el artículo.

Todos estos recursos utilizados para intensionalizar y codificar estas narrativas de *imágenes* han sido empleados para provocar un cierto impacto intencionado en el lector que decodifica el texto: en este caso, el de aumentar, convenientemente, su

conocimiento sobre una serie de objetos y eventos que están teniendo lugar, durante estos días, en el entorno material que le rodea y de reconducir su juicio sobre ellos. Esta asertividad, que viene desde el titular, desencadena ciertas narrativas de *imágenes* en el receptor que le invitan a posicionarse críticamente a favor del resultado de la encuesta y, que, asimismo, despiertan su curiosidad por la noticia: el titular «Los españoles no se creen las cifras de fallecidos que da el Gobierno» no desvela que esta aseveración se construye a partir de las estimaciones de una encuesta y se constituye con una rotundidad y determinación que despierta el interés del lector para pinchar en el enlace de la noticia (que, recordemos, está posicionada en una página web y genera un rédito económico por cada interacción que obtiene su enlace).

A través de este análisis breve del impacto intencional del texto de Cervantes de Salazar y de la noticia de *El Mundo*, observamos cómo, en ambos casos, los fragmentos impactan en el receptor aumentando su conocimiento sobre ciertos eventos ocurridos en el mundo externo que le rodea. No obstante, tanto las narrativas de *imágenes* que intensionalizan en ellos, como el modo en el que se codifican generan ciertas distinciones en el impacto que cada producto ejerce (que también está condicionado por el conjunto de experiencias del lector). Observamos cómo la forma en la que la noticia está plasmada está dirigida a despertar en el lector un interés que le hace posicionarse críticamente con el contenido, de una forma positiva o negativa (dependiendo de las experiencias que cada uno almacena). La asertividad con la que está escrita la noticia podría, incluso, despertar ciertas narrativas de *imágenes* que pudieran llegar a cambiar de parecer al lector —en su posicionamiento crítico— y podrían condicionar, por ejemplo, un futuro voto electoral, afectando así al discurrir de futuros acontecimientos en el país. En este caso, la invención se emplea en el proceso de conformación de la noticia para generar un impacto en el lector que pueda, incluso, llegar a condicionar determinadas estructuras socio-políticas. En el caso del texto de Cervantes de Salazar, tenemos que considerar que su impacto en los lectores actuales no puede ser el mismo que el que tuvo entre sus contemporáneos: hemos observado cómo el conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas por una persona del siglo XXI es muy diferente al de los lectores coetáneos al autor del siglo XVI y, por tanto, si bien todavía la obra puede aportarnos información que no conocemos, lo cierto es que el efecto en el lector contemporáneo es mucho más suave que el de la noticia de *El Mundo* y, por consiguiente, tiene una repercusión más mesurada, tanto en el individuo como en las estructuras de organización de la sociedad.

3.3.3.2.2. Textos que materializan discursos que impactan en nuestro conocimiento sobre el entorno material que nos rodea

El siguiente texto que vamos a analizar es una fórmula matemática formulada por Albert Einstein en el marco de la teoría de la relatividad. La primera versión de la fórmula se propuso en 1915 y era mucho más simple; el término « Λg_{ab} » fue añadido por el científico dos años después.

$$R_{ab} - \frac{1}{2} R g_{ab} + \Lambda g_{ab} = 8\pi G T_{ab}$$

(Rovelli, 2017: 73).

La relación entre los términos « R_{ab} » y « $\frac{1}{2} R g_{ab}$ » representa la curvatura del espacio-tiempo. « T_{ab} » va referido a la energía de la materia. « G » es la constante de la fuerza de la gravedad. El término « Λg_{ab} » es la constante cosmológica, que indica que este efecto sólo ocurre en distancias extremadamente largas o «cosmológicas». La fórmula matemática sintetiza la idea de Einstein de que el espacio-tiempo y el campo gravitacional son exactamente lo mismo.

Esta fórmula pertenece al conjunto de ecuaciones que se denominan «teoría de la relatividad» y la información que expresa, como sabemos, no sería posible sin el conjunto de mecanismos cognitivos que operan para crear narrativas de *imágenes* sobre eventos y objetos sin materialidad en nuestros entornos. La formulación de esta teoría se arraiga en el descubrimiento de que entre el pasado y el presente hay una zona intermedia, un presente expandido, que ni es pasado, ni es futuro y la duración de este momento depende del lugar en el que nos encontremos: eso provoca que, si enviamos un mensaje desde la Tierra, en Marte lo recibirán pasados quince minutos. El espacio y el tiempo son dos realidades inseparables y Einstein llega a esta conclusión a través de la recepción y el almacenamiento de una serie de narrativas de *imágenes* —algunas, sabemos, parten de la información de las teorías de Newton y de las ecuaciones de Maxwell—, que son modificadas intencionalmente para llegar a este corolario. Esta conclusión, formulada, arroja resultados que resultan empíricamente constatables y funcionales (aunque no se consideran, todavía, definitivos). Esta fórmula integra unas narrativas de *imágenes* que se sintetizan y se codifican en « $R_{ab} - \frac{1}{2} R g_{ab}$ » y que no podrían haber existido sin la capacidad humana de suponer. No obstante, la fórmula va

más allá: explica que ese espacio-tiempo no puede ser concebido como un lugar, como una caja que contiene partículas y campos electromagnéticos y gravitacionales, como hasta el momento se tendía a pensar. El espacio-tiempo es, en sí y en general, partículas y campos (materia). Lo que llamamos «espacio» es el campo gravitacional y viceversa. Esta conclusión que une el campo gravitacional con el espacio-tiempo requiere un cambio de punto de vista creativo que no puede existir sin los mecanismos de la invención: se ejercen unas modificaciones en el conocimiento previo del que se dispone, obtenido gracias a que ha sido intensionalizado previamente en otras teorías y fórmulas —el cual contemplaba el espacio-tiempo y la gravedad como dos realidades distintas y que presenta incongruencias y problemáticas— y se llega a una nueva conclusión, que, aparentemente, arroja comprobaciones más funcionales; el espacio-tiempo es el campo gravitatorio.

Esta serie de narrativas de *imágenes* que se generan a partir de la modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas y que resultan en la idea de que el campo gravitacional es lo mismo que el espacio-tiempo necesitan de nuestra capacidad de inventar para existir. De hecho, sin esta capacidad de crear narrativas de *imágenes* a partir de la modificación de aquellas que ya se han almacenado, no sólo no podríamos llegar a este razonamiento, sino que nunca habiéramos llegado a formular el concepto de ‘campo gravitacional o de ‘espacio-tiempo’. Los mecanismos de la invención, como sabemos, también están presentes a la hora de intensionalizar y codificar en un texto estas nuevas narrativas de *imágenes*: Einstein podría haberlas intensionalizado y codificado a través del lenguaje natural, pero utilizó el lenguaje matemático para sintetizarlas. A cada concepto le asignó un conjunto de signos y de símbolos, cuyas relaciones están determinadas por una serie de operadores. La sustitución de estos conceptos por ciertos valores numéricos cuantificables y la relación de los mismos a través de estos operadores matemáticos ofrece resultados numéricos que pueden demostrar empíricamente la funcionalidad de las hipótesis o suposiciones planteadas. Así como la creación del lenguaje natural requiere de nuestra capacidad para simbolizar, que deriva de los procesos cognitivos de la invención, el hecho de crear un artefacto como el lenguaje matemático e intensionalizar y codificar narrativas de *imágenes* en él también la necesita.

También es observable cómo operan los mecanismos cognitivos de la invención durante el proceso de recepción de esta fórmula matemática. Decodificarla e interpretarla requiere disponer, en primer lugar, de las narrativas de *imágenes* necesarias

para comprender el lenguaje matemático en el que se codifica y, en segundo lugar, de las narrativas de *imágenes* necesarias sobre el conocimiento técnico a propósito de física teórica que se sintetiza en ella, para poder operar sobre ellas y reconstruir las narrativas de *imágenes* que propone Einstein. Además de esto, sabemos también que la interpretación de la fórmula varía entre los intérpretes dependiendo del conjunto de *imágenes* que éstos hayan experimentado: la recepción no fue la misma para los intérpretes coetáneos a Einstein que la que hoy puede tener un intérprete que conozca los fundamentos de la física cuántica, la cual observa que lo que entendemos como «tiempo» no opera ordenando los eventos cuánticos en la escala de Planck. La variable «tiempo» («*T*») deja de ser operativa a un nivel cuántico y esto supone un replanteamiento y una revisión del concepto que utiliza Einstein.

Por consiguiente, observamos cómo la invención participa del proceso de producción y de recepción de esta fórmula, intensionalizada y codificada en lenguaje matemático. Como en los casos anteriores, las narrativas de *imágenes* concretas que se codifican y el modo en el que se codifican, en particular, provoca un impacto intencionado en el receptor; en este caso, el de aumentar y perfeccionar el conocimiento sobre el entorno externo que rodea a nuestros organismos. El texto propone un nuevo funcionamiento a de las leyes físicas del universo material en el que nuestros organismos se insertan, que supera otras propuestas previas a propósito de esta misma cuestión. Para plasmar estas hipótesis, se utiliza el lenguaje matemático, por su capacidad para arrojar resultados que sean contrastables y que puedan ser, en mayor o en menor medida, comprobados a través de mediciones numéricas. La fórmula, en sí, impacta en el receptor contribuyendo a mejorar y a optimizar su conocimiento sobre las leyes físicas del entorno que le rodea y, a lo largo de la historia y en muchas ocasiones ha sido fundamental para el desarrollo de posteriores estudios científicos que han mejorado y optimizado cualitativamente —a través del desarrollo de numerosas aplicaciones técnicas y de otras teorías— el conocimiento y el control sobre el entorno que nos rodea.

