

SOBRE LAS CONDICIONES DE LA FICCION LITERARIA

I. Introducción

Para algunos, ficción y literatura son sinónimos (K. Hamburger, 1957; Martínez-Bonati, 1960; Herrstein Smith, 1971). Para otros, son fenómenos de distinta índole (J. Searle, 1975; S. Schmidt, 1980). Pienso, como los segundos, que es necesario distinguir ficcionalidad de literariedad. Reconozco, sin embargo, que literariedad y ficcionalidad se intersectan en algún punto. Esta intersección es la que interesa a los estudios literarios. Entiéndase bien: al decir que interesa a los estudios literarios no estoy tratando de recuperar un bien (la ficcionalidad) de la cual los estudios literarios han sido desposeídos por otras disciplinas como la filosofía o la lógica semántica. Por el contrario, estoy poniendo de relieve la importancia del tópico. Cuando nuestro interés es la ficción literaria, no nos interesa sólo saber qué tipo de existencia podemos atribuirle a una entidad como Pegaso, y qué ocurre con los enunciados que lo nombran. Lo que nos interesa saber es por qué los caballos alados surcan los cielos de la épica o qué actitud toma la audiencia ante un hecho semejante. No se trata simplemente del hecho de que los lógicos y filósofos analíticos no hayan descubierto, todavía (como lo señalan Ihwe y Rieser (1979)) la noción del discurso. Se trata mejor (como lo señala Dolezel (1980)) de la diferencia fundamental que existe entre una semántica lógica y una semántica literaria. La primera es una ciencia formal y como tal busca sistemas formales para la interpretación de expresiones lógicas. La semántica literaria, por el contrario, es una teoría empírica que, como tal, tiene que desarrollar modelos teóricos que puedan transformarse en instrumentos descriptivo-analíticos. En tanto teoría empírica, la semántica literaria debe ser capaz de conducirnos, concluye Dolezel, a proponer representaciones de estructuras semánticas que caracterizan tanto los textos individuales como las clases de textos. Dolezel hace estas observaciones en el marco de una semántica literaria en la cual trata de resolver el problema de la verdad en la ficción. Para comprender, en cambio, el carácter mismo de la ficcionalidad, de la literariedad y de su intersección, no sólo necesitamos de una semántica sino también de una pragmática que nos permita incorporar las convenciones, las normas y las intencionalidades que operan en los procesos comunicativos.

Las observaciones anteriores esbozan un campo metodológico. Es necesario también esbozar el dominio sustantivo en el tratamiento de la ficcionalidad. En primer lugar, la ficcionalidad no se plantea sólo en relación con objetos verbales sino también no verbales. Podemos, con justa razón, hablar de ficcionalidad en el diseño, en la imagen, en la narración cinematográfica, etc. Dejemos este aspecto de lado y tratemos de la ficcionalidad en las prácticas

verbales. Dos aspectos es necesario distinguir aquí: uno, el de la ficcionalidad verbal no-literaria (chistes, cuentos para niños, leyendas, etc.); el otro, el de la ficcionalidad literaria. La diferencia entre el primero y el segundo parece residir en el hecho de que en el segundo encontramos no sólo la práctica ficcional sino la conceptualización de tal práctica. Por lo tanto, la *comprensión* de la ficcionalidad literaria no implica solamente la construcción de un modelo teórico en el que se deslinden los fenómenos ficcionales de los no ficcionales, sino también de la operatividad de ese modelo para *comprender* lo que los propios practicantes, en distintos períodos históricos, han entendido por ficcionalidad y la función que le han otorgado. (cfr. III. 1.2.) Dicho de otra manera: si bien debemos suponer, por un lado, un código universal que legitima la línea divisoria entre lo ficcional y lo no-ficcional; no debemos olvidar que la manera de *interpretar* (situar, trazar, etc.) esa línea depende de valores culturales establecidos por una comunidad (R. Warning, 1980). El procedimiento a seguir, de acuerdo a estas premisas, es el siguiente: en II se tratará de caracterizar la ficcionalidad en relación a las nociones de convención y de intención; en III, se caracterizará la literariedad en términos de institución y de la intersección entre ficcionalidad y literariedad.

II. FICCIONALIDAD, CONVENCION, INTENTION, DENOTATION

II.1. Cuando decimos que un discurso es ficticio ¿lo decimos porque consideramos ficticio al discurso mismo o porque éste “representa” objetos, personas y acciones que no han ocurrido?. O, en términos más comunes a la jerga literaria, ¿un discurso es ficticio porque los personajes y las acciones lo son o porqué es ficticio el acto narrativo mismo? Estas preguntas nos sitúan en la frontera de los problemas que preocupan, por igual, a teóricos de la literatura y a filósofos del lenguaje. Y ellos nos permiten esquematizar dos niveles fundamentales para la comprensión de la ficcionalidad, en los que se tocan las preocupaciones de los primeros y de los segundos:

- 1) *El estatuto lógico de las relaciones entre el autor de un discurso ficcional y del narrador ficticio.* En los estudios literarios W. Kayser se enfrentaba al problema, en 1958, preguntándose ¿Quién narra en la novela? En 1976, S. Levin, conjugando estudios literarios y teoría de los actos de habla, se preguntaba ¿Qué clase de acto de habla es un poema? Detrás de la pregunta de Levin se encontraban los propios filósofos del lenguaje que se habían enfrentado ya al problema (Gale (1971); J. Searle (1975)), además de un esfuerzo pionero por postular la literariedad a partir de la teoría de los actos de habla en la versión de Austin (Ohmann, 1971). Llamemos a este aspecto al principio de co-referencialidad entre autor y narrador en la ficción.
- 2) *Las relaciones entre el discurso ficcional y el mundo* (i.e. el estatuto lógico de la denotación y el estatuto ontológico de los objetos ficcionales). Para los teóricos de la literatura la solución de este problema

se buscó por dos caminos: el primero, consistente en replantear las enseñanzas de la poética aristotélicas en torno al concepto de representación o *mimesis* (K. Hamburger (1957) F. Martínez-Bonati (1960, 1980)). El segundo, transponiendo un poco a tontas y a locas la distinción establecida por Frege entre sentido y referencia (cfr. T. Todorov, 1972). Por otra parte, los teóricos de los actos de habla trataron de resolver el problema en términos de "cancelación" de las reglas que, en los actos serios de lenguaje, relacionan el discurso con el mundo. Finalmente, se trató de resolver el problema de la ontología de los objetos ficticios en la literatura, extendiendo la teoría que A. Meinong (1904) había elaborado en torno a problemas del conocimiento y no de la fictividad (T. Parsons (1974; 1980). Llamemos a este aspecto el principio de denotación en la ficción.

El problema de la ficcionalidad en los actos de lenguaje tiene la particularidad (sobre la ficcionalidad en otros sistemas semióticos), de plantearse en el nivel de la *enunciación* (e.g. intenciones del autor de un discurso ficcional) y en el nivel de *lo enunciado* (e.g. denotación construcción del mundo narrado, referentes ficticiales) etc. De tal modo que procederemos a analizar el problema en cada uno de los niveles, situándolo someramente en relación a las teorías que lo han tratado en los últimos años.

