

FORMATS 3

Elogi de la ficció

Conferències de l'acte inaugural del curs acadèmic 2000-2001 dels estudis de Comunicació Audiovisual

**Josep M. Benet i Jornet
Pere Gimferrer
Manuel Vázquez Montalbán**

Intervenció del Sr. Benet i Jornet



Segons ens diuen, durant milers d'anys i fins fa quatre dies, la humanitat, al llarg de les fosques vetlles d'hivern, per distreure l'estona, és a dir, a fi de dissimular la gana i l'ansietat per si el menjar que guardaven s'acabaria o no abans de poder-lo renovar, a fi de reconvertir la por produïda pels monstres que es podien amagar a les tenebres -les bèsties rivals que, a fora del clos familiar, podien saltar i devorar-nos per poder sobreviure-, a fi de no perdre l'esperança que un dia les coses millorarien i arribaria una primavera eterna, ja sense més hiverns funestos, a fi que els nens i grans entenguessin i no oblidessin com era la vida; amb aquestes prioritats i vés a saber amb

quant més, els vells durant les llargues vetlles d'hivern haurien anat explicant històries a la vora del foc.

Jo imagino que la ficció va començar amb aquells contes senzills. Després, a mesura que la vida es va fer més sofisticada, va anar desapareixent la por a la gana, als enemics, a les tenebres, a la mort, així com augmentava l'esperança en la primavera, és a dir, en l'abundància, la plenitud del sexe, en la immortalitat, etc. A mesura que passava això, els contes, les ficcions, anaven agafant formes més complexes i aparegueren contes més complicats. Van aparèixer al llarg dels anys, de centenars d'anys, de mica en mica, llargues narracions ètiques, representacions teatrals, cants d'amor i de glòria, novel·les que eren com teixits de vida, pel·lícules, serials televisius i tot el que ja existeix així com tantes formes de ficció que encara s'han d'inventar i que aniran apareixent i emocionant sense que avui puguem ni imaginar-les durant tants altres mil·lers d'anys mentre nosaltres, la humanitat, existirem.

El que acabo de dir ho he sentit dir, i la veritat és que no sé si és veritat o és una ficció inventada per enaltir els orígens de la ficció.

Hi ha un petit problema; aquest elogi, com hem vist, es justifica basant-se en la "utilitat" de la ficció. La ficció, inventar-la o fer-ne ús, es pot considerar com una activitat elogiada perquè no suposa, encara que d'entrada ho semblés, una manera de perdre el temps ja que segons indiquen els seus aspres i romàntics orígens no és una activitat gratuïta. Té una finalitat, una justificació. Segons aquest elogi, malgrat la seva aparença frívola inútil, la ficció dissimula una missió pràctica, gairebé medicinal, analgèsica, una missió que, des del moment que és útil, la justifica i la salva.

No són només els enemics de la ficció, en qualsevol de les seves manifestacions, els que diuen que la ficció no té interès en ella mateixa perquè si en un cantó hi són ells, en un altre cantó, en el cantó més oposat, hi ha els que, precisament perquè se suposa que estimen la ficció més que ningú, fan la mateixa afirmació que els seus detractors però no pas com un greuge sinó com el màxim dels elogis possibles.

Per a ells la ficció és una activitat que comença i acaba en ella mateixa i a la qual no cal buscar-li altre sentit que el plaer gratuït que ens proporciona.

És això exacte?

En realitat no ho sé. Potser si la ficció fos realment tan innecessària no hagués aparegut mai. Tampoc no m'acabo de creure això de la ficció com a gaudir en estat pur, que es basta en si mateix, que es mira amb una suficiència absoluta. Potser la ficció no és exactament això del foc acollidor de l'hivern i de les tenebres, etc. De tota manera, em sembla que no hi ha res al món que es basti a si mateix. Tot depèn de tot i si l'aparició de la ficció no va dependre dels problemes que tenien els nostres primers pares a la caverna, va dependre d'alguna altra cosa. Va néixer en l'intent de solucionar el que fos, un problema real i concret.

