

SEGUNDA MESA REDONDA

Verdad histórica y ficción novelesca

Moderador: Jesús Fernández Palacios

Participantes: Celia Fernández Prieto, José María Pozuelo Yvancos, Luis Landero

Jesús Fernández Palacios: Rápidamente vamos a iniciar esta mesa redonda con tres ponentes que ya han sido presentados a lo largo del día y que, por lo tanto, no necesitan ninguna presentación. El tema es “Verdad histórica y ficción novelesca”. Disponemos de una hora y veinte minutos, de manera que vamos a ser todos concisos para que haya tiempo para el coloquio. Van a actuar en el mismo orden en el que han hablado hoy, de manera que tiene la palabra la profesora Celia Fernández Prieto.

Celia Fernández Prieto: Voy a realizar un rápido repaso de las relaciones entre historia y novela, pero antes conviene despojar de todo esencialismo a los conceptos de *verdad* (en el sentido de correspondencia entre las palabras y las cosas) y *ficción*. Estamos ante dos categorías culturales y por tanto convencionales y cambiantes, que no pueden ser definidas de manera absoluta o universal.

Verdadero –en el sentido de referencial- y ficcional son marcas o atributos que se aplican a ciertos tipos de discursos que circulan en una comunidad social y, en ese sentido, son relativos a la cultura que los usa y los define, a sus códigos ideológicos, a su sistema de creencias, etc. Ello significa que un discurso que en un momento determinado o para determinadas personas funciona como histórico –y, por tanto, verdadero-, en otra comunidad o en otro momento histórico puede ser valorado como ficcional –o sea, inventado-.

Tradicionalmente se ha adscrito a la Historia el atributo de *verdad*. Se consideraba que los historiadores y los libros de historia contaban lo que realmente había ocurrido, mientras que los poetas –trágicos y épicos-, según los caracterizaba Aristóteles en su *Poética*, contaban lo que podría suceder. Frente a lo real verdadero de la historia, lo posible verosímil de la poesía. Y por eso, aunque las dos trataran de lo mismo (hechos y conductas de los seres humanos), la historia daba cuenta de sucesos particulares realizados efectivamente por hombres concretos en un tiempo y un espacio,

mientras que la poesía –hoy diríamos la literatura–, como actividad mimética, construía una *fábula* (o trama) en la que a través de las acciones de personajes individuales se reconocían modelos de comportamiento humano general o universal, y por eso Aristóteles juzgaba a la poesía más filosófica y noble que la historia..

Pero siempre hubo sus más y sus menos entre filósofos, historiadores y poetas a cuenta de la verdad, ámbito privilegiado de los dos primeros, y la mentira, territorio de los últimos, una mentira tanto más peligrosa cuanto más seductora y convincente parecía. La cosa se agravó cuando entró en liza el género literario más libre, atrevido y equívoco de todos: la novela. Las primeras novelas griegas (*Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodiasias o *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro) aparecen como relatos de amor y de aventuras que, para hacerse creíbles, imitaban las estrategias de veracidad de la historia (el recurso a una fuente enunciativa capacitada para certificar la verdad de los hechos narrados, la abundancia de descripciones, los decorados históricos etc.). No se olvide que los escritores de ficción en prosa siempre se resintieron de su carencia de galones aristotélicos, e intentaron toda clase de estratagemas para colarse en el Olimpo de los géneros literarios con pedigrí, presentándose como épica cómica en prosa o aprovechándose de los flancos débiles de la historia.

También se amparaban en una supuesta historicidad las increíbles aventuras de los héroes de los libros de caballerías medievales. Seguramente sólo los lectores más crédulos se tomaban en serio tales declaraciones de veracidad, cuando, por otra parte, los propios textos se encargaban de desmentirlas más o menos abiertamente. Pero la ambigüedad estaba ahí, acentuada por las *maravillas* que poblaban los relatos de los historiadores. Cómo no recordar aquel razonamiento impecable que hace don Quijote en defensa de la veracidad de los libros de caballería frente a quienes los acusaban de mentirosos y disparatados:

“¡Bueno está eso! –respondió Don Quijote-. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron.... ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia...” (I, 50).

Sin duda, Cervantes entra con el *Quijote* en un encendido debate de su época, el que oponía la historia verdadera a las denominadas *historias fingidas* (los libros de caballerías). El *Quijote*, más que una parodia de los libros de caballería, es la historia de un lector que cree ciertas las ficciones literarias, un hombre cuya locura consiste en querer vivir en la realidad las aventuras que los héroes de caballerías viven en el mundo imaginario, fantástico e imposible, de los libros. Cervantes crea la novela moderna ironizando sobre sus pretensiones históricas, despegándose de ellas, convirtiéndolas en materia argumental, y desmontando la coartada de un narrador fidedigno (Cide Hamete es un historiador árabe poco fiable, y los documentos que los archivos guardan sobre Don Quijote no son coincidentes). Pero además, y en esto reside la gran maestría cervantina, al hacer todo eso, la ficción se declara a sí misma como ficción, se vuelve sobre sí misma y problematiza su propio estatuto y su relación con la realidad. Las reglas del antiguo juego mimético ya no sirven.