En consonancia con esta misma intención de impacto, pero con muchas diferencias, se encuentra la intención de impacto del siguiente texto que analizaremos: un extracto del *Malleus Maleficarum* (2004), publicado en Alemania en 1487 y con gran difusión en toda Europa. Se trata de uno de los más relevantes tratados renacentistas sobre la persecución y condena de la brujería:

En cuanto al modo del transporte, resultar ser este: como se ha visto más arriba, las brujas, por instrucción del diablo, fabrican un unguento con el cuerpo de los niños, sobre todo de aquellos a los que ellas dan muerte antes del bautismo; ungen con este unguento una silla o un trozo de madera. Tan pronto como lo hacen, se elevan por los aires, tanto de noche como de día, visible o invisiblemente, según su voluntad, porque el diablo puede ocultar un cuerpo interponiendo otro objeto, como se ha dicho más arriba en la primera parte tratando de los prestigios y las ilusiones del diablo [...].

Puesto que el rumor público de estos transportes se extiende sin cesar, incluso entre el pueblo, resulta innecesario añadir aquí más pruebas. Las expuestas hasta aquí serán suficientes, así lo esperamos, contra aquellos que niegan absolutamente los transportes de este género o que intentan afirmar que son únicamente de tipo imaginario o fantástico (Kramer & Sprenger, 2004: 236-237).

Como en los casos anteriores, los procesos cognitivos que entendemos como invención son indispensables para la construcción del texto, del mismo modo que lo es en el caso de la construcción y de la recepción de la anterior fórmula matemática. El fragmento cuenta que las brujas son capaces de volar gracias a un ritual mágico con el que se unta en una silla o en una madera un unguento fabricado a partir del cuerpo de niños (especialmente, de los que no han recibido el bautismo cristiano). La descripción de este hecho en el texto requiere de la creación y de la plasmación de una serie de narrativas de *imágenes* mentales en las que, hoy por hoy, es muy fácil reconocer la actuación de los mecanismos que dan lugar a lo que llamamos «invención»; básicamente porque hoy sabemos que el fenómeno descrito es imposible que se dé en nuestro entorno externo de forma material y objetiva y que, de haberse dado en algún sujeto la experiencia de este fenómeno, la percepción del mismo estaría fuertemente condicionada por la subjetividad del sujeto y por una serie de narrativas de *imágenes* almacenadas en él. En este supuesto, la invención habría tenido un papel fundamental para intentar buscar la causa que explique ciertos fenómenos: quizá existen distintos testimonios de personas que han visto brujas volando porque esa es la explicación causal que, desde la lógica de su contexto socio-cultural, han concedido al hecho de ver un objeto no distinguible sobrevolar el cielo en mitad de la noche (un animal, algún asteroide...). En estas ocasiones, ese conjunto de procesos cognitivos creativos no operaría, con el caso anterior, para buscar respuestas constatables a través de mediciones, sino para buscar respuestas que constaten los hechos desde unos determinados criterios lógicos. También es posible que estos eventos que se relatan no hayan sido producto de una experiencia interactiva con el entorno: podría ser que esta experiencia interactiva no hubiera tenido lugar y que, a partir de ese conjunto de narrativas de *imágenes* activas en el contexto-sociocultural que componen la visión del mundo de la época, alguien hubiera decidido

construir y transmitir —con determinados propósitos— unas narrativas de *imágenes* sobre sucesos que no han sido experimentados y que podrían haber llegado a los autores del texto. También podría ser que los mismos autores del texto hubieran decidido construir, con un determinado propósito, estas narrativas de *imágenes* —acordes a la lógica del funcionamiento del mundo, según la época— sin basarse en el relato de experiencias de terceros. Para la realización de cualquiera de estos supuestos, es necesaria la modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas para la posterior construcción de las narrativas de *imágenes* que encontramos plasmadas.

Además, estas narrativas de *imágenes* plasmadas, como sabemos, han sido intensionalizadas y codificadas y, por tanto, comunicadas a través de un lenguaje natural, para lo cual es necesaria la capacidad humana de simbolizar. Esto, como ya hemos mencionado, requiere también de los mecanismos creativos de la invención. Asimismo, sabemos, también, que la invención es necesaria en el proceso de decodificación del texto, para evocar y experimentar narrativas de *imágenes* a partir de la lectura del mismo. No obstante, de nuevo, hay que ser conscientes de que esas narrativas de *imágenes* mentales son diferentes entre los lectores dependiendo del conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas que cada uno de ellos almacene como recuerdos. Hoy en día, por ejemplo, la mayoría de individuos de la actual sociedad occidental almacenan otras narrativas de *imágenes* sobre el funcionamiento físico de nuestro entorno externo, distintas a las que podía almacenar el hombre renacentista. Nuestro conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas sobre el funcionamiento del entorno se construye sobre la base de una utilización de la invención para obtener respuestas sobre los fenómenos que nos rodean, la cual se fundamenta no en una determinada lógica cultural —como podría ser la de los diversos relatos mítico-religiosos—, sino en una lógica constituida sobre el uso de herramientas que nos permitan observar nuestro entorno a través de mediciones y cálculos que arrojen resultados estables y demostrables. Por tanto, cuando leemos que las brujas vuelan gracias a que elaboran ungüentos a partir del cuerpo de los niños, reconocemos que nosotros jamás experimentaremos algo así en nuestro entorno externo —porque ahora entendemos el entorno de otra manera— y las narrativas de *imágenes* que construimos ante la lectura de este suceso están mucho más próximas a las que construimos a partir de la lectura de una narración de corte artístico —como una novela— o de un relato mítico —como los de *Las metamorfosis* de Ovidio—. En cambio, durante el Renacimiento, un individuo centroeuropeo implicado con la causa de una institución

como la Inquisición y con un conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas y recordadas de acuerdo con la época, no interpretaría el texto de este modo y las narrativas de *imágenes* que desencadenaría a partir de su experiencia lectora serían muy diferentes a las nuestras.

Teniendo en cuenta, por tanto, de qué modo la invención forma parte tanto del proceso de creación como del de intensionalización y del de recepción del texto, vamos a observar ahora la intención de impacto con la que se plasma el texto. Tanto las narrativas de *imágenes* que se elige comunicar como el modo en el que se comunican a través del lenguaje ejercen un determinado efecto en el receptor. Después del relato de los hechos, en el segundo párrafo que citamos, los autores insisten de forma tajante en que los muchos rumores a propósito del transporte de las brujas son un argumento sólido para no dudar de la existencia de estos eventos y, de hecho, se matiza que «resulta innecesario añadir aquí más pruebas», porque lo expuesto es suficiente para acabar con las dudas de aquellos que afirman que estos transportes no pueden existir. Esta información se presenta de forma clara, determinante y taxativa y el discurso no admite más debate ni duda. Contribuye a esta intensionalización y a su posterior codificación el uso de un lenguaje claro, en el que no participan metáforas complejas ni figuras retóricas elaboradas. Tampoco encontramos diálogos y el relato de los hechos se articula con un lenguaje descriptivo, pero no excesivamente detallista (sólo se extiende en detalles para especificar que las brujas prefieren, para estos menesteres, a los niños no bautizados, lo cual funciona para introducir la doctrina cristiana como un paliativo contra estos sucesos)¹⁵⁵. No se mencionan particulares que hayan podido, en concreto, experimentar estos hechos —ni se les da voz— y los hechos, en sí, se exponen de un modo general. Lo que justifica su existencia real es la supuesta cantidad de rumores —

¹⁵⁵ Hemos dicho que el impacto intencional que se busca provocar es lo que determina la forma en la que un texto se presenta. Erich Auerbach explica lo siguiente en *Mimesis*, que bien puede utilizarse para observar la forma en la que se relata en el *Malleus Maleficarum* cómo las brujas son capaces de volar: «En los relatos bíblicos todo esto es completamente diferente. Su intención no es el encanto sensorial [...]. Pero la intención religiosa determina una exigencia absoluta de verdad histórica. La historia de Abraham e Isaac no está mejor atestiguada que la de Ulises, Penélope y Euriclea: ambas son leyenda. Solo que el narrador bíblico [...] tenía que creer en la verdad objetiva de la ofrenda de Abraham, pues la persistencia de la ordenación sagrada de la vida dependía de la verdad de este y de otros relatos parecidos. [...] El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo. [...] Los relatos de las Sagradas Escrituras no buscan nuestro favor, como los de Homero, no nos halagan a fin de agradarnos y embelesarnos; lo que quieren es dominarnos y si rehusamos, entonces nos declaran rebeldes [...]. La doctrina y el anhelo de interpretación se encuentran íntimamente unidos a la materialidad del relato, el cual es mucho más que mera “realidad” y está perpetuamente en riesgo de perder su propia realidad» (Auerbach, 2017: 19-21). El *Malleus Maleficarum*, como ocurre con los textos bíblicos, no presenta elaborados recursos estéticos literarios, sino que trata de ser directo y claro para presentar al lector la «realidad» del modo más convincente posible.

testimonios cuyas voces o nombres no se recogen— que existen sobre ellos. Los autores, además, hacen uso de su propia autoridad para asegurar la veracidad de su argumentación.

Por tanto, como en el caso anterior, estamos ante un texto que impacta directamente en el lector, en el conocimiento sobre el entorno que le rodea, aunque lo hace de un modo muy distinto al de la fórmula matemática de Einstein: no se amplía el conocimiento a través de la intensionalización de unas narrativas de *imágenes* que integran información que puede ser medida y contrastada por la naturaleza del lenguaje que las codifica —que es lo que hace el discurso científico-empírico a través de las matemáticas—, sino que se amplía el conocimiento a través de la intensionalización de unas narrativas de *imágenes* que integran información que se codifica en un lenguaje natural-verbal, cuya veracidad no depende de mediciones ni de comprobaciones funcionales, sino de la autoridad y credibilidad social que tienen los autores del texto (argumento de autoridad). Este extracto del *Malleus Maleficarum* propone, por consiguiente, conocer el entorno a través de los mecanismos de una forma de conocimiento que hemos llamado «lógico-intuitiva». Un repaso histórico somero nos permitiría observar cómo el impacto del *Malleus Maleficarum* en los receptores —que, además, fue importante debido a la gran difusión que tuvo el texto— afectó y condicionó, consecuentemente, el entorno externo en tanto en cuanto sirvió, en Centroeuropa, como apoyo y legitimación de la persecución y ejecución de mujeres acusadas de practicar la brujería.

