

# — ENUNCIACION, FICCION Y NIVELES SEMIOTICOS EN EL TEXTO NARRATIVO

!

-

**JOSE ANGEL GARCIA LANDA**  
**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

EN este trabajo estableceremos algunos paralelismos entre conceptos narratológicos y otros derivados de la pragmalingüística, con la esperanza de que esta comparación contribuya a clarificar las relaciones entre dos disciplinas tan próximas y que a la vez han trabajado tan aisladas.<sup>1</sup> Dado que el tema desborda con mucho el tratamiento que aquí podemos darle, nos centraremos ante todo en las peculiaridades enunciativas de la ficción. No trataremos directamente otros temas de indudable relevancia para una pragmática literaria, como son por ejemplo las peculiaridades comunicativas del lenguaje escrito, la interacción comunicativa, el concepto de literatura, la narración como acto de habla conversacional, etc. Examinaremos algunas definiciones clásicas de la ficción en el campo de la teoría literaria y la teoría de los actos de habla. Partiendo de ellas, estableceremos pautas de descripción estructural que tengan en cuenta la naturaleza compleja y estratificada de la ficción narrativa, teniendo en cuenta los casos fronterizos o problemáticos. Terminaremos con unas consideraciones sobre las relaciones entre la lingüística ampliada (pragmalingüística) y la teoría literaria.

## **1. BREVE HISTORIA DEL CONCEPTO DE FICCION**

Desde la antigüedad griega, la reflexión sobre la literatura (o la poesía) va unida a una reflexión simultánea sobre el sentido de la ficcionalidad, y sus relaciones con otros conceptos como imitación, realismo o verosimilitud. De hecho, podríamos decir que más que unida va mezclada.

Así, Platón distingue en el *Sofista* entre imitación icástica e imitación fantástica, y condena a esta última por ser creadora de falsedades. La ficción no tiene cabida exacta en estas categorías, pero nada bueno parece augurarse para ella. En la *República* Platón pronuncia su célebre condena contra los poetas: "los poetas . . . no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad" (X, 283). Está claro que para Platón la ficción es algo muy cercano a la mentira. Lo mismo declara Solón (cit. por Aristóteles, *Metafísica* I. ii, 983 a). Para Gorgias, la ficción (poesía) es una forma de mentira en la cual el engañado es más sabio que el que no se deja engañar.

La tradición crítica posterior, comenzando por Aristóteles, pugnará por diferenciar los conceptos de ficción y mentira: hay una correspondencia subyacente entre la realidad y la ficción que no se da en el caso de la mentira. Aristóteles opone la poesía a la historia, pero no se trata de la oposición entre mentira y verdad. Para Aristóteles la ficción es fiel a la verdad en un sentido que va más allá de la mera literalidad de la historia :

resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella . . . , empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ójala hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia* , ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. (*Poética* IX, 1451 b)

Es decir, el objeto de la *mimesis* no tiene por que ser real: puede ser ideal, puede incluso manifestar de una forma más perfecta que los objetos reales la esencia y potencialidades de la naturaleza.

En otro pasaje igualmente famoso, Aristóteles pide a los poetas que sean lo más "miméticos" posible, "que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador" (*Poética* XXIV, 1460 a). Es decir: no sería artista. Son frecuentes en la crítica posterior las condenaciones aristotélicas a la voz directa del autor, que se considera un elemento necesariamente extra-artístico.<sup>2</sup> Parece difícil no ver en este pasaje

aristotélico una contradicción con la anterior definición de los modos de la *mimesis*, cuando Aristóteles dice que "se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa—como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo" (*Poética* III, 1448 a). Habrá que admitir que Aristóteles entiende por *mimesis* dos cosas diferentes en uno y otro contexto. Se trata de una molesta confusión entre ficción y literatura, que comprensiblemente será muy frecuente en los teorizadores más variopintos.

Durante numerosos siglos, la teoría literaria no va mucho más allá de las teorías platónica y aristotélica en cuanto al problema de la ficcionalidad. San Agustín reconoce que las obras de arte tienen verdad a su manera, precisamente por el hecho de ser una especie de falsedad, pues es el papel del artista ser en cierto modo un fabricante de mentiras.<sup>3</sup> Boccaccio añade algunas ideas interesantes. Identifica deliberadamente los conceptos de poesía y ficción; lo que se nos presenta "compuesto bajo un velo", con la verdad oculta bajo apariencia de falsedad, es poesía y no retórica.<sup>4</sup> La poesía no es en absoluto "mentira", debido a este significado oculto que se interpreta a partir del aparente y superficial. El poeta ya trabaja dentro de una convención y debe ser leído de acuerdo con ella: "Poetic fiction has nothing in common with any variety of falsehood, for it is not a poet's purpose to deceive anybody with his inventions".<sup>5</sup>

Este mismo razonamiento subyace a los planteamientos posteriores del problema del valor de verdad de la ficción en la teoría literaria del Renacimiento. Es conocido el argumento de Sir Philip Sidney en defensa de la poesía:

the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false. . . . But the poet (as I said before) never affirmeth. The poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes. . . . And therefore, though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not . . . (1973: 124).

Esta solución es básica, y tiene sus equivalentes modernos. Sin embargo, es muy parcial e incompleta. Sólo resuelve el problema relativo al aspecto superficial del discurso: superficialmente, la ficción no es una afirmación, por tanto no puede ser una mentira. Sin embargo, las teorías renacentistas, incluida la del propio Sidney, suponen que la ficción *sí afirma* de una manera subyacente, puesto que mantiene con la realidad una relación de

inteligibilidad semejante a la descrita por Aristóteles. Y Sidney distingue, inspirándose en Platón, una poesía fantástica, que se ocupa de objetos triviales o indignos, de una poesía icástica, "figuring forth good things" (1973: 125).

En suma, la ficción no es en absoluto una mentira: más bien, tiene posibilidades de ser una afirmación verdadera sobre la realidad. Esta visión aristotélica pervive esencialmente durante los siglos XVII y XVIII. Para Samuel Johnson, "the Muses wove, in the loom of *Pallas*, a loose and changeable robe, like that in which *Falsehood* captivated her admirers; with this they invested *Truth*, and named her *Fiction*".<sup>6</sup> En líneas generales es la postura que sigue vigente hoy mismo, ya se formule en términos lingüísticos, marxistas o psicoanalíticos.

Por supuesto, el problema de la relación entre literatura y realidad es mucho más complejo que el de la mera distinción entre ficción y mentira. Algunos románticos afirman de nuevo una postura semejante a la platónica, pero invertida: lo que hace importante a la ficción no es que haya una realidad previa a la ficción con la cual ésta se corresponde secretamente, sino precisamente una no-coincidencia fundamental: los artistas nos presentan cosas que no son, y precisamente por ello son creadores de ideales, de modelos. Así, por ejemplo Oscar Wilde en "The Decay of Lying". Todavía hoy John Fowles piensa que el novelista tiene mucho de mentiroso en su constitución (in Onega 1988: 76). En este sentido podríamos discutir la función *realizativa* del discurso de ficción: no es una mera descripción de la realidad, sino un acto que transforma la realidad y da lugar a elementos nuevos que no se encontraban antes allí.<sup>7</sup> Pero estas observaciones se colocan a un nivel mucho más complejo, que desborda el nivel de comprensión lingüística básico que ahora continuaremos examinando.

Tanto Dryden (1970c: 89) como Johnson o Coleridge observan que nunca hay una confusión por parte del receptor entre la ficción y la realidad. De haberla, se debería a un error. La actitud que el receptor adopta ante la ficción no consiste en creerla, sino más bien en colaborar con la ficción, entrar en el juego, "to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith" (Coleridge 1956: 168). El concepto *dewilling suspension of disbelief* sigue en la base de las teorías contemporáneas. En él se encuentra implícito un principio básico de la descripción pragmática de la ficción: "fiction is

defined by its pragmatic structure, and, in turn, this structure is a necessary part of the interpretation of fiction " (Jon-K. Adams 1985: 2).

Ingarden (1973: 342) formula un principio comparable: no hemos de ser absolutamente conscientes de la ficcionalidad, y tampoco confundir la ficción con la realidad. Si se da cualquiera de estos dos extremos la obra fracasa.<sup>8</sup> Esto no impide, continúa Ingarden, que reaccionemos emocionalmente ante la ficción como ante la realidad. Según Bullough (1971: 757), el hecho de que un personaje de una narración sea o no ficticio no altera nuestros sentimientos hacia él. Las teorías estéticas de finales del siglo pasado y principios del presente expresan el status peculiar de la poesía refiriéndose a su valor intrínseco o autónomo (cf Bradley 1971: 738), un concepto que con frecuencia se ha prestado a exageraciones o malinterpretaciones. El psicoanálisis explicaría esta autonomía en otros términos, diciendo que el contenido de la narración es siempre fantástico (Castilla del Pino 1983: 302). Tanto en la narración literaria real como en la ficticia la intervención del lector consiste en una proyección de deseos propios sobre el mundo narrado. Por ello, como veremos, en literatura no es crucial la diferencia entre ficción y no ficción: lo importante es que tanto la ficción "realista" como la ficción "fantástica" siguen unas pautas de organización semejantes.