Per tant, el terme *ficció*, encara que es refereixi a allò que és fictici o imaginat, pot resultar falaç o equívoc. No hi ha cap activitat, encara que sigui fingida o imaginada, que no estigui condemnada a tenir en compte la realitat. Qui inventa una ficció no pot fer-ho des del no-res; ho ha de fer des dels seus coneixements o des de la seva experiència, vulgui o no vulgui. La ficció sempre té com a referent una forma o altra de la realitat i, ho faci bé o malament, la persona que la inventa comenta sempre la realitat.

Aniré més enllà i diré que la ficció que ens interessa és la que ens excita, ens estimula, ens provoca. Després, un cop l'hem acabada, tal com seria amb un coit satisfactori, la ficció ens consola. I crec que això és un altre elogi a la ficció.

Un cop feta aquesta generalització s'espera de mi que faci en concret l'elogi de la ficció teatral. Ho intentaré, però aquest elogi no ha de suposar que cregui en la superioritat del teatre per damunt de qualsevol altra forma de ficció.

Tampoc no acceptaré un tàcit tòpic que col·loca la literatura dramàtica al cap d'avall de l'escala de la creació literària. En el camp de la ficció no hi ha gèneres més alts o més baixos, més purs o impurs; només hi ha obres o ficcions concretes, del tipus que sigui, ben fetes o mal fetes. Per exemple, entre les poesies narratives, satíriques, de Guerau de Liost, un gran noucentista, i una sèrie de ficció televisiva postmoderna, només reconec una diferència objectiva de categoria, no pas el gènere amb el qual estan escrits sinó el talent de la persona que l'hagi escrit. Anant al teatre, em limitaré a remarcar no pas cap mèrit especial que l'elevi per damunt dels altres gèneres de ficció sinó alguna cosa que l'uneix i el distingeix de tots aquests.

La ficció va començar amb els contes a la vora del foc i, en tot cas, això sí que és segur, va ser una activitat oral, de paraula, i ha estat així al llarg de gairebé tota la història de la humanitat. Ho era amb Homer i la primera èpica, ho era també amb la primera lírica i va continuar sent bàsicament una activitat oral, com a mínim, fins a la meitat del segle XIX, quan bona part de la gent, almenys als països occidentals, va deixar de ser analfabeta. Però, fins aleshores, era una activitat oral. Les novel·les es llegien en veu alta i les persones pagaven i escoltaven. També es donava en el cas de les poesies.

El teatre és oral malgrat ser també literatura (des del moment que hi ha un llibre que es pot llegir i moltes obres de Shakespeare que no he vist mai, no m'he estalviat el goig de conèixer-les i les he llegit). La ficció teatral continua sent consumida en públic i oralment, de la mateixa manera que altres gèneres literaris, des de fa segles i segles. Només fa cinc minuts, comptant en termes d'història, que ha deixat d'haver-hi aquesta bifurcació, que hi ha un tipus de ficció que s'ha convertit en un exercici privat i després una petita parcel·la, el teatre, que ha conservat la seva oralitat. Com que el demà ningú no l'ha vist podria succeir perfectament que les ficcions tornessin a ser generalitzadament orals i no pas exercides en la privacitat de la lectura. És evident, almenys per a mi, que la ficció no desapareixerà mai. La lectura, qui ho sap; però la

ficció no. La literatura, les paraules dites amb voluntat d'encantar a aquell que admet rebre-les, durarà tant com l'existència de l'home. Val més que ens resignem a acceptar que tots estimem una mena o altra de ficció i admetre que, d'una manera o altra, la ficció ens acompanyarà sempre.

