



## La teoría de la ficción como marco epistemológico para el estudio del discurso ficcional. Intereses y fronteras

*Steven Bermúdez Antúnez*

*Facultad de Humanidades y Educación*

*Escuela de Comunicación Social*

*Departamento de Periodismo Impreso.*

*Correo electrónico: sbermudez37@hotmail.com*

### Resumen

En la actualidad, la teoría literaria ha visto ampliar poderosamente sus enfoques al enriquecer sus intereses desde varias ópticas. El presente artículo presenta algunos fundamentos epistemológicos que orientan los estudios sobre la ficción literaria. La teoría de la ficción se constituye como ruta necesaria para dar cuenta de uno de los ámbitos claves que caracteriza al texto literario: la ficcionalidad. En un primer momento revisaremos algunos de los impedimentos que se han expresado para el establecido de fronteras nítidas entre los discursos ficcionales y los que no lo son (por ejemplo, el discurso historiográfico). Luego trataremos de establecer desde cuáles parámetros discursivos-comunicacionales se podría definir el discurso ficcional, sin que ello garantice de forma absoluta su discriminación en todos los contextos. Posteriormente revisaremos ciertas perspectivas teóricas que han ofrecido aportes epistemológicos claves para la comprensión e interpretación de este tipo de discurso. Estas perspectivas la ofrecen teóricos como Michael Riffaterre (1991), Dorrit Cohn (1999), Lubómir Dolezel (1999) y Thomas Pavel (2000). Finalmente nos concentraremos en dos aspectos caracterizadores de los discursos ficcionales: la plurimodalidad y la focalización.

**Palabras claves:** teoría literaria, discurso, ficción, epistemología, ficcionalidad.

## **Abstract**

Nowadays the literary theory has powerfully extended its approaches when enriching its interests from several optical. The present article hopes to displays some epistemological foundations that orient the studies on the literary fiction. The theory of the fiction is constituted as route necessary to give account of one of the key scopes that characterize to the literary text: the fictionality. We begin by reviewing some of the impediments that have been expressed for the established one of clear borders between the ficcionales discourse and non-fictional discourse (for example, the history discourse). Then we try to establish from which discursive-communicational parameters we can define fictional discourse without this guaranteeing in an absolute manner how to discrimination in all communicative contexts where it presents itself. Also we review certain theoretical perspectives that have offered epistemological contributions which are key to understanding and interpretation such type of discourse. These perspectives are put forward by theoreticians such Michael Riffaterre (1991), Dorrit Cohn (1999), Lubómir Dolezel (1999) and Thomas Pavel (2000). Finally we concentrate on two aspects of the fictional discourse: the plurimodality and the focalization.

**Key words:** literary theory, speech, fiction, epistemology, fictionality.

## **0. Preámbulo**

El presente artículo ofrece una breve aproximación a uno de los asuntos que la teoría de la ficción literaria, en la actualidad, atiende con mayor interés: las condiciones que posibilitarían el deslinde de los espacios interdiscursivos en donde la condición de ficcionalidad produce el único marco interpretativo adecuado para el funcionamiento socio-semiótico de lo literario. En principio, el *"discurso ficcional"* compartiría con cualquier otro dis-

curso, la propiedad de ser *"una forma de significar un particular ámbito de la práctica social desde una particular perspectiva"* (Wodak; 2003:104). La forma de *significar* de este discurso implica el dar existencia a *"entes imaginarios"* a través del proceso instaurado por la comunicación literaria. Esta última es el ámbito de la práctica social donde ellos se insertan, desde donde se difunden y, además, desde donde se debe definir la perspectivasocio-afectiva que capturan.

## 1. ¿La imposibilidad de las fronteras?

A nuestro parecer, una de las grandes preocupaciones entre los teóricos (en la filosofía, en la literatura o la semántica) ha sido la de intentar establecer las fronteras entre los discursos que tienen la *ficcionalidad* como propiedad central para funcionar en el circuito comunicativo en donde circulan y los discursos que no la tienen. En lo que concierne al discurso ficcional literario, se le añade una dimensión estética que no puede pasar desapercibida si se pretende ofrecer respuestas medianamente satisfactorias. Antonio Garrido Domínguez (1996) lo ha expresado así:

Múltiples son los problemas que sigue planteando el texto narrativo cuando se examina a la luz de las teorías sobre la ficción. Háblese de *modelos de mundo*, mundos posibles, o campos de referencia, de lo que se trata es de especificar las virtualidades del texto narrativo de ficción para suscitar en el lector las vivencias, sensaciones y sentimientos inherentes a la historia contada como si de acontecimientos realmente acaecidos se tratara. ¿Cuál es, pues, la naturaleza de la ficción y su poder para movilizar las diversas facultades del receptor hasta el

punto de hacer pasar por verdadera una historia que, en sentido estricto, se halla confinada en los estrechos límites del texto? (Garrido Domínguez; 1996:719).

Como bien lo alude Garrido Domínguez, la discusión en torno a la ficción literaria tiene en la actualidad uno de sus puntos más álgidos en la posibilidad de responder a cómo es posible la producción del *efecto estético*<sup>1</sup>. Sobre todo si los estados de cosas que lo genera son, *stricto sensu*, imaginarios. Aristóteles ya señalaba una buena pista en su *Poética*: en el hombre existe la inclinación natural para disfrutar con la invención. Sin embargo, el recorrido realizado con el propósito de explicar la ficcionalidad en los textos ha experimentado varios movimientos, todos dirigidos por conceptos que, en diversos períodos históricos, se han propuestos como fuentes esclarecedoras de dicha especificidad. Entre estos conceptos son privilegiados los de mimesis, realidad, representación, mentira, ilusión, apariencia, suspensión de la referencialidad, pacto ficcional, verosimilitud, etc. Valdría la pena destacar que, como mucho en el discurso crítico, se han conformado dos bandos irreductibles. Por un lado,

1 Entendido éste como la provocación en el lector de vivencias, sensaciones y sentimientos inherentes a la historia contada.

uno que defienden “*el escepticismo ante la posibilidad de establecer un deslinde...*” (Cabo Aseguinolaza; 1994:95); del el otro, los que aúpan la posibilidad de que tal discriminación sea conveniente, sobre todo “... *reflejado en la preocupación reiterada por la hipotética delimitación formal.*” (Cabo Aseguinolaza; *idem*).