3.3.3.2.3. Textos que materializan discursos que impactan en la concepción del sujeto sobre las relaciones con otros sujetos

El siguiente texto que vamos a analizar es un fragmento del discurso «I have a dream», pronunciado por Martin Luther King en 1963 en favor de la igualdad y en contra de la discriminación racial:

But we refuse to believe that the bank of justice is bankrupt. We refuse to believe that there are insufficient funds in the great vaults of opportunity of this nation. So we have come to cash this check —a check that will give us upon demand the riches of freedom and the security of justice.

We have also come to this hallowed spot to remind America of the fierce urgency of now. This is no time to engage in the luxury of cooling off or to take the tranquilizing drug of gradualism. Now is the time to make real the promises of democracy. Now is

the time to rise from the dark and desolate valley of segregation to the sunlit path of racial justice.

Now is the time to lift our nation from the quick sands of racial injustice to the solid rock of brotherhood. Now is the time to make justice a reality for all of God's children... (King, 1963: <https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf>).

En este caso, la necesidad de la invención para constituir las narrativas de *imágenes* que se integran en el texto es muy explícita. Hemos explicado a lo largo de este trabajo, en varias ocasiones, que todas las ideas que el ser humano desarrolla en torno a la organización de los individuos que conforman lo que llamamos «sociedad» son de claro carácter intersubjetivo y que dependen, única y exclusivamente, de nuestra consciencia. En este fragmento no encontramos referencias, como en los anteriores, a pirámides que se erigen en nuestro entorno material, ni a eventos materialmente ocurridos; como los que refiere la noticia de *El Mundo*, como los sintetizados en la fórmula de Einstein o como los que recoge el *Malleus Maleficarum* a propósito de los avistamientos de brujas sobrevolando los cielos. Si bien la creación de esas narrativas de *imágenes* y la intensionalización de las mismas requiere la experiencia intrínsecamente subjetiva del sujeto, lo cierto es que esa experiencia subjetiva parece proceder de la observación de unos hechos objetivos que existen con independencia de la consciencia del sujeto que los experimenta. No obstante, en este caso es diferente: el fragmento del discurso de Martin Luther King gira en torno a conceptos como el de justicia, libertad, democracia o segregación, que no tienen una materialidad física en nuestro entorno externo pero que, sin duda, impactan en ese entorno externo en la medida en que organizan la vida de los individuos humanos y determinan su existencia. Estas organizaciones y la existencia de los conceptos que forman parte de ellas no serían posibles sin los mecanismos de la invención, que permiten la modificación de narrativas de *imágenes* almacenadas para generar nuevas narrativas de *imágenes* sobre eventos o hechos que, en principio, no tienen lugar en nuestro entorno material.

Como sabemos, poder intensionalizar y codificar narrativas de *imágenes* referidas a estos conceptos de factura puramente humana y naturalmente intersubjetiva en un lenguaje natural requiere, asimismo, de la capacidad de simbolizar que, sin la invención, no sería posible. Decodificar este lenguaje depende también de poseer esta capacidad de simbolización y, asimismo, de guardar un conjunto de narrativas de

imágenes experimentadas lo suficientemente cercanas a las del productor para poder evocar unas narrativas de *imágenes* representativas de las que el productor codifica. No obstante, sabemos que entre los receptores del texto se van a dar siempre diferencias interpretativas dependiendo del conjunto concreto de experiencias que cada uno haya experimentado: las narrativas de *imágenes* que almacena una persona negra, afectada por la desigualdad y la discriminación que a la Martin Luther King ataca, nunca serán las mismas que las de una persona blanca que no ha sufrido estos abusos —pero que por determinadas circunstancias se solidariza con ellos— o que las de otra persona blanca que legitima estos abusos en torno a ciertas narrativas de *imágenes* que almacena. Por ejemplo, podría ocurrir que una persona haya recibido una educación familiar con unos valores orientados hacia el racismo o la xenofobia, que condicionaran su experiencia hacia la raza negra (y, por tanto, hacia el discurso de Martin Luther King). Podría ocurrir, también, que otra persona hubiera vivido esta misma educación, pero que otras experiencias vitales posteriores hubieran cambiado su consideración sobre las personas de raza negra hacia una postura más inclusiva y tolerante. Asimismo, el texto de Martin Luther King, publicado en el siglo XX, tampoco hubiera sido interpretado de igual modo por un ciudadano americano de principios del siglo XIX; en una época donde el racismo no se contemplaba como una realidad, gran parte de la sociedad creía en la superioridad de la raza blanca y la esclavitud todavía no había sido abolida ni se observaba desde una postura crítica.

Por tanto, el texto, tanto en la dirección de producción como en la de recepción, se nutre por completo de nuestra capacidad de inventar: no podríamos haber ordenado nuestra sociedad en torno a valores como la igualdad o la libertad sin ella y Martin Luther King no hubiera podido defender los derechos de los individuos de raza negra sin ella. Ahora bien, ¿qué impacto intencional provoca el texto en sus receptores a través de las narrativas de *imágenes* que comunica y el modo en que las comunica? El discurso de Martin Luther King reclama una serie de derechos para los individuos de raza negra y, para ello, codifica, como hemos mencionado, una serie de narrativas de *imágenes* con las que apela a conceptos como la igualdad o la libertad. No obstante, en el tipo de impacto intencional que ejerce el fragmento sobre el receptor, parece casi tan importante el modo en el que estas narrativas de *imágenes* se codifican como la selección de narrativas de *imágenes* en sí. Se emplea un lenguaje desviado de la norma estándar, con un estilo muy literario o artístico en el que se usan figuras retóricas de forma frecuente: observamos claras anáforas en «we refuse» y «we have come», un

paralelismo entre la oración que comienza con «This is no time to engage...» y en las dos oraciones que comienzan con «Now is the time to make real...» y «Now is the time to rise from...» (en las que encontramos, también, otra anáfora). También observamos un elaborado contenido metafórico y una alta literariedad en expresiones como «bank of justice», «we have come to cash this check», «take the tranquilizing drug of gradualism» o en toda esta oración: «Now is the time to rise from the dark and desolate valley of segregation to the sunlit path of racial justice». El uso de un lenguaje más poético y desviado de la norma no es casual y cumple una clara función: extraña al lector y llama su atención sobre el contenido de un modo que despierta en él una serie de narrativas de *imágenes* con un fuerte componente emocional. El texto, en sí, impacta evocando en el receptor, de forma intencionada, una serie de narrativas de *imágenes* a propósito de los derechos humanos de los individuos de raza negra que se experimentan con una particular intensidad emocional. El hecho de que este texto nos despierte unas narrativas de *imágenes* con peso emocional nos permite, no sólo comprender la causa de Martin Luther King desde un punto de vista racional, sino aproximarnos desde una experiencia mucho más personal y emotiva que pueda conducirnos a actuar, de forma activa, en su favor. Sabemos que el impacto que el discurso de Martin Luther King tuvo en sus oyentes en 1963 marcó un antes y un después en la lucha por los derechos humanos e introdujo fuertes modificaciones sociales en la concepción y la concienciación sobre el racismo como un problema global que ponía en peligro el bienestar efectivo del individuo humano.

En contraposición con el discurso de Martin Luther King, observamos a continuación este extracto de *Mein Kampf*, escrito en 1925 por Adolf Hitler, en el que se habla a propósito de la aproximación al racismo de la ideología nacional-socialista alemana durante la Segunda Guerra Mundial:

La ideología nacional racista ve el valor de la humanidad en sus elementos raciales de origen. En principio considera el Estado sólo como un medio hacia un determinado fin y cuyo objetivo es la conservación racial del hombre. De ninguna manera cree, por tanto, en la igualdad de las razas, sino que, por el contrario, al admitir su diversidad, reconoce también la diferencia cualitativa existente entre ellas [...]. Esa persuasión de la verdad le obliga a fomentar la preponderancia del más fuerte y a exigir la supeditación del inferior y del débil, de acuerdo con la voluntad inexorable que domina el universo (Hitler, 2019: 223-224).

Observamos, como en el caso anterior, que entran en juego conceptos puramente intersubjetivos, cuya existencia depende, únicamente, de la consciencia humana. En el fragmento de texto de Martin Luther King veíamos cómo el concepto de ‘igualdad’ se relacionaba con otros como el de libertad y democracia en un discurso que impactaba en el receptor despertando ciertas narrativas de *imágenes* que invitaban, desde la emoción, a posicionarse a favor del bienestar de aquellos individuos que, por la condición de su piel, vivían en unas circunstancias de vida desfavorables. No obstante, en esta ocasión, el concepto intersubjetivo de igualdad se usa de forma diferente: *Mein Kampf* no reconoce en la igualdad un conocimiento intersubjetivo útil para estructurar la sociedad de una forma en la que se favorezca a la mayoría de sus individuos. Por su naturaleza dependiente de la consciencia humana, de hecho, lo niega como inexistente e inválido —como una mentira— y se apoya, para defender este argumento, en la materialidad objetiva de la diversidad de razas. Es esta existencia objetiva de la pluralidad racial, independiente de la consciencia humana, la que funciona como argumento para Hitler a la hora de legitimar la predominancia de unas razas sobre otras; lo cual, paradójicamente, es una idea tan intersubjetiva y dependiente de la consciencia humana como la de la igualdad, la democracia o la economía, a la que no se podría haber llegado sin la capacidad humana de inventar y que a Hitler le sirve para estructurar y ordenar la sociedad atendiendo a la conveniencia de su ideología. El problema es que, en este caso, estas ideas intersubjetivas —a diferencia de las de Martin Luther King— tienen un carácter altamente excluyente que provoca que su impacto deteriore gravemente el bienestar de grandes colectivos de personas, hasta el punto de atentar contra su integridad física y poner en grave peligro sus vidas.