II.2. *Enunciación y ficcionalidad*

II.2.1. Comenzar por R. Ohmann tiene la ventaja de revisar una propuesta que pone en juego la ficcionalidad y la literariedad. Cuando R. Ohmann se esfuerza por capturar la "literariedad" extendiendo el cuerpo central de la teoría de los actos de habla, procede en dos etapas: comprueba, primero, que el discurso literario viola todas las reglas que postula Austin para dar cuenta de los actos de habla. Notemos, al margen, que Austin era consciente de que sus reglas se aplicaban sólo a los "actos serios" de lenguaje, excluyendo la literatura, los chistes, etc. Por lo tanto, no deberíamos preocuparnos demasiado por el hecho de que la ficción literaria viole aquellas reglas que no han sido formuladas para dar cuenta de ella. En segundo lugar, Ohmann define la literatura como un acto de lenguaje cuya fuerza ilocutiva es mimética. Entiende por mimética no la imitación de acciones, sino fundamentalmente la imitación de actos de lenguaje. Por lo tanto, concluye Ohmann, un texto literario no es un "informe narrativo" (*a narrative account*), sino una "imitación de un informe narrativo" (*an imitation of a narrative account*). Si nos preguntamos de qué manera Ohmann resuelve el problema de co-referencialidad, observamos que una novela, por ejemplo, es una imitación de un acto narrativo y que, en consecuencia, el autor no "dice" sino que "imita."

Una de las ventajas del artículo de Searle (1975) sobre el estatuto lógico del discurso ficcional, es la de separar ficcionalidad de literariedad. Mediante esta distinción podemos comprender los problemas a los cuales se enfrenta Ohmann cuando, después de definir la literatura en términos de imitación de actos de lenguaje, tiene que dar cuenta del hecho paradójico de que *A Sangre*

Fría, de T. Capote, sea considerado literario aunque no sea aceptado necesariamente como imitación de un acto narrativo. Este hecho le lleva también a encontrar su reverso: la existencia de discursos imitativos (chistes, avisos publicitarios, etc.) que no son literarios. Si, en cambio, distinguimos ficcionalidad de literariedad, comprobamos que Ohmann en realidad captura la ficcionalidad y piensa en la literariedad. Esto es, no distingue la una de la otra. Searle, por su parte, no sólo establece la distinción mencionada, sino que concibe el "acto" ficcional en términos de simulación (*pretense*) y no de imitación. Sus conclusiones mayores son las siguientes (retengo sólo tres de las cuatro que propone Searle): (1) El autor de una obra de ficción pretende o simula desempeñar una serie de actos ilocutivos, normalmente del tipo representativo; (2) El criterio decisivo sobre el carácter ficcional o no ficcional de un discurso debe, necesariamente, residir en la intención ilocutiva del autor, ya que no hay propiedades sintácticas o semánticas que nos ayuden a decidir si un discurso es o no ficcional: toda oración que aparece en un discurso ficcional puede, al mismo tiempo, aparecer en uno no ficcional; (3) Los actos ilocutivos simulados, constitutivos de la ficcionalidad, son posibles merced a un conjunto de convenciones que suspenden las operaciones normales de las reglas que relacionan los actos ilocutivos con el mundo.

La posición de Searle ofrece una respuesta tanto al problema de la correferencialidad como el de la denotación. Con respecto al primero, la solución es la de proponer que el autor de un discurso ficcional no desempeña actos ilocutivos verdaderos sino que simula hacerlo; con respecto al segundo, el autor produce una serie de enunciados con la intención de invocar un conjunto horizontal de convenciones que suspenden su relación (denotativa) con el mundo.

II .2.2. ¿Qué hemos ganado, en los estudios literarios, con la formulación de la ficcionalidad en términos de la teoría de los actos de habla? Creo que no mucho. Las conclusiones a las que llegan Ohmann y Searle no son nuevas para los teóricos de la literatura. Con respecto a la correferencialidad, sabemos ya desde hace tiempo que el discurso ficcional puede concebirse como imitación de frases imaginarias producidas en contextos imaginarios (Martínez-Bonati, 1960). Ohmann llega a la misma conclusión manteniendo también, la "identidad" entre literatura y ficción. Con respecto al aspecto denotativo, los teóricos de la literatura eran también conscientes de que en las obras literarias encontramos "cuasi-juicios" que no deben ser imputados al autor: éste no es responsable de la proposición "Juan mató a su esposa" puesto que en este particular juego de lenguaje no hay Juan, no hay esposa y no hay asesinato (R. Ingarden, 1965). Es posible que el análisis de la ficcionalidad amplíe el horizonte estrecho de una lingüística o de una filosofía analítica del lenguaje forjada sobre la base de actos serios de lenguaje y reducidos, por lo demás, a interacciones verbales dialogadas, cara a cara. Es dudoso que tales formulaciones sean realmente significativas para resolver los problemas que la ficcionalidad plantea a los estudiosos de la literatura, en el ámbito de la historia de la propia disciplina. Hemos ganado sin embargo dos cosas: (1) la

distinción entre ficcionalidad y literariedad y (2) la introducción de conceptos de *intención* y de *convención* para dar cuenta de la propiedad ficcional y literaria de un discurso. Intención y convención no son, por otra parte, conceptos correspondientes al cuerpo central de la teoría de los actos de habla. Ambos sobrepasan el ámbito restringido de ésta y, son válidos para toda actividad comunicativa, tanto verbal como no verbal. Su alcance, en suma, es semiológico.

II.2.3. Semiológicamente deberíamos resolver el problema de la ficcionalidad en el ámbito de los fenómenos comunicativos: el de los actos señaláticos (verbales y no verbales) en su generalidad, y no sólo en el de los actos de habla (que constituyen el *objeto teórico* de una disciplina que oscila entre la lingüística y la filosofía del lenguaje). Un acto comunicativo es un acto señalático y no indicial. Para que un acto comunicativo tenga efectivamente lugar, es necesario y suficiente que la señal se produzca con la intención de comunicar y que la audiencia reconozca tal intención. Si dejo las porcelanas rotas sobre la mesa (el ejemplo es de H.P. Grice, 1957) pueden ocurrir dos cosas: que las deje con la intención de que alguien reconozca mi intención de haberlas dejados para informarle que están rotas; o que las deje simplemente porque pienso que si están en el suelo alguien puede pisarlas y dañarse. En el primer caso, el acto de poner las porcelanas sobre la mesa es señalático; en el segundo es indicial. Una clase especial de actos señaláticos son los actos de lenguaje, aquellos --obvio es decirlo-- que se producen por medio de instrumentos que llamamos lenguas. Una de las particularidades de los instrumentos llamados lenguas es la de contar -- en oposición con otros medios -- de un sistema pronominal. Este hecho es fundamental para caracterizar la enunciación ficcional, a la vez que ofrece serias dificultades para extenderla a la caracterización de otros modos ficcionales (K. Walton, 1976). A la vez, podemos tomar esta particularidad como un punto de referencia para la elaborar la distinción entre ficcionalidad y literariedad. Retengamos, por el momento, tres casos que se presentan en el empleo del sistema pronominal:

- (1) El enunciante no es necesariamente el *origen* de la enunciación y, por lo tanto, puede *decir* lo que no necesariamente *significa*. Si digo, por ejemplo, "Juan dijo: 'Pedro es mi amigo'"; digo sí que *Pedro es mi amigo*, pero no es esto exactamente lo que *significo*; puesto que Pedro no es mi amigo sino el de Juan. El principio de correferencialidad debe extenderse para contemplar un principio de no-correferencialidad.
- (2) El caso (1) puede ocurrir en dos contextos diferentes o, mejor, en conformidad a dos tipos de convenciones. En un caso, intento que mi audiencia reconozca mi intención de transmitir la verdad de lo que dijo Juan. En este caso me conformo a la *convención de veracidad*. En otros casos, mi intención es la de que mi audiencia reconozca que no me estoy conformando a la convención de veracidad y, por lo tanto, no espero que la audiencia dé crédito a mis palabras, sino que la invito a un juego de lenguaje en la cual el 'origen' de la enunciación es imaginativo (cfr. el

relato de Arturo Cova, en *La Vorágine* de J.E. Rivera). El acto de lenguaje se ejecuta, en este caso, en conformidad a la convención de ficcionalidad, actualizando el principio de no-correferencialidad. Llamemos a este el *principio de convención*. (3) Los principios de no-correferencialidad y de convención no son condiciones ni necesarias ni suficientes para caracterizar la literariedad. Si (1) y (2) tienen sus raíces en la estructura misma de la lengua, las condiciones que hacen la literatura posible no radican en la estructura de la lengua y en las convenciones que regulan su empleo, sino en conjunto de normas institucionales. Llamemos a este el *principio institucional*.

II.2.4. El principio institucional será tratado en III. Por el momento veamos el de no-correferencialidad y el de convención. Mi objetivo será el de especificar el concepto de *convención de ficcionalidad*. D.K. Lewis propone una definición general de convención (1969:58).

Una regularidad R en la conducta de los miembros de una comunidad C, cuando estos son agentes en situaciones recurrentes S, es una convención sí y solo sí es verdad que, y es conocimiento mutuo en C que, para cada instancia de S entre los miembros de C,

- (1) todos se conforman a R;
- (2) todos esperan que los otros se conformen a R;
- (3) todos prefieren conformarse a R, bajo la condición de que los otros lo hagan, puesto que S es un problema de coordinación y la conformidad a R es una coordinación de equilibrio en S.

La definición es de orden general y como tal válida para cualquier tipo de interacción en la que puedan estar involucrados los miembros de una comunidad; desde los juegos a las convenciones de comportamiento social. Mi interés es más específico y se limita a las situaciones de orden comunicativo; aquellas en las que se produce una señal con la intención de que la audiencia reconozca que es una señal y no un indicio. Para estos casos debemos siempre tener en cuenta que los actos señaláticos son un problema de doble cara y dependen tanto del productor de la señal como de su audiencia. Secamente expuesto: para que la intención de producir una señal sea reconocida y para que los sentidos que la señal intenta transmitir se comprendan, es necesario y suficiente que (a) la audiencia se dé cuenta de la señal del productor de transmitir determinadas indicaciones y (b) que la audiencia reconozca cuáles son las indicaciones que la señal transmite (cfr. F. Strawson, 1964).

La explicación del primer nivel si no es simple puede al menos simplificarse. Toda señal, por definición, depende del hecho de que la audiencia reconozca que la intención del emisor es la de producir una señal y que desheche la posibilidad de que su acto sea un mero indicio. El segundo nivel es más complejo. Si, por ejemplo, estoy temblando y Vd. reconoce que mi acto de temblar no es un indicio sino una señal ¿cómo decidirá Vd. que mi intención es la de informar que tengo y no, como bien podría ser el caso, que le ordeno

cerrar la ventana o aumentar la calefacción? En otras palabras ¿cómo decide la audiencia, entre los varios sentidos que puede indicar una señal, aquel que fue intentado por el emisor? Veo dos restricciones que nos pueden ayudar a controlar la situación: (1) Una determinada señal acepta un conjunto de sentidos y excluye otros. El acto de temblar acepta, normalmente, algunos de los sentidos mencionados anteriormente pero muy difícilmente yo tiemble para indicar que mi padre habló por teléfono o que mañana es domingo (Es cierto que, en última instancia, *todo* lo imaginable es posible y bajo determinadas condiciones el acto de temblar puede ser portador de tales indicaciones. Pero dejemos de lado estos casos por el momento). (2) La audiencia tiene dos caminos para seleccionar, entre los sentidos admitidos por la señal, aquel que intenta indicar el emisor: (a) En ciertos casos las circunstancias en las cuales se produce la señal favorece el sentido intentado. Si, por ejemplo, estoy en un automóvil y el conductor maneja a 80 millas por hora, mi acto de temblar puede ser el indicador de un sentido tal como “ruego de no conducir a tanta velocidad” o “miedo producido por la manera de conducir”, etc. En cambio si estoy en un cuarto con la ventana abierta y una temperatura bajo cero, las probabilidades de que mi acto de temblar sea “ruego de no conducir a tanta velocidad” son ciertamente mínimas. (b) En ciertos casos el sentido que el emisor intenta indicar con la señal puede ser ambiguo. La solución es aquí simple: la audiencia desambigua mediante la pregunta sobre la intención del emisor. En otros casos, cuando la pregunta no es posible debido a las particularidades de la situación comunicativa, la desambiguación requiere de una actitud “interpretativa”, por parte de la audiencia, mediante la cual trata de “adivinar” la intención del emisor.

II.2.5. El rodeo del apartado anterior permitirá precisar el alcance de la convención de ficcionalidad, y de relacionarla con el principio de no-correferencialidad. Volvamos a los ejemplos invocados más arriba:

(1) “Juan dijo: ‘Pedro es mi amigo’”.

Sugerimos que tal enunciado puede pronunciarse o bien en conformidad con la convención de veracidad o bien en conformidad con la convención de ficcionalidad. Para ambos casos es válida la definición de convención citada más arriba (II.1.4.). Estas no son, sin embargo, las únicas alternativas posibles. Puedo pronunciar (1) *sabiendo* que Juan dijo en realidad “Pedro *no* es mi amigo”, pero con la intención de que mi interlocutor crea que Juan y Pedro son amigos. En este caso estoy mintiendo. Puede ocurrir por otra parte, que *yo creo* que Juan dijo “Pedro es mi amigo” cuando en realidad dijo que no lo era. En este caso cometo un error. La mentira es una trasgresión intencional de la convención de veracidad. El error se conforma intencionalmente a la convención, aunque en el plano denotativo la proposición no se corresponda con los hechos. Ninguno de los dos son actos señaláticos convencionales, aunque ambos sean explicables en relación a la convención de veracidad. La convención de ficcionalidad, en cambio, elimina las posibilidades de error y de mentira puesto que, por definición de convención, el emisor y su audiencia concocen las reglas del juego. Pero ¿cuáles son estas reglas? ¿En qué consiste la