Curiosament, però, passa que amb el teatre tothom s'hi atreveix, és a dir, en el teatre gent intel·ligent, gent formada, amb una qualitat enorme en altres camps de la literatura, un bon dia diuen "avui escriuré una obra de teatre", i es posen a fer un diàleg, una cosa sota l'altra, ignorant que el teatre té una sèrie de lleis que es poden transgredir però que s'han de conèixer i que fan aquest gènere tan diferent com qualsevol dels altres gèneres.

El que passa en el fons és que el teatre és una merda de gènere per a la gent que es dedica a la literatura, inclosos els catedràtics de les universitats. En general, el teatre és un gènere de segona categoria i, sobretot, és un gènere del qual no saben res. És a dir, els catedràtics que fan literatura tenen un problema gravíssim que ve de l'enunciat de la paraula *teatre*; dins de la paraula *teatre* s'hi amaguen dues coses molt diferents: una és la literatura dramàtica i l'altra és l'espectacle teatral. No entenen els catedràtics que, des del moment que professors de literatura s'han de dedicar a la literatura dramàtica i que tenen l'obligació d'entendre-hi; si no hi entenen són uns mals catedràtics, uns mals professors; però, en canvi, no tenen absolutament cap obligació d'entendre d'espectacle teatral perquè és una altra història que conté moltes altres històries, i una d'aquestes és la literatura dramàtica. És clar, el que no pot ser és que el catedràtic de literatura entengui de luminotècnia. Ningú no li ho demana, ni tampoc que vagi a veure espectacles teatrals; com tampoc a un catedràtic que es dediqui a la literatura no li podem demanar que vagi a escoltar concerts de música o a veure exposicions de pintura.

La ficció teatral no és ni millor ni pitjor que qualsevol altra però té unes lleis pròpies, complexes, com les de la poesia; unes lleis que tenen a veure, per exemple, amb el ritme, un ritme que no té a veure amb el ritme poètic. Per seguir aquestes lleis, evidentment, cal conèixer-les.

El meu elogi ha acabat, tal com devia pertocar, pel teatre.

Intervenció del Sr. Pere Gimferrer



Jo no tinc cap intenció particular de parlar com a poeta ni ben bé com a escriptor.

Voldria parlar des de la meva experiència com co autor, d'una banda, i espectador, per una altra; espectador principalment cinematogràfic. El fet de ser lector i espectador cinematogràfic, no parlo d'espectador d'arts plàstiques, ha estat determinant en la meva escriptura i la de tota la meva generació.

Encara que des de l'adolescència he escrit poesia i la poesia m'ha interessat molt, ha estat el gènere que menys he llegit i que menys lleigeixo; la poesia que he llegit ha estat, potser, molt extensa i, com a receptor, sempre tenia la sensació obscura, no gaire documentada racionalment, que la literatura de debò no eren els versos sinó les narracions, les ficcions, és a dir, el poema narratiu o la novel·la i, en la mesura que es poden considerar narració, les grans creacions de la literatura dramàtica.

No vull repetir coses que he dit en un llibre que figura a la bibliografia d'aquesta facultat. Però hi ha un fet clar: la narració cinematogràfica ha tingut dos moments decisius. El primer es produeix cap a l'any 1914, en el moment en què apareixen, d'una banda, Pastrone i, de l'altra banda, les obres principals de Griffith. La narració cinematogràfica s'estableix segons el model de la narració literària tal com havia arribat a un determinat estadi de plenitud cap al dinou. D'aquest primer moment, en certa manera, encara no hi hem sortit; és a dir, encara ara, formes o molt excelses o molt divulgatives i massives de narració fílmiques en el suport que sigui, inclosa la narració televisiva, tenen aquest patró; el patró de Dickens, el patró de Pastrone i Griffith, que són contemporanis.