Los que defienden la primera tendencia han confrontado los discursos ficcionales con discursos comprometidos con sus referentes externos (históricos o periodísticos). Por ejemplo, Túa Blesa (1996) lo hace al cotejar fragmentos de dos obras del escritor español Juan Goytisolo. Uno extraído de una de sus novelas y el otro de su autobiografía. Efectivamente, ningún lector podría discriminar el ámbito discursivo al cual pertenece cada fragmento ya que, expuesto de esa manera, resultan intercambiables. Sin embargo, la prueba de Blesa resulta una trampa en sí misma. Todos sabemos que *las lecturas*, para que se ajusten a los propósitos intencionales-comunicativos de los textos leídos, no se producen desintegradas o aisladas. Los textos, por sus convenciones genéricas y retóricas, “inducen” a tomar ciertas decisiones sobre su ámbito de inte-

racción (en este caso, ficcional o no), y estas convenciones genéricas y retóricas funcionan dentro de un circuito intereraccional preciso que incide en su interpretación (Bermúdez Antúnez;2002). Dos fragmentos aislados siempre ofrecerán dificultades para la adjudicación de fronteras; como también lo sería dos epítoas aisladas (aunque una proceda del extracto de una novela y otra de un emisor real). Debido a este procedimiento y sus resultados, Túa Blesa concluye que los valores de la ficción y la no ficción no han de concebirse como excluyentes, sino inclusivos y confundidos (*Ibid.*:90).

Fernando Cabo Aseguinolaza (1996:95) también cree en la intensa dificultad para establecer márgenes nítidos entre los discursos ficcionales y los que no lo son. Él, al igual que Blesa, parte de una prueba empírica; en este caso, el estudio realizado por el investigador Murray Hayward en 1994<sup>2</sup>. El trabajo de Hayward pretendió demostrar que el reconocimiento del “*género*” como manifestación textual era determinante en la distinción de los discursos historiográficos y de ficción. Para alcanzar tal conclusión, expuso a lectores con buen nivel de formación cultural, una colección de tex-

2 Véase: Murray Hayward. Genre, recognition of history and fiction. *Poetics Today*, 11, 775-804, 1994

tos (fragmentos también) historiográficos y ficcionales, todos pertenecientes a autores poco reconocidos. El propósito era que trataran de distinguir a qué tipo de género pertenecía cada fragmento. Los resultados obtenidos por Hayward fueron contundentes: el 74,1 % distinguió al género historiográfico y el 88,8% lo hizo con el género ficcional. Pero la objeción que realiza Cabo Aseguinolaza a estos resultados resulta más que pertinente. Concluir que el género es una cualidad *profundamente incrustada* en la obra misma resulta exagerado. No cabe duda que existen "formas" que pueden superar con bastante acierto (como lo demuestra su trabajo) esta tesis, pero también es cierto que no todas soportarían con igual magnitud tan inequívoca discriminación. Por lo tanto, el cuestionamiento que introduce Cabo Aseguinolaza resulta convincente: el específico corpus seleccionado es la causa de tan precisa discriminación hecha por los lectores y no ninguna propiedad poseída intensionalmente por las obras mismas. Esto queda más corroborado en el hecho de que Hayward evi-

ta incluir en su selección aquellas muestras que pudieran resultar *peligrosamente ambiguas*: la novela histórica, la novela postmoderna, la autobiografía o la memoria. Para Aseguinolaza los resultados obtenidos son más consecuencia de la imagen cultural asentada y asumida por la comunidad académica con respecto a lo que *es* ficción y lo que es discurso historiográfico que a variables efectivamente inscritas en los textos contrastados. Muy por el contrario, para Cabo Aseguinolaza, la historiografía comparte mucho, desde el punto de vista ontológico, con la ficción. El interés y el esfuerzo por demarcar fronteras resulta menos que fallido. El discurso historiográfico se produce a través de una construcción discursiva del historiador, quien crea el relato de algo que ya no existe (un pasado). Pero más interesante resulta para el autor reconocer que: "*Aunque el punto de llegada sea sin duda diferente, el de partida no es muy disímil en lo que se refiere a la situación característica de la ficción literaria y de la historia.*" (ibid: 100)<sup>3</sup>. Según el autor, ambos discursos parten de la con-

3 Los comentarios de los autores hasta ahora citado proceden de las comunicaciones presentadas en el evento patrocinado por la Universidad de Murcia en noviembre de 1994 denominado "*Mundos de Ficción*" y cuyas actas fueron publicadas en 1996. La preocupación por la relación historia-ficción es relevante entre todos los participantes. La cantidad de comunicaciones que tratan el tema es de una cantidad más que significativa.

templación de la realidad y en ellos, ésta siempre será un *discurso construido* desde la indeterminación y la posibilidad sobre algo que no está.