convención de ficcionalidad *en el nivel de la enunciación*? Mi respuesta es la siguiente: en un doble acto de lenguaje, uno ficcional y otro verdadero. O, mejor aún, uno ficcionalmente verdadero; el otro, verdaderamente ficcional. Cuando un actor “representa” a Hamlet, las palabras que pronuncia constituyen en realidad dos actos: uno (del actor) ficcionalmente verdadero (puesto que no pretende engañar a nadie y hacer creer que es Hamlet); otro (el de Hamlet) verdaderamente ficcional (debemos tomar sus palabras por “verdaderas” si queremos entrar en el juego de la pieza teatral). El ejemplo es ilustrativo, pero no el mejor. El actor de teatro y el personaje que representa, sería comparable a la palabra de los personajes en una narración escrita. Y a esto es a la que quiero llegar: Lázaro de Tormes escribe una carta a “Vuesa Majestad”, en la cual relata el “caso” que el primero le pide en una carta previa. El autor anónimo no escribe una carta, sino un relato ficcional en el que alguien escribe una carta a “Vuesa Majestad”. El acto del autor anónimo es ficcionalmente verdadero; el de Lázaro, verdaderamente ficcional. El principio de no-correferencialidad es válido para narraciones ficcionales escritas. Las narraciones orales requerirían una elaboración más extensa. (cfr. Linda Degh, 1971) Las dejo por el momento de lado a la vez que impongo esta limitación al alcance de mi concepción de la ficcionalidad. La ventaja del principio de no-correferencialidad sobre el de simulación o el de imitación es el de permitirnos analizar el hecho de que en el discurso ficcional escrito, y sobre todo en la ficción literaria, nos encontramos frente a un doble discurso: el del autor que, conforme a la *convención de ficcionalidad*, es ficticio; y el del narrador que “ficcionalmente” se conforma a la convención de veracidad.

II.3. *Enunciado y Ficcionalidad*

No es nada extraño encontrar, en la modernidad, la creencia de que la literatura no tiene referente o que si lo tiene es ficticio. (Todorov 1972). Esta afirmación es compleja: en primer lugar, la falta de denotación no es una propiedad atribuible a la literatura sino a la ficcionalidad; en segundo lugar, la transposición amplia de la estrecha relación entre el sentido y la referencia, crea un problema más serio del que la transposición misma trata de resolver. Y, en tercer lugar, la caracterización no sería válida para toda la literatura, si aceptamos la distinción entre ficcionalidad y literariedad; y si aceptamos también que la segunda puede percibirse con independencia de la primera. De modo que la cuestión de la referencia debe resolverse primero en la caracterización del *discurso ficticio*, y segundo, en su intersección con el literario.

Rescribamos la proposición con la que iniciamos este párrafo: “el discurso ficcional no tiene referente o, si lo tiene, este es ficticio.” La proposición destaca claramente dos niveles que exigen diferentes tratamientos: el uno, la falta de referente; el segundo su naturaleza ficcional. Veámoslos por separado.

II.3.1. ¿Qué debemos entender por “un enunciado que no tiene referente? Creo que dos cosas: el enunciado no se emplea para hacer referencia (esto es, no es un enunciado declarativo o asertivo, sino interrogativo o imperativo) o

bien el objeto o estado de cosas mencionado o descrito por el enunciado no existe. El problema de la referencia se plantea solamente para el caso de los enunciados declarativos o asertivos. Y, en este caso, estamos ante un viejo dilema filosófico: ¿cómo es posible hacer referencia a algo que no existe? La literatura sobre el tópico es amplia y los argumentos imposibles de resumir en un párrafo. Hay, sin embargo, una observación de B. Linsky (1967) que me parece crucial para poner el problema en perspectiva. Linsky sugiere que el dilema se plantea debido a una falsa analogía. Me es imposible ahorcar a un hombre no-existente. Sólo puedo ahorcar a alguien que existe, puesto que ahorcar a un hombre no existente no es en realidad ahorcar. De la misma manera, concluye Linsky, se ha pensado que hacer referencia a un hombre no existente es, en realidad, no hacer referencia y por lo tanto no puedo decir nada sobre un hombre o un objeto no existente. Los “actos físicos”, están dirigidos hacia los objetos pero los “actos mentales”, al contrario de los físicos, no necesitan necesariamente ejercerse sobre objetos existentes. En consecuencia, puedo nombrar y describir objetos que no existen (e.g. Santa Claus tiene una barba blanca). Ahora bien ¿los objetos o entidades no existentes, son también objetos ficticios? ¿Podemos decir que el referente de un discurso ficcional es ficticio? Pero ¿por qué es ficticio: es ficticio “en sí mismo” o es ficticio por que es un objeto o entidad nombrado o denotado en un discurso ficcional? Lo cual nos lleva al segundo aspecto: el de la ficcionalidad de los objetos que son referentes de los discursos ficcionales.

II.3.2. ¿Cuándo un objeto es ficcional, de tal modo de poder decir, que el referente de los discursos ficcionales es una entidad ficticia? ¿Todos los objetos no-existentes son ficticios? ¿Pegaso y Sherlock Holmes son entes igualmente ficticios? T. Parsons (1974,1980) ha desarrollado la teoría de los objetos de Meinong y ha propuesto distinguir los *predicados nucleares* de los *extranucleares*. Una entidad admitiría entre los predicados nucleares, aquellos tales como “X es azul”, “X es alto”, “X es una montaña”, “X es dorada”, etc. Pero los objetos admiten también que les atribuyamos predicados extranucleares. Estos son de varias clases: *Ontológicos* (“existe”, “es mítico”, “es ficticio”); *Modales*: (“es posible”, “es imposible”); *Intencionales*: (“Y piensa en x”; “Y cree en x”; “Y quiere x”) etc.; *Técnicos* (“es completo”, “es incompleto”).

Lo que nos atañe más directamente son los predicados extra-nucleares. Parsons (1974) piensa que Pegaso es mítico y que Sherlock Holmes es ficcional. ¿Por qué piensa de esta manera? Intuyo que su decisión proviene del hecho de que el primero es una *creación* colectiva; en tanto que el segundo es el resultado de una creación *individual* (de Conan Doyle). Ambos, por otra parte, comparten la propiedad de ser objetos no-existentes, si por ello queremos atrapar el hecho de que no tienen la misma propiedad existencial que tiene Londres o Grecia o Conan Doyle. Intuyo también que Parsons acepta, simplemente, por objetos ficticios aquellos que se *crean* en la literatura. O, mejor, en un discurso ficticio que es, a la vez, literario. Estamos así en un círculo vicioso. Aceptemos no obstante esta idea y veamos algunas de

sus consecuencias. Fundamentalmente, el hecho de que los discursos ficticios (y los ficticios literarios), no sólo nombran o describen objetos ficticios o no-existentes sino también objetos existentes (Londres, Ana Karenina, Napoleón, Sherlock Holmes, etc.).