Hi ha un segon moment decisiu que no té a veure tant amb l'evolució de l'art de la narració cinematogràfica com amb l'evolució de la recepció que en tenen els espectadors i els crítics. Aquest moment es produeix després de la Segona Guerra

Mundial, dels anys cinquanta en endavant. És el moment en què un grup, primer de crítics i després de cineastes, inicialment a França i després a molts altres països com Itàlia, Alemanya i després els Estats Units, fan una altra lectura de la cinematografia que havien rebut. Això comença amb *Cahiers du Cinéma*: amb André Bazin i els seus deixebles Godard, Truffaut, etc. Però s'estén i arriba a Itàlia amb Bertolucci; als Estats Units amb Bogdanovich...

Encara que això va ser molt discutit en el seu moment, en línies generals podem dir que va canviar el "cànon" i es va constituir en el gust cinematogràfic imperant. Així, de manera tardana i gradual, ha arribat a canviar de manera substancial la forma de veure la narració cinematogràfica. Indirectament també ha fet reconsiderar el que hi havia hagut anteriorment.

Aquest fenomen es produeix en dos aspectes aparentment antagònics però en el fons complementaris; d'una banda té relació directa amb l'aparició de la narració neorealista a Itàlia i, d'altra banda, amb l'aparició d'un criteri diferent de la narració clàssica de la cinematografia nord-americana, el cinema clàssic de Hollywood. Sembla contradictori, però no ho és. Des de l'any 14, època de Griffith i Pastrone, fins a la Segona Guerra Mundial, la cinematografia havia de ser acceptada com un art adult, no com un espectacle merament, en el sentit que té un espectacle teatral, sinó com alguna cosa més, com una forma expressada, en imatges únicament en el període mut i després també amb so, de la literatura dramàtica. L'evolució dels principals cineastes va començar a l'època muda, com Chaplin i Eisenstein. Tots deriven de conquerir el territori de la narració a conquerir específicament alguna variant de la literatura narrativa. El fet que després la narració evolucioni cap a unitats extenses amb predomini del diàleg i amb tendència al pla de duració llarga només fa que confirmar que el que se'ns ofereix no és semblant, malgrat les aparences, a un espectacle teatral; és una altra cosa i aquí trobem una situació curiosa. Amb tota evidència, la cinematografia neorealista destrueix el tipus de dramaturgia que s'havia creat abans de la guerra, tant en el període mut com en el període sonor. Va cap a un altre tipus de dramaturgia; la del període mut havia acabat amb el període mut, havia arribat a la seva plenitud amb Artaud i amb alguna cosa de Chaplin i de Von Sternberg. La del període sonor, que va començar als anys trenta, s'havia consolidat plenament cap a mitjans del quaranta, moment en què apareix el neorealisme que es basa en el trencament de la narració cinematogràfica clàssica. Els primers estudis de Bazin sobre Rossellini, per exemple, fan comparació de la forma narrativa amb alguns relats del Faulkner. Això, evidentment, va en contra del tipus de narració dickensiana que s'havia imposat i que encara era dominant. Alhora, al costat d'això, s'arriba a casos extrems, com el cas de Rossellini a Itàlia, trepitjant un territori molt a prop del diari íntim o fins i tot de la poesia, una mena de renúncia voluntària de la ficció a favor de l'apunt líric. Això és contemporani d'una manera d'enfocar el cinema més convencional, la de Hollywood, i va causar escàndol i incomprensió.

Tot això té a veure amb la pèrdua de la innocència per part dels espectadors i dels crítics. El cinema convencional, del qual és un mestre Georges Cukor, es basa en l'establiment d'unes bases del joc tan rígides com les que hi havia, per exemple, en la