La novela –en el sentido moderno que inauguran el anónimo autor del *Lazarillo* y Cervantes–, sabe que la verdad es un asunto de apariencia de verdad y que la realidad es tan múltiple y abigarrada como los lenguajes que la crean aparentando reflejarla. La novela surge como un género descreído, para el que no hay valores absolutos ni seguridades epistemológicas.

Este descreimiento, oculto en la novela realista decimonónica, confiada, igual que la historiografía, en las posibilidades representativas de la narración, en la adecuación de las palabras a las cosas, vuelve a brotar a finales del XIX y principios del XX con Nietzsche, con Croce, con Collingwood, ... y con la novela modernista. Los hechos históricos no están dados de antemano sino que son producidos, como tales hechos, por la historiografía. El pasado no es accesible salvo a través de los textos que nos lo cuentan. El lenguaje y la narración no reflejan el mundo, lo constituyen, lo modelan. Diríamos que la realidad, a diferencia del dinosaurio de Monterroso, nunca estuvo *ahí*. La realidad es un producto de la cultura, un tejido de discursos, en cierta manera, un invento. ¿Cómo delimitar entonces los ámbitos de la verdad y la ficción? Sólo mediante convenciones pragmáticas, posiciones ideológicas, compromisos éticos.

La novela y la historia son, en fin, estructuras verbales mediante las que ordenamos el discurrir caótico de lo real, y le imponemos un sentido al acontecer humano. La narración (que utilizan la historia y la novela) no es una forma neutra, sino ideológicamente marcada, un molde discursivo sospechoso de toda clase de espejismos y de distorsiones. Narrar es seleccionar, jerarquizar, distribuir, interpretar, *tramar* (en

todo el sentido que tiene esta palabra). Narrar en la historia y en la novela supone una operación cognitiva y una operación retórica al mismo tiempo. Esto no elimina las diferencias entre uno y otro discurso, ni equivale a afirmar que la realidad no existe y que todo es ficción. Sólo se pretende advertir que la escritura histórica es un medio de producción de significado; los historiadores no sólo desean contar la verdad sobre lo que ha ocurrido, sino que también intentan dotar al pasado de significado y para ello lo convierten en tema de una narración. Por tanto convendría desmontar la dicotomía verdad histórica/ficción novelesca para situarnos en otro marco epistemológico. Como afirma Hayden White, la antigua distinción entre historia y ficción debe dejar paso al reconocimiento de que sólo podemos conocer *lo real* contrastándolo o asemejándolo a *lo imaginable*. Nada más.

José M^a Pozuelo Yvancos: Continuando con el discurso relativo a la verdad y la ficción, quizás hemos intentado apresar el concepto de lo real e incluso de lo histórico, y eludir esa tremenda palabra que se llama *verdad*. La *verdad* es una palabra excesiva, y hemos buscado sustitutos, de la naturaleza de *lo real* o de *lo histórico*. Y haciéndolo, por medio de esas metonimias que intentan sustituir la palabra *verdad*, quizás estamos eludiendo el centro del debate que ya planteó Platón a propósito de Homero. Es decir, las suspicacias que Platón mostraba para con Homero en el libro X de *La República* tenían que ver con el corazón de la literatura: ¿son los poetas mentirosos?, o ¿qué tipo de mimesis dan sino una de tercer grado? Y justifica la expulsión no de Homero en concreto sino del poeta, pero lo hace porque había un debate con relación al estatuto mismo de la verdad. Yo creo que este debate continúa, y que es un debate del cual la literatura no debería zafarse. Porque los profesores nos encontramos en el trance de tener que justificar socialmente nuestra actividad cuando parece que el tiempo de las historias literarias o de la lectura pasó, y explicarles a nuestros alumnos qué puede darles la literatura.

No deberíamos esquivar esa cuestión de la verdad pero, obviamente, no en el sentido ontológico, ni metafísico, ni religioso, sino porque afecta al estatuto mismo de la razón de ser de la literatura. Quizás habría dejado de existir de no ser el modo de acceso a un tipo de verdad inasequible por medio de la ciencia y los constructos de la historiografía, un tipo de evento o de suceso al que no podríamos llegar si no fuera por los textos literarios.

Voy a poner algún ejemplo sobre Cervantes y el *Quijote*, porque no se puede hablar de verdad y de ficción sin que el *Quijote* venga a primer término (como se ha visto en la intervención de la profesora Fernández Prieto). Yo tenía también una nota sobre esto, concretamente sobre el morisco Ricote, que aparece en el capítulo cincuenta y siete de la segunda parte y que se encuentra con Sancho. Es el único episodio histórico de naturaleza segura, constatable y próxima, porque el decreto de expulsión de los moriscos se produce en 1609 y los moriscos del valle de Ricote en Murcia, que eran los últimos moriscos a los cuales se había dado una concesión de permanencia, son expulsados en 1614. Así que esto sucede entre 1609, año del decreto de expulsión, y 1614, cuando se van los últimos. Sabemos que en 1610 los moriscos del reino de Valencia, los granadinos y los castellanos están en el trance de la expulsión. Cervantes aborda esa cuestión candente y problemática y, si nos fijamos en el modo en que Cervantes la plantea, veremos cómo nos ofrece un episodio que es historia, un hecho y un drama con todos sus derivados (personales, económicos, de rupturas familiares, etc.) de siglos.