Con análogos argumentos se presentan las observaciones de Omar E. Aliverti (1996). Para él, en medio de las aportaciones epistemológicas más reciente, resulta sumamente complicado establecer con propiedad la distinción entre ficcionalidad y no ficcionalidad. Esto queda plenamente ilustrado en casos como el de la “novela histórica”, en donde los materiales y las intenciones de los autores están orientados hacia la representación de los acontecimientos “tal cual sucedieron”. El escritor de este tipo de ficción literaria utiliza los datos y la documentación historiográfica de la misma manera como lo hace el historiador. También esta narración ficcional cuenta con referentes reales, con un anclaje en el mundo empírico. Consecuentemente, la estructura de la narración histórica es tan ficcional como la narrativa ficcional misma. Tanto una como la otra, están constituidas por un encadenamiento de sucesos cuya responsabilidad se

encuentra en su productor. El escritor, al igual que el historiador, “selecciona” y “relaciona” los sucesos tomando en consideración la relevancia que considera pertinente destacar (Aliverti,1996:203). Dar sentido a los *acontecimientos* pasados supone y obliga a explicarlos, y en la medida que son explicados, estos requieren ser codificados conforme a las formas que la sociedad ha diseñado para ello (la forma de relato por excelencia)<sup>4</sup>. Cuando el historiador codifica los hechos con miras a explicarlos, lo hace a través del relato narrativo, y allí, necesariamente, se ve impulsado a ficcionalizarlos y dar, a su vez, un conocimiento sobre lo “real”.

## 2. Un marco para la ficcionalidad

Nosotros creemos que si se quiere impulsar fundamentos válidos sobre los cuales sostener la posibilidad de que la discriminación entre un tipo de discurso y otro se dé, hay que comenzar por reconocer y por entender la específica relación comunicacional instaurada desde la literatura. La propuesta de Siegfried

4 Es quizá Paul Ricouer quien mejor y más maravillosamente ha expuesto tales conjeturas en textos como (1980) “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, 183-214; “Para una teoría del discurso narrativo”, *Historia y narratividad*, 83-155, “Relato histórico y relato de ficción”, *Historia y narratividad*, 157-181, “Hacia una teoría del lenguaje literario”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, n. IX/1, 67-84, 1984, “Tiempo y narración”, volumen I, II, III, Madrid: Cristiandad, 1982, 1984.

Schmitd (1978) puede ayudar para esta comprensión. Schmitd parte de la hipótesis según cual la sociedad es un *sistema* constituido por diversos *sistemas de comunicación*, por lo tanto, la sociedad es un *sistema de sistemas*. La comunicación literaria se presentaría como un dominio de constituyente dentro del sistema cultural en que, a su vez, se subdivide la sociedad. Este *dominio de constituyentes* presenta formas de concreción social denominados por Schmitd como *sistemas-elementos*. La literatura es un *sistema-elemento* perteneciente al *dominio de constituyente* denominado comunicación literaria en el sistema cultural.

A pesar de la descripción tipo "caja rusa" en que se presenta la propuesta de Schmitd, vale la pena no perder de vista lo fundamental: la literatura forma parte de un complejo circuito de relaciones socio-semióticas que posee su propia dinámica de activación. El proceso de comunicación literaria se instaura como un sistema gestado de la interrelación de cuatro agentes con sus respectivas funciones: los productores de objetos de comunicación literaria (autores), los intermediarios de estos objetos (editores, comercializadores, etc.), los receptores (los lectores) y los agentes de transformación (críticos, investigadores, etc.). Cada uno de ellos posee una función determinada en el subsiste-

ma denominado comunicación literaria. Son estos agentes los que habilitan que Schmitd proponga la definición de comunicación literaria como un conjunto de actos (*normas y convenciones*) que permiten a los participantes de este subsistema interactuar con textos valorados como literarios. Para delimitar a la literatura como sistema-elementos de los otros con los cuales comparte territorio dentro del sistema cultural y para garantizar que se produzca la comunicación literaria como proceso específico, Schmitd anuncia la regla F:

... para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso (...) Por el contrario, en lugar de los criterios de verdad, que quedan suspendidos (¡y no totalmente ignorados!), es preciso hacer intervenir otros criterios respecto a la posición tomada frente a, y el juicio emitido sobre, objetos de comunicación primarios tenidos por estéticos en el marco de la concepción del arte vigente en ese momento que los interlocutores de la comunicación aceptan implícitamente. (Schmitd;1999:203).

Como puede verse, según la *regla F*, los enunciados presentes en los textos literarios (formas de concre-

ción del sistema-elemento “comunicación literaria”) no pueden interpretarse en términos de verdad referencial. Éstos exigen que se suspendan los convenios reguladores presentes, por ejemplo, en algunas manifestaciones de la comunicación estándar-cotidiana. La suspensión de las convenciones antes señaladas se produce mediante el proceso de *fictivización*<sup>5</sup> de algunos de los agentes participantes en la comunicación. Por ejemplo, en la relación emisor-receptor, el primero se *fictiviza*, esto es, se separa intencionalmente al ente-productor real del ente-productor-fictivo. Así, sobre este último se delega la responsabilidad de lo expresado en el texto. Para que se produzca la situación de comunicación literaria, el receptor de estos textos debe reconocer esta circunstancia y, para facilitar tal reconocimiento, el productor real debe proveer de indicadores de ficcionalidad explícitos al receptor. Schmitd insiste en la necesidad de que la regla F sea acatada por todos los participantes de la comunicación estético-literaria si se pretende tomar parte de

este tipo de comunicación y que ella tenga éxito. Para esto, el mismo proceso de socialización ha proveído de los componentes indispensables para que cada uno la aplique con adecuación. Así, la inclusión e identificación de la ficcionalidad también queda subordinada a criterios inter-culturales y metahistóricos. Este último aspecto se confirma en el hecho de que muchos textos originados como textos historiográficos, filosóficos, éticos o antropológicos, puedan ser leídos “ficcionalmente” (esto es, recibidos como textos que siguen las reglas relacionales que funda la ficción) ora en momentos posteriores a las momentos en los que originalmente fueron producidos, ora cuando se cambia el contexto cultural en y para el cual fueron promovidos.