II.3.3. El problema no reside precisamente en la naturaleza de los objetos, sino en la relación entre el discurso y los objetos que éste menciona y/o describe. Tomo de J. Woods (1974), cuatro distinciones:

- a. *Enunciados constitutivos de la historia de entidades reales.* Tales enunciados no dependen al criterio del “decir tal” del autor, como sería el caso de la “creación” de objetos ficticios tales como Sherlock Holmes;
- b. *Enunciados ficcionalizadores de entidades reales.* Estos enunciados serían aquellos que “integran” un objeto real en un discurso ficcional (e.g. Londres en las novelas de Doyle; o Napoleón en *La Guerra y la Paz*);
- c. *Enunciados constitutivos de la historia de entidades ficticias.* Estos son aquellas entidades y objetos *creados* por un individuo y sus características dependen solamente del acto de creación;
- d. *Enunciados ficcionalizadores de entidades ficticias.* Estos, como en el caso (b), serían objetos creados por otro individuo pero ingresarían en el discurso de alguien que no es su creador (e.g. Cervantes y *Don Quijote* en Pierre Menard de Borges; *Fausto* en la obra de Estanislao del Campo, etc.).

Si bien esta enumeración no nos aclara del todo la falta de referente o la cualidad ficticia de los referentes de un discurso ficcional, nos amplía sin embargo el panorama.

El problema del sentido y de la referencia que comienza con Frege y se continúa con Russel (y del cual Meinong fue un caso largamente olvidado), cambia de terreno con Strawson (1950). Tal como lo resume Linsky (1967: 85): el objetivo de Russell es el estudio de cierta clase de proposiciones; el objetivo de Strawson es el estudio de ciertos usos de las palabras. El *quid* del cambio de terreno reside en la siguiente conclusión de Strawson (1950:318). “‘Mencionar’ o ‘hacer referencia’” (*referring*) no es algo que la *expresión* (o el enunciado) hace; es *algo* que *alguien* hace mediante el empleo de una expresión (o de un enunciado). Mencionar y hacer referencia es una característica del *empleo* de una expresión, de la misma manera que “ser sobre” algo, y correspondientemente, ser verdadero o falso, es una característica del empleo de oración (*sentence*).” Este cambio de terreno resulta fundamental para poner en perspectiva el problema de la denotación de objetos ficcionales y el acto mismo de hacer referencia (o nombrar). Ahora bien, se puede hacer referencia a un objeto ficticio (o no existente) tanto en conformidad con la convención de ficcionalidad como en conformidad con la convención de veracidad. Pero, a pesar de ser así, las discusiones sobre el sentido y la referencia, se basan siempre sobre actos de lenguaje que se conforman a la convención de veracidad y no a los que se conforman a la convención de ficcionalidad. Pero ¿qué ocurre si, en relación a esta tradición, consideramos

no sólo el hecho de hacer referencia a Sherlock Holmes (quien no existe) sino el acto mismo de Watson (que no existe) de hacer referencia a Holmes? En este caso no sólo debemos considerar que se hace referencia a un objeto ficticio, sino que *es también ficticio el acto mismo de hacer referencia*. Dicho de otra manera: no sólo se *crea* la historia de una entidad ficticia (Holmes) o se *ficcionaliza* una entidad no ficticia (Londres), sino que se *ficcionaliza* también el acto mismo de hacer referencia. Este resultado es distinto, como se comprenderá, del obtenido por los defensores del concepto de “simulación” o de “imitación”: la conformidad a la convención de ficcionalidad supondría que la enunciación es ficticia y que, por lo tanto, también lo es el uso de las expresiones para hacer referencia. Las consecuencias que podemos extraer de este hecho son las siguientes.

- 1) Puesto que por definición la narración del narrador ficticio es verdadera (e.g. verdaderamente ficcional), lo que cuenta para el narrador es que tanto Londres como Holmes tienen exactamente las mismas propiedades ontológicas (i.e. ambos existen, son verdaderos, son partes de su mundo). Por lo tanto, en el mundo del narrador, no hay conflictos en la convivencia de objetos y entidades ficticios con objetos y entidades no ficticios. Es por ello que, ficcionalmente, el narrador se conforma a la convención de veracidad y no “construye” un mundo sino que lo “describe”;
- 2) Puesto que, por definición, la narración del autor es ficcionalmente verdadera (i.e. no es una mentira, ni un error), y se conforma a la convención de ficcionalidad, la convivencia de objetos y entidades ficcionales y no ficcionales deja de ser problemática puesto que estas están admitidas en el juego de lenguaje que autoriza la convención. Se “desplaza” así el problema de la denotación: no es en relación al autor que debemos analizar el acto de hacer referencia, sino en relación al narrador y al hacerlo no debemos olvidar que el acto referencial del narrador es, como acto mismo, ficcional.

Volveremos sobre este aspecto en IV. Por el momento, haremos un paréntesis para incorporar la dimensión literaria.

III. INSTITUCION, LITERARIEDAD Y FICCIONALIDAD

III.1. Cuando nuestro único interés no es el de la ficción, sino el de la ficción literaria, no nos es suficiente con argumentar en favor de hipótesis que nos llevan a comprender la conformidad de un acto de lenguaje a la convención de ficcionalidad y de las propiedades que adquieren, en ellos, el acto enunciativo y referencial. Todo lo que diríamos, con ello, es que Lázaro de Tormes, al igual que Arturo Cova, producen actos enunciativos ficticios; que, en ellos, tanto el Río Tormes como Bogotá son objetos “sustitutos” de objetos reales; que las acciones narradas no han ocurrido, etc. etc. Nos interesa saber, en cambio, por qué Lázaro escribe una carta y en ella hace una relación; o por qué Cova escribe un informe dirigido a Ramiro Estévez. Nos interesa saber qué convenciones de lenguaje se actualizaron cuando se escribieron las *Lettres*

Portugaises; si De Gilleragues es “ficticiamente” el traductor y “realmente” el autor; nos interesa saber por qué Oviedo “ficcionalmente” traduce una novela de caballería cuando en “realidad” escribe el *Claribalte*; nos interesa saber por qué nunca se dudó de la literariedad del *Estebanillo González*, en tanto que su veracidad o ficcionalidad están todavía en litigio. Nos interesa saber por qué un relato opera sobre espacios físicos y geográficos reales, en tanto que otro los elimina, etc. etc. En suma, nos interesa saber como se *construye* los relatos literarios que incorporan la ficcionalidad en el nivel de la enunciación o en el del enunciado.