¿Cómo representa esto Cervantes? Pues si leemos, o releemos –y os invito a que lo hagáis– el episodio de Ricote, uno se va dando cuenta de que Cervantes hace que se encuentren Sancho y Ricote, pero sin la presencia de don Quijote. Es uno de los pocos momentos en que Sancho va solo, porque acaba de abandonar la ínsula Barataria (y, por cierto, viene de ser un buen gobernador), y con la primera persona que se encuentra es con la víctima de un decreto del gobierno y dos amigos del lugar: “Yo soy el tendero de tu lugar” –dice– “Soy Ricote, ¿no me reconoces?.” ¿De qué modo podríamos hoy asistir históricamente a lo que fue la expulsión de los moriscos si Cervantes no nos hubiera dado esa escena? Tendríamos el libro de Caro Baroja sobre la expulsión de los moriscos granadinos, o de Mikel Epalza o Reglá, que estudiaron la expulsión de los moriscos valencianos. Pero toda la historiografía que pudiéramos acarrear no sería tan elocuente como la verdad de una víctima que está contando su vida o lo que ha sido su suerte, en este caso su desgracia.

Quizá la lección que la ficción nos da es, precisamente, la de construir un espacio de verdad que es inasequible desde otra ventana. Porque luego está el mundo interior. Cervantes todavía no se lo ha planteado pero, a partir del Romanticismo y luego cuando entra ya la gran quiebra del mundo interior de la novela (con Dostoievski, etc.), con la interiorización de los problemas en el final del ciclo de la novela realista, también estamos asistiendo a otra verdad que es absolutamente inasequible a la historia

y que es, justamente, la de la interioridad del individuo, eso que hemos llamado *alma*. Hoy, ¿cómo podríamos saber de la interioridad de nadie si no fuera por la literatura? ¿Quién le habría dado? ¿Los informes médicos, por ejemplo? ¿Quién daría ese territorio de la interioridad? Se trata, además, de territorios que no sólo afectan a la verdad de lo dado, de lo existido, sino también a lo que la literatura ayuda a crear como espacio imaginario que gana el futuro de los individuos.

O sea, que Kafka abrió a la dimensión de lo humano imaginario mundos que estaban inexplorados, y esa ganancia también se la debemos a la literatura. Quiero decir que, por muy amplia que fuera la serie que nosotros pudiéramos acumular de realidad en el seno de los depósitos culturales, Kafka propone un giro –y no sólo él, sino también Edgar Allan Poe o Hoffmann- que abre el espacio de esos territorios en los cuales lo fantástico se inserta en lo cotidiano, y hace remover a un personaje hasta encontrarle una dimensión que pensábamos inexplorable.

Por tanto, contraponer verdad y ficción es una falacia, porque muchas veces el único modo de verdad que nos es accesible está anidado en la literatura, que es quizá una de las ventanas privilegiadas hacia zonas -y la excelente conferencia de Luis Landero así lo ha mostrado-, y gentes pertenecientes a una generación que ya está perdida. ¿Quién va a contar que en España en los últimos treinta años hemos pasado de una civilización premoderna a una postmoderna, en un salto mayor que el dado en varios siglos, sino los escritores, que son capaces de decir los entresijos, las negociaciones, o lo que pudiéramos llamar las fronteras de un mundo -un mundo que ha dejado de ser, pero todavía es en ciertos estratos de la población- que se está transformando muy rápido en otro mundo?

Así pues, la ficción alcanza a tener un dominio de lo verdadero que exonera a la literatura de pedir perdón a la filosofía, a la historia o a cualquier otro discurso que pretendidamente haya pretendido erigirse, como Platón quería, en el horizonte de la verdad. También la literatura y la poesía pueden ofrecerla al mismo nivel o en el mismo rango.

Luis Landero: Yo soy un poco escéptico respecto a la posibilidad de sacar algo en claro de una mesa redonda o un debate acerca de términos tan inhóspitos para el conocimiento como son la realidad y la ficción. Yo creo que esto se entiende a condición de no querer entenderlo; es como el famoso ejemplo del ciempiés al que le preguntan: “Oye, ¿cómo te las arreglas para mover las patas?”, y a partir de ese

momento no sabe ya cómo andar. Quiero decir que es algo que podemos entender como lectores y escritores pero, en cuanto nos lo planteamos, vienen los problemas.

Si alguien comienza a escribir un relato, una novela y lo quiere hacer desde un punto de vista muy objetivo, muy histórico y riguroso, y dice por ejemplo: “Juanito Pérez (y puede incluso poner su número de carné de identidad), que vivía en Jerez de la Frontera, en la calle tal en el número 8, salió una mañana a las 8:30 horas para ir a trabajar, cogió tal autobús..., etc”, es muy probable que al llegar a la página dos o tres el lector diga “no me lo creo”, aunque todo sea verdad. Y, por el contrario, puede ocurrir que uno lea *La Odisea* y al llegar al capítulo en que unas sirenas cantaban y perdían a los marineros, diga: “esto sí me lo creo”. O puede ocurrir que leas el principio de *La metamorfosis* de Kafka, que dice: “Una mañana, Gregorio Samsa, después de un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto”. Y entonces el lector dice: “sí, esto me lo creo”. Esto esconde una verdad, es verdad”. Pero yo no sé por qué un texto que en principio es real y cuyas coordenadas son absolutamente reales es rechazado como mentira literaria, y en cambio se acepta como verdad literaria y verdad profunda *La metamorfosis* de Kafka. Es curioso que los críticos marxistas, que tuvieron un gran prestigio en su tiempo, condenaran la literatura de Kafka porque era *evasionista*, porque era un burgués, porque creaba mundos imaginarios, caprichosos, pueriles, cuando ellos defendían la literatura realista. Pero hoy sabemos que Kafka es quizá el escritor que mejor ha descrito ciertas pesadillas históricas y privadas del siglo XX. Si uno quiere indagar en la historia del siglo XX, en ciertos movimientos políticos, en los monstruos burocráticos, en los monstruos de poder en general, en Kafka lo encontrará.