### **3. La ficcionalidad y su inserción discursiva**

En lo referente a la noción de ficcionalidad y su específica presentación discursiva, contamos en la actualidad con un amplio, y a veces desarticulado, espectro de configu-

5 Con respecto al proceso de *fictivización*, Schmitd sigue los postulados del teórico alemán J. Landwehr, el mismo que sigue una autora como Susana Reiz de Rivarola. Tanto Landwehr como Reiz de Rivarola serán tratados más adelante, cuando tratemos el asunto de la ficcionalidad. Véase libro de Reiz de Rivarola en bibliografía al final.

raciones teóricas<sup>6</sup>. Sin embargo, todas proyectan interesantes conjeturas sobre el fenómeno de la ficcionalidad literaria y de las condiciones y categorías con que se incorpora en los textos. De una u otra forma, todas las posiciones hasta ahora registradas han tratado el análisis y la reflexión sobre la ficción literaria entendiéndola como:

- a) La falta de referencia real, esto es, que no existe obligatoriedad en el acoplamiento discurso-realidad.
- b) Una acción proactiva, un hacer, un crear (postura inaugurada por Aristóteles y que reedita en la actualidad el filósofo francés Paul Ricoeur).
- c) La actitud que asume el lector frente a los textos, impulsados por la comunidad cultural y lectora vigente en su momento histórico.
- d) La manifestación de una intención autorial que se manifiesta en la elección, producción y manifestación de diversos códigos discursivos-culturales que se evidencian y marcan la dirección en que se deben relacionar los textos y sus lectores
- c) Todas las anteriores (Cabo Aseguinolaza;1994:190).

Aunque muchas de estas perspectivas se coloquen en diferentes niveles o miren desde ópticas especiales, la mayoría presenta mucho más acuerdos estimables que diferencias hostiles. Más aún, hasta logran armonizarse en posturas intermedias que recuperan, por la complejidad misma del fenómeno ficcional, lo mejor de cada una. Por lo tanto, si bien no se puedan proponer propiedades absolutas y concluyentes que de forma autónoma pueda exteriorizar la ficcionalidad, tampoco puede descartarse la existencia de procedimientos, bastante generalizados, que funcionan como indicadores de ella. Sobre este tesis, con la cual comulgamos plenamente, se presentan con grados de distinción, autores como Michael Riffaterre (1991) o Dorrit Cohn (1999), Lubómir Dolezel (1999) y Thomas Pavel (2000).

Riffaterre presenta un abultado compendio de indicadores de ficcionalidad. Desde su visión, son indicadores de ficcionalidad debido a que son los generadores de la inusual impresión de que la obra está “bien estructurada” o estructurada tal como se ofrece. Consiguientemente, generan la sensación de estar en un circuito artificial. La historia que se

6 Para una exposición detallada de las teorías de la ficción resulta imprescindible la consulta de los libros de Antonio Garrido Domínguez, “*Teorías de la ficción literaria*” y “*El texto narrativo*”. Véase bibliografía al final.

ofrece en los textos narrativos literarios podría haber sido contada de modo más simple. Los innumerables recursos a los que apela un escritor para contar su historia evidencian su artificio. Los indicadores quedan encarnados en procedimientos paratextuales, textuales y discursivos desplegados. Se podrían nombrar algunos como los siguientes:

- a) Las invasiones del autor en el mundo ficcional.
- b) Las invasiones del narrador en los estados de cosas que él mismo narra.
- c) La presencia de narradores múltiples.
- d) El humor narrativo que actúa como una representación del autor, del narrador o que sugiere un punto de vista extraño sin una completa inclusión en el espacio narrativo.
- e) El uso de metalenguaje para exaltar al lenguaje narrativo.
- f) La presencia de marcas genéricas en el título y subtítulo, en el prefacio, y en la contraportada.
- g) Nombres alegóricos para los personajes y los lugares.
- h) La incompatibilidad entre la voz narrativa y el punto de vista del personaje.
- i) La incompatibilidad entre el punto de vista y la verosimilitud, especialmente en la narración omnisciente.

j) La modificación de la seriedad narrativa a través de la alteración de la secuencia de eventos (retrocesos, anticipaciones, prolepsis, analepsis).

k) El exceso mimético, tal como improbables registros sin distinción de hablas y pensamientos, para crear una atmósfera o caracterizar a personajes.

l) El exceso diegético, como la representación ostensiva de insignificantes detalles.

Dada su amplitud y complejidad, este abultado compendio merecería un tratamiento exclusivo. En él podemos encontrar muchos elementos que también hacen acto de presencia en otros discursos. Pero en el discurso ficcional funcionan en su conjunto para gestar la convención de ficcionalidad.

Por su parte, Dorrit Cohn afirma que existen por lo menos tres indicadores claros que establecen la discriminación entre el discurso ficcional y, por ejemplo, el historiográfico y el periodístico:

1. El discurso narrativo ficcional se presenta bajo un modelo de dos niveles: nivel de historia y el nivel del discurso. Este modelo expone la liberación ante la exigencia de datos referenciales externos. En franca diferencia con el modelo que muestra el discurso historiográfico (o el periodístico), el cual se asentaría en tres

niveles: nivel de la historia, nivel del discurso y, como elemento obligante, un nivel referencial (los datos externos, esto es, la base de datos con la cual debe ser confrontados el texto).

2. El discurso ficcional narrativo emplea una especial manifestación discursiva. Ésta se caracteriza por estar autorizada para hacer una apertura hacia la visión interna en la mente de los personajes y mostrar su interioridad. La plurimodalidad focalizadora, como expondremos más adelante, testimonia esta concesión.

3. El discurso narrativo ficcional presenta un especial acoplamiento de voces narrativas que pueden y siempre deberán considerarse separadas de la voz del autor real del texto. Tal situación se presenta inviable y hasta imposible en el discurso historiográfico (y periodístico). Allí la identidad entre el narrador y el autor se encuentran fundidas.