Sabemos, como ya hemos comentado en los casos anteriores, que para codificar y decodificar este fragmento de texto es necesaria la capacidad de simbolizar —que poseemos gracias a los procesos cognitivos que llamamos «invención»— y conocemos, también, que la interpretación y la comprensión de las narrativas de *imágenes* que se incluyen en el fragmento dependen de la posesión de un conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas y almacenadas que tenga cierta relación con las del productor. No obstante, somos conscientes de que las diferentes interpretaciones del texto variarán dependiendo del conjunto de narrativas de *imágenes* experimentadas que almacena cada individuo: las narrativas de *imágenes* generadas a partir de la lectura de este fragmento no serían las mismas para un ciudadano negro de 1930, perseguido y cuya vida corría peligro por su color de piel, que para un ciudadano blanco alemán, afiliado al Partido

nacional-socialista. Asimismo, las narrativas de *imágenes* generadas por ambos individuos deferirían mucho de las que la mayoría de ciudadanos podemos evocar hoy, en el año 2020, tras disponer en nuestro conjunto de narrativas de *imágenes* almacenadas experiencias sobre el inabarcable sufrimiento que desencadenaron ideas como las que se plasman en ese fragmento.

La invención, por tanto, forma parte del proceso de creación, plasmación y recepción del texto, como ocurre en los casos anteriores, pero, de nuevo, hay que destacar que no es la inclusión o no de invención lo que nos permite reconocer y diferenciar el texto de otros, sino el impacto intencional que ejerce sobre los lectores, el cual se produce por las narrativas de *imágenes* específicas que codifica (que ya hemos explicado) y también por el modo en el que codifica estas narrativas de *imágenes*. A diferencia del caso anterior, en el que Martin Luther King empleaba un lenguaje desviado de la norma como mecanismo para evocar narrativas de *imágenes* con un alto contenido emocional en el receptor, en este caso el lenguaje es simple y claro. No encontramos metáforas elaboradas ni otros recursos estilísticos que supongan una desviación del uso estándar de la lengua. De hecho, el autor incluye expresiones muy determinantes y asertivas y, mediante este lenguaje, en el que no hay lugar a dudas, «exige» (literalmente) la supeditación de otras razas a las razas que son consideradas como superiores: una consideración subjetiva que pretende respaldarse como objetiva en el conocimiento biológico sobre el entorno externo (aunque hoy sabemos que no se sostiene sobre ninguna demostración empírica). Sabemos que el impacto que ejerció *Mein Kampf*—en el que se sintetiza la ideología nacional-socialista— fue enorme, tuvo unas consecuencias devastadoras en la vida de muchos colectivos sociales e impulsó la II Guerra Mundial, que afectó de una forma demoledora al entorno y al bienestar general de enormes conjuntos de individuos.

3.3.3.3. Síntesis: analizar los textos desde su intención de impacto

La superación de la antigua contraposición ficción/realidad y la observación de la invención como un conjunto de procesos que tienen lugar en los sujetos productores y receptores en la creación y en la recepción de cualquier texto—no sólo de aquellos que son literarios— nos permite aproximarnos a analizar los productos textuales en los que se intensionalizan o plasman distintas formas discursivas y describirlos y clasificarlos no teniendo en cuenta si contienen o no ficción, sino a través de la observación de la intención de impacto que tienen sobre los lectores.

Esta nueva perspectiva de análisis abre la puerta a reconsiderar si las tradicionales clasificaciones textuales que hemos creado y ampliado en el ámbito de los estudios sobre poética resultan funcionales y representativas de la realidad del actual paradigma literario, puesto que el criterio que utilizan para definir las diferentes obras literarias y agruparlas en géneros se fundamenta, por completo, en la contraposición entre ficción/realidad y, como consecuencia, heredan muchos contrasentidos que derivan de ella y que, a lo largo de los años, han tenido que ser provisionalmente parcheados, aunque ello implicara aceptar ciertas incongruencias¹⁵⁶.

Analizar los textos desde su intención de impacto nos ofrece la posibilidad de formular nuevas clasificaciones literarias en las que los textos no pasen a formar parte de géneros que funcionan como cajones estancos inflexibles que no contemplan la pluralidad de formas discursivas que los componen, y nos permite comprenderlos como productos culturales en estrecho contacto con otros productos culturales, los cuales, todos ellos, forman parte de la galaxia de discursos de la que habla Albaladejo (Albaladejo, 2011: 8-9), que Harari identifica como «realidad cultural» o «realidad intersubjetiva» (Harari, 2015: 30).

Hemos visto, por ejemplo, cómo estudiar los textos a través de su intención de impacto posibilita considerar la proximidad con lo que llamamos «literatura» de formas textuales que hasta ahora no se consideraban cercanas a ella (como, por ejemplo, las noticias satíricas), pero que comparten con los textos literarios la intención de impactar emocionalmente en el lector. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el discurso de Martin Luther King, el cual, aunque lo hemos definido como un discurso que impacta en la concepción del sujeto sobre las relaciones sociales con otros sujetos, lo cierto es que, para conseguir que este impacto sea aún más efectivo, despierta narrativas de *imágenes* con un alto contenido emocional a través de recursos entre los que está el uso de un lenguaje desviado de la norma (tal y como suele hacer la literatura).

Observar los textos a través de su intención de impacto en el receptor flexibiliza los márgenes de lo que consideramos como literatura y nos hace ser conscientes de que el discurso literario, en tanto en cuanto forma parte de lo que llamamos «realidad cultural», se encuentra en estrecha relación con el resto de formas discursivas que también forman parte de ella, lo cual implica que existan textos en los que pueden integrarse intenciones de impacto pertenecientes a diferentes discursos. De hecho, lo

¹⁵⁶ Como ocurrió en el caso de la lírica, que por la indeterminación de su estatuto ficcional, tardó muchos años en encontrar un lugar fijo en la denominada tríada genérica.

que identificamos durante la Edad Media como «literatura» está en pleno contacto, por ejemplo, con el discurso doctrinal de la religión cristiana: los textos literarios medievales, en la mayoría de ocasiones, integran los intereses y propósitos ideológicos de la religión cristiana y combinan su intención de impacto con la de este discurso. Tanto es así que, como sabemos, se llega a decir que la única literatura válida es la que conserva un propósito doctrinal y sirve como instrumento para difundir la palabra de Dios.

Pensar que el discurso literario es completamente independiente de otras formas de discurso y exponer que sus productos textuales son perfectamente diferenciables por tener unas características únicas e intransferibles supone ignorar la complejidad con la que funciona la consciencia humana a la hora de comunicar información con sus semejantes y las riquísimas e infinitas relaciones que traba entre todo lo que crea y comparte. Obviar el contacto que establece el discurso literario con otras formas discursivas y considerarlo, dentro del arte, desde las asimilaciones tradicionales que reducen su rol al de un simple instrumento moralizador o al de un artefacto que únicamente proporciona un disfrute estético implica una banalización del papel que el arte y la literatura (como forma de arte) han tenido, desde el principio de los tiempos del humano moderno, en las diferentes sociedades de *Homo sapiens* y del impacto general y particular que han producido en los individuos que han conformado estas sociedades.

Creemos que el análisis de la intención de impacto del producto textual puede dar lugar a la superación de estas limitaciones y a la propuesta de nuevas formas de situar y de explicar lo literario, con unos márgenes más inclusivos y tolerantes que nos permitan observar el contacto interdiscursivo entre aquello que clásicamente hemos considerado como «literatura» y otros discursos que se intensionalizan y se codifican en otros textos o, directamente, en otro tipo de productos culturales (cine, videojuegos, pintura, música...). No obstante, al margen de la funcionalidad de esta propuesta de análisis —que considera la intención de impacto—, pensamos que lo realmente importante, en este caso, no es tanto determinar en qué medida esta nueva perspectiva de análisis que proponemos es o no la adecuada para comenzar a estructurar nuevas clasificaciones literarias, sino ser conscientes de la escasa representatividad y operatividad que tienen, hoy por hoy, las actuales clasificaciones de géneros sobre la actualidad literaria; de la necesidad de reformarlas y de las limitaciones e incongruencias que supone clasificar y definir no sólo los textos literarios, sino

cualquier producto, cultural tomando como principal criterio de análisis la naturaleza de su estatuto ficcional.

IV. CONCLUSIONES

Nuestra investigación nos ha conducido a las siguientes conclusiones:

Conclusión 1. Tradicionalmente, el estudio de la ficción literaria se ha llevado a cabo a través de un modelo de conocimiento lógico-intuitivo y metafísico.

Históricamente, las herramientas de este modelo de pensamiento han sido utilizadas para explicar a través de los sentidos aquello que no resultaba empíricamente medible y contrastable. El modelo metafísico no genera saber a partir del cuestionamiento crítico, sino de la aceptación dogmática de argumentos anteriores. Los estudios más antiguos sobre poética que conservamos fueron escritos durante la Antigüedad Clásica. Desde ese momento hasta nuestros días, los teóricos de la tradición han explicado la literatura y sus particularidades repitiendo una y otra vez los argumentos de los autores clásicos. Así, hemos asumido dogmáticamente determinados prejuicios a propósito de la ficción literaria que ya se encontraban fijados en tratados de autores como Platón, Aristóteles u Horacio. El surgimiento del paradigma de conocimiento científico-empírico condicionó, a la larga, la observación y el análisis de la literatura. No obstante, las disciplinas humanísticas han seguido explicando el arte de forma intuitiva porque la ciencia empírica no pudo explicar los procesos subjetivos y cognitivos de la que permiten crearlo.