Lo mismo nos pasa también en la vida. De día vivimos nuestra vigilia más o menos objetivamente pero, cuando nos acostamos, resulta que el sueño convierte nuestra vida en relato imaginario. Y ese relato suele ser profundamente verdadero, incluso más profundamente verdadero, como ya sabemos.

También quiero hablar de lo que decía Walter Benjamin acerca de cuánto le debe la civilización a las historias, a las historias orales, al contar por el contar. No me refiero al relato folclórico, sino más bien a las habladurías narrativas, a las corrientes de opinión, al intercambio de experiencias cuando la gente habla, o cuando la gente hablaba, porque esto es algo que se está perdiendo; incluso Walter Benjamin en 1930 habla de un peligroso empobrecimiento de la experiencia. Cuando yo era un niño, en mi pueblo la gente se reunía por la noche, alrededor de la lumbre o al fresco, y se hablaba.

Y me daba cuenta de que en esos relatos se atesoraban las mejores experiencias de la comunidad. El relato es como un cofre, como un estuche donde se pueden guardar trozos de vida y experiencias, para poder transmitirlos a las generaciones venideras. Y si estas experiencias no se codificaran, si no se guardaran de un modo normativo, estarían destinadas a perderse. Por eso dice Walter Benjamin que esa habladuría narrativa, ese hablar, es una gran fuente de conocimiento, porque de otro modo esas experiencias vitales se perderían.

Hoy día, John Berger habla de lo que llama –y probablemente tenga razón- *la mayor catástrofe cultural del siglo XX*, que es la extinción de la cultura campesina, una cultura milenaria pero que no está codificada, sino encomendada a la memoria oral. Y es verdad que muchos escritores de mi generación somos los últimos eslabones de una tradición cultural que se está extinguiendo, que está condenada a extinguirse de un modo inevitable. Mis padres, por ejemplo, eran campesinos, al igual que los de otros escritores que han nacido en pueblos. Pensemos en José María Merino, que viene mañana, en Antonio Muñoz Molina, en Luis Mateo Díez, o en tantos otros que somos gente de pueblo, que hemos conocido esa *prehistoria* podríamos decir, porque en España, por razones históricas, en los años 50 había formas de vida casi feudales o medievales. Y luego, de pronto, en los años 60 hemos pasado a otro tipo de mentalidad. Somos los últimos eslabones. Mis hijos ya son urbanitas puros, no tienen ninguna experiencia. Yo todavía la recibí de mis padres, que eran campesinos, y porque viví en un pueblo y me impregné de todo esto. Pero esta cadena ya se ha roto. Sin embargo, cuando alguien quiera conocer de esa cultura extinguida, tendrá que leer a los novelistas de hoy (quiero decir los de los años 50, 60, 70, 80, 90, 2000 ó 2020, porque esto no se agota en un momento), para acercarse a formas de vida que de otro modo se habrían extinguido.

Por otra parte, me ha gustado mucho eso de los flancos débiles de la historia y de que la realidad es un producto verbal. Y es verdad que la novela lo que hace es crear con palabras un mundo autónomo, como aquello de *El Quijote*, un mundo que es vacío, que es como el *baciyelmo*. Las mejores novelas que conozco son *baciyélmicas*. Y el amor, por ejemplo, es *baciyélmico*: para el amado, la amada es la mujer más hermosa del mundo, porque la está viendo con los mismos ojos con que don Quijote miraba la bacía, la está mirando como a un yelmo, una mujer yélmica. Otros la verán como bacía. Y yo noto que empiezo ya a dejar demasiados puntos suspensivos, así que es mejor dejarlo aquí.

Jesús Fernández Palacios: Me gustaría preguntar algo por lo que siento curiosidad y a lo mejor los asistentes también. Estos días hemos oído hablar de novela, de literatura e historia, y se ha deducido que lo normal es que de una verdad histórica surja una ficción narrativa, a través de una novela, por ejemplo. Se ha hablado aquí de *Trafalgar*, de *El baile de los mamelucos* o *Sefarad*. En fin, se han nombrado muchas novelas que han terminado narrando verdades históricas y convirtiéndolas en ficción.