Lubomír Dolezel (1999), por su parte, enuncia desde la que podría considerarse una perspectiva lakatosiana, *seis supuestos centrales* para interpretar la ficción literaria. Tales

supuestos servirán como control epistemológico para defender la distinción discursiva de la ficcionalidad. Los supuestos se derivan, a su vez, de una premisa básica a la cual se somete la semántica ficcional que Dolezel patrocina: los textos literarios son sistemas semióticos con el poder de producir la existencia de mundos imaginarios relativamente autónomos del mundo rea. Los mundos creados por los textos ficcionales *sólo* existen a partir de dicha elaboración semiótica (Dolezel; 1999)<sup>7</sup>. Los seis supuestos antes mencionados expresan que:

a. *Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poesis textual*: esta conjetura debe entenderse como que los mundos ficcionales son el resultado del acto creador de un autor. Antes de dicho acto, el mundo ficcional no existía. La *poesis* textual es la actividad misma que le posibilita al hombre crear mundos ficcionales, sin olvidar que esta actividad tiene lugar en el mundo real. Cuando leemos un cuento o una novela de un escritor determinado, podemos acceder a él o a

7 Dolezel lo expresa de manera conclusiva de la siguiente manera: "(...) existir realmente es existir independientemente de la representación semiótica; existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos." Véase: Lubomír Dolezel, ob.cit. pág. 209.

ella gracias a que el autor la produjo con los respectivos estados de cosas con que lo pueblan. No dejamos de advertir que tales afirmaciones parecen una perogrullada; sin embargo, para Dolezel, asumir este principio supone desprenderse de la pesada carga ontológica de la referencialidad externa y del marco de mundo único. De esta primera premisa se desprende la siguiente de una manera directa.

b. *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso.* Las posibilidades de creación imaginaria son ilimitadas. La mente humana no tiene fronteras para la invención. Los mundos ficcionales que la historia de la humanidad ya ha creado no pueden contabilizarse. Los que faltan por crear se multiplican por cientos en cada ser humano que se disponga a darles existencia.

c. *Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real.* Los mundos ficcionales, al ser creados por la imaginación humana, pueden proponerse como alternativas de estados de cosas, sin la presión de una obligación de correspon-

dencia externa. Aunque existan entes reales con los cuales puedan relacionarse muchos entes ficcionales, éstos últimos sólo existen como tales en el mundo ficcional en donde desarrollan las propiedades que dicho mundo les asigna. Sólo allí se crean las condiciones para su desarrollo existencial. Aceptar como asesino de Ezequiel Zamora, prócer de La Guerra Federal venezolana, a "Perro Malo" tal como se propone Dencil Romero en uno de sus primeros cuentos, "El hombre contra el hombre" (1977)<sup>8</sup>, sólo es posible gracias a que en dicho mundo ficcional se actualizan posibles ficcionales que se convierten en entes ficcionales existentes en el mundo ficcional creado por el narrador. Sin embargo, otros pudieron ser los posibles actualizados y otras las formas de rellenar los huecos históricos.

d. *A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos.* En el caso de los mundos ficcionales narrativos de la literatura, la única vía con que se cuenta para incorporarse en ello es a través de la lectura. La disposición a la lectura y su pos-

8 Véase: Delzil Romero, "Cuentos completo"s. Ediciones El otro-el mismo. Mérida (Venezuela) 2002. pp 19-38.

terior ejecución son los pasos ineludibles para que el lector ingrese a la aventura que tal mundo desarrolla<sup>9</sup>. La “inmersión ficcional”, con todas sus exigencias, supone el paso previo y necesario para su disfrute.

e. *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* Siendo los mundos ficcionales producidos por textos físicamente finitos, es evidente considerar que lo que podemos saber de ellos es únicamente lo que en el texto se recoge. La Caracas de Salvador Garmendia o de José Balza siempre estará incompleta con respecto a la Caracas real. Del mismo modo, en los mundos ficcionales sólo se nos ofrecen datos sobre algunos aspectos (sean estos sobre los personajes, los hechos, los espacios o los motivos); otros quedan supuestos o totalmente silenciados. Pero para toda decisión interpretativa, sólo será posible su arbitraje sobre lo que el mismo texto ficcional presenta,

ya sea de modo explícito o implícito, pero que en cualquier caso, ofrezca algún síntoma documentado para la toma de tal decisión. Todo lo demás serán meras especulaciones.

f. *Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea.* Las macro-estructuras de control (lo que puede o no puede hacerse dentro de un mundo ficcional) son diversas con el propósito de que los variados agentes, situaciones y acciones puedan desarrollarse de modo convincente. A veces estas macroestructuras conviven paralelamente. La narrativa metaficcional, por ejemplo, lleva al límite las posibilidades de inserción y convivencias de diversas macroestructuras dentro de la obra. A pesar de ello, dicha heterogeneidad presenta una organización y una jerarquía de modo que sus dominios puedan establecerse con cierta claridad. Esto quiere decir que, por regla general, los esta-

9 Esto quiere decir que cada modalidad ficcional propone sus propios principios y condiciones de acceso a los mundos que crea, los cuales no pueden violentarse. Hasta en una trasgresión extrema como la que desarrolla Woody Allen en su película “La rosa púrpura del Cairo” (1985), la protagonista sólo puede “ingresar” al mundo ficcional de la pantalla después de haber asistido al cine en reiteradas oportunidades y haber visto múltiples veces la película, en otras palabras, sólo accede porque su inmersión ficcional la ha llevado al límite. Allen pone en juego una especie de metalepsis, pero dentro de los mismos espacios ficcionales que integran el mundo ficcional de “La rosa...”.

dos de cosas ficcionales hacen énfasis sobre ciertas macro-estructuras restrictivas (el caso de la modalidad *espistémica* de la ficción policial, por ejemplo), ello no impide que a ciertos agentes, situaciones y acciones se enmarquen en otro tipo de restricción macroestructural.