comèdia espanyola dels segles XVI i XVII, amb un codi molt establert, perfectament limitat amb el que és versemblant i el que no ho és, i unes lleis que han de regir i que es pressuposa que l'espectador accepta. En tota evidència, l'espectador que comença a sorgir en els anys cinquanta, primer en l'entorn de l'acadèmia cinematogràfica i després en d'altres grups, ha après a veure el cinema des de la perspectiva de Rossellini, i de Rossellini vist per Bazin i Jacques Rivette, i tindrà tendència a veure el cinema de Hollywood no acceptant la ficció sinó com una mena de documental sobre el rodatge d'aquesta ficció. Veurà, en un cert nivell, una comèdia de Georges Cukor, *Histories de Filadèlfia* posem pel cas, amb els mateixos ulls que veu *Viatge a Itàlia* de Rossellini, i això amb unes coincidències extraordinàries, no només en la recepció crítica dels treballs sinó, fins i tot, amb l'actuació posterior dels realitzadors.

Una visió del cinema com a documental del seu propi rodatge: només des d'aquesta perspectiva s'entén que generacions senceres, dues pel cap baix, valorin la cinematografia de Douglas Sirk. Sirk és un director amb un talent extraordinari però es basa en la convicció, des del punt de vista del plantejament de la pel·lícula, que, per funcionar com a pel·lícula, aquesta ha de ser acceptada com a tal pels espectadors.

Aquesta destrucció de la ficció a favor del documental sobre el rodatge és el que explica la confluència entre temes tan antagònics com el cinema de Hollywood i el cinema rossellinià. En el millor dels casos hi ha exemples que arriben a ser recreacions excel·lents. En els casos no tan reeixits arriben a ser pastitxos. De tots dos en podem trobar exemples a l'obra de Godard, que té coses extraordinàries en aquest sentit i coses que són simplement una recreació cal·ligràfica.

D'això alguns especialistes, sobretot els que vénen del món més extrem, en diuen pèrdua de la innocència. Aquesta pèrdua d'essència ens duu a una forma de recepció i creació de l'art en què si fins a Chaplin o Dreyer la cosa consistia a acceptar la ficció com si fos realitat, ara s'arriba a un punt en què no s'accepta la ficció sinó que es veu la realitat que hi ha darrere, el rodatge real i, per tant, quan el creador es posa a fer literatura de creació, literatura de ficció o cinema de ficció, ha de tractar la ficció com a realitat i la realitat com a ficció.

Ahir el punt de partença era una representació artística d'una realitat. Era completament verídica aquesta realitat? No ho sé. A efectes pràctics era presentada amb tot l'aparell artístic d'una ficció. L'evolució del gust cinematogràfic irradiat inicialment d'una minoria molt petita però que, mica en mica, va envaint el territori dels que es dediquen a l'audiovisual, arriba finalment al gran públic en un context en el qual fins fa poc ningú estudiava seriosament la història del cinema. D'altra banda, no hi ha una història del cinema acceptada per tothom, no hi ha un cànon inamovible. El cànon ha anat fent-se de mica en mica.

Ens trobem amb una situació en la qual, d'una banda, la ficció continua sent el centre de la literatura dramàtica, narrativa i també fílmica i, d'altra banda, pel que fa a la narració amb imatges, hi ha l'ambivalència descrita si prescindim dels productes

destinats únicament al consum immediat, assimilables al pur espectacle; d'aquesta ambivalència n'hi ha molts exemples en el poc cinema actual que és interessant, el cinema de Kiarostami a l'Iran i de Manuel d'Oliveira a Portugal.

Tota narració fílmica, tota narració d'imatges, és una reflexió sobre la creació d'aquesta realitat pel rodatge i per l'escriptura, pel propi guionatge i, inversament, tota narració literària és també una reflexió sobre la possibilitat de fer un tractament no gaire diferent del fet amb les imatges, fent semblar que la realitat és ficció més que no pas la ficció realitat. Moltes gràcies.

Intervenció del Sr. Vázquez Montalbán



La palabra *ficción* viene del latín *finco fingae* y puede dar lugar a interpretaciones como modelar, representar, suponer, disfrazar; pero se impusieron, sobre todo, las significaciones que iban en la línea de suposición o hipótesis.