## 2. FICCION Y ACTOS DE HABLA

El estudio de la diferencia entre ficción y realidad ha sido tradicionalmente objeto de la teoría de la literatura y de la filosofía, más bien que de la lingüística. Esta carecía hasta una época relativamente reciente de categorías conceptuales que le permitieran tratar el asunto de la ficcionalidad en sus propios términos analíticos.

Sin embargo la lingüística ya poseía, incluso al nivel del análisis formal de sistemas, un embrión de estas categorías en la medida en que era capaz de enfrentarse al fenómeno de la enunciación. El estudio de los deícticos o de los tiempos del verbo se ha aplicado así al estudio de la enunciación literaria, con mayor o menor fortuna.<sup>9</sup> Un concepto como el de *modalidad verbal* también era un terreno apto para iniciar la discusión: toda modalidad debe ser considerada en relación con el acto de palabra; es una marca puesta por el sujeto sobre el enunciado para darle una categoría u otra, para *modalizarlo*

con respecto a la realidad o a sus intenciones (cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1982: 64 ss). Podríamos pensar, en base a ello, que un discurso de ficción sufre algún tipo de modalización para diferenciarlo de los discursos sobre hechos reales. Más adelante veremos ciertos desarrollos de estas categorías a nivel de gramática textual.

Deslindaremos primero desde un punto de vista pragmático los conceptos de ficción y mentira, para concentrarnos seguidamente en el análisis de la ficción. La caracterización dada por Frege al fenómeno de la ficción (literaria) enlaza directamente con la formulación de Sidney antes citada. La ficción no es lógicamente igual a la mentira: es más bien aquéllo que no se somete a la prueba de la verdad.<sup>10</sup> I. A. Richards también investiga la naturaleza del lenguaje poético, y llega a conclusiones comparables a las de Frege o Ingarden. Para Richards (1970, 1973), la poesía está compuesta de pseudo-afirmaciones (*pseudo-statements*) que no se deben juzgar de acuerdo con su valor de verdad. Richards distingue cuatro componentes en la noción de significado, o cuatro tipos de significado posibles:

- *Sense*: es el significado referencial, que consiste en dirigir la atención del oyente hacia un estado de cosas externo.
- *Feeling*: la actitud subjetiva hacia el estado de cosas, que también se transmite en el mensaje.
- *Tone*: la actitud hacia el oyente por parte del hablante, la relación entre ambos asumida por el hablante.
- *Intention*: el objetivo que busca el hablante (cf. la *intención perlocucionaria*. Richards no distingue entre ilocución y perlocución).

En el lenguaje "científico" o "no poético" en general, predominaría el sentido referencial, mientras que en la literatura este valor queda convencionalmente anulado, y lo significativo son las emociones excitadas:

When this happens, the statements which appear in the poetry are there for the sake of their effects upon feelings, and not for their own sake. Hence to challenge their truth or to question whether they deserve serious attention *as statements claiming truth*, is to mistake their function. (Richards 1973: 186).

Las creencias e ideas de la obra no chocan al lector por su discordancia con las suyas propias, afirma Richards: se asumen como ficciones poéticas, y no se interpretan referencialmente. "The absence of intellectual belief need not cripple emotional belief, though evidently enough in some persons it may" (1973: 278). Sin embargo, Richards comenta que esto no es precisamente una

*willing suspension of disbelief*, según había afirmado Coleridge: ni sentimos incredulidad ni la suspendemos voluntariamente.<sup>11</sup>

En nuestra opinión, la teoría de Richards es anti-intelectualista en exceso. Postula una diferencia radical entre la ficción y la no ficción, y por lo tanto subestima el papel que los conocimientos enciclopédicos que el lector aporta a su actividad real le sirven igualmente en la actividad simbólica de la literatura.<sup>12</sup> En la ficción no cambia radicalmente la naturaleza de nuestra comprensión, sino la interpretación que le damos a lo comprendido, la clasificación que damos al acto discursivo en nuestra ordenación de la realidad.

Van Dijk (1972: 152) propone en su modelo generativo una fase de descripción textual que introduzca operadores modales a nivel ya sea de todo el texto o de alguna sección, operadores que identifiquen los textos *contrafactuales*. En este concepto, al parecer, se deberían incluir tanto las mentiras como los relatos de sueños o la ficción. En un sentido puede resultar útil y económico englobar estos fenómenos en un signo común para la descripción textual, pues tienen algunos rasgos comunes, pero nunca identificarlos. Creemos que en la utilización discursiva real de un texto la modalidad entendida en este sentido está más especificada. En el caso de la mentira, la contrafactualidad sólo existe (en principio) como operador macroestructural en la representación del hablante; la ficción, para ser tal, debe existir también en la del oyente (cf. Van Dijk 1972: 290). Más adelante (1972: 300) Van Dijk introduce un operador modal *Fict* exclusivo para los textos de ficción, pero sin distinguirlo claramente de otros contrafactuales (cf. 1972: 336). Son comparables a los textos contrafactuales de Van Dijk los modos "virtuales" de Bonheim: "[t]he virtual form . . . consists of imagined speech, of report conceivable rather than actual, or of imaginary description" (Bonheim 1982: 34). Como observa Bonheim, la importancia de estos fenómenos en literatura va en aumento.

Podemos admitir que se engloben ficción y mentira bajo el término general de contrafactualidad, junto con algún otro tipo de fenómenos, como el lenguaje figurativo. Pero esta categoría modal es demasiado inclusiva, y requiere un análisis que dé cuenta de las diferencias reales que se perciben entre estas acciones discursivas.

En términos de la teoría de los actos de habla de Austin, podríamos decir que la ficción tiene la categoría de un acto ilocucionario: su existencia como tal exige su reconocimiento por parte del oyente. Por el contrario, la mentira es el ejemplo perfecto de acto no definible en términos de ilocución, sino

solamente de *intención perlocucionaria*. Para que la mentira se produzca, debemos tener la intención de que el interlocutor no reconozca nuestra intención de mentir: y así volvemos a recordar la defensa de Sir Philip Sidney contra los que identifican mentira y poesía. Coincide en lo esencial con esta visión la teoría del "presupuesto de ficción" de Castilla del Pino (1983: 321). Como señala Castilla del Pino, el oyente debe *inferir* lo que el hablante *presupone*; la cualidad de ficcionalidad podrá así describirse como una presuposición del hablante que es inferida por el oyente.

Que sepamos, el primer análisis filosófico detenido del concepto de ficcionalidad, delimitándolo frente a realidad, idealidad, potencialidad, etc., es el de Ingarden.<sup>13</sup> Como muchos otros estudiosos, Ingarden no define con suficiente claridad su concepto de literariedad, con lo que éste queda confundido con el de ficcionalidad. Pero de su análisis queda bien claro qué parte de su estudio se refiere a la literatura *en cuanto ficción*. Por tanto, hablaremos de "ficción" donde Ingarden dice "literatura" mientras exponemos sus ideas.

Para Ingarden, los objetos ficticios son "puramente intencionales". En general, el "estrato de los significados" (*meaning stratum*) tiene una existencia *puramente intencional*, como todo correlato de una forma lingüística. Este objeto puramente intencional

has no autonomous ideal existence but is relative, in both its origin and its existence, to entirely determinate subjective conscious operations. On the other hand, however, it should not be identified with any concretely experienced "psychic" content or with any real existence (1973: 104).

El objeto puramente intencional, ya sea el significado de una sola palabra o el nivel de la *acción* de un *discurso narrativo*, puede según Ingarden *corresponder* (no óptica, sino significativamente) a una realidad externa, con una limitación: "Objective states of affairs can directly correspond . . . only to assertive propositions".<sup>14</sup> Esta correspondencia, sin embargo, no tiene nada de necesaria; puede no darse:

sentences which have the form of assertive propositions can be modified in such a way that, in contrast to genuine "judgments", they make no claim of "striking" an objective state of affairs. (1973: 131)



La naturaleza óptica de la proposición (universalidad, necesidad, factualidad, etc.) es independiente de esta correspondencia, señala Ingarden. En otros términos (diríamos hoy): la ficcionalidad no afecta a la semántica de la forma lingüística, sino solamente a su caracterización pragmática.<sup>15</sup> Rasgos semánticos que son contradictorios, mutuamente excluyentes, en las referencias a la realidad, pueden coexistir sin ningún problema en las frases que no aspiran a esa conexión pragmática: es lo que Platón llamó despectivamente la fantasía. También se hace posible la multiplicidad de sentidos, si el bloque semántico fundamental no está claramente determinado sino que es "opalescente", es decir, que se presta a diversos tipos alternativos de asociaciones semánticas (Ingarden 1973: 143).