Con Thomas Pavel (2000) se incluye una atrayente perspectiva. Pavel en un primer momento (Pavel:1984) admitió la imposibilidad de establecer fronteras sanitarias entre discursos ficcionales y no ficcionales. Pero más recientemente, este autor clama por apartarse ya del intento por definir *qué es la ficcionalidad* y más bien dirigirse hacia *qué hace la ficcionalidad*. Para Pavel, si los productos literarios se aceptan como “productos culturales”, además de las peculiaridades semánticas, pragmáticas y estilísticos-textuales que evidentemente ofrecen, sería interesante internarse en un conjunto de asuntos comunes que ellos suelen debatir: el asunto de las *normas y los valores*. La solución sobre la manifestación discursiva de las normas y los valores no está ni en la propuesta de Hamburger (1957) con su idea del *yo originario* que se expone a través de una tercera persona, ni en la idea de Cohn (op.cit) sobre una tercera persona indagadora de la interioridad cognitivo-emocional de otra. Como ya sa-

bemos, la distancia en que se encuentran los objetos ficcionales con respecto al mundo actual no necesariamente los hace carente de referencia en dicho mundo. Por el contrario, los lectores saben que muchos de los personajes sobre los que leen no viven en el mundo actual, pero no por ello dejan de estar muy atentos a sus singulares pasiones, a sus ambiciones desmedidas o a sus fracasos estrepitosos. Estos eventos son igualmente estimados y producen en el lector diversas reacciones, a pesar de su inexistencia factual. Todavía más, su seguimiento deriva en máximas, normas y valores que son apreciados más que al autor implícito o al mismo narrador. Esto sucede, según Pavel, debido a que muchos de los contenidos presentes en los trabajos de ficción involucran descripciones, normas y valores que también abrazan a las vidas de los lectores. Benjamín Harshaw (1984) ha manifestado que no se puede comprender una obra de ficción sin integrar los Campos de Referencia Internos (proyectados dentro de la obra) con los *Campos de Referencia Externos* que le circundan. Este procedimiento “integracionista” ha sido demostrado y validado también para la comprensión de los significados de los enunciados lingüísticos. La lingüística de orientación cognitiva (Brandom:1994) ha demostrado que comprender el significado de una

declaración ligüística o alcanzar el conjunto de proposiciones de las oraciones o enunciados, supone tener la capacidad de hacer inferencias basadas en ellos. Una situación proyectiva similar se presenta cuando leemos textos ficcionales. *Las declaraciones con las cuales se elabora el mundo ficcional (es decir, los estados de cosas que se plantean) imponen, para su comprensión, que los lectores realicen inferencias basadas en estas declaraciones. Y muchas de estas inferencias surgirán apoyadas en evaluaciones sobre los valores o las normas que se siguen en dicho mundo:* ¿Es Doña Bárbara mezquina, dominante, avazalladora, infeliz, víctima? ¿Quiere o no quiere a su hija? ¿Son las personas ficcionales de Garmendia indecisos e indiferentes ante su existencia? ¿Existe la rebeldía como un valor en la narrativa nacional? ¿Por qué los personas ficcionales campesinos en nuestra narrativa logran pocas veces cambiar el rumbo de su existencia? ¿Es esto marca de una incompetencia aptitudinal? ¿Son ingenuos las personas ficcionales de Guaramato? ¿Qué consecuencias conlleva tal ingenuidad a los estados de cosas? ¿Qué valores defiende Manzanita? ¿Son inmorales mucho de las personas ficcionales en los cuentos de Ednodio Quintero, de Alberto Jiménez Ure? ¿Qué desafíos se imponen a un

mundo inmoral para su aceptación estética? ¿Es el pesimismo una constante que regula los mundos ficcionales de la narrativa venezolana a partir del los años 60? ¿Es la ironía de Igor Delgado Senior una forma de desafiar las convenciones sociales en sus mundos narrativos? ¿No son algo *endebles y fragmentarias* algunas de las normas con que se configuran las redes relacionales de las personas ficcionales en muchas de la narrativa venezolana más actual, así como también, carentes de suficiente sustento en el detalle y por ello los mundos que construyen no repercuten estéticamente?

Para Pavel, aunque las obras ficcionales literarias mantengan su distancia del mundo empírico, mantienen, de diversas maneras, una conexión compleja con él. Sin embargo, lo todavía más interesante de los discursos ficcionales literarios y los mundos desde ellos proyectados, es cómo muestran los inadvertidos nudos existentes entre los seres humanos y las normas y los valores que gobiernan nuestra existencia. Es decir, la ficcionalidad nos recuerda que existen muchos, pero muchos sucesos, ideas, relaciones y estados de cosas sobre los que el ser humano debe todavía interrogarse, reflexionar, inferir, hipotetizar, interpretar y debatir. Más aún, sólo el discurso ficcional permite levantar hipótesis sobre luga-

res demasiado escondidos de de la vida humana. De este modo puede penetrar, aunque sea sólo a modo de conjetura, en aquellos intersticios apenas perceptibles de nuestra existencia. Pero lo más excepcional será siempre que los textos ficcionales proporcionan senderos para hacerlo de muy diversas maneras.

#### **4. Focalización y modalidad como componente de la ficcionalidad**

Para concluir nos detendremos ahora, muy brevemente, en uno de los puntos claves con que se suele caracterizar a los discursos ficcionales. Como ya expresamos, los textos literarios y los discursos que de ellos se desprenden, son construcciones socio-semióticas. Las posiciones postmodernas tienen, en cierta medida, argumentos para diluir las fronteras entre los discursos generados en las diferentes prácticas socio-semióticas. *Todos* dependen de instancias discursivas responsables; y tanto en unos casos como en otros, se opera de manera análoga: se seleccionan y se acomodan los componentes mostrados intensionalmente. Desde esta perspectiva, al considerar que todo discurso tiene una fuente responsable de su presentación, cualquier discurso está mediatizado-modalizado por ese origen. Sin embargo, si partimos de la premisa epistemológica presentada más arriba según la cual los tex-

tos literarios *crean un mundo* (independientemente de donde surja su fuente inspiradora), en lo concerniente a los discursos ficcionales, el proceso de mediatización-modalización presenta particularidades y concesiones que no pueden obviarse. Como ya antes apuntaban Dorrit y Riffaterre (*ob.cit*), sólo el discurso ficcional literario puede exponer, en un mismo entorno, esta mediatización-modalización bajo una variedad de *hablantes, percepciones y posiciones*. Todavía más, y a diferencia de los discursos no ficcionales, esta mediatización determina el estatus de facticidad y de verdad con que deben ser considerados los estados de cosas expuestos en el mundo ficcional presentado.