Pero quizás al revés también pueda ocurrir. No solamente eso, sino que una ficción narrativa contenga una verdad histórica que se descubra al cabo de muchos años. Para ilustrar lo que digo, voy a contar una historia. En 1823, Fernán Caballero escribe y publica un libro, un cuento cortito que se llama *La hija del sol*. Narra la historia de una mujer acaudalada, a la que llaman “la hija del sol” por ser muy bella, casada en la baja Andalucía con un rico comerciante. Esta mujer vive una existencia cómoda, es inteligente, adulada... El marido tiene que ir a América por sus negocios. Entonces, cuando se iba a América, se tardaba un año en volver. Mientras tanto, ella se *enrolla* con un capitán de un batallón de Jerez. La “hija del sol” vivía en la Isla de León, que en aquella época era una zona de esparcimiento de los gaditanos ricos. Tenía una esclava, y entre ésta y otra amiga facilitan un encuentro por la puerta de atrás de la casa con el capitán. Pero, mientras están en la oscuridad del jardín, llegan dos encapuchados y matan al hombre. Al día siguiente, la mujer está asomada al mirador de su casa de la Isla de León, muy atribulada, y oye la fanfarria que viene de Jerez, y entonces ve que la encabeza el capitán del batallón que habían matado la noche anterior. Enloquece y termina entrando en un convento. Como digo, es un cuento cortito. Bueno, pues ciento setenta años después, una investigadora francesa va con una beca Erasmus a Cáceres y allí oye hablar de “la hija del sol”. Se lleva investigando diez o quince años y acaba de publicar una monografía de cuatrocientas páginas, porque detrás de “la hija del sol” está una mujer real: María Gertrudis Ore, que resulta que es una de las tres o cuatro mejores mujeres de la poesía neoclásica española. No se puede comprobar en la verdad histórica que engañara al marido con un capitán de un batallón de Jerez. Pero esta investigadora sí ha encontrado unos protocolos notariales que cuentan que, en un momento determinado, el padre de ella y el marido deciden –no se sabe por qué razón- que debe ingresar en un monasterio, el convento de clausura de Santa María de Cádiz, donde va con su esclava y donde muere en 1801. Veintidós años después, Fernán Caballero, que seguramente había oído hablar de la historia pero no se

atreví a dar nombres, escribe ese relato de *La hija del sol*. Y ella –Gertrudis Ore-, que pertenecía a tertulias importantes –las de Antonio de Ulloa, Fernández Moratín- en el Madrid de la época, y había publicado poemas neoclásicos en periódicos de la capital, resulta que en cuanto entra en el convento deja de firmar como María Gertrudis Ore y empieza a firmar sus poemas –que están publicados- como HDS (Hija del Sol). A tenor de esta historia tan curiosa, yo quería preguntaros si eso es frecuente en la relación entre verdad histórica y ficción narrativa.

José M^a Pozuelo Yvancos: Ese caso inverso, cómo a través de una ficción ha podido forzarse una realidad –es un buen ejemplo éste que has mostrado-, hace que volvamos una vez más la vista hacia *El Quijote*. El estatuto de realidad que han adquirido sus personajes alcanza a ser mayor porque hoy día el espacio geográfico de La Mancha está absolutamente penetrado de don Quijote, y la única posibilidad que los molinos han tenido como fenómeno de subsistencia ha sido a través de ese libro, de lo contrario habrían desaparecido. Yo ayer los vi desde el tren, y hacía esa reflexión: a un libro deben estos artilugios su existencia. La realidad de papel fuerza, por así decirlo, a comportarse de otro modo incluso a un paisaje. O ¿cómo puede seguir alguien la ruta de don Quijote fuera del libro? Quizás es el ejemplo más emblemático de que la literatura es también capaz de forzar acontecimientos históricos.

O suicidios reales: las cuitas del joven Werther llevaron a toda una generación de europeos a quitarse la vida. Y en el proceso Bovary que siguió Flaubert, se planteó incluso un problema penal, con el intento de castigar al autor. Por no citar la experiencia última de Salman Rushdie. Yo creo que el trasvase de datos es bidireccional, es decir, no se produce sólo desde la historia a la literatura, sino que también la literatura y el arte en general contribuyen a crear un imaginario que va influyendo o va creando condiciones en las cuales los propios procesos históricos encuentran no sólo una explicación, sino muchas veces su realización.

Público: Me gustaría aportar la siguiente conclusión: como ha dicho hace un momento el señor Landero, está claro que el relato en sí no es más que una forma de acumulación de conocimientos, y es la más práctica y la más sencilla para los humanos, porque permite transmitir esos conocimientos a lo largo del tiempo. Por eso me gustaría plantear la competencia de los distintos grupos de relatos. Concretando, todos tenemos en el ámbito religioso al que pertenecemos una serie de relatos que intentan ser una

justificación de por qué se está en esta vida, si existe o no un Dios, y el código moral que hay que inferir de eso. Tenemos la Biblia, el Corán, la Historia de la Iluminación de Buda, etc., cada uno el suyo. Eso sería un grupo de relatos. Por otro lado, tenemos todo lo que aporta la literatura en su conjunto. Y luego, tenemos la historia. Lo que vengo a plantear es que todos esos grupos de relatos, al final entran en colisión, en competencia. Se dice: “no, no, lo real es lo mío, tú quítate”, de modo que es una lucha por obtener el favor de representar lo real y los conocimientos más necesarios para explicar la vida. Me gustaría que me dijeran qué piensan sobre eso.