Conclusión 2. Los estudios sobre poética han explicado como excluyentes los conceptos de 'realidad' y de 'ficción'.

Se entiende que lo que es ficción no puede ser realidad. Aunque esta asunción es anterior, el texto más antiguo en el que se conserva pertenece a Platón. El filósofo griego acusa manifiestamente a la literatura de ser una actividad falaz y corruptora. Sus acusaciones se basan en la defensa de la ficción como una copia imperfecta de la realidad que puede confundir a los intérpretes de los textos literarios. Esto provoca que en Platón aparezca fijada por primera vez la dualidad ficción/realidad. Toda su definición de la literatura ficcional se construye sobre la distinción entre los dos conceptos: lo ficcional intenta ser como lo real, pero nunca lo consigue. Por tanto, nunca podemos identificar ficción y realidad como una misma cosa. Con el paso de los siglos y, debido al funcionamiento del pensamiento metafísico, esta dualidad se

calcifica en el pensamiento tradicional. Gran parte de los teóricos posteriores a Platón dejan de explicar la ficción como una actividad falaz, dañina y corruptora, pero siguen construyendo sus definiciones de 'ficción' sobre la dualidad fijada en Platón.

Conclusión 3. Considerar 'ficción' y 'realidad' como conceptos excluyentes genera contradicciones.

La visión negativa de la literatura que Platón expone es problemática porque atenta contra la existencia de la propia producción literaria. Se genera una situación incómoda y contradictoria: la teoría poética explica la literatura a través de un modelo de conocimiento basado en la aceptación y perpetuación de argumentos anteriores. No obstante, la censura literaria de Platón está en contra de los intereses de los estudiosos de los siguientes siglos. Para solucionar las contradicciones derivadas de este choque, el modelo metafísico reinterpreta y adapta los argumentos de este filósofo clásico a las necesidades de los diferentes contextos socio-culturales. De esta forma, cada periodo histórico entiende la mendacidad de la literatura de una manera: la Edad Media justifica los engaños de la literatura si hablan de Dios; en los Siglos de Oro se distingue la mentira literaria de la convencional; los teóricos de la Ilustración dicen que los engaños de la literatura nos llevan a descubrir la Verdad; y, según los teóricos románticos, los engaños de la ficción son una verdad mucho más profunda que la factual. Así es como el modelo metafísico de conocimiento permite superar las limitaciones de la censura de Platón sin criticar al autor.

Conclusión 4. El modelo de conocimiento lógico-intuitivo y metafísico no ofrece respuestas estables para estas contradicciones.

La teoría poética posterior a Platón niega que la literatura sea naturalmente falaz y corruptora y reinterpreta este argumento del filósofo. Sin embargo, toda la tradición de estudios sobre poética define la literatura y sus características a partir de la consideración que tenían sobre ella los autores clásicos. Los teóricos de la tradición niegan que la ficción sea un engaño corruptor, pero asumen que aquello que es ficcional no es real. Esto significa que se sigue explicando la ficción literaria a través de la dualidad ficción/realidad. De la aceptación de esta dualidad emergen múltiples

contrasentidos que impiden que puedan ser fácilmente consideradas como literatura las obras que cuentan hechos realmente ocurridos. La teoría y la crítica vuelven a emplear las estrategias discursivas de la metafísica para superar provisionalmente las contradicciones. No obstante, los debates surgidos a partir de estos contrasentidos nunca encuentran respuestas funcionales y estables. Eventualmente, se vuelve a discutir si la poesía expresa las emociones que realmente sintió un autor o si los autores de novelas de la no-ficción mienten en sus textos.

Conclusión 5. La utilización de un modelo científico-empírico proporciona definiciones estables y funcionales del concepto de 'ficción'.

A diferencia del modelo lógico-metafísico de conocimiento, el modelo de conocimiento científico-empírico genera saber a partir del cuestionamiento crítico de los argumentos anteriores. Este modelo de conocimiento no explica la realidad a través de la manipulación del lenguaje, sino de la comprobación de hechos a través de otras herramientas. La emergencia de las Ciencias Cognitivas nos permite explicar, medir y demostrar el conjunto de habilidades mentales que nos posibilitan la creación del arte y de la literatura. Hasta ahora, la metafísica había explicado estas habilidades a través de conceptos como el de 'subjetividad' o 'alma' de forma intuitiva. Emplear las herramientas de las ciencias empíricas para explicar la ficción literaria nos permite superar la dualidad ficción/realidad tradicionalmente asimilada y sus limitaciones. No obstante, esto implica superar, también, las definiciones tradicionales de 'ficción' que trataban de desmentir la naturaleza falaz de la literatura con argumentos intuitivos.

Conclusión 6. La ficción (invención) es una capacidad humana, no una característica inherente a los textos literarios.

El modelo de conocimiento metafísico nos lleva a explicar la ficción a través de la observación intuitiva de los textos literarios. No obstante, la neurociencia nos permite observar qué procesos ocurren en la mente de los productores y de los receptores para la creación y plasmación de la ficción literaria en textos. La observación de estos procesos muestra que la ficción literaria es una aplicación de la capacidad humana de inventar. La capacidad de inventar es la base de nuestra consciencia y tiene infinitas aplicaciones.

Esta habilidad está formada por un conjunto de procesos cognitivos que condicionan por completo nuestra percepción de los entornos externos e internos a nuestro organismo. Esto significa que nuestra percepción de lo que llamamos «realidad» está completamente condicionada por nuestra capacidad de inventar. Además, esta habilidad permite a los seres humanos comunicar sus pensamientos con complejidad. Llamamos «realidades intersubjetivas» a aquellas invenciones que se comunican discursivamente y se comparten en sociedad. Todos los usos de la capacidad de inventar mejoran el bienestar individual y colectivo del ser humano como especie.

Conclusión 7. La dualidad ficción/realidad no es funcional. Ficción y realidad son dos caras de la misma moneda.

Este cambio de perspectiva a través de la neurociencia nos conduce a observar que lo que es ficcional sí puede ser considerado real. La invención es un mecanismo cognitivo que optimiza la supervivencia de los seres humanos en los entornos que habitan. Cualquier concreción de la capacidad humana de inventar puede impactar en estos entornos o en otros seres humanos. De igual modo que la economía o la religión impactan en el planeta y en los seres humanos, las invenciones de la literatura también lo hacen.

Conclusión 8. Los discursos literarios conviven en contacto con otros discursos culturales. Todos los discursos culturales forman parte de una misma galaxia discursiva o realidad intersubjetiva.

Las invenciones del discurso literario pueden combinar su impacto con el impacto de otros discursos culturales. Esto nos lleva a concebir la literatura como una categoría de márgenes fluidos e inclusivos. El pensamiento metafísico nos ha conducido a elaborar definiciones y clasificaciones herméticas y excluyentes de los textos literarios. Tradicionalmente, hemos tendido a valorar si los textos eran o no literarios empleando la dualidad ficción/realidad. Esto ha ocasionado que textos que referían eventos realmente experimentados fueran desatendidos por los estudios literarios. Superada ya esta dualidad, ahora podemos proponer clasificaciones basadas en criterios más inclusivos y representativos, como el de «intención de impacto». Definir y

clasificar los textos a través de su intención de impacto en el lector nos permite ser conscientes de sus interconexiones con otros discursos culturales.

Todas estas conclusiones resultan del cumplimiento, a nuestro juicio, de las siguientes tareas: 1. Hemos encontrado el origen de la contradicción que ha provocado los debates tradicionales sobre la ficción literaria. 2. Hemos comprendido cómo y por qué estos debates se han perpetuado hasta la actualidad. 3. Hemos propuesto una nueva forma de observar la ficción —preferimos llamarla «invención»— para superar el problema desde las Ciencias Cognitivas. 4. Hemos reconsiderado la funcionalidad de las herramientas tradicionales de análisis y de clasificación de textos literarios. 5. Hemos propuesto nuevas herramientas y criterios de análisis para superar las limitaciones de la tradicional concepción de la ficción literaria.

Considerado en su globalidad, este trabajo de investigación propone la superación de los problemas que plantea la dualidad ficción/realidad desde una perspectiva interdisciplinar y cooperativa. No obstante, no es nuestra intención postular esta perspectiva de estudio sobre la ficción y sobre la literatura como la única válida. Pensamos que el conocimiento siempre ha de sumar, nunca restar. Por tanto, consideramos que la revisión histórica del problema es tan importante como la solución del problema en sí. Con el problema localizado y con unas herramientas de trabajo adecuadas, podemos ofrecer diferentes soluciones al mismo. Estas soluciones no deben de aspirar a ser excluyentes, sino complementarias entre sí. Por este motivo, esta investigación queda abierta a futuras ampliaciones que puedan matizar o complementar los resultados de esta propuesta desde cualquier ámbito del saber, así como refutarlos o verificarlos a través de comprobaciones experimentales de carácter empírico.

IV. CONCLUSIONS

Our research has led us to the following conclusions:

Conclusion 1. Traditionally, we have carried out the study of literary fiction by means a logical-intuitive and metaphysical model of knowledge.

Historically, we used the resources of this model of knowledge to explain what was not empirically measurable and contrastable through the senses. The metaphysical model does not create knowledge by means of criticism, but with the dogmatic acceptance of previous claims. The earliest studies in poetics that we preserve were written during the Classical Antiquity. From this very moment until today, theorists have explained the features of literature by repeating once and again the statements of the classical authors. Thus we have dogmatically assumed some specific prejudices about literary fiction, which had already been fixed in the works of authors like Plato, Aristotle or Horace. In the long term, the emergence of the scientific-empirical paradigm of knowledge conditioned the observation and the analysis of literature. However, the humanistic disciplines have continued explaining art intuitively because empirical sciences were not capable of explaining the subjective and cognitive processes that allow its creation.