Pero aún hay más. Los actos de habla de una obra de ficción no sólo coinciden con las proposiciones de la no ficción en su caracterización semántica, sino también en lo que Ingarden denomina el *habitus*. Para Ingarden, la relación entre una proposición y la realidad sería una no-relación: la proposición que afirma el objeto ficticio se contenta con tener la forma de una proposición afirmativa (es decir, a tener una estructura semántica) sin dar el paso de constituirse en una proposición judicativa, en un juicio (es decir, sin establecer una relación de referencialidad con la realidad).<sup>16</sup> Con ello, la esfera óptica del estado de cosas no se constituye independientemente de la proposición misma, al superponerse a la esfera óptica de un posible correlato exterior, sino que queda ligada a la proposición en cuestión.

Ingarden opone la *afirmación* a la *aserción*. Una proposición afirmativa puede referirse a un estado de cosas en la realidad: pasa entonces a ser un juicio.<sup>17</sup> De *proposición afirmativa* deviene *juicio asertivo*. En un juicio propiamente dicho, el estado de cosas significado por la proposición se hace transparente y nos remite al estado de cosas coincidente con él que existe en la realidad objetiva. "Between the two extremes —of the pure affirmative proposition and the genuine judicative proposition— lies the kind of sentences that we find in the (modified) assertive propositions in literary works" (1973: 167).

En efecto, no son frases meramente afirmativas: hoy diríamos que no pertenecen a la lengua, sino al habla; en tanto que son usadas en un contexto, devienen asertivas. Pero no por ello se actualiza en ellas lo que Ingarden denomina el *habitus* intencional de proyección hacia la realidad: "the assertive propositions in a literary work have the external habitus of judicative propositions, though they neither are nor are meant to be genuine

judicative propositions" (1973: 167). Tienen el *habitus* que las actualiza como juicios, pero en cambio no poseen un valor de verdad: como si no fuesen proposiciones asertivas siquiera.<sup>18</sup> Son lo que Ingarden denomina *pseudo-juicios* (*quasi-judgments*). El principal inconveniente que presenta esta formulación es que la frase literaria se presenta así como si le faltase algo que sí tienen las frases "ordinarias", cuando es más conveniente describirla como el resultado de una codificación ulterior: la frase "ordinaria" más unas reglas de interpretación adicionales.

Algunos de los pseudo-juicios se acercan más al polo asertivo, otros al judicativo. Pero todos tienen un rasgo en común: el estado de cosas significado por la proposición es proyectado intencionalmente hacia una actualización, es desligado de la proposición, y deviene transparente con relación a estados de cosas existentes al margen de la frase. Pero esos estados de cosas no se corresponden con estados de cosas identificables en el mundo real. No hay referencialidad al mundo real, sino a un mundo ficticio.<sup>19</sup> Somos conscientes durante la lectura de que el contenido intencional de los pseudo-juicios tiene su origen en la frase:

For this reason the corresponding purely intentional states of affairs are *only regarded as really existing*, without, figuratively speaking, being saturated with the character of reality. That is why, despite the transposition into reality, the intentionally projected states of affairs form their own world. (1973: 118)

Un mundo propio que, como reconoce Ingarden, está anclado hasta cierto punto en el mundo objetivo.

En principio, la distinción de Ingarden entre la presencia de un *habitus* determinado y su "saturación" parece corresponder a la diferencia antes mencionada entre los niveles locucionario e ilocucionario. Es decir, además de ser proposiciones con valor semántico, el *discurso* de ficción adopta la forma de un acto de habla (ilocucionario) sin por ello adquirir una referencialidad real. Sin embargo, los conceptos de Ingarden no son completamente coincidentes con los de la teoría de los actos de habla tal como la entendemos aquí, y habría que guardarse de hacer identificaciones precipitadas.<sup>20</sup> Nosotros diríamos que un *discurso de ficción* sí es un tipo particular de acto de habla (ilocucionario), un acto de habla particular cuya descripción presupone lógicamente la descripción de un acto de habla comparable formalmente pero que tenga referencia real.

Martínez Bonati caracteriza la naturaleza lingüística básica de la obra de ficción a partir de dos rasgos fundamentales. El primero es la presencia en ella de *lenguaje mimético*. Se refiere Martínez Bonati a la vez a la *mimesis* aristotélica y a la creación de un mundo a partir del texto según acabamos de ver en la teoría de Ingarden. Para Martínez Bonati, el lenguaje mimético es transparente: no atrae la atención sobre sí mismo en tanto que lenguaje, sino que nos remite al mundo ficticio en el acto mismo de nombrarlo.

Al estrato mimético no lo vemos como estrato *lingüístico*. Sólo lo vemos como mundo. Su representación del mundo es una "imitación" de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto. (Martínez Bonati 1972: 72)

El lenguaje mimético será para nosotros el *discurso* en tanto que transmite el *relato*. Esto no se debe entender en términos de párrafos concretos o fragmentos textuales: el lenguaje mimético es un *aspecto* presente en mayor o menor grado en el conjunto del texto. Martínez Bonati ve en la mimesis una abstracción realizada a partir del discurso del narrador (que incluye los de los personajes), una abstracción que se realiza de manera natural y espontánea, al leer u oír el texto. En cada frase se divide "el contenido mimético, que se enajena y desaparece del marco lingüístico, y el resto de forma idiomática y subjetividad expresa, que queda como expresión, como lenguaje" (1972: 75). De manera similar, Ohmann ve la mimesis como una inversión de la dirección usual de inferencia. En lugar de intentar fijar el sentido del acto de habla a partir de las circunstancias de la enunciación, se da por supuesto el sentido y se reconstruye a partir de él el contexto (ficticio) de enunciación y el mundo significado (1987b: 47). Esto se hace en gran medida a través de la topicalización, la presuposición y la deixis en fantasma.

La otra característica de la ficción literaria según Martínez Bonati es que no utiliza frases auténticas, sino pseudo-frases.<sup>21</sup> La obra no se enuncia con intención de verdad: simplemente se hace presente, se cita: la enunciación del narrador es para Martínez Bonati una enunciación citada, es decir, presentada "icónicamente", no lingüísticamente. La literatura es lenguaje imaginario (Martínez Bonati 1972: 133). Nos parece que esta solución no hace sino remitir a una enunciación ajena (que, por cierto, habrá de ser ficticia, inexistente) el problema de la enunciación del texto de ficción, sin resolverlo realmente. Además plantea problemas a la hora de relacionar al autor con su obra.

Robert Champigny<sup>22</sup> añade una puntualización interesante sobre la diferencia entre el discurso de ficción y el lenguaje figurativo. Según Champigny, la ficción no se opone lógicamente al lenguaje literal, sino al lenguaje referencial. En efecto, la ficción contiene tanto lenguaje literal como lenguaje figurativo (cf. Searle 1975: 320 ss). Partimos de su teoría para diferenciar de la siguiente manera el lenguaje en su uso histórico, literal, referencial, figurativo, y de ficción:

	Literalidad	Referencialidad
Histórico	+	+
Literal	+	□
Referencial	□	+
Figurativo	–	□
Ficción	□	–
Tropos ficticios	–	–

Es importante que no nos lleve a confusión el concepto de referencialidad que acabamos de introducir: se trata de una referencialidad extratextual, que conecte el mundo semántico del texto con el mundo real, es decir, se trataría del concepto tradicional de referencialidad. Searle (1975: 329 ss) propone el "axioma de la existencia" para delimitar qué es referencia: sólo nos podemos referir a cosas que consideramos realmente existentes. En el caso de la ficción tendríamos una referencia fingida en tanto en cuanto participamos en la ficción. Esta posición es contestada por Ziff (1979), quien opina que no es la existencia de un referente, sino la coherencia en la referencia lo realmente determinante. Por otra parte, Searle (1975) y Van Inwagen (1983) señalan que podemos considerar a las entidades ficticias existentes en tanto que "entidades teóricas", y por tanto hacer referencia (literal) a ellas en tanto que tales.<sup>23</sup> Con lo cual ya tenemos dos conceptos de referencialidad distintos, o un mismo concepto aplicado en dos niveles que es preciso distinguir. Ohmann señala además que la ausencia de referencialidad no está necesariamente unida a la literatura, ni siquiera al lenguaje no literal, sino que se da en frecuentes construcciones del lenguaje corriente (1987a: 16).