Celia Fernández Prieto: A mí se me ocurre contestar que lo real, lo que llamamos realidad, es un producto de nuestra capacidad de dar sentido a lo que existe, a lo que imaginamos, a lo que proyectamos. La construcción de la realidad es ese conjunto enorme de discursos y de relatos con los que elaboramos todo lo que necesitamos para ser, para vivir, para sobrevivir y normalmente, además, les atribuimos una función.

Por ello esperamos que el discurso que encontramos en la prensa sea un discurso que nos proporcione una información suficientemente –no diré absolutamente- veraz. ¿Por qué? Porque nos importa, porque necesitamos saber cómo está la Bolsa, etc. Y, puesto que sabemos que eso es un relato y por tanto una composición, una interpretación, ya hemos desarrollado maneras de leer *relativamente desconfiadas*. Hoy nadie se lee un periódico creyéndose a pies juntillas todo lo que dice, lo cual no significa que no necesitemos el periódico cada día para conocer la realidad de hoy. Pero, más que competencia, lo que existe es un fluir de discursos que están en el ámbito de nuestra capacidad para dar sentido a las cosas, que a veces crean tensiones, otras veces dialogan entre sí, otras veces se enfrentan... Pero yo creo que ésa es la vida, ésa es la realidad de la cultura, ese circuito de discursos en el que cada uno nos da elementos para saber a qué atenernos.

Y una última cuestión: cuando hablamos de la ficción y de la verdad, evidentemente están mezcladas, pero hay momentos en los cuales es importante que sepamos si lo que nos está diciendo una persona es cierto, si se compromete con eso o no. Hay momentos en los que el rótulo que pongamos a un determinado discurso es muy importante, porque en él nos va la vida. No siempre somos tan tolerantes con el ejercicio de la ficción y de la realidad: en ciertos momentos, queremos un compromiso con la palabra. Si alguien nos dice que nos quiere, por ejemplo, luego que no nos venga diciendo que en ese instante estaba soñando.

Yo creo que lo atractivo es ver cómo nos movemos, a veces con una habilidad absolutamente sorprendente, entre discursos que siempre contienen una dosis de imaginación y de invención y ante los que experimentamos una cierta ansiedad de verdad para saber a qué atenernos.

Luis Landero: Querría añadir algo a lo que ha dicho Celia, o quizás es un poco lo mismo dicho de otra manera. La pregunta es muy interesante; me ha recordado aquella distinción de Ortega entre ideas y creencias. Las ideas son aquellas cosas que tienes, que las usas y las tiras; las creencias las llevas puestas, y es muy difícil, a veces imposible, desprenderse de ellas. Es cierto que hay textos religiosos, históricos, en definitiva relatos, que se convierten en armas de poder, en modelos imperativos de la realidad, incluso hay textos sagrados por los que se discute, y se puede llegar a las manos y aún más allá por el significado de una frase o una preposición.

Y frente a estos textos, está la literatura. Una de las cosas buenas que tiene la literatura es que nos defiende de los textos dogmáticos. Por eso, en un principio, las novelas estuvieron prohibidas en América, porque, aparte de que desataban la imaginación, presentaban la realidad en toda su misteriosa complejidad, con todos los puntos de vista integrados y sin dar soluciones doctrinales a los conflictos. Una novela dogmática o de tesis muere pronto, pertenece a otro ámbito. Por eso me parece muy interesante, porque una de las bondades que tiene la novela es precisamente que se enfrenta a los textos dogmáticos y de algún modo sagrados.

José M^a Pozuelo Yvancos: Como también considero que la pregunta es muy interesante, yo quería intervenir, en esta ocasión sólo para hacer un subrayado. Porque Platón ya se plantea esta cuestión, aunque a propósito de la escritura. El gran problema que plantea Platón en *Theuth* y *Thamus*, acerca de si la escritura iba a ser un fármaco de la memoria o el instrumento del olvido, es exactamente el mismo que anida en la transición desde un tipo de relato a otro. Hay un tipo de relato que podría ser cerrado, en el sentido de que no es susceptible de ser interpretado: las palabras de la tribu se reciben como relato, pero en el sentido en que la oralidad y la sanción de la sabiduría no te pertenece a ti como sujeto interpretante; la sabiduría te precede, está en el relato y te sobrepasa y sobrevive. Sin embargo, cuando empieza la escritura, Platón se plantea la cuestión y dice “...porque entonces las palabras no tendrán padre conocido, esto es, aquél que dé respuesta de sí. Y entonces cada palabra, al ser interpelada, dirá una cosa”.

Ahí está la gran diferencia, que es la que la literatura marca. Es la época de la interpretación, es decir, que ha nacido una realidad completamente distinta: la que da lugar al texto literario, en virtud del cual los textos (y no sólo los literarios) ya son susceptibles de ser interpretados. Por consiguiente, ya no existe una fuente de conocimiento que vincule la sabiduría a un relato, sino que el lector está construyendo sus dudas. Y la literatura está en ese momento, en la transición desde un relato que podríamos llamar sacerdotal, dogmático, que tiene sus claves sometidas a la interpretación reglada, hasta un relato abierto a todas las vulneraciones. Y al hacerlo así, estamos llevando la literatura antigua a un lugar que no es el suyo, porque no recibimos a Homero, por ejemplo, en hexámetros griegos y leemos *La Odisea* después de la novela. Pero, en fin, esto es inevitable. Y menos mal, porque, si no, se produciría una relación cerrada entre hombre y relato, en la cual el relato no podría ser discutido ni negociado: se recibiría, asentiríamos y las palabras de la tribu serían absolutamente respetadas. Pero la literatura rompió con eso.