En el caso de la relación de la palabra *ficción* con la literatura, con la propuesta de un imaginario literario, no aparece con frecuencia la palabra hasta final de la Edad Media o Renacimiento y no para bien. Entonces lo que se considera literatura de ficción, literatura fabuladora que contaba una historia que no tenía porqué haber ocurrido, apareció como una propuesta de cultura de segunda categoría. Dentro de la teoría poética tenía mucho más prestigio el drama, que estaba acuñado en todas sus connotaciones desde el origen mismo de la literatura y no digamos ya la poesía o los intentos de crónica o ciencia histórica que entonces se podían haber manifestado.

La acusación de que la ficción lleva acompañada una propuesta de irrealidad y, por lo

tanto, de banalización del conocimiento, ha permanecido hasta prácticamente el siglo XIX y aún ha habido frecuentemente en la literatura del siglo XIX y la del XX apariciones del autor tratando de explicar y volver a insistir al lector de que está metido dentro de una convención literaria y que no se haga muchas ilusiones sobre el nivel de conocimiento propuesto a partir de esta ficción.

La idea de verdad ensimismada ligada a la de ficción no cuaja con todas sus consecuencias, y de hecho no se ha utilizado ni acuñado suficientemente, hasta prácticamente el siglo XX. Como dato curioso, en el siglo XIX aparece una corriente filosófica postkantiana que se llamó *ficcionalista* y se autocalificaba como filosofía de las suposiciones teóricas. Recurría al empleo del “como si” kantiano, un como si las cosas fueran tal y como las supone el filósofo, que está muy cerca del concepto de ficción literaria. Si la filosofía se proclama como una posibilidad de ordenar el caos a través del conocimiento, la literatura, a través de la ficción, está haciendo algo parecido. Es una clarificación que se va imponiendo poco a poco sobre la función estricta de la literatura y es la posibilidad de que, a través del lenguaje, a través de la palabra ordenada, se haga una propuesta de orden alternativo a lo que la realidad ofrece, que no es otra cosa que un caos enmascarado en el cual resulta difícil penetrar.

Hasta prácticamente el siglo XX, el monopolio de la ficcionalidad, de proponer realidades alternativas ficcionadas, lo tiene la literatura, con todas sus variantes, a través de todos sus géneros, desde la forma más primitiva, la literatura oral, pasando por el teatro hasta llegar al resto de géneros. Es a comienzos de este siglo cuando aparece la competencia con otros códigos lingüísticos, los códigos lingüísticos audiovisuales, que van a disputar a la literatura la hegemonía de hacer una oferta alternativa ficcional a la realidad tal como se contempla.

Un paso más allá en cuanto a esta legitimación de la ficción como propuesta de crear una ilusión legítima de la realidad se dio en la defensa de que la ficción transmite conocimiento. Si analizamos la literatura del siglo XIX eso es evidente. En primer lugar, la ficción crea una lógica interna de profundización en el tratamiento lingüístico, o sea, por sí misma la literatura comunica, aumenta y profundiza, va aún más allá de los grados ya aprendidos del conocimiento lingüístico y además experimenta y propone exámenes, indagaciones sobre la conducta individual y la conducta social.

En la medida en que la literatura del XIX y comienzos del XX utiliza esos territorios como propios llega un momento en que es consciente, hasta cierto punto, de que está siendo substituida como propuesta de conocimiento y de indagación de una nueva conciencia por las ciencias especiales. Un escritor como Galdós en *Miau* se podía permitir una interpretación onírica de los sueños -quizá hubiera leído a Charcot- pero, sin duda, no tenía como instrumental de análisis los hallazgos de Freud. Hay ya una preocupación por la indagación del sujeto, del “yo” burgués como sujeto de conducta. La literatura se atreve a hacer unas indagaciones. Esto ocurre incluso en la literatura española de ese contexto.