Jon-K. Adams observa que en el tratamiento de la referencia habría que distinguir un aspecto epistemológico y un aspecto pragmático: "claims about the epistemological aspects of referring to fictional entities are incoherent

when placed next to the pragmatic aspects of how those fictional entities are actually used in discourse".<sup>24</sup> Lo que nos interesa de la teoría de Adams es la manera en que resalta que existe una referencialidad intradiscursiva que opera en la ficción como en cualquier otro tipo de discurso:

There are two overlapping distinctions that we need to have a firm grasp of: fiction and nonfiction on one hand, and discourse and nondiscourse on the other. Fiction and nonfiction are both modes of discourse; so when we talk about either one we are talking about entities, properties, or states of affairs of discourse. The difference between them is that when we talk about fiction we assume as a matter of convention that what we are talking about has only discourse properties. And when we talk about nonfiction we assume as a matter of convention that what we are talking about has both discourse and nondiscourse properties. (J. K. Adams 1985: 7)

Pero parece inexacto negar al discurso de ficción la posibilidad de una referencia al mundo real. Aparte de la posibilidad de una referencialidad parcial de sus elementos, deberemos reconocer una cierta congruencia entre el mundo de ficción y la realidad si queremos sostener que la literatura de ficción es (o puede ser) un comentario válido sobre la realidad. Deberemos admitir que el mundo ficticio guarda una relación de *analogía* con la realidad.<sup>25</sup> Para Jeanne Martinet la obra de ficción es un *icono* de la realidad, pero que no opera por semejanza, como los demás iconos, sino analógicamente:

Le récepteur (spectateur) se laisse toucher par ce qui lui est présenté, parce que les ressemblances partielles avec ce qu'il connaît lui font accepter la possibilité d'une ressemblance avec quelque chose qui lui était jusqu'alors inconnu et qu'on lui dévoile. (1975: 63)

Puntualizaríamos únicamente que esta analogía no es algo meramente comunicado al lector, sino una relación establecida conjuntamente entre autor y lector, con atención al contexto de relevancia dependiente de las circunstancias del receptor. Pero volvamos al problema del status lingüístico de esa ficción.

Abundan los conceptos de ficcionalidad más o menos derivados o análogos al de Ingarden. Ohmann propone describir la ficción basándose en el concepto de "acto de habla hipotético":

literature can be accurately defined as discourse in which the seeming acts are hypothetical. Around them, the reader, using the elaborate knowledge of the rules for illocutionary acts, constructs the hypothetical speakers and circumstances — the fictional world — that will make sense of the given acts. This performance is what we know as mimesis.<sup>26</sup>

Searle (1975: 324 ss) sostiene una teoría semejante a la de Ohmann: afirma que el autor *finje* realizar actos de habla, amparado por las convenciones de la ficción, que suspenden las reglas ilocucionarias que normalmente ligarían a la realidad los actos de habla que el autor finje realizar. El caso de la narración en primera persona es algo diferente. Searle diría entonces que el autor finje ser un personaje que realiza actos de habla ilocucionarios (auténticos).<sup>27</sup> Según Searle (1975: 325) no hay huellas formales de esta ficcionalidad: sería un puro problema de intencionalidad. Cómo hace, pues, el autor, para fingir que realiza un acto ilocucionario? Searle no responde, o más bien propone un absurdo: la pretensión se hace realizando un acto de habla locucionario. Pero ello no supondría ninguna diferencia respecto de los actos de habla ilocucionarios "auténticos": también en la conversación "sería" el hablante realiza un acto de habla locucionario para realizar el acto ilocucionario no fingido. Por otra parte, para Searle el autor no está realizando ningún acto de habla real específico: sólo actos ficticios, y a través de ellos actos de habla reales no específicos del discurso literario.

Pero se hace evidente la insuficiencia del concepto del acto de habla ficticio. Imaginemos una novela epistolar. ¿Qué acto de habla, o de discurso, es ficticio en ella? No el del personaje que escribe la carta, porque no es ficticio en su propio nivel; en la *acción*, el personaje escribe efectivamente una carta sin la menor intención de ficcionalidad (cf. Ingarden 1973: 172; Harris 1988: 100ss). En la realidad extraficcional, el autor escribe algo en forma de carta. Aquí está la ficcionalidad: la carta no es tal carta en realidad. Ello no quiere decir, sin embargo, que *todos* los actos de habla del autor sean ficticios. Porque el autor ha escrito una carta ficticia, pero una novela auténtica; la escritura de la novela es un acto de habla, de discurso, de la misma manera que lo es la escritura de la carta en el nivel de la *acción*. Es más, la carta está al servicio de la novela; en los términos de los formalistas rusos, la carta es un artificio de *motivación* de la novela. Y esta servidumbre siempre deja huellas formales hartamente evidentes, en contra de lo que afirma Searle (cf. Eco 1981: 109). Por tanto, concluimos que puede decirse que el

autor esté realizando actos de habla ficticios, pero solamente como medios para realizar un acto de habla auténtico, que ha de definirse como la creación de un discurso de ficción. Searle admite la posibilidad de que el autor realice actos de habla auténticos que no se encuentran en el texto, pero parece entender esos actos de habla como tomas de postura del autor ante la realidad, y no como actos ilocucionarios pragmáticamente definibles. No acepta que pueda haber actos de habla como "escribir una novela" o "contar una historia".<sup>28</sup>

Esto es comprensible si se entiende en el sentido de que "escribir una novela" o "contar una historia" no son ilocuciones primitivas. Pero Searle no hace esta distinción, y así, según su propuesta, la ficción no es en sí ningún acto de habla definido: sólo actos ficticios. Ya puede adivinarse cuál es nuestra postura sobre si tales actos existen: "escribir ficción" no es un acto de habla ilocucionario primitivo, y resultaría absurdo colocarlo a ese nivel, como bien dice Searle (1975: 323). Sin embargo, sí que es una actividad literaria bien definida, y por tanto un acto de discurso (complejo y derivado). Pero nos interesa más insistir en que Searle tampoco acepta un nivel intermedio de análisis: los actos de discurso *primitivos*, como son en distintos órdenes "contar una historia" o "componer discurso de ficción". Aquí sí es relevante distinguir actos ilocucionarios específicos de una manera que Searle no termina de hacer con su insistencia exclusiva en el acto de habla fingido.

J. K. Adams también se opone a una teoría de la ficción basada en el concepto de acto de habla ficticio, pero propone una solución distinta de la que acabamos de esbozar:

as an alternative to the pretended speech act analysis, I will propose a pragmatic description of fiction that is based on an act the writer performs but which is not a speech act. The writer creates a fiction when he attributes what he writes to another speaker, which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates. From this act of creation and attribution, it follows that every fictional text is embedded in a fictional context that includes a fictional speaker and hearer. The real writer and reader, on the other hand, are not part of this context and therefore do not interact with each other on the communicative level. (J. K. Adams 1985: 10)

Quizá esto sea mucho decir. Adams está negando que la ficción literaria sea una forma de comunicación, lo cual es cuanto menos discutible.<sup>29</sup>

También está suponiendo una estanqueidad entre los niveles narrativos que no se da en la práctica: existen el *personaje-autor* y el *autor-narrador*.. En la narración no intrusiva, las figuras del autor y del narrador están más claramente separadas. Es este tipo de discurso de ficción el que suelen estudiar los pragmatólogos. Aun así, sus definiciones no llegan a ser satisfactorias.

Según Lanser, "fiction instructs us to disbelieve in order to believe " (1981: 291). Recordemos que Coleridge definía al revés la actitud del receptor: "a willing suspension of disbelief". La teoría de la literatura ha de mostrar la identidad fundamental de estas afirmaciones en apariencia contradictorias: creemos que son compatibles debido a la fragmentación de las actitudes del lector y a que corresponden a fases (lógicas, no cronológicas) diferentes de la toma de contacto con la ficción:

- por una parte, se orienta el lector hacia la situación comunicativa real
- por otra, hacia los espacios que el texto le reserva en su interior.

"Readers of such literary works", observa Pratt, "are in theory attending to at least two utterances at once—the author's display text and the fictional speaker's discourse, whatever it is" (1977: 173). Consideramos que los análisis pragmáticos de la ficción que hemos venido citando son incompletos porque no llegan a tener en cuenta la totalidad de los actos de habla simultáneos que se realizan en la obra de ficción, insertos unos dentro de otros jerárquicamente.<sup>30</sup> En este sentido, las teorías de Searle y de J. K. Adams no son tan diferentes. Por ejemplo, J. K. Adams opina que el autor no realiza actos de habla, y que no tiene "autoridad retórica" sobre el texto:

The speaker [= el narrador], by the act of speaking, has rhetorical authority over what he says, but when the writer [= el autor] writes fiction, it is this very rhetorical authority that he gives up, for in creating a fictional speaker, the writer becomes a non-speaker, and as a non-speaker he can have no rhetorical authority over a speaker. Unlike the speaker, the writer does not report what anyone says. Whatever authority the writer has over the speaker derives from writing and not from speaking; that is, it is creative authority rather than rhetorical authority. (1985: 60)

Esta visión del asunto ignora la estratificación del texto de ficción, que supone el cumplimiento de unos actos de habla internos a él como medio para el cumplimiento del propio texto como acto de habla. Van Dijk muestra