Conclusion 2. Studies about literature have explained the concepts of 'reality' and 'fiction' as mutually exclusive.

It is generally accepted that what is fictional cannot be considered to be reality. Although this assumption is earlier, the most ancient text in which it is settled belongs to Plato. This author accuses literature of being cheating and corrupting. These accusations are based on the explanation of fiction as an imperfect copy of reality, which can misinform the interpreters of the literary texts. That idea fixes the duality fiction/reality in Plato's work for the first time. His entire definition of fictional literature is built on the distinction between both concepts: what is fictional tries to be like what is real, but it never succeeds. Therefore, we cannot identify reality and fiction as the same thing. Over the centuries and due to the running of the metaphysical model, this duality became calcified in traditional thinking. Since Plato, most of theorists

stopped explaining fiction as cheating, harming and corrupting activity, but they still were constructing their definitions of 'fiction' upon the duality fiction/reality.

Conclusion 3. Understanding 'fiction' and 'reality' as opposite concepts generates contradictions.

The negative understanding of fiction that Plato proposes is problematic because it is against the existence of literary production. That generates a contradictory and unpleasant situation: Poetics explain literature utilizing a model of knowledge which is based on the acceptance and the perpetuation of the previous statements. However, Plato's literary censorship is against the interests of the theorists of the following centuries. To solve the resulting contradictions of this clash, the metaphysical model reinterprets and adapts the claims of this classical philosopher to the needs of the different socio-cultural contexts. Thus, each historical period understands the fallacies of literature in its own way: the theorists of the Middle Age justify the cheats of literature if they talk about God; the theorists of the Golden Ages distinguish literary lies from those understood as conventional lies; the theorists of Enlightenment say that literary cheats drives us to discover the Truth; and the romantic theorists defend the literary fallacies as a truth more real than the factual one. That is how metaphysics enables us to overcome the limitations of Plato's censorship without criticizing this author.

Conclusion 4. The logical-intuitive and metaphysical model of knowledge does not provide us stable solutions to these contradictions.

After Plato, most of the theorists deny that literature is intrinsically cheating and corrupting, since they adapt and reinterpret this statement. However, the tradition of studies about literature defines literature and its features by using the claims of the classical authors. Many traditional theorists are against considering literature as a harming cheat, but they assume that fictional beings are not real. That means that these theorists are still explaining literary fiction through the duality fiction/reality. Multiple contradictions emerge from the acceptance of this duality. These contradictions inhibit us to consider as literary some works that tell real facts. Nevertheless, the debates that

emerge from these contradictions never find functional and stable solutions. Eventually, theorists discuss again whether poetry expresses the real emotions that some author felt, or whether non-fiction novel authors were lying when they wrote their texts.

Conclusion 5. The scientific-empirical model of knowledge provides us stable and functional definitions of the concept of 'fiction'.

Unlike the logical-metaphysical model of knowledge, the scientific-empirical model creates knowledge by utilizing the critical questioning of the previous statements. This model of knowledge does not explain reality by means of the manipulation of language, but using empirical tools to measure and verify its conclusions. The emergence of Cognitive Sciences enables us to explain, to measure and to prove the mental abilities which allow us to create art and literature. Until now, metaphysics had intuitively explained these abilities using concepts like 'subjectivity' or 'soul'. The use of scientific-empirical tools to explain literary fiction make it possible to overcome the traditionally accepted duality fiction/reality and their limitations. Nevertheless, this implies to overcome the traditional definitions of «fiction», which tried to deny the cheating nature of literature with intuitive arguments.

Conclusion 6. Fiction (invention) is a human capacity, not a literary trait.

Metaphysics leads us to explain fiction utilizing the intuitive observation of literary texts. However, neuroscience enables us to observe the processes that take place inside the mind of the producers and the receivers as to the creation of literary fiction in texts. The observation of these processes shows literary fiction as an application of the human capacity of invention. The ability to invent is the basis of our consciousness and it has infinite applications. This capacity is the result of many cognitive processes, which condition our perception of the environment. It means that the ability to invent conditions our perception of reality. In addition to it, this ability allows human beings to communicate their thoughts with complexity. We use the expression «intersubjective realities» for those inventions which are discursively communicated and shared in society. All the uses of the ability to invent improve the individual and the collective well-being of human beings, as species.

Conclusion 7. The duality fiction/reality is not functional. Fiction and reality are two faces of the same coin.

Neuroscience drives us to observe what is fictional as real. The invention is a cognitive device which optimizes the survival of human beings in the environments they inhabit. Any execution of the human capacity to invent can impact on these environments or on other human beings. As the economy or the religions does, the inventions of literature can impact on our planet and on human beings.

Conclusion 8. The literary discourses coexist with other cultural discourses. All cultural discourses are part of the same discursive galaxy or intersubjective reality.

The inventions of the literary discourse can combine their impact with the impact of other cultural discourses. That impels us to conceive literature as a category with fluid and inclusive boundaries. Metaphysics has led us to create hermetic and exclusive definitions and classifications of literary texts. Traditionally, we have discussed whether or not the texts were literary by employing the duality fiction/reality. That has caused some disregards from the literary studies to the texts that referred to real experienced events. Since we have already overcome this duality, we can propose now new classifications based on more inclusive and representative criteria, such as «intention to impact». Defining and classifying the texts through their intention to impact on the reader enables us to be aware of their interconnections with other cultural discourses.

The preceding conclusions are the result of having fulfilled the following tasks:

1. We have found the origin of the contradiction that has provoked the traditional debates about literary fiction.
2. We have understood how and why these debates have been perpetuated until today.
3. We have proposed a new way of observing fiction —we prefer the term «invention»— that overcomes these challenges by the use of the Cognitive Sciences.
4. We have reconsidered the functionality of the traditional tools of analysis and classification of literary texts.
5. We have proposed new tools and criteria that overcome the limitations of the traditional view of literary fiction.

This study proposes an interdisciplinary and cooperative overcoming of the contradictions posed by the duality fiction/reality. Nevertheless, we do not intend to defend this perspective of study about literature and fiction as the only valid one. Of course, we are convinced that disregarding or ignoring other research trends that approach these problems from a logical-metaphysical paradigm of knowledge would not be productive. We believe that knowledge should always add, never subtract. Therefore, we consider that the historical review of the problem is as important as the solution to the problem. After locating and focusing the problem, if we have the appropriate work tools, we can deal with it from different perspectives. These solutions should not aim to be exclusive but complementary to each other. Consequently, this research is open to future extensions that may nuance or complement the results of this proposal from any field of knowledge, as well as refute or verify them by means of empirical validations.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2014), «El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales», *Revista de Literatura*, 151: 17-37.
- ALBALADEJO, Tomás (1981): «Aspectos del análisis formal de textos», *Revista Española de Lingüística*, 11, 1: 117-160.
- ALBALADEJO, Tomás (1982): «Productores, receptores y procesos en el exterior del modelo de la comunicación lingüística», *Lexis*, 6, 2: 203-212.
- ALBALADEJO, Tomás (1983): «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», *Lingua e Stile*, 18, 1: 3-46.
- ALBALADEJO, Tomás (1985), «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, Murcia, Universidad de Murcia: 265-284.
- ALBALADEJO, Tomás (1986a), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALBALADEJO, Tomás (1986b), «La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*», *Revista de Literatura*, 48, 95: 5-18.
- ALBALADEJO, Tomás (1989a), «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero: 185-202.
- ALBALADEJO, Tomás (1989b), «Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo», *Dianium. Revista Universitaria de las Ciencias y de las Letras*, 4: 291-299.
- ALBALADEJO, Tomás (1990), «Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo», *Epos. Revista de Filología*, 6: 303-314.
- ALBALADEJO, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ALBALADEJO, Tomás (2002), «El mito en el código semántico-extensional de la obra ficcional», en Milagros Arizmendi & Antonio Ubach (eds.), *En torno al mito*.

Homenaje a la Dra. D^a. M^a. Dolores de Asís, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 19-33.

ALBALADEJO, Tomás (2008a), «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poética*, 29, 2: 245-275.

ALBALADEJO, Tomás (2008b), «Simulación de mundo, intensificación y proyección retórica en el “Exemplo XI” de *El Conde Lucanor*», *Dialogía. Revista de Lingüística y Cultura*, 3: 187-211.

ALBALADEJO, Tomás (2009), «*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela», *Ínsula*, 754: 9-13.

ALBALADEJO, Tomás (2011), «Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo», en Ana Baquero Escudero, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez Arnaldos & Antonia Martínez Pérez (eds.), *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Editum: 277-302.

ALBALADEJO, Tomás (2019), «The Pragmatics in János S. Petőfi’s Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age», en Margarita Borreguero Zuloaga & Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of Janos S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars: 92-109.

ALBALADEJO, Tomás & GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2000), «Mundos y submundos en el relato de intriga criminal: *Los carros vacíos* de Francisco García Pavón», *La nueva literatura hispánica*, 4: 101-114.

ALBALADEJO, Tomás & CHICO, Francisco (2010), «L’ampliamento della teoría del linguaggio letterario e l’analisi del fatto letterario», en Luciano Vitacolonna (ed.), *Prospettive di semiotica del testo*, Lanciano, Carabba: 145-176.

ALIGHIERI, Dante (2018), *De Vulgari Eloquentia* [Sobre la elocuencia en lengua vulgar] ed. y trad. de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra.