Un problema final que aparece para la ficción, ya en el siglo XX, es el de la verosimilitud de la ficción, la impresión de que aquello es verdad en relación a las propuestas ideológicas del narrador, a su filosofía del mundo expuesta a través de personajes delegados. Es la verdad a través de la conclusión, de la moraleja a la que se puede llegar a final de la obra, o es la verdad ligada a una impresión de verosimilitud estrictamente literaria, es decir, al acabar una obra literaria tienes la impresión de que es verdad literariamente. Cuando leemos una novela de Celine o un poema de Saint-John Perse tienes alguna impresión. Aquello es verdad literariamente y, en cambio, tu no estás de acuerdo con la ideología de estos autores.

La impresión de verosimilitud no sólo va ligada a que se pueda aceptar esa parcela de realidad fragmentada sino que conlleva una impresión de verdad literaria, de verdad artística que se pueda hacer extensiva a cualquier otro tipo de ficción dentro del capítulo de lo audiovisual.

A medida que avanza el desarrollo de las técnicas de exposición, lo que se trata de establecer es una máxima complicidad entre el escritor y el lector. En la literatura objetivista esa complicidad llega hasta el extremo de dejar en manos del lector la escritura final de la obra a través de cómo él la recibe y la ordena. El ordenador final de esa propuesta de elementos literarios es el receptor, dueño final de esa propuesta de ficción. Es una corriente lejana que procede de las formulaciones estéticas de Robbe-Grillet cuando postula que cualquier obra de creación es el resultado de los sujetos creadores, el que emite esa propuesta y el que la recibe y está en condiciones de descodificarla. Es la última vía en esa visión de la literatura objetiva. Una vía que si empezamos a detectar influencias, está ya muy marcada por la educación cinematográfica, por el papel de ojo humano en la ordenación de los elementos de la realidad, y está emparentada con una técnica original behaviorista ensayada por la literatura norteamericana, concretamente, y dentro de la novela policiaca, por Dashiell Hammett, que trata de ofrecer una propuesta de realidad a través de objetos y voces sin ningún nivel de interpretación, invitando a que sea el propio lector el que ordene los elementos. En la novela objetiva hay una evidente carga de influencia de la cultura audiovisual.

Ese avance de la ficcionalidad literaria por el territorio del audiovisual lo encontramos de pronto en un periodo que ha sido llamado, precipitadamente, quizás porque no hubo tiempo de buscar otra palabra, postmodernidad: un periodo de transición no designado que se agarra a esta palabra sin darse cuenta de lo peligrosa que es, en el sentido de que cuando ya hemos rebasado el periodo de la postmodernidad sólo nos queda caer en el más absurdo tartamudeo y empezar a hablar de post postmodernidad, como si hubiese una parálisis de la capacidad de conocer el tiempo histórico en el que estamos aplicados. Más bien cabría ver ese periodo como el paso de una idea de modernidad y de progreso, en crisis desde la crisis de la dialéctica entre capitalismo y socialismo, a una nueva propuesta de modernidad, nuevas ideas de progreso que, sin duda alguna, se están alumbrando en las fronteras dialécticas de la realidad de la historia y de la sociedad.

Ese periodo de la postmodernidad, que nace desde el punto de vista estético a la hora de analizar lo que está haciendo en algunos territorios concretos de la creación, por ejemplo en la arquitectura, y que luego alcanza al cine, se caracteriza en literatura por la liberalización de lo canónico, por superar los límites y fijaciones de lo canónico, por asumir que cualquier tradición creativa puede ser válida y que lo único que tiene que hacer el creador es modificar una tradición creativa sin aspirar o esperar la posibilidad de introducirse dentro de un esquema vanguardístico, sin confiar que una idea de vanguardia le abra horizontes hacia lo desconocido, hacia lo absolutamente nuevo.