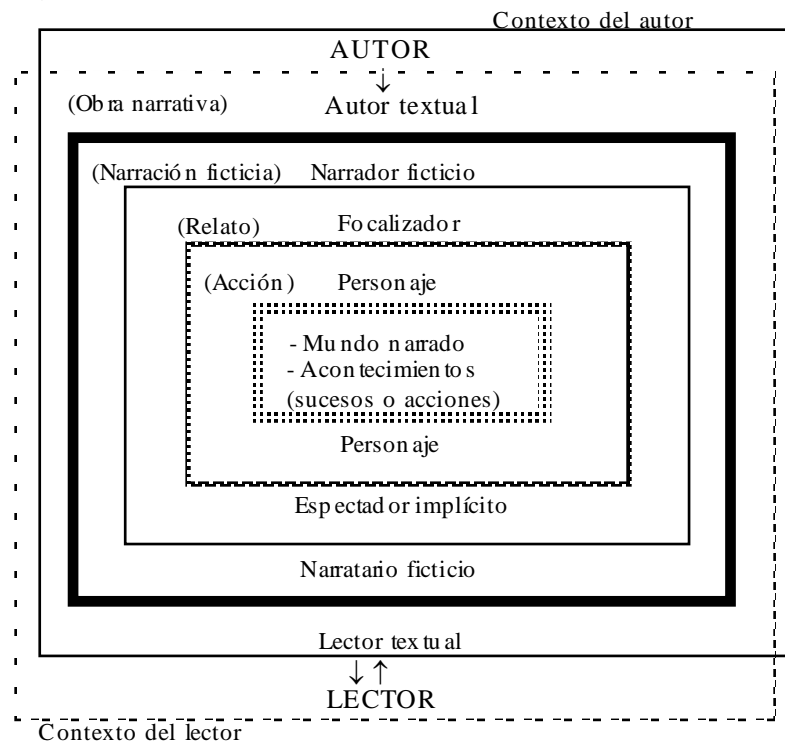
que las conexiones entre actos de habla simples forman actos de habla complejos, o macro-actos de habla:

En general . . . los criterios de conexión corresponden a relaciones *condicionales* entre actos de habla : un acto de habla puede servir como una condición (posible, probable o necesaria), como un componente o una consecuencia de otro acto de habla. (1987: 174)

El texto de ficción es, en cierto modo, un gigantesco acto de habla indirecto. El autor no deja en modo alguno de ser un hablante (cf. Pratt 1977: 88). Podríamos argüir que el autor sólo deja de hablar según las leyes (convenciones) de la retórica para hablar según las leyes (convenciones) de la poética. Y espera, de una manera social y genéricamente convencionalizada, que se le interprete según ellas: no se desentiende de su creación. ¿Acaso no es la literatura un uso del lenguaje, un tipo de discurso? La conclusión lógica del razonamiento de Adams (1985: 12) cuando niega que el autor realice acto de habla alguno, fingido o auténtico, debería ser que la literatura no es un tipo de discurso, lo cual es manifiestamente absurdo. Observa, sí, que el autor atribuye a otro las palabras que escribe, y en ese sentido no es el enunciador de esas palabras: pero no ve que lo que atribuye es la *narración*, no la *obra*.<sup>31</sup> Si el nombre del autor aparece en la portada del libro, difícilmente podremos sostener que se le atribuye a otro. Quizá *Great Expectations* esté escrito (ficticiamente) por Pip, pero está escrito (realmente), *firmado y publicado* por Dickens. Con frecuencia, las caracterizaciones pragmáticas del fenómeno literario suelen dejar de lado el nivel de análisis correspondiente a la *narración* para confundirlo en la totalidad de la *obra*; es decir, pretenden basarse únicamente en un análisis de los actos de habla efectuados por el autor. Pero la literatura es un juego continuo con la enunciación: "fictional discourse is particularly free to create structures that reflect and manipulate the images of status, contact and stance which the reader will construct in decoding the text" (Lanser 1981: 98). La ficción no es sólo un acto de habla determinado, sino una manipulación de otros tipos de actos de habla y de discurso que quedan subordinados al acto de discurso global, a la escritura. Inversamente: no es sólo una manipulación de discursos. También es un acto discursivo determinado.

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos establecer la estructura *ontológico-semiótica* de la narración ficticia literaria. Esquematizamos esta estructura en el cuadro nº 1.

(nº 1)



Para aclarar la interpretación que queremos dar a la posición de cada elemento en esta figura, deberemos justificar nuestro esquema frente a otros al uso.<sup>32</sup>

Jon-K. Adams (1985: 12) presenta un esquema más reducido de la estructura pragmática del discurso ficticio:

W (S (text) H) R

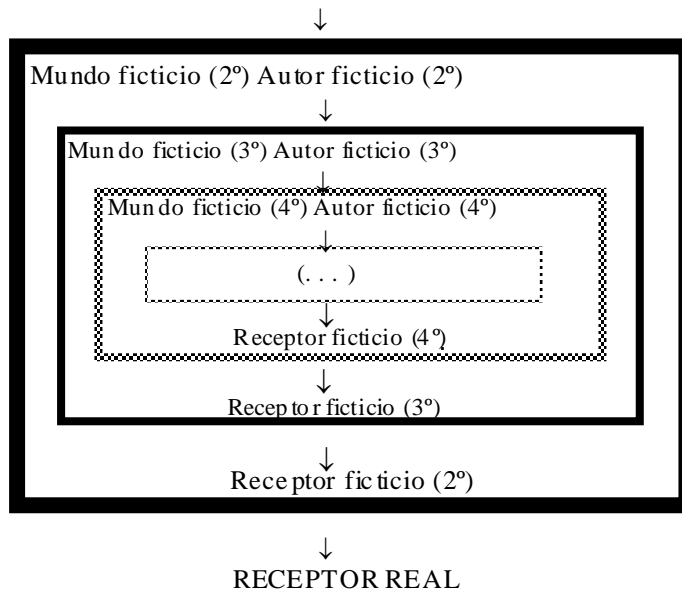
W= writer, S= speaker, text = text, H= hearer, R= reader

The underline [sic] marks the communication context, which is fictional.

Este esquema es comparable a otro propuesto por Lanser (1981: 118). Es necesario incluir al autor y lector textuales y reales en el esquema: Bal (1977, 1985) también los suprime precipitadamente en su formulación. En Adams encontramos una versión más moderada, pero también insuficiente. Las denominaciones *speaker* y *hearer* se refieren a las instancias que nosotros llamamos narrador y narratario. En contra de lo que parece suponer Adams, el narrador puede ser además el autor (ficticio) de la versión escrita del texto. Se observará que a pesar de marcar la diferencia ontológica entre la acepción real y la acepción ficticia del texto (con los dobles paréntesis) Adams no tiene nombre para el objeto transmitido por el autor al lector; ello va unido al hecho de que no reconoce que exista una comunicación entre ellos; el único contexto comunicativo que reconoce es el ficticio. Pero esto es absurdo: hay una comunicación entre el autor y el lector que es la participación de ambos en la actividad literaria; el contexto comunicativo real está desdoblado en escritura, publicación y lectura, y el objeto transmitido es el libro. No hay, por tanto, un "desplazamiento" del autor y lector fuera del contexto comunicativo, para dejar sitio al narrador y narratario, como pretende Adams (1985: 14); lo que hay es una superposición lógica de los dos contextos comunicativos. La enunciación ficticia, de haberla, es solamente el paso obligado para llegar a la enunciación real. Puede no haber narrador ficticio, con lo que la narración está a cargo directamente de la voz textual del autor (que es también, por supuesto, una construcción retórica). Observemos de paso que a pesar de que la actividad del narrador sea un elemento ficticio, no por ello deja de ser necesaria su descripción para la caracterización óptica del texto (en contra de lo que afirma Martínez Bonati, 1972: 41-42): en los objetos semiológicos no tiene sentido separar *a priori* lo real de lo ficticio sin tener en cuenta su papel estructural. En cuanto a la doble flecha entre el lector y la obra literaria, quiere indicar que la estructura de la obra no está cerrada, sino que es en mayor o menor grado el resultado de una dialéctica comunicativa.

(nº 2)

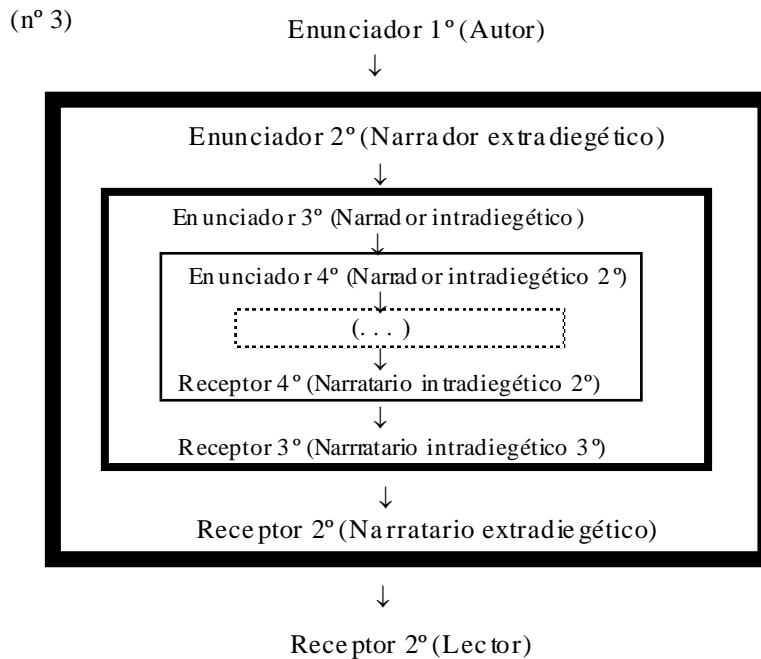
MUNDO REAL (1º)      AUTOR REAL (1º)