ALTOZANO, Jaime [Jaime Altozano] (2017), «El Señor de los Anillos – Análisis de la Banda Sonora (Comunidad)» [Archivo de vídeo],

<https://www.youtube.com/watch?v=y5LLHZf9ebU> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].

ANDERSEN, Hans Christian (2015), «La sirenita», en Hans Christian Andersen, *Cuentos de Andersen*, trad. de Alfonso Nadal, Barcelona, Editorial Juventud.

ARISTÓTELES (1974), *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

ARISTÓTELES (2002), *Retórica*, ed. y trad. de Arturo E. Ramírez Trejo, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ARISTÓTELES (2009), *Ética a Nicómaco*, ed. y trad. de María Arujo & Julián Marías, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

ARISTÓTELES (2011), *Ética eudemia*, trad. de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos.

AUERBACH, Erich (2017), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de Ignacio Villanueva & Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica.

AUSTIN, John Langshaw (1971), «Performative Constative», en John R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford, Oxford University Press: 13-22.

BATTEUX, Charles (2016), *Las bellas artes reducidas a un único principio*, ed. de Romà de la Calle, trad. de Josep Montaner Pérez & Benedicta Chilet, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1955), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, ed. y trad. de Antonio Míguez, Buenos Aires, Aguilar.

BOYD, Brian (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, London, Harvard University Press.

BRUNER, Jerome (1988), *Realidad Mental y Mundos Posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, trad. de Beatriz López, Barcelona, Gedisa.

CAPOTE, Truman (2010), *A sangre fría*, trad. de Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama.

- CARACCILO, Marco (2014), *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- CARNERO, Guillermo (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra.
- CARROL, Lewis (2010), *Alicia en el País de las Maravillas*, trad. de Jaime de Ojeda, Madrid, Alianza Editorial.
- CARVALLO, Luis Alfonso (1997), *El Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1971), *Crónica de la Nueva España*, ed. de Manuel Magallón, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cronica-de-la-nueva-espana--0/> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].
- CHICO RICO, Francisco (1987), «Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura», *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 4: 45-61.
- CHICO RICO, Francisco (1988), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- CHICO RICO, Francisco (1991), «La ciencia empírica de la literatura en el marco actual de los estudios teórico-literarios», *Periodística*: 67-80.
- CHICO RICO, Francisco (1991), «La organización del material semántico-intensional en la macroestructura del texto literario», *Folia Linguistica*, XXV, 1-2: 143-154.
- CHICO RICO, Francisco (1992), «Lingüística del texto y teoría literaria», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 8, 2: 226-264.
- CHICO RICO, Francisco (ed.) (1995), «Introducción a la Ciencia Empírica de la Literatura», ed. de Francisco Chico Rico, *La Ciencia Empírica de la Literatura. Conceptos, Métodos, Consecuencias*, Madrid/Alicante, Verbum/Universidad de Alicante (*Teoría/Crítica*, 2): 11-34.
- CHICO RICO, Francisco (2001), «La problemática actual de la ciencia literaria: hacia una teoría o crítica literaria integral o global como modelo científico-literario universal», *Analele științifice ale universității de Stat din Moldova. Seria «Științe filologice»*, 1: 137-139.

- CHICO RICO, Francisco (2019), «János S. Petőfi's Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking About Rhetoric», en Margarita Borreguero Zuloaga & Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of Janos S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars: 110-131.
- CHILLÓN, Albert (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Valencia, Universitat de València. Servei de Publicacions.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1984), *Biographia Literaria*, ed. de James Engel & Jackson Bate, New Jersey, Princeton University Press.
- CURTIUS, Ernst Robert (2017), *Literatura europea y Edad Media latina, I*, trad. de Margit Frenk Alatorre & Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- CURTIUS, Ernst Robert (2017), *Literatura europea y Edad Media latina, II*, México, trad. de Margit Frenk Alatorre & Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica.
- DAMASIO, Antonio (2018), *The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Cultures*, New York, Pantheon Books.
- DE RIQUER, Martín & VALVERDE, José María (1968), *Historia de la literatura universal 2. Del Renacimiento al Romanticismo*, Barcelona, Planeta.
- DE RIQUER, Martín & VALVERDE, José María (1977), *Historia de la literatura universal 3. Del Romanticismo a nuestros días*, Barcelona, Planeta.
- DEAR, Peter (2007), *La revolución de las ciencias. El conocimiento europeo y sus expectativas, 1500-1700*, trad. de José Ramón Marcaida López, Madrid, Marcial Pons Historia.
- DEL MOLINO, Sergio (2015), *La hora violeta*, Barcelona, Penguin Random House.
- DESCARTES, René (2011), *Reglas para la dirección del espíritu. Investigación de la verdad por la luz natural. Discurso del Método. Meditaciones metafísicas seguidas de las objeciones y respuestas. Conversación con Burman, Las pasiones del alma. Correspondencia con Isabel de Bohemia. Tratado del*

hombre, trad. de Jorge Aurelio Díaz, Francisco Fernández Buey, María Teresa Gallego Urrutia & Herederos de Manuel García Morente, Madrid, Gredos.

Diccionario de la Real Academia Española (2020), <https://dle.rae.es/consciencia#QRGd1VI> [fecha del último acceso: 11 / 11 / 2020].

Diccionario de la Real Academia Española (2020), <https://dle.rae.es/?w=narrar> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].

DOLEŽEL, Lubomír (1997), «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Mariano Baselga, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 69-94.

DOLEŽEL, Lubomír (1997), «Verdad y autenticidad en la narrativa», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Mariano Baselga, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 69-94.

DOLEŽEL, Lubomír (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, trad. de Félix Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.

ECO, Umberto (1999), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen.

EDELMAN, Gerald Maurice (1994), *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*, Harmondsworth, Penguin Random House.

El Mundo Today, junio de 2020, <https://www.elmundotoday.com/2020/06/estados-unidos-mete-a-donald-trump-en-el-bunker-de-la-casa-blanca-ante-el-peligro-que-corre-la-nacion/> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].

El Mundo Today, mayo de 2018, <https://www.elmundotoday.com/2018/05/dos-de-cada-tres-espanoles-creen-que-saben-hablar-italiano/> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].

El Mundo, 22 de junio de 2020, <https://www.elmundo.es/espana/2020/06/22/5eef89b1fdddff36a78b4613.html> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].

- FOERSTER, Heinz von (1970), «Thoughts and Notes on Cognition», en Paul L. Garvin (ed.), *Cognition: A Multiple View*, New York, Spartan Books: 25-48.
- FOERSTER, Heinz von (1985), «Das Konstruieren einer Wirklichkeit», en Paul Watzlawick (Hrsg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, Piper: 39-60.
- FREGE, Gottlob (1973), «Sobre el sentido y la denotación», en Tomás Moro Simpson (comp.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores: 3-27.
- FRICKE, Harald (1982), «Semantics or Pragmatics of fictionality? A Modest Proposal» *Poetics*, 11, 4-6: 439-452.
- GABRIEL, Gottfried (1982), «Fiction and Truth, Reconsidered», *Poetics*, 11, 4-6: 541-551.
- GAMBINO, Renata & PULVIRENTI, Grazia (2018), *Storie Menti Mondì. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1968), *España e Italia ante el conceptismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato «Mendéndez y Pelayo», Instituto «Miguel de Cervantes, Madrid, *Revista de Filología Española* (Anejo LXXXVII).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. Tónica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid, Cupsa editorial.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980), *Formación de la teoría literaria moderna. Poética manierista. Siglo de oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1988), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1988), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988), *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2006), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier (2015), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997), «Teorías de la ficción literaria: los paradigmas», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 11-42.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- GILSON, Étienne (1965), *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. de Arsencio Pacios & Salvador Caballero, Madrid, Gredos.
- GILSON, Étienne (2001), *El ser y los filósofos*, trad. de Santiago Fernández Burillo, Navarra, EUNSA.
- GLASERSFELD, Ernst von (1974), «Signs, Communication and Language», *Journal of Human Evolution*, 3: 465-474.
- GLASERSFELD, Ernst von (1983), «On the concept of Interpretation», *Poetics*, 12: 207-218.
- GLASERSFELD, Ernst von (1985), «Einführung in den radikalen Konstruktivismus», en Paul Watzlawick (Hrsg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, Piper: 16-38.
- GRACIÁN, Baltasar (1969a), *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.
- GRONDIN, Jean (2006), *Introducción a la metafísica*, trad. de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder.

- GUERRERO, Gustavo (1998), *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HAMBURGER, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Visor.
- HARARI, Noah Yuval (2015), *A Brief History of Humankind*, trad. de Yuval Noah Harari, John Purcell & Haim Watzman, Falkirk, Penguin Random House.
- HARSHAW, Wolfgang (1997), «Ficcionalidad y campos de referencia», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Eugenio Contreras, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 123-158.
- HEGEL, G.W.F. (1989), *Lecciones de estética*, vol. 1, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Ediciones Península.
- HEGEL, G.W.F. (1991), *Lecciones de estética*, vol. 2, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Ediciones Península.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1992), «Elegía», *Obra completa*, vol. 1, ed. de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe: 509-510.
- HIGHET, Gilbert (1996), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental I*, vol. 1, trad. de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- HITLER, Adolf (2019), *Mein Kampf*, trad. de Franz Karlz, https://books.google.es/books?id=JITWDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Fecha de la última consulta 06 / 11 / 2020].
- HORACIO (1970), *Arte poética*, ed. de Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HOTTOIS, Gilbert (1999), *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra.
- ISER, Wolfgang (1997), «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Paloma Tejada Caller, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 43-68.