Dentro de la postmodernidad, la ficción ha alcanzado una capacidad de movimiento sin reforzar sus propios límites que me parece interesantísima. No se puede ofrecer una obra de forcejeo en los límites de la evolución de la ficción como *En busca del tiempo perdido* o *Ulises* de Joyce. Esas obras están escritas y lo que resta por hacer es forzar los límites a los que ellas han llegado, cumplir aquella máxima de Elliot que dice que, cuando se produce un encuentro entre tradición y revolución, el patrimonio de una cultura literaria o expresiva heredada y la posibilidad de que el creador lo pueda modificar, debe existir la posibilidad de violar el código que ha recibido.

Dentro de esta situación, estamos en un periodo que para unos ha insistido demasiado en su carácter de confusión, que nos sitúa una vez más dentro de esa división famosa entre apocalípticos e integrados en la que me gustaría encontrar no un justo término medio porque nunca ha existido -los términos medios siempre han sido bastante injustos- pero sí encontrar una capacidad de síntesis.

En primer lugar, dentro de la ficción literaria se impone la necesidad de asumir que lo verosímil es siempre postextual, que cualquier obra tiene que ser leída y no supuesta en las propuestas que plantea al receptor de esa ficción y que, después, existe una disputa y una coincidencia de territorios de la ficción literaria con la ficción audiovisual. Por ejemplo, el receptor de una ficción a finales del siglo pasado o incluso hasta el año 40 a 45 dependía de una memoria literaria a la hora de almacenar imaginarios y por lo tanto Julio Verne cuando escribe *La isla misteriosa* necesita cuarenta folios para describir la isla misteriosa. El receptor de los años sesenta, setenta u ochenta tiene en su almacén mental 5 millones de islas misteriosas, la que ha visto en la televisión, en el cine, en cómics... Por lo tanto, el escritor, si quiere, puede ahorrarse cuarenta páginas describiendo la isla misteriosa, dando por supuestos que esos clichés ya están en la memoria receptora e imaginaria del lector. Hay otros territorios de coincidencia. La apropiación del diálogo por parte del cine hablado se produce con la complicidad de determinados novelistas. Los grandes dialoguistas en un periodo determinado del cine de Hollywood son novelistas muy relevantes, desde Faulkner hasta Chandler, y otros novelistas que aquí no conocemos pero que forman parte del segundo grado inmediato, casi el primero, de la cultura literaria norteamericana.

Cultura audiovisual, modificación de la ficción literaria, son elementos que yo he barajado y que conducen en la relación de estos dos sistemas de ficciones o bien a una cohabitación o a la tendencia al ensimismamiento, aquel recurso de muchos escritores

que, tratando de huir de lo que consideran una cohabitación bastarda con un género audiovisual, se refugian en la literatura ensimismada, en una literatura que sólo se autojustifica a través de sus claves y de la movilización de la masa lingüística y que, en ese sentido, tiene que hacer todo lo posible para alejarse de las tendencias contaminadoras que puede aportar el cine.

Para terminar con un cierto elogio de la ficción, creo que el futuro de la ficción está garantizado por un elemento fundamental. Hay quien se enfrenta a la realidad, mezcla carbón y hierro y obtiene el acero o hay otros que se enfrentan a la realidad, ponen un ladrillo sobre otro y decimos que son albañiles o hay otros que se enfrentan a la realidad, practican una opa agresiva y luego resulta que son Mario Conde. Y luego hay otra serie de personas que se dedican a negar o, al menos, a no asumir la realidad tal como es y a presentar una hipótesis de otra realidad posible utilizando como elementos la literaturización o cualquier otro sistema de ficción que pueda venir hoy de los códigos audiovisuales. Y aún queda abierto un territorio inmenso de ficcionalidad que podrá venir a caballo de otros medios, de otros vehículos, como ya se ha estado ensayando a lo largo del siglo XX. Sin duda, aparecerán nuevos ropajes, nuevos andamios, para continuar esta propuesta de ficción.