Los niveles que hemos señalado en el esquema nº 1 no deben ser confundidos con los niveles de inserción narrativa ni con los niveles puramente ontológicos de ficcionalidad (una vez hecha abstracción de la codificación semiótica). Los niveles de ficcionalidad serían representables según el esquema del cuadro nº 2. La diferencia fenomenológica existente entre algunos niveles es una simple diferencia de rango semiótico: un nivel es significado por otro; o, siendo codificado por medio de signos, constituye el nivel siguiente. Es lo que sucede con las relaciones entre *acción*, *relato* y *texto*. Pero esta diferencia está implícita en la noción misma de significación: el significante está presente ante nosotros, existe para nosotros, de distinta manera que el significado. Ello no significa que estos distintos niveles fenomenológicos no puedan pertenecer a un mismo *mundo posible* (Leibniz, *Monadologie* § 53; Eco 1981: 172 ss). La diferencia entre lo real y lo ficticio, sin embargo, es ontológica. La distancia entre el texto ficticio o el

real, o entre el narrador ficticio y el autor textual, no es una simple diferencia de codificación: se trata de instancias pertenecientes a diversos mundos posibles: el mundo real y el mundo de ficción.

Por otra parte, hay que diferenciar estos dos cuadros de un tercero que presentamos a continuación (nº 3), y que nos indicará la simple inserción narrativa del discurso directo de los personajes.



Esta inserción enunciativa da lugar a lo que Genette (1972) denomina relatos intradiegéticos, aunque su formulación oscurece el hecho de que puede haber inserciones semióticas narrativamente autónomas (es decir, no enunciativas) que no adoptan la forma de estos relatos. Además, un relato intradiegético puede ser una simple analepsis donde se relatan sucesos anteriores de la misma historia, o puede suponer una inmersión en un universo ficcional distinto (en cuyo caso se superponen los cuadros 2 y 3). Observemos que en

el cuadro nº 2 son *mundos ficticios* contruïdos por los sucesivos personajes lo que se multiplica hacia el interior. Esos mundos son constructos semiïticos que pueden recibir cualquier soporte: un relato verbal, aï, pero tambiïn, por ejemplo, un cuadro descrito en el relato o un sueïo: soportes pictïricos u onïricos *virtuales*, que suponen un segundo nivel de ficcionalidad pero no necesariamente una inserciïn enunciativa diferente, y son presentados en forma lingüística por el mismo narrador que los enmarca. En el cuadro nº 3, cada nivel semiolingüístico puede referirse al mundo del nivel anterior o a un mundo diferente: es decir, no hay marcas de nivel ontológico. Además, se refiere a un fenómeno específicamente lingüístico.

Podríamos contemplar al cuadro nº 1 como una derivaciïn compleja de los cuadros 2 y 3, que por lo demás se pueden combinar entre sí de formas muy variadas, como veremos más adelante. Algunos de los niveles del cuadro nº 1 son, por tanto, un grupo posible de niveles. Esto nos da una primera posibilidad de complicaciïn de la estructura básica que hemos presentado. Hay dos posibilidades de multiplicaciïn básicas:

- Mediante esta primera multiplicaciïn *vertical* algunas figuras del cuadro 1º pueden multiplicarse dentro de su propio nivel: un narrador ficticio puede introducir a otro narrador ficticio, un focalizador a otro focalizador, y así sucesivamente. Esta propiedad deriva de la capacidad que tienen los cuadros 2 y 3 de multiplicarse al infinito *en profundidad*.

- Por otra parte, tambiïn se pueden multiplicar las figuras del cuadro 1 *horizontalmente* : es lo que sucede, por ejemplo, cuando tenemos una alternancia de distintos narradores ficticios en el mismo nivel. En este caso no es un narrador quien introduce al otro: es la figura jerárquicamente superior quien lo hace. El autor textual introduce sucesivamente a varios narradores ficticios, el narrador a varios focalizadores alternativamente, etc.

Con respecto a la caracterizaciïn de lo ficticio, se desprende de nuestro esquema que la diferencia entre el *discurso de ficciïn* del autor (la obra) y el *discurso ficticio* del narrador (la *narraciïn* ) no es reducible a una inserciïn narrativa de uno en otro: no estamos tratando aquí el rango narrativo de los textos, sino su rango ontológico, que se determina gracias a las convenciones del género. El texto ficticio coincide físicamente con el texto real salvo en ciertas marcas que señalan la primacía ontológica del último: el nombre del autor, y quizá una indicaciïn del género literario al que pertenece el libro. Estos elementos tienen un carácter metatextual, sin por ello transformar al texto ficticio en un discurso intradiegético respecto del texto real. En última instancia, son prescindibles. Lo realmente determinante es el conjunto de

contextos, convenciones genéricas y prácticas sociales (la institución literaria) que nos hacen leer una novela como una novela. Es decir: un mismo texto, materialmente entendido, contiene al narrador y al autor textual; ambos son los enunciadore de ese texto. Pero lo son en sentidos distintos, los que hemos señalado anteriormente; de ahí el desdoblamiento en texto real y texto ficticio.

Podemos relacionar la ficcionalidad a la distinción mucho más básica entre actos de habla directos e indirectos. Como hemos señalado más arriba, un acto de habla indirecto es "an illocutionary act that is performed subordinately to another (usually literal) illocutionary act. It is indirect in the sense that success is tied to the success of the first act" (Bach y Harnish 1979: 70). En el discurso de ficción, la identificación del contexto ficticio es un paso necesario en la comprensión correcta. De ahí la analogía que hemos señalado entre la ficción y los actos de habla indirectos. Por supuesto, no sólo puede existir una duplicación o una triplicación de contextos y fuerzas ilocucionarias: es posible toda una jerarquización múltiple, tanto en la ficción como en el discurso ordinario.<sup>33</sup>

Aún hay un tercer tipo de actos de habla en el discurso de ficción: los de los personajes. Pero la definición general de estos en el discurso narrativo de ficción es común a la del discurso narrativo ordinario. Como ya señaló Ingarden para el caso del drama, "words spoken by a represented person in a situation signify an *act* and hence constitute a part of the action, in particular in the confrontations between represented persons" (1973: 386). Así, estos actos de habla contribuyen al progreso de la *acción* como cualquier otro acto realizado. Pero además pueden desempeñar otras funciones en el nivel del *discurso*.

- En tanto que actos realizados por los personajes, contribuyen a su caracterización desde el punto de vista del lector e incluso pueden ser determinantes en su constitución como tales personajes.<sup>34</sup>

- Entre los posibles tipos de *discurso* que pueden utilizar los personajes está, por supuesto, el *discurso de ficción*, con lo cual se duplica o se multiplica la estructura ontológica que hemos descrito anteriormente (cf. Ingarden 1973: 182).

- Un acto de habla interno a la *acción* tiene varios sentidos superpuestos, es descifrado simultáneamente de acuerdo con distintos tipos de reglas interpretativas: las del contexto (ficticio) interno a la *acción*, las del *discurso* de ficción y las del *discurso* real; es un caso particular de la *perspectiva pragmática* descrita por Van Dijk (1980: 322). La fuerza ilocucionaria del

acto de habla es distinta en cada uno de esos contextos enunciativos, a veces sorprendentemente distinta. Su mismo rango ontológico es distinto: real para el personaje, ficticio para el espectador. El espectador no está viendo lo mismo que los personajes de ficción:<sup>35</sup> de ahí la posibilidad de la ironía, el patetismo, el suspense, etc. Esta superposición de distintas enunciaciones puede alcanzar una gran complejidad. Nos encontramos tanto con el caso de un mismo tipo de superposición que se multiplica por recursividad (la superposición de relatos intradieгéticos) como con la superposición de distintos tipos de enunciación muy distintos. Por ejemplo, si seguimos la argumentación de W. Bronzwaer ("Implied author" 11 ss), encontramos que en una lectura pública como las que solía dar Dickens, en la actuación del novelista podían superponerse no menos de cuatro tipos de enunciación diferentes: su enunciación real, su enunciación en tanto que encarnación del autor implícito, la enunciación del yo-narrador de la novela y la enunciación indirecta libre del yo-personaje. Y aun en el caso en que consideremos el valor del acto de habla en el nivel de la ficción, la existencia del receptor en tanto que intérprete en este nivel posibilita la explotación de una diferente fuerza ilocucionaria. Roventa observa cómo Samuel Beckett ha explotado esto en su obra dramática como fuente de absurdo y comicidad:

Pour le dialogue beckettien il est à remarquer *un clivage* dans l'interprétation des phrases prononcées sur la scène: tandis que *les personnages* perçoivent les répliques comme des *actes de langage directs*, le destinataire (lecteur / spectateur) les interprète comme des *actes de langage indirects*. (1979: 81)

De hecho, la variedad de situaciones posibles es enorme. Este es uno más de los muchos juegos de lenguaje que nos propone la literatura, uno que con frecuencia pasa desapercibido pero que no por ello es menos activo o deja de tener sus propias normas estéticas, sus propias "reglas del juego".<sup>36</sup> Por supuesto, la literatura se basa en las reglas del lenguaje normal, pero también añade algunas nuevas. Es un sistema que *engloba* al del lenguaje no literario, o lo presupone.<sup>37</sup>

### 3. CUANDO ES FICTICIO UN TEXTO



Creemos que sería conveniente distinguir la actitud que ante la ficción adoptan el narrador de una novela, el autor implícito y el autor real, así como sus interlocutores. Estas actitudes no son independientes entre sí, sino que están lógicamente subordinadas; son, además, uno de los criterios a tener en cuenta para determinar la relevancia de la separación entre estas tres instancias o, inversamente, la anulación de su oposición. Las interiores al texto narrativo, así como la intencionalidad del autor, son tenidas en cuenta por el lector, el último depositario de la significación, para su propia comprensión del texto. Es el lector, o el crítico, quien decide en última instancia la relación entre ficcionalidad y no ficcionalidad que se da en una obra determinada, aunque esa decisión no es arbitraria ni caótica.