Ciertamente, todos los estados de cosas desplegados desde cualquier discurso, incluidos aquellos apoyados en el entorno empírico, son versiones de la experiencia humana. Y como tales, existe una variedad posible de actualización. Desde cada tipo de discurso se establece la relación de dependencia con la perspectiva que lo presenta y lo representa. Las versiones que se dan desde la ciencia sobre realidad no es la misma que se da desde la religión. Pero en todos los casos, las versiones –o *relatos*, como prefieren llamarlos actualmente algunos– surgidas de cada uno de estos discursos están mediatizadas por la perspectiva que sus agentes autorizados ejercen cul-

turalmente en la sociedad. En lo concerniente a los discursos ficcionales y dentro de los mundos que ellos exponen, existen *grados de autoridad* para el establecimiento de los estados de cosas presentados en los discursos<sup>10</sup>. Esto capacita para la aceptación de la convención literaria de *la autenticación y la autoridad de control narrativo*. En un mundo de ficción, los hechos actualizados y los que no lo son (lo que ocurre y lo que no, lo que es verdad dentro del mundo en cuestión y sobre lo que no se puede decidir), están establecidos por *la autoridad discursiva* correspondiente. Sin embargo, el poder de esta autoridad para instaurar los estados de cosas posee grados de confianza para el lector. Ruth Ronen afirma que: "*In literary contexts, then, authority is conceived as a convention attributing more power of construction to an external speaker, and less power to an internal and restricted speaker*" (Ronen.1994:176). Para la autora, los

eventos referidos por hablantes situados en niveles narrativos más externos (el narrador omnisciente, por ejemplo) *tienden* a ser apreciados por los lectores como hechos ficcionales auténticos<sup>11</sup>. Por eso concluye que el mayor grado de autoridad con que un hablante esté dotado en un mundo ficcional determinará el grado de autenticidad de los estados de cosas que se originan desde ese hablante (Ronen;*Idem*:176). Esta es una premisa muy bien desarrollada por Dolezel (1999).

Ahora bien, los mundos ficcionales se caracterizan por presentar una variación de autoridades de autenticación y eso es lo que produce su estructura profundamente modal. En los mundos que despliegan desde los discursos ficcionales nos encontramos con un conjunto de hechos auténticos y factuales al lado de un conjunto de acontecimientos que pertenecen a la esfera privada de los personajes, y por lo tanto, relativizados, como lo son sus conocimientos, deseos, creencias, pensamien-

- 10 Acá podría objetarse que lo mismo ocurre con los discursos no ficcionales. Las convenciones socio-culturales también asignan grados de autoridad en la producción de los discursos que desembocan en grados de credibilidad. Seguramente nos resultará más creíble la versión discursiva de un hecho histórico que proviene de un historiador que la que proviene de un ingeniero. Sin embargo, en la literatura, estos grados de autoridad están copresentes y en tensión. La autoridad acá proviene de una convención literaria, esto es, del modo como se desarrolla la comunicación literaria debido a los parámetros que la rigen.
- 11 Este reconocimiento también es parte de la convención literaria gestada desde su propio esquema comunicacional.

tos. Más aún, esta estructura modal surgida de la interacción de los hablantes de un mundo ficcional con las diferentes tipos de actualización que pueden presentarse de sus proposiciones, produce una jerarquía organizada en donde *hechos*, *cuasi-hechos* y *no hechos* constituyen la totalidad del mundo ficcional (Ronen; *idem*:176).

El aporte más relevante de Ronen sobre este asunto deriva de considerar la jerarquía de autoridades establecidas no sólo procedente de la autoridad que la ejerce<sup>12</sup>, sino también de la tensión que puede presentarse entre las diferentes voces *autorizadas*. En un discurso ficcional, los estados de cosas transmitidos a través de cualquier voz autorizada interactúan con sujetos percibidores, quienes esencialmente lo que hacen es focalizar sobre esos estados de cosas y por medio de esto, determinan el primer grado de factualidad posible. Visto así, la focalización precede a la narración (Ronen; *idem*). La narración no soporta que se le abstraiga del modo a través del cual es presentada.

Como sabemos, la focalización es el principio según el cual los elementos del mundo ficcional son ordenados desde una cierta perspectiva o desde una cierta posición (Genette:1989). Así, el proceso de foca-

lización es inseparable del objeto focalizado. Esto es importante en la medida en que la focalización, usada también como una metáfora heurística, sirve para ilustrar la operación de perspectiva en el mundo ficcional. Cuando los motivos narrativos son considerados desde el nivel de focalización y no desde el nivel de la narración, la identidad del focalizador y el tipo de focalización llevan a cabo, de forma predeterminada, el grado de autenticidad o el grado de factualidad (ficcional) asignado al acto de habla narrativo. En otras palabras, debido a que la autenticidad (lo que es y no es verdad) de los componentes de un mundo ficcional (entidades y focalizadores) dependen de los modos de percepción, ello hace que sea un elemento distintivo para determinar cómo se constituye tal mundo de ficción. Recursos como los anteriores distancian a narradores abrumadores como los presentes en las novelas de José Saramago y la indeterminación angustiante de "*Otra vuelta de tuerca*" de Henry James. También podría ser un aspecto que distancia a Juan Rulfo de Carlos Fuentes, pero en Venezuela, quizás acerque más a José Balza a Gallegos. La estructura *plurimodal* de los discursos ficcionales es precisamen-

12 Tal como lo postula y defiende Dolezel (1999).

te producida por la interacción entre entidades y focalizadores, es decir, entre estados de cosas *filtrados por diferentes contempladores*. Esta interacción produce un mundo estructurado de acuerdo con una variedad de grados de autenticidad en los motivos narrativos involucrados, y así, cada tipo de focalización adscribe un grado diferente de autenticidad para las entidades ficcionales. Los grados de autenticidad tienen otra consecuencia para los mundos ficcionales: determinan su autonomía con respecto al mundo empírico. Al proporcionar sus propios criterios

para discernir los hechos (ficcionalles) de los que no lo son (generados a través de sistema de focalización y narración) requieren de la inmersión en los entornos narrativos imaginarios para su adecuada evaluación.