En este momento las generalizaciones llegan a su fin, al mismo tiempo que esbozan al espacio de “otro” comienzo. La actividad literaria es disciplinaria y, por lo tanto, institucional. La literariedad, por ello mismo, no es una propiedad intrínseca de los textos sino una validación de estructuras textuales en “nombre” de principios institucionales. Dos columnas de esos principios, en nuestra cultura, se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, en la *Epístola a los Pisones* de Horacio y de subsecuentes ramificaciones, transformaciones, reactualizaciones, que los principios allí instituidos van sufriendo. En el sentido propiamente institucional, el “origen” de la poética no lo constituye sólo el texto (e.g. Homero) sino su conceptualización: el texto y su conceptualización (el metatexto) tipifican intersubjetivamente ciertas pautas de acción convertidas en hábito; a la vez que sientan las bases para su historización. *Il romanzo*, por ejemplo, no escapa al hábito o a la tipificación porque invierta determinados aspectos de la épica; sólo exige que los principios generales de la institución se actualicen. Cuando pensamos la literariedad en términos institucionales, su relación con la ficcionalidad ya no se resuelve en la mera especulación teórica ni en los experimentos de laboratorio en los cuales maestros, profesores y estudiantes expresan sus criterios de reconocimiento de lo ficcional. (Cfr. A. Wildekamp *et al.*, 1980) Sin invalidar estos experimentos, ilustrativos de ciertos indicadores temporales para el reconocimiento de lo ficcional, necesitamos -- para la interacción entre literariedad y ficcionalidad -- una *arqueología*; esto es, una reconstitución de los criterios históricos mediante los cuales la ficcionalidad se legitima en la institución literaria. Los ejemplos que siguen son meramente programáticos y sólo tienen por función ilustrar estos principios:

III.1.1. *Significado no-teórico de ficcionalidad*

En primer lugar, necesitamos una “arqueología” del vocablo ficción, puesto que resultan insuficientes, para estos propósitos, las definiciones que podamos dar ahora, en nuestra epistemología, y proyectarla sobre el pasado. Así, por ejemplo, K. Hamburger, en su libro *Der Logik der Dichtung* (significativamente traducido al inglés por *The Logic of Fiction*), distingue *fingir* de *ficción*. Esta distinción le sirve para acomodar su teoría atribuyendo la propiedad “ficcional” a las narraciones en tercera persona y “fingido” a la narración en primera persona. Ficción sería, para Hamburger, la manera de restaurar el sentido original de *mimesis*; y es por ello que necesita partir de la distinción entre *ficción* y *realidad*. Esto es, de buscar una ontología de los

objetos ficcionales y, en consecuencia, de reducir la ficción al nivel de lo enunciado. Por el contrario, *fingir*, se postula en el nivel de la enunciación y se atribuye al acto “fingido” del narrador en primera persona. Como es natural, el sistema de Hamburger es operativo en el “corpus” que trabaja: fundamentalmente desde el romanticismo en adelante. Ello equivale a decir, es válido para un corpus literario-ficcional, cuyos “códigos” se corresponden con la distinción que traza Hamburger. Con anterioridad a esta época, las relaciones entre ficcionalidad y literariedad son, sino más complejas, un tanto diferentes.

Recordemos ciertos momentos de la historia del vocablo. Corominas no incluye la entrada de *ficción* ni *ficticio* en su diccionario. En cambio, incluye *fingir* “tomado del latín *Fingere*, ‘herir’, ‘amasar’, ‘modelar’, ‘representar’”. Encuentra la primera documentación en Alonso Fernández de Palencia (*Universal Vocabulario en Latín y Romance*, Sevilla, 1490). Señala como derivado de *fingir*, *ficción*, tomado del latín *Fictio-ōnis*. *El Diccionario de la Real Academia*, por su parte, nos informa de lo siguiente:

1) *fingir*: 1) Dar a entender lo que no es cierto; 2) Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene; 3) simular, aparentar;

2) *Ficción*: Acción y efecto de *fingir*; 2) Invención poética.

La primera constatación es la estrecha relación entre *fingir* y *ficción*. *Resulta difícil distinguir, en estas definiciones, cuál designa el resultado y cuál designa el acto. Encontramos en (2), sin embargo, una “novedad”: que ficción se relaciona con la “invención poética.”*

¿Qué nos dice el *Diccionario de Autoridades*? *Ficción* es, en este diccionario, “Simulación con que se pretende encubrir la verdad o hacer creer lo que no es cierto; del latín *Fictio-ōnis* que significa lo mismo.” *Fingir*, es “Disimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza, o se juzgue contrario de lo que es.” *Ficción* parece concebirse en términos de creación (“ *Simular* alguna cosa”), en tanto que *fingir* en términos de ocultamiento de algo existente (“ *Disimular* cuidadosamente alguna cosa”). *Ficción*, por otra parte, alude no sólo al resultado, sino también al acto: el acto de “simular” oculta también lo ya existente previo al acto (“la verdad”) y ese acto consiste en “hacer creer”. No es por azar, como lo veremos, que estimo conveniente anotar lo que *Autoridades* nos dice sobre el vocablo *mentira*: “Expresión externa hecha por palabras o acciones, contraria a lo que interiormente se siente. Lat. *Mendacium*.” *Mentira*, contrario a *fingir* y a *ficción*, incorpora la relación entre el enunciado y el enunciante, puesto que el acto de mentir es “contrario a lo que interiormente se siente”. Esta dimensión no parece estar presente ni en la ficción ni en el fingir.

III.1.2. *Legitimidad Literaria de la ficcionalidad*

En segundo lugar, necesitamos algunas noticias sobre el empleo de estos vocablos en el metatexto literario, donde encontraremos las primeras indicaciones sobre la manera en que la ficcionalidad se legitima en la institución literaria. (Cfr. García Berrio, 1975: 111ss; 1977: 163ss) En suma, nos

interesa *comprender*, en los términos que hemos venido planteando, por qué -- por ejemplo -- el canónigo de Toledo habla de *mentira* y *verdad* cuando esboza su "teoría de la épica" en oposición a los libros de caballería:

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriban como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía ya que tanto la mentira es mejor cuando más parece verdadera, y tanto más agrada cuando tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de las que la leyeren, escribiéndose de suerte, que facilitando las imposibles, allanando las grandezas suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo, que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I,47) lo que se debe hacer ("casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren") para conseguir el efecto que se *debe* conseguir ("suspendan, alborocen y entretengan"). En fin, la mentira es finalmente permisible siempre y cuando se sujete a dos principios fundamentales de la institución "la verisimilitud y (de) la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe." No es sin duda ningún secreto el sentido de estas palabras de conónigo de Toledo y su relación con las teorías literarias renacentistas. No es este el aspecto que me interesa, sino cómo se manifiestan las relaciones entre la ficcionalidad y la literariedad, entre la convención y la norma; la "medida", en suma, que se establece para que la ficción *pueda* ser literaria.

¿Es posible, en este contexto, delimitar si la ficcionalidad se concibe en términos de lo enunciado o de la enunciación, en términos del mundo narrado o del acto narrativo mismo? Una *arqueología* de la ficción debería permitirnos *comprender* y no sólo *parafrasear* el concepto de ficción en otras epistemologías; de *reestructurarlo* en el programa que nos ofrece la teoría.