Carlos Castilla del Pino (entre el público): No sé cuántas acepciones existen de la palabra *verdad*, probablemente habrá muchas más de las que voy a mencionar. Pero hay tres a las cuales me quisiera referir en este momento, porque me parece que vienen a colación en este asunto que estamos discutiendo y que a mí me interesa mucho.

Una de ellas es la verdad desde el punto de vista ético, que se opone a la mentira; cuando nosotros leemos algo en un periódico, no solamente nos interesa si es falso o erróneo lo que nos dicen, sino si nos mienten o no nos mienten. Es decir, hay una acepción ética de la palabra verdad, a la cual se opone la mentira.

Hay también una acepción epistemológica: a la verdad de que dos y dos son cuatro se opone el error (no la mentira) de que dos y dos son cinco.

Y hay una tercera acepción, que es la que estamos tratando, y que yo llamaría *lúdica*, que es: a la verdad se opone la ficción; frente a la verdad, la ilusión de verdad. Ésa es la ficción, la ilusión de verdad. Porque, si no hay ilusión de verdad, nosotros no suspendemos la incredulidad, que es lo que nos exige el señor Coleridge como actitud correcta de lector. Para que yo me emocione con una novela, hace falta que suspenda la incredulidad y me crea *Los tres mosqueteros* o *Trafalgar* o *El guitarrista*.

Por cierto, de la intervención de Landero, a mí me ha hecho mucha gracia todo lo que ha comentado de la ficción, pero me ha hecho menos gracia cuando se quería referir a su vida, porque ahí también había un componente de ficcionalidad, que a mi

juicio no era realmente adecuado. Lo digo sinceramente, porque yo creo que cuando se hace ficción, hay que hacerla pasar por realidad, de la misma manera que un ilusionista en un escenario. Todos sabemos que no hay conejos en el sombrero de copa, pero lo tienen que hacer pasar como si en verdad existieran.

Con estas tres acepciones de la palabra *verdad*: verdad frente a mentira, verdad frente a ficción y verdad frente a error, me parece que podría contribuir a aclarar las cosas.

José M^a Pozuelo Yvancos: Sí, Carlos. Tu intervención es absolutamente clarificadora, como siempre. Bueno, como casi siempre. Pero yo intentaría no reducir la función lúdica, salvo que entendiéramos el *ludus* como lo entiende Huizinga en *El homo ludens*. Función lúdica: eso es muy peligroso. Verdad frente a mentira, vale, verdad frente a error, vale, ¿y verdad frente a ficción? ¿Cómo? Si lo primero es ético y lo segundo epistemológico, que lo otro sea lúdico no lo veo. Salvo que el juego sea el atributo fundamental del individuo.

Carlos Castilla del Pino: No te quiero interrumpir mientras estás en el uso de la palabra, pero quisiera decir que el juego es una fuente de conocimiento. Nosotros aprendemos con el juego, y a lo que me refería sobre tu intervención primera es que tú crees que la literatura deja de ser ficción porque es una vía de conocimiento. Pero es que eso no quita para que no sea ficción...

José M^a Pozuelo Yvancos: Pues claro que no. Si además yo he escrito un libro sobre eso...

Carlos Castilla del Pino: Y es una vía de conocimiento porque quien nos descubre la interioridad son Dostoiewski, Proust... ¿Y cómo nos podemos creer la interioridad, por ejemplo tuya, respecto a si yo soy amigo tuyo y eres sincero conmigo? Es un acto de fe. Es decir, frente a la verdad está la mentira: o eres sincero o no eres sincero conmigo.

José M^a Pozuelo Yvancos: Bueno, solamente concediendo al *ludus*, a la función lúdica, un estatuto diferente del simple placer, porque compromete la esfera de la fantasía, que es exactamente una esfera (como tu *Teoría de los sentimientos* ha demostrado) nuclear en la configuración del hombre. La ficción siempre tiene vocación

de realidad. Yo escribí un libro que termina con esa frase. Lo más grande que le puede pasar a un escritor es que el que lo está leyendo llore, o ría, o sienta miedo, o repugnancia... cuando son palabras.

Jesús Fernández Palacios: Ésa es la ilusión de la verdad

Carlos Castilla del Pino: Es como el truco del ilusionista. Cuando una persona se mete en un baúl y el ilusionista saca el serrucho para cortarla, nosotros estamos esperando con un escalofrío, pensando en que la pueda cortar.

José M^a Pozuelo Yvancos: Claro; y ésa es la verdad más grande de la ficción. Dice Pushkin: “Me desharé en lágrimas ante la ficción”. Ése es el reino de la literatura.

Público: No sé si estoy interpretando bien todo lo que se está diciendo en los dos días que llevamos de Congreso, pero, utilizando una imagen, voy a expresar lo que poco más o menos tengo claro.