Es frecuente encontrar, sin embargo, la teoría opuesta: sería el autor quien concedería el status de ficción o de realidad a su creación. Hemos visto que para Searle una obra no contiene marcas expresas, semánticas, formales, de su ficcionalidad. Es sólo la intención ilocucionaria del autor la que determina el status de la obra: "whether or not it is fiction is for the author to decide".<sup>38</sup> Un problema no resuelto por Searle es el reconocimiento de esa intención ilocucionaria. ¿Cómo íbamos a saber que un texto es ficticio sin preguntarle al autor sobre sus intenciones? Recordemos que Searle no admite ninguna diferencia formal entre textos de ficción y de no ficción.

También para Jon-K. Adams, el rasgo básico que caracteriza a un discurso de ficción es la no coincidencia entre autor (*writer*) y narrador (*speaker*): "the writer is always the speaker in nonfiction, but the reader may or may not be the hearer" (1985: 70). Es lo que sucede, por ejemplo, cuando leemos correspondencia ajena. ¿Es, pues, en el polo de los emisores donde hemos de buscar la frontera entre el discurso ficticio y el no ficticio? La respuesta afirmativa parece pecar de precipitación: estaríamos identificando la intencionalidad del autor con la interpretación del lector. A veces pueden estar muy lejanas. Pero esto parecen sugerir algunas de estas teorías, quizá influidas por la noción de intencionalidad tan ligada a la definición de los actos ilocucionarios. El concepto de *ficción* es definible, afirma Adams, en la estructura pragmática interna al texto, aunque no es esta estructura pragmática interna lo único a tener en cuenta. Adams acepta la posición básica de Searle: "fiction is defined from the writer's point of view rather than the reader's. . . . The writer decides whether or not a text he is writing is fiction, and when he decides that it is to be fiction, he creates a distinct pragmatic structure" (Jon-K. Adams 1985: 9). Puesto así, resulta algo vago. Es más exacto decir que el género está sometido a un grado de variabilidad

contextual e histórica. Un autor puede escribir un libro con la intención de hacer una crónica, un libro científico o una revelación, y sus lectores pueden en principio aceptar esta proposición del autor, leyendo el libro con la intención deseada por el autor. Los criterios de verdad asumidos por el autor (o, más ampliamente, los de su época) pueden ponerse en duda más adelante, y el texto pasa a leerse como ficción, mito o alegoría. Pensemos, por ejemplo, en la controversia entre creacionistas y evolucionistas sobre el relato bíblico del Génesis.

Este ejemplo que acabamos de citar *no corresponde* al análisis que hemos realizado, aunque en cierto modo está emparentado con él. No corresponde, pues los autores de esos textos "verdaderos" reinterpretados más tarde como textos "de ficción" no habían invocado las convenciones del discurso ficticio. Con este ejemplo modificaríamos hasta cierto punto la proposición de Searle, que quedaría así: *el autor puede decidir de entrada sobre la ficcionalidad de un texto (el tipo de acto ilocucionario que propone): ahora bien, si el texto no respeta los criterios genéricos reconocidos, el autor se expone a que el lector no acepte el valor de verdad propuesto para el texto, que quedará asimilado por analogía a otro género a pesar de la intención contraria de su autor.* En cualquier caso, hay que tener en cuenta los requerimientos distintos de los diferentes contextos de lectura. Nosotros leemos *Moll Flanders* como una novela, pero un estudio histórico requiere que nos pongamos en la perspectiva de un lector del siglo XVIII, cuando no estaban en absoluto clara la frontera entre el género "novela" y el género "memorias", y Defoe podía publicar la obra como unas auténticas memorias, y su público leerlas como tales, sin que se pueda decir en justicia que hubiese engaño alguno. Es decir, no era esencial para los fines de la mayoría de los lectores de Defoe el identificar tajantemente esta obra como unas memorias o como una novela.

También puede darse el caso inverso al expuesto, que es el que hace más problemática la tesis de Searle o Adams. Otra vez Defoe nos servirá de ejemplo, en este caso por lo sucedido con sus panfletos en apoyo a los Whigs:

Defoe ventured on irony, attacking the Jacobites in 1712 with his *Reasons against the succession of the House of Hanover*. But the literal Whigs prosecuted him for issuing a treasonable publication, and once more he was imprisoned.<sup>39</sup>

En este caso vemos cómo el autor ha realizado actos de habla ficticios, y sin embargo se le hace responsable de su literalidad, pues no se ha identificado su intención. Vemos, por tanto, que no sólo el punto de vista del autor es el relevante: en ciertos géneros el autor deberá cuidar de marcar su texto como tal texto ficticio, de modo que se pueda reconocer o suponer la intención con la que él está escribiendo, que es la intención de invocar las convenciones del discurso de ficción.<sup>40</sup> Aunque el autor pueda invocar esas convenciones, es el *lector* quien las reconoce y las aplica, si procede. Los indicios de que se sirve el lector para juzgar que el autor invoca las convenciones de la ficción son de diversos tipos. En el caso de la literatura, ya hemos señalado las marcas externas de edición, aun reconociendo su carácter contingente. Más fundamentales parecen las convenciones formales inherentes a la literatura en cada época histórica: sólo en raros casos es necesario verificar por otros medios si un escrito pretende o no ser ficticio. Lo que nos interesa ahora, empero, no es lo que pueda llevar al lector a atribuir esa intención, sino el hecho mismo de que *deba* atribuirlo.

Desde un punto de vista cronológico, es el lector quien tiene la última palabra sobre el asunto (cf. Petrey 1990: 68). Por otra parte, el análisis del discurso ya prevé este problema a nivel de los actos de habla microestructurales, y así introduce conceptos como *uptake* o *negotiation* para determinar el cumplimiento de los actos de habla. *Uptake* se refiere al pacto convencional de la ilocución: el cumplimiento del acto ilocucionario requiere la identificación de la intención de realizarlo (Austin 1980). El concepto de negociación supone una matización crucial para la teoría de la literatura: la fuerza ilocucionaria puede no estar absolutamente prefijada, sino que puede dejarse indeterminada para que la interacción ulterior entre emisor y receptor la determine (Leech 1983: 155). En el caso de la literatura, esta subsiguiente interacción es la recepción históricamente variable y el trabajo de interpretación. Las teorías contemporáneas insisten en el papel decisivo del receptor:

Al dar mayor importancia a la intervención del «polo receptor» que en la teoría clásica, prevemos la definición retrospectiva de los actos y postulamos que el locutor anticipa estratégicamente las respuestas al acto que propone; correlativamente, sólo la *sanción* implícita en la respuesta del interlocutor autoriza a considerar que el acto se ha cumplido o no. (Lozano, Peña-Marín y Abril 1982: 206).

Como cualquier otro tipo de acto ilocucionario, el *discurso de ficción* requiere una ratificación por parte del oyente. Por supuesto, una vez reconocida la pretensión de ficcionalidad o de factualidad, el lector puede rechazarla. Sin embargo, ello no afecta a nuestro análisis. Si un lector no acepta como auténtica una obra con pretensiones de factualidad, no diremos por ello que la obra se transforma en una obra de ficción: el intercambio discursivo en el que ha participado es diferente, y no se confunde con el de la obra cuya pretensión es aceptada por el lector. En este sentido, cada lectura y cada escritura están históricamente marcadas.

Debe quedar claro, además, que una obra es ficticia si así queda determinado en el nivel de la comunicación real. El nivel comunicativo ficticio puede presentarse como productor de un texto real o de un texto de ficción. Esto es una técnica de motivación que complica la descripción del texto, pero que de por sí no determina en modo alguno la interpretación última que se dé al texto narrativo. La ficcionalidad de una obra no es establecida por el texto del narrador<sup>41</sup> sino por la interpretación que el lector hace del texto del autor.