- KRAMER, Enrique & SPRENGER, Jakob (2004), *Malleus maleficarum*, trad. de Miguel Jiménez Monteserín, Valladolid, Maxtor.
- KUHN, Thomas Samuel (2006), *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de Carlos Solís, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von (2015), *Ensayos de Teodicea. Sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, ed. de Enrique Romerales Espinosa, trad. de Aurora Freijo Corbeira, Ángel Hernando Domingo & Enrique Romerales Espinosa, Madrid, Abada Editores.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990), *Laoconte*, trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos.
- LEWIS-WILLIAMS, David (2019), *La mente en la caverna*, trad. de Enrique Herrando Pérez, Madrid, Akal.
- LUTHER KING, Martin (1963), «I have a dream...», <https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf> [fecha del último acceso: 10 / 07 / 2020].
- LUZÁN, Ignacio de (1974), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra.
- MARAVALL, José Antonio (2012), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (1993a), «La representación de mundos en la novela y el cine. A propósito de *La inmortalidad*, de Milan Kundera», *Koinè*, 3: 93-108.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (1993b), *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidad de A Coruña.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2004), «Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes», en Carlos Mendes de Sousa & Rita Patrício (orgs.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. 1, Braga, Universidade do Minho: 61-80.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2014), «La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión», *Rétor*, 4, 1: 56-83.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015a), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015b), «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6: 1-40, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262> [Fecha del último acceso: 4 / 11 / 2020].
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0: 161-195, <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/6979/7382> [Fecha del último acceso: 4 / 11 / 2020].
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992), *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1997), «El acto de escribir ficciones», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 159-170.
- MATURANA, Humberto (1985), *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
- MATURANA, Humberto (1997), *La realidad: ¿objetiva o construida?*, México, Universidad Iberoamericana.
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco (1980), *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht-Holland, D. Reidel Publishing Company.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2012), *Obras completas*, tomo I, vol. 2, *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. de Gerardo Bolado, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MINTURNO, Sebastiano (2009), *Arte Poética*, ed. y trad. de M^a del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.

- MURATORI, Luis Antonio (1992), *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, trad. de Juan Sempere y Guarinos, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha (facsimil 1782).
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1649), «Cap XXIII. Si el coraçon de la tierra es piedra Iman. Descubrense secretos muy articulares...», en *Libro quinto, de la piedra iman, como no atrae al hierro, ni mira a los Polos del mundo, ni otra Estrella, en Cvriosa y ocvlta filosofia. Primera, y segunda parte de las marauillas de la Naturaleza, examinadas en varias queſtiones naturales*, Alcalá, Imprenta de María Fernández: 118.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. La voluntad de ilusión en Nietzsche*, ed. de Hans Vaihinger, trad. de Luis Manuel Valdes & Teresa Orduña, Valencia, Cuadernos Teorema.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005), *Obras completas, Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2008), *Obras completas, Tomo I (1902-19015)*, Madrid, Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010), *Obras completas, Tomo V (1935-1940)*, Madrid, Taurus.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1970), *La cuestión palpitante*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Salamanca, Anaya.
- PAVEL, Thomas (1980), «Narrative Domains», *Poetics Today*, 1, 4: 105-114.
- PAVEL, Thomas (1986), «Life in Quest of Narrative», en *Fictional Worlds*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press: 20-33.
- PAVEL, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- PAVEL, Thomas (1997), «Las fronteras de la ficción», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Mariano Baselga, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 171-180.
- PETŐFI, János Sandor & GARCÍA BERRIO, Antonio (eds.) (1978), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

- PETŐFI, János Sandor (1978), «La representación del texto y el léxico como red semántica», en János S. Petőfi & Antonio García Berrio (eds.), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- PLANELLS, Antonio José (2017), *Videojuegos y mundos de ficción. De Super Mario a Portal*, Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (1963), *Política*, ed. y trad. de Antonio Gómez Robledo, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PLATÓN (1981), *Diálogos. I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*, ed. y trad. de Emilio Lledó Íñigo, J. Calonge Ruiz & Carlos García Gual, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1983), *Diálogos. II. Georgias, Menéxeno, Eutidemo, Menon, Crátilo*, ed. y trad. de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri & J.L. Calvo, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1986), *Diálogos. III. Fedón, Banquete, Fedro*, ed. y trad. de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández & E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1986), *Diálogos. IV. República*, ed. y trad. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (2002), *Diálogos. V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, ed. y trad. de M^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos & Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos.
- POE, Edgar Allan (1987), *Ensayos y críticas*, ed. y trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza
- POZUELO YVANCOS, José María (1991), «Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)», *Strumenti Critici*, 1: 63-93.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

- PUJANTE, David (1997), *Un vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PUJANTE, David (2016), «Constructivist rhetoric within the tradition of rhetorical studies in Spain», *Res Rhetorica*, 1: 30-49.
- PUJANTE, David (2017), «The discursive construction of reality in the context of rhetoric. Constructivist rhetoric», en Esperanza Morales López & Alan Floyd (eds.), *Developing New Identities in Social Conflicts. Constructivist perspectives*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 41-65.
- PUJANTE, David (2018), «La construcción discursiva de la realidad en el marco de la Retórica constructivista», *Tonos Digital*, 34: 1-31.
- PUJANTE, David & MORALES LÓPEZ, Esperanza (2013), «Discurso (discurso político), Constructivismo y Retórica: los eslóganes del 15-M», *Language, Discourse & Society*, 2.2: 32-59.
- QUINTILIANO (2006), *La formazione dell'oratore*, vol. 1, ed. Michael Winterbottom, trad. de Stefano Corsi, Milano, BUR.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979), «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, 3, 2: 98-1971.
- RICOEUR, Paul (1986), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, ed. de David Wood, London-New York, Routledge.
- RICOEUR, Paul (1987), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. 1, trad. de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- RICOEUR, Paul (1987), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. 2, trad. de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1990), «La ciencia ficción: una definición semántico-extensional», *Diacrítica*, 5: 53-78.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (1995), *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier (2018), «Jules Verne: de la odisea a la ciencia ficción», *Castilla. Estudios de literatura*, 9: 1-19, <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.1-19> [Fecha del último acceso: 03 / 05 / 2020].
- ROVELLI, Carlo (2017), *Reality Is Not What It Seems. The Journey to Quantum Gravity*, trad. de Allen Lane & Milton Keynes, Penguin Random House.
- RUSSELL, Bertrand (1973), «Sobre el denotar», en Tomás Moro Simpson (comp.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores: 29-48.
- RYAN, Marie-Laure (1997), «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Antonio Ballesteros González, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 181-206.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes (Hrsg.) (1987), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes (1984), «The Fiction is that Reality exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature», *Poetics Today*, 5: 253-274.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes (1997a), «Fictionality in Literary and Non-Literary discourse», *Poetics*, 9: 525-546.
- SCHMIDT, Siegfried Johannes (1997b), «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), trad. de Paloma Tejada Caller, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros: 207-240.

- SEARLE, John Rogers (1973), «Las objeciones de Russell a la teoría de Frege sobre el sentido y la denotación», en Tomás Moro Simpson (comp.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores: 49-55.
- SHEPARD, Sanford (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- STANOSZ, Barbara (1970), «Formal Theories of Extension and Intension of Expression», *Semiotica*, 2: 102-114.
- TARTARKIEWICZ, Wladislaw (1992), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos.
- TOLKIEN, John R.R. (2008), *El Señor de los Anillos: La Comunidad del anillo*, trad. de Luis Domènech, Barcelona, Ediciones Minotauro.
- TOLKIEN, John. R.R. (2002), *El Hobbit*, trad. de Manuel Figueroa, Barcelona, Ediciones Minotauro.
- VALDIVIA MARTÍN, Pablo (2019), «Narrating crisis and populism in Southern Europe: Regimes of metaphor», *Journal of European Studies*, 49, 3-4: 282-301, <https://doi.org/10.1177/0047244119865083>.
- VALDIVIA MARTÍN, Pablo (2020), «Cultural Narratives of Crisis and Populism in Spain: Metaphor, Nation-branding and Social Change», en M. Boletsi, J. Houwen & L. Minnaard (eds.), *Languages of Resistance, Transformation, and Futurity in Mediterranean Crisis-Scapes: From Crisis to Critique*, Palgrave Studies in Globalization, Culture and Society, Palgrave Macmillan: 101-117, [https://doi.org/\(...\)07/978-3-030-36415-1](https://doi.org/(...)07/978-3-030-36415-1).
- VAN DIJK, Teun A. (1993), *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, trad. de Juan Domingo Moyano, Madrid, Cátedra.
- VARELA, Francisco & MATURANA, Humberto (1973), *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor (1993), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge – London, The MIT Press.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España – Espasa Calpe.
- WALSH, Rodolfo (2000), *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- WALTON, Kendall Lewis. (1978), «How Remote are Fictional Worlds from the Real World?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37,1: 11-23.
- WARNING, Rainer (1979), «Staged Discourse: Remarks on the Pragmatics», en *Dispositio*, V, 13-14: 35-54.
- WATZLAWICK, Paul (comp.) (1994), *La realidad inventada ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, trad. de Nélide M. de Machain, Ingeborg S. de Luque & Alfredo Báez, Barcelona, Gedisa.
- WEINBERG, Bernard (2003), *Estudios de poética clásica*, ed. de Javier García Rodríguez, trad. de Pedro Conde Parrado & Javier García Rodríguez, Madrid, Arco/Libros.
- WELLEK, René (1973), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, vol. 2, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos.
- WELLEK, René (1989), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, vol. 1, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, España, Gredos.
- WHITE, Hayden (2015), *El texto histórico como artefacto literario*, trad. de Verónica Tozzi & Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1982), *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, ed. de G.H. von Wright y Heikki Nyman, trad. de C.G. Luckhardt & Maximilian A. E. Aue, Oxford, Basil Blackwell.
- WOLFE, Tom (1981), *El nuevo periodismo*, trad. de José Luis Guarnier, Barcelona, Anagrama.
- ZOLA, Émile (1971), *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.