“El pasado está muerto y sólo existen los textos”, se ha dicho. Nuestra relación con el pasado se establece a distintos niveles. Por ejemplo, el arqueólogo, cada vez más corto de vista puesto que va perdiendo perspectiva, y es algo como un desenterrador del pasado que nos ofrece las piezas de un rompecabezas a veces indescifrable. Es el que presume más de científico de todos los implicados en la cuestión. A continuación viene el historiador, con una postura de forense, con un bisturí que aplica a esos descubrimientos, los disecciona y recompone, y nos ofrece un magnífico cadáver con pretensiones de objetividad (pero son cadáveres lo que nos ofrece el historiador: un texto de un pasado muerto). Y después viene el taumaturgo, el creador, que tiene la capacidad, con un soplo mágico, de revivir aquel cadáver. Curiosamente, es el más desprestigiado de los tres y, como taumaturgo, no sólo tiene la capacidad de hacer milagros, sino también la capacidad de la profecía, y a veces con esa ilusión de verdad que ha definido nuestro querido amigo, resulta que nos oculta un conejo que en verdad existe. Se podrían poner miles de ejemplos, pero basta con *Rebelión en la granja*. ¿Una obra de ficción? Por supuesto que sí.

Con respecto a esto yo haría una pregunta. ¿Aquello de Orwell fue casualidad, fue intuición o fue un conocimiento tan profundo del ser humano que le indicó lo que iba a ocurrir, y construyó aquella magnífica metáfora de lo que en realidad ocurrió?

Luis Landero: Perdón, ¿en qué año está escrito *Rebelión en la granja*? Sobre 1940 más o menos ¿no? Pues no creo que sea una profecía. En esas fechas ya había críticas muy fuertes contra el estalinismo. A mi juicio se trata sencillamente de un libro doctrinal, pedagógico, un poco tramposo (por aquello del caballo, el cerdo), pero en ningún caso creo que sea la obra de un taumaturgo como tú has dicho, de alguien que tenga una especie de videncia, ni mucho menos. Es sencillamente una crítica al comunismo realizada por alguien que fue comunista además. *Rebelión en la granja* es la vulgarización de una crítica al comunismo, hecha con mucho talento (como es propio de Orwell) por alguien que había sido comunista y que de pronto se dio cuenta de sus horrores. A mí no me parece que sea un libro vidente.

Carlos Castilla del Pino: Estoy de acuerdo contigo, es una parábola...

José M^a Pozuelo Yvancos: Hay un ejemplo que podría determinar quizás un mayor carácter visionario, que es Kafka, quien escribe su literatura antes de los campos de concentración. Y en cuanto a Orwell, *1984* sería más conspicuamente visionaria que *Rebelión en la granja*. La literatura tiene la capacidad de construir parábolas, metáforas de mundos posibles.

Público: El profesor Pozuelo ha hecho una reflexión esta tarde que a mí me ha dejado muy tocado sobre la pérdida de capacidad de transgresión de las vanguardias. Me ha gustado mucho, porque no me había dado cuenta de hasta qué punto es difícil transgredir actualmente desde una posición vanguardista. Yo he estado pensando la forma de plantear la pregunta: realmente, *vanguardia* aparte de ser un término militar, indica una posición y un movimiento, es el que va delante y el primero que entra en un campo hostil y, por lo tanto, toda la épica del movimiento recae sobre su posición. Pero ¿qué pinta la vanguardia en un ejército en retirada? ¿Dónde se pone? En la retirada de Napoleón de Rusia, ¿quiénes son? ¿Los primeros que llegan a París? Ahí no hay épica ninguna. Que yo sepa, la épica fue la de un tal Poniatowski, que fue el que se quedó en la retaguardia, de donde venían los palos. De modo que yo me pregunto: la épica actual, frente a una sociedad en la que a una serie de valores la postmodernidad los ha dejado medio tambaleándose, ¿no estará en la resistencia de la retaguardia? ¿No serán la

literatura y la historia ahora mismo unos resistentes de retaguardia frente a esta avalancha que se nos viene encima?

José M^a Pozuelo Yvancos: Son muy lúcidas su pregunta y su intervención. Y creo que albergan la respuesta posible en su propia formulación. Cuando John Barth hace un diagnóstico de la premodernidad, se refiere a Borges, y es uno de los primeros. Antes de que Borges fuera admitido como el patriarca de referencia continua, Barth, en 1967 se refiere ya a su literatura. ¿Y por qué cito a Borges? Pues porque a mí esto me interesa en la medida en que Borges da la vuelta al argumento de la vanguardia. Él es hijo de la vanguardia (sobre todo de las vanguardias poéticas); sin embargo, se da cuenta de la inutilidad del gesto y establece la ironía, esa distancia unas veces socarrona y otras veces figurada de la no progresión, o de los laberintos, o de lo circular, que implicaría la ruptura de la historia de los procesos artísticos como avances progresivos, o la historia de las series artísticas. Digamos que la imagen de la postmodernidad sería un desapego con relación a los mitos del progreso cultural que estuvo muy vinculado al desarrollo industrial. Lo vemos claramente en el futurismo, tan vinculado incluso con la máquina y con la celebración de la metrópolis. Luego, todo eso quiebra. Yo creo más bien que las figuras de la contraposición son las de la ironía, las de la parodia, las del pastiche, las que han sido corrosivas para con la historia de los progresos culturales.