III.1.2.1 *Legitimación de lo enunciado*

El Pinciano (Epístola quinta) preceptúa lo siguiente: "... no *tienen* los pintores y poetas más licencia que se estender en sus *ficciones* de quanto se alarga el término de la verisimilitud." El "espíritu" del precepto conviene al espíritu del canónigo de Toledo. Pero quedan al menos dos problemas: 1) ¿qué estatuto tiene la mentira en la poética? 2) ¿qué similitudes hay entre la mentira y la ficción? Carvallo, por ejemplo, necesita de tres capítulos de su *Cisne de Apolo* (1610) para que Lectura convenza a Zoylo de que los poetas no mienten y de que sus ficciones son legítimas. Es más, no solo legítimas, sino *verdaderas*. Pues, entonces ¿la ficción se opone y distingue de la "realidad" o de la "verdad"? ¿La ficción, en esta mentalidad, reemplaza ontológicamente a lo real o es una alternativa epistemológica del decir: *decir ficciones* o *decir verdades*, o *decir ficciones verdaderas*? Carvallo recuerda oportunamente a San Agustín y su distinción entre la mentira y la ficción.

Mentira, según San Agustín, es significación de cosa falsa, ó de cosa tenida por falsa. Y con ánimo de engañar, según añade Graciano. La fiction del Poeta es significación de cosa falsa por

verdadera, ni con ánimo de engañar, antes significa cosa muy cierta, como es los efectos del amor pintando un niño ciego, y su ánimo es de aprovecharnos y declararnos, las verdades, y lo que nos importa. Luego nos mentirá el poeta en tal fiction”.

Lo ficticio es el objeto (e.g. “el niño ciego”); la verdad es el efecto que produce la “pintura” del objeto ficticio (e.g. “los efectos del amor”). Si el poeta no miente, al producir ficciones - todo lo contrario, “dice verdades” - ello se debe a la *función* que los principios institucionales que definen la poética otorgan a la ficción. Carvallo indaga, en el capítulo VIII, sobre las razones que tienen los poetas para “usar ficciones”. Una de ellas la encuentra en Cicerón: ... “fingieron muchas cosas los Poetas, para que fingidas nuestras costumbres en ajenas personas viessemos la figura expresa de nuestra cotidiana vida.” La cita define, por un lado, la *verdad de la ficción* que reside no en el objeto sino en su función; en segundo lugar, ilustra la sinonimia entre *fingir* y *ficción*. Al mismo tiempo, y en tercer lugar, se disipa las ambigüedades del *mentir*: la mentira *oculta la verdad; la ficción, indirectamente, la expone*. Al operar de esta manera, la ficcionalidad debe respetar las normas impuestas por la institución (imitación y verosimilitud). De lo contrario, puede ser ficción pero no literatura. ¿No es acaso este uno de los principios por los cuales los “libros de caballería” quedan fuera de la institución literaria?

III.1.2.2. *Legitimidad de la enunciación*

El ámbito de lo ficcional se reduce, en el apartado III.1.2.1, a la ficcionalidad de lo enunciado. La ficcionalidad de la enunciación no se “expresa” con claridad en el metatexto. La razón, sabemos, es simple. La herencia clásica pone más énfasis en elaborar el concepto de verosimilitud de la imitación de acciones. Poca atención presta al discurso del narrador. Es sintomático, al respecto, que la ficcionalidad del acto narrativo se percibiera mucho más tardíamente y a partir de modos narrativos que se ponen en vigencia hacia el siglo XVIII (W. Kayser, 1955); y fuerzan a modificar el ámbito en el que operaban las poéticas. No es otra la razón por la que se ha “intuido” que la novela carece de una “poética”. Es decir, de una poética explícita como la de la épica.

¿Qué ocurre con el “narrador” en la ficción literaria anterior a esta época? El artículo clásico de L. Spitzer es uno de los primeros trabajos que conozco en el cual se distingue, en la literatura medieval, un “yo empírico” de un “yo poético” (las expresiones son de Spitzer). Más tarde, R. Durling, se impone la ardua empresa de demostrar la “ficcionalidad” de la figura del poeta en la épica renacentista (Boiardo, Ariosto, Tasso y Spencer). Pero, antes de llegar a ello, trata de mostrar la fictividad del “yo poético” en Horacio, Ovidio, Petrarca y Chaucer. La empresa podría ser objetable: Hay en realidad tal “conciencia” de la ficcionalidad del acto enunciativo? ¿Podemos asegurar que en Horacio u Ovidio se percibe la distinción entre un “yo empírico” (e.g. rol social) y “yo poético” (e.g. rol textual), de la misma manera que podemos trazar la distinción entre Sterne y tristan Shandy? O, en el camino intermedio ¿entre el Poeta y el Poeta-Narrador, como lo encontramos en la épica renacentista? La respuesta aparentemente es afirmativa. Boiardo “finge” una

situación comunicativa de recitación pública. Ariosto modifica esta situación ficticia de enunciación y el poeta-narrador ya no se dirige a una audiencia inmediata, sino mediata. Es decir, finge una situación escrita y no ya oral; o al menos no todo el relato se apoya sobre el acto de recitar. La particularidad de estos ejemplos reside en poner en juego el doble carácter, oral y escrito, del discurso: el "real" (de Boiardo y Ariosto) es escrito; el del Poeta-Narrador es oral o en parte escrito y en parte oral. Esta particularidad de la transición de lo oral a lo escrito y su repercusión en la toma de conciencia de enunciación ficticia la percibe también R. Warning (1980) en la literatura medieval. Warning encuentra en el prólogo de *Crestiens de troies* la evidencia de un nuevo rol del autor y con ello del narrador: de "descubrimiento" de un narrador ficticio ajeno a la tradición oral. Esta transición, de la tradición del juglar a la narración del Poeta, es lo que claramente se encuentra en Boiardo y en parte Ariosto modifica.

Pero hay más. El pasaje de la tradición oral a la ficción escrita, pone de relieve la distinción entre el rol social (poeta, Boiardo, Ariosto) y el rol textual (Poeta-Narrador) que narra en la tradición del juglar. Esta distinción es aún más clara cuando llegamos a ejemplos como Lázaro de Tormes o Tristan Shandy el rol textual (narrador) no es "idéntico" al rol social (poeta o escritor). Y es precisamente este aspecto el que nos impide ver la distinción en aquella literatura, como la de Horacio o la de Ovidio, en la cual el rol social de Poeta se confunde como la del rol textual de poeta. En cambio, si el autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes* es poeta o escritor; Lázaro es un pícaro; y ya no hay manera de confundirlos; de la misma manera que no podemos confundir la narración oral de la "ficción" de Boiardo y su acto narrativo escrito. En suma la convención de ficcionalidad está en vigencia, intuitivamente, en un amplio espectro literario de distintas épocas. La legitimidad de la manera en que esta se manifiesta (i.e. poeta ficticio, pícaro narrador, juglar narrador, etc.) ya no depende de la convención de ficcionalidad sino de las normas y principios de la institución literaria. Es decir, no se trata solo de "saber" si el acto enunciativo es o no ficticio. Se trata de saber *cómo* está construido y *por qué* (según los principios de la institución) está construido de esta manera y no de otra.