La *focalización* y la *plurimodalidad* con que ésta se puede presentar, resultan tácticas enriquecedoras para la invención narrativa ficcional. Ellas son recursos que nos hablan de la inmensa capacidad imaginativa de la mente humana; permitiéndonos, aunque sea durante el breve espacio de las páginas, la maravillosa experiencia de la ubicuidad.

### Bibliografía

- ADAMS, Jon-K. (1985). *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.
- AVALLE, D'Arco Silvio. *Formalismo y estructuralismo*. Madrid: Cátedra.
- ALIVERTI, Omar E.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Gredos. Edición trilingüe por Valentín García Yebra
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, Steven J. (2002). La ironía como envoltura en la cuentística venezolana actual. *Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María (España). pp. 233-246.
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, Steven J. *Comprensión e interpretación de textos escritos entre lenguas próximas. Una perspectiva experimental*. En: *Lingua Americana*. Revista de Lingüística del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de La Universidad del Zulia. Maracaibo. Primer semestre de 2002.
- BLESA, TÚA. (1996). *Deslizamiento por la banda de Móbius*. En: *Mundos de Ficción I*. pp. 111-117. Murcia: Universidad de Murcia.
- BRANDOM, Robert. (1994). *Meting it Explicit: Reasoning, Representing and Discussion Commitment*. Cambridge: Harvard University Press.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (1994). *Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria*. En: *Teoría de la literatura*. Darío Villanueva (compilador). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- 1996. *Ficción y discurso histórico*. En: *Mundos de Ficción I*. pp. 95-101. Murcia: Universidad de Murcia.

- COHAN, Steven, and Linda M. SHIRES. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London: Routledge, (1988).
- COHN, Dorrit. 1999. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CRITTENDEN. C. (1991). *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- DOLEZEL, Lubomír (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Teorías de la ficción literaria. Antonio (comp.). Madrid: Arco-Libros.
- GENETTE. Genette. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- HAMBURGER, Kate. (1957). *La Lógica de la Literatura*. Madrid, Visor. 1995
- HARSHAW. Benjamín. (1997). *Ficcionalidad y Campos de Referencia*. En: *Teorías de la Ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez (comp.), ed. Madrid: Arcos/Libros.
- NIERAGDEN, Göran. *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*. *Poetics Today* 23[4], 685-705. Winter (2002).
- PAVEL, Thomas. *Fiction and Imitation*. *Poetics Today* 21[3], 479-541. 2000.
- \_ 1986. *Mundos de Ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, (1995).
- REIZ DE RIVAROLA, Susana. 1989. *Teoría y Análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- RICOUER, Paul, 1982. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- RIESER, H (ed): (1982): *Semantics of Fiction*, número especial de *Poetics*, 11,
- RIFFATERRE, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- RONEN, Ruth. (1994). *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHMIDT. S.J. (1978). *La comunicación literaria*. En: *Pragmática de la comunicación literaria*. Segunda edición. 1999. pp. 195-212. Madrid: Arco/Libros.
- WODAK, Ruth y MEYER, Michael, (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

## **Información general**

La Revista de Literatura Hispanoamericana es una publicación auspiciada por el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia y financiada por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico (CONDES); aparece semestralmente y tiene carácter unidisciplinario.

Los objetivos de esta publicación son los siguientes:

- Estimular la investigación en el campo de la literatura hispanoamericana y divulgar sus resultados.
- Afianzarse como espacio editorial donde puedan confrontarse, discutirse y analizarse las más avanzadas ideas en el área de la literatura y la crítica literaria hispanoamericanas.

## **Instrucciones y normas para el envío de trabajos**

La Revista de Literatura Hispanoamericana recibe trabajos en español de investigadores nacionales y extranjeros. Los artículos son arbitrados por parte de un comité de especialistas de reconocido prestigio, a fin de mantener un elevado nivel académico. El Comité Editorial se reserva el derecho de sugerir modificaciones formales a los que sean aceptados para su publicación, así como también publicar los trabajos aceptados en el número que estime más conveniente.

Los investigadores interesados en publicar sus artículos en la Revista de Literatura Hispanoamericana deben seguir las siguientes instrucciones:

1. Enviar los trabajos al Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia. Revista de Literatura Hispanoamericana. Bloque Q, 204. Apartado 1490 Maracaibo. Estado Zulia. Venezuela.
2. Los trabajos deben ser originales, inéditos, no publicados ni total ni parcialmente con anterioridad, ni haber sido propuestos simultáneamente a otras publicaciones.
3. El autor debe enviar un original y tres copias de su trabajo con las siguientes especificaciones: (a) extensión entre 10 y 25 cuartillas, en papel carta, mecanografiado a doble espacio y por una sola cara; (b) enviar un disquete de 3 1/2 pulgadas, grabado, sin editar, en Word 6.0; (c) resumen no mayor de 250 palabras en español e inglés, con la indicación de 3 a 5 palabras claves también en español e inglés.
4. Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del trabajo. Las referencias hechas en el texto deben incluir entre paréntesis el apellido del autor, el año de publicación y el número de página (Montejo, 1986:79). El resto de los datos será incluido en las referencias bibliográficas de acuerdo con el siguiente orden: Autor. Año de publicación. Título. Ciudad. Editorial. Número de páginas.
5. Todo trabajo deberá estar acompañado por un breve currículum vitae del autor.