IV. CONCLUSION

Sugerí, al final del apartado II, que la atribución de la propiedad ficcional a un discurso depende de la conformidad del acto lingüístico a la convención de ficcionalidad. Sugerí, en el apartado III, que la atribución de la propiedad literaria a un discurso ficcional, depende de la legitimación institucional que prescribe los límites de aceptabilidad de la ficción en la literatura. Un programa que permita desarrollar estas premisas en el análisis de corpus textuales podrá desarrollarse en dos niveles: (a) el de los principios explícitos en el metatexto y (b) en el análisis de la estructura de los textos, tanto en el nivel de la enunciación como en el de lo enunciado. Sólo en la medida en que podamos llevar adelante este programa desarrollaremos una pragmática y una

semántica del texto literario que nos permita comprender la ficcionalidad en un terreno distinto (aunque relacionado) al explorado por la lógica y la filosofía del lenguaje.

Walter Mignolio
University of Michigan

1. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
2. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
3. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
4. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
5. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
6. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
7. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
8. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
9. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
10. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
11. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
12. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
13. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
14. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
15. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
16. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
17. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
18. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
19. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
20. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
21. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
22. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
23. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
24. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
25. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
26. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.
27. Derrida, J. "The Gift of Death," *Chicago Review* 1 (1971), 3-16.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Degh, L. and A. Vazsonyi. "Legend and Belief," *Genre* (1971) 4, 3: 281-304.
2. Durling, R. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge: Harvard U.P., 1965.
3. Gale, R. "The Fictive Use of Language," *Philosophy* (1971), 46, 324-40.
4. García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética Clasicista*: Cascales. Madrid: Planeta, 1975.
5. . *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, I, Madrid: Planeta, 1977.
6. Grice, H.P. "Meaning," *Philosophical Review*, 66 (1957), 377-388.
7. Hamburger, K. *The Logic of Fiction*, Indiana University Press, 1957. (Traducción de M. J. Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1973)
8. Herrestein-Smith, Barbara. "Poetry as Fiction", *New Literary History*, 2 (1971), pp.259-82.
9. Ihwe, J. and Rieser, H. "Normative and descriptive Theory of Fiction." *Poetics*, (1/2) (1979), 63-84.
10. Ingarden, R. *Das Literarische Kunstwerk* (3rd revised edition) Tübingen: Niemeyer Verlag, 1965 (English translation, *The Literary Work of Art*; Evanston: NUP. 1973.
11. Kayser, W. "Origen y crisis de la novela moderna," *Cultura Universitaria* 47 (1955); 5-50.
12. . "Qui raconte le roman," *Poetique*, 4 (1970), 458-510.
13. Lewis, D.K. *Convention*, Cambridge, Harvard U.P., 1969.
14. Linsky, L. *Referring*, N.Y. Humanities Press, 1967.
15. Mignolo, W. "Semantización de la ficción literaria," *Dispositio*, V-VI, (1980), 15-16; 85-127.
16. *Martínez-Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.
17. . "Representation and Fiction," *Dispositio*, V (1980), 13-14. pp. 10-34.
18. Meinong, A. "The Theory of Objects" (1904) in Chisholm, R., *Realism and the Background of Phenomenology*, NY: Free Press, 1964.
19. Ohmann, R. "Speech Acts and the Definition of Literature" *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1 (1971), 1-19.
20. *Parsons, T. "A Meinongian Analysis of Fictional Objects," Grazer Philosophische Studien* 1 (1975), 561-80.
21. . *Non-Existent Objects*, New Haven: Yale University Press, 1980.
22. Searle, John. "The Logical Status of Fictional Discourse," *New Literary History*, 2 (1975), 319-332.
23. . "Speech Acts and Literary Criticism," ponencia presentada en MLA 1980: Houston.
24. Spitzer, Leo. "Note on the Poetic and the Empirical I in Medieval Authors," *Traditio*, 4 (1946), 414-422.
25. Strawson, P.F. "On Referring," *Mind* (1950). (Reprinted in Thomas Olshewsky (ed) *Problems in the Philosophy of Language*, NY: Holt, Rinehart, 1969.
26. Strawson, F. "Intention and Convention in Speech Acts," *Philosophical Review*, 73 (1964), 4, 439-60.
27. Schmidt, S. "Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse," *Poetics* 9 (1980), 525-546.

28. Todorov, T. et O. Ducrot: *Dictionnaire encyclopediques des sciences du langage*, Paris: Du Seuil, 1972.
29. Walton, K. "Points of View in Narrative and Depictive Representation," *Noûs*, 1976, Vol. 10, p. 49-61.
30. Warning, R. "Staged Discourse: Remark on the Pragmatic of Fiction," *Dispositio V* (1980), 13-14, p. 97-106.
31. Wildekamp A. et al. "Fictionality and convention" *Poetics* (1980), 9, 547-567.
32. Woods, J. *The Logic of Fiction*; The Hague: Mouton, 1974.

Las teorías de la literatura del siglo XX han florecido con inusitada fuerza si comparamos esta época histórica con las anteriores. Las síntesis recopilativas se suceden, sobre todo, en estos últimos años. Buena prueba de ello son las obras de D.W. Fokkema y Elrud Ibsch (1981: en traducción española) y el vol. col. *Théorie de la Littérature* (1981), por citar solamente dos botones de muestra.

Desde el positivismo (finales del siglo XIX) pasando por el formalismo ruso, el New Criticism, la crítica estilística, los diversos estructuralismos, la psicocrítica, la sociocrítica (la marxista y la que no lo es), la estética de la recepción, la lingüística del texto, la semiológica o semiótica y alguna otra, las varillas del abanico se han ido desplegando con fuerza y "arte", ahora bien, engranzadas y fijadas todas por el clavo unificador para proporcionar mayores y mejores luces en el esclarecimiento del hecho literario.

Todo paradigma teórico / Todo *Arte poética* -según la nomenclatura tradicional-, necesita, desde un punto de vista epistemológico, una composición de leyes, de hipótesis y de informaciones puestas de manifiesto de una manera observable, para llegar, de un modo dinámico, al establecimiento de una teoría científica, según estableciera T.S. Kuhn (1972). Teoría -Teorías- que se proyecta(n) en una serie de métodos que tienen como finalidad última el estudio científico de la literatura (Romera: 1980b). Pero sin olvidar, -como señalaba Popper- que toda disciplina científica es siempre un conglomerado de problemas y soluciones provisionales. Lo científico no es estatua petrificada, sino ente en continua transformación y progreso.

Las metodologías en el análisis de los textos literarios -y dejamos ya el terreno de la *Teoría Literaria*-, a medida que han ido creciendo han ido perfeccionando los enfoques analíticos. De ahí que, en principio, todos ellos han sido y son enormemente útiles en el intento de llegar a más. Ahora bien, muchos de los métodos son reductores, es decir, se centran en un aspecto en particular: los formalismos en la "obra en sí", la psicocrítica en el reflejo de la personalidad del escritor sobre la obra, y la sociocrítica -por poner un ejemplo más- en las relaciones del texto con los contextos. Para componer lo fragmentario surge la crítica semiótica como paradigma analítico que se acerca tanto a la estructura, la significación y praxis literaria como a las implicaciones de la personalidad del emisor y los diversos contextos que intervienen e influyen en la creación artística de la palabra. En sus métodos, sencillamente, el método de análisis semiótico aplicado a la expresión de la obra literaria.