#### 4. GRADOS DE FICCIONALIDAD

La ficción no surge a partir de la nada. Es una construcción con elementos tomados de la realidad, y siguiendo principios también tomados de la realidad. Por tanto, no hay actor, situación o ambiente puramente ficticio: todos se sitúan en algún punto de la línea que une la realidad con la ficción, sin alcanzar nunca este segundo polo, que es más una virtualidad que una posibilidad: una ficción útil.

Lo mismo sucede con los narradores, como veremos adelante. No siempre es preciso diferenciar un hablante ficticio, el narrador, de un hablante real, el actor. Una característica, sin embargo, se aduce para separar los enunciados narrativos de ficción, aun los más "impersonales", de los del autor: "speakers who use fictional language cannot use nonfictional language".<sup>42</sup> Una característica que, según Adams, une a estos narradores anónimos con sus equivalentes más locuaces. Ambos tipos de narradores mantendrían la misma relación con los personajes cuyas aventuras relatan. La no-ficción no podría estar insertada (*embedded*) en medio de la ficción: un

personaje ficticio sólo podría pasearse por una calle ficticia, no por una calle real.<sup>43</sup>

Este argumento no nos parece coherente. El Londres de los relatos de Sherlock Holmes no es tan ficticio como el Londres de 1984, y éste es menos ficticio que la Utopía de More. Sabemos que el Londres de Sherlock Holmes es un Londres con Oxford Street, con Westminster Abbey y con Trafalgar Square. Quizá no nos atreveríamos a decir tanto del Londres de Orwell; sin embargo, sabemos que está en Inglaterra y podemos suponer razonablemente que por él pasa el Támesis. Los rasgos peculiares de Utopía, en cambio, no se construyen por proyección, sustracción y alteración de un todo ya conocido: todo ha de hacerse por adición a partir de prácticamente nada. Las calles de Londres son ficticias sólo en tanto en cuanto se pasea por ellas Sherlock Holmes; las de Utopía son casi totalmente ficticias. Pero un mundo radicalmente ficticio sería incomprensible, inanalizable e incluso imperceptible para nosotros. El material que constituye la ficción es siempre la realidad. Simplemente, la ficción hace un uso limitado de objetos o situaciones individuales y se basa sobre todo en los rasgos semánticos y conceptos básicos de la enciclopedia que el autor postula en un lector medio muy abstracto. "The author", dice Searle, "will establish with the reader a set of understandings about how far the horizontal conventions of fiction break the vertical connections of serious speech".<sup>44</sup>

Otra cuestión muy relacionada con ésta es si el *discurso* de ficción puede incluir actos de habla o de discurso que no son leídos como ficción. Es la opinión de Searle y otros muchos (1975: 331). Según Lanser, "the fictional text may contain a good deal of nonfictional discourse" (1981: 285). Esta característica del discurso de ficción se debe en gran medida al hecho de que en su misma esencia deriva del discurso real; su definición lo presupone. La misma noción de acto de habla ficticio responde a esta descripción. Lanser (1981: 290) propone que sus "hypothetical speech acts" se basen parcialmente en elementos de las otras categorías de actos de habla definidos por Searle: así, tomarían de los declarativos su compromiso de coherencia, etc. El mismo Searle indica el camino para derivar los actos de habla básicos para constituir el mundo ficticio a partir de los actos de habla representativos (1975: 324).

## 5. LA INSUFICIENCIA DE LA PRAGMATICA LINGÜÍSTICA

Una pragmática lingüística está centrada en torno al fenómeno de la palabra, de la verbalización. Pero la literatura está interesada en la totalidad de la acción humana, no sólo en los actos de habla. La palabra tal como aparece en el discurso de ficción es a veces una transcripción convencional de fenómenos mucho más oscuros, que pueden consistir desde una vaga intencionalidad preconceptual hasta imágenes, percepciones, recuerdos, sueños, deseos. Todo es verbalizado en literatura, y todo ha de ser analizado verbalmente; pero no debemos caer en la ilusión de creer que nuestra mente está hecha de lenguaje y nada más; del mismo modo, habrá que determinar qué partes de ese lenguaje del cual está hecha la literatura han de interpretarse literalmente como tal lenguaje y en cuáles el lenguaje es meramente instrumental.

Por otra parte, es obvio que el concepto de ficción no se limita a la literatura, y que no es estrictamente lingüístico, sino semiótico. Puede haber imágenes ficticias, gestos ficticios, etc. en medios como la pintura, el teatro o el cine (cf. Ingarden 1973: 327). Lozano, Peña-Marín y Abril (1982) señalan la posibilidad de desarrollar un análisis de la comunicación paralelo a la teoría de los actos de habla, extrapolando el análisis en la medida de lo posible. El resultado de semejante análisis para la teoría del arte no estaría demasiado alejado de los estudios estéticos de Ingarden u otros teorizadores formalistas-ontologistas. El camino para este tipo de análisis ya ha sido allanado por la estética tradicional; a este respecto podríamos remontarnos al capítulo primero de la *Poética* de Aristóteles.

La pragmática lingüística, en suma, es un estudio especializado de especial importancia para la literatura en tanto que ésta utiliza el lenguaje como vehículo. Pero ese vehículo comunica una realidad mucho más compleja, la actividad semiótica de las culturas humanas, donde todo significa aunque no todo sea lenguaje verbal. Una muestra de ello es la importancia de diversos estratos semióticos del texto narrativo, que no se pueden reducir a la inserción de unas enunciaciones en otras. La lingüística no es un instrumento autosuficiente para el estudio de la literatura por lo mismo que no es un instrumento suficiente para la comprensión efectiva del lenguaje en general. Su misión es dar pautas de organización, formular teorías y modelos sobre la estructura y uso del lenguaje. El proceso efectivo de la comprensión o la interpretación lingüística conlleva inevitablemente mucho más: la activación de todos los códigos culturales que conocemos y gracias a los cuales conocemos. a

## NOTAS

1. Son interesantes en este sentido las propuestas de una ciencia general del discurso literario, una pragmalingüística literaria que asimile la tradición retórica y formalista, desarrolladas por autores como García Berrio (1989) o Chico Rico (1988).

2. Ingarden 1973: 173 n. 157; Lubbock 1921: 123; Mark Schorer (1962); Friedman (1955), etc.

3. *Soliloquia* II, x ; cit. en Wimsatt y Brooks 1970: 125.

4. *Genealogy of the Gentile Gods* (XIV. ix , 1971: 428). Es decir, la ficción consiste en la "creación", mediante la palabra, de una realidad al margen de la referencia objetiva. Cf. las ideas de Escalígero (*Poetica*, 1971: 139) o Sidney (*An Apology for Poetry*, 1973: 100). Para algunos, la ficcionalidad sería necesaria para distinguir la literatura de la historia (Castelvetro, *Aristotle's Poetics* I, 1971: 145; Dryden, "An Account of the Ensuing Poem [*Annus Mirabilis* ] in a Letter to the Honourable Sir Robert Howard", 1970a: 8). En el Renacimiento se discutía en este sentido la *Farsalia* de Lucano; hace unos años, el status literario de *In Cold Blood* .

5. *Genealogiis* XIV. xiii, 1971: 131. Argumentos parecidos aparecen ya, según Shepherd (Sidney 1973: 199), en la *Rhetorica ad Herennium* y en las *Etimologías* de San Isidoro.

6. Johnson, *Rambler* 96. Cf. también Hegel, *Introducción a la Estética* II, 1985: 49; John Stuart Mill, "What is Poetry?" 1971: 538; Paul de Man 1983: 18.

7. Hillis Miller ha venido reflexionado en este sentido sobre la ficción en sus obras recientes (1990, 1991, 1992).

8. Cf. también Bullough 1971: 760; Richards 1973: 277.

9. Por ej. Benveniste 1966, Weinrich 1973...

10. Frege 1984 [1892]: 59; cf. Todorov 1975: 41; Searle 1975: 324.

11. Richards 1973: 277. Sin embargo, nos parece que Richards está de acuerdo con Coleridge en cuanto al sentido que éste quería expresar, aunque discuta lo afortunado de los términos.

12. Cf. la crítica que en este sentido hace a Richards Stanley Fish (1980a: 89-92).

13. Ingarden 1973: 60, 103 ss, 129 ss, 221.

14. Ingarden 1973: 129. Desde nuestra perspectiva, consideraremos que este asunto sólo puede tratarse a nivel de *discurso* : es decir, no hablaremos de los *states of affairs* de una oración asertiva sin tener en cuenta el *mundo* (ficticio o real) al que el texto en su conjunto nos remite, mundo en el cual tiene lugar la *acción* .

15. También basan su definición de la ficción en una contraposición a la frase asertiva Martínez Bonati (1972: 55 ss) y Searle. Este último muestra cómo la regla fundamental a la que obedece la aserción, el compromiso del hablante con la factualidad de lo que afirma, no se da en el lenguaje ficticio, y cómo todas las demás reglas constitutivas del acto ilocucionario se desprenden lógicamente de este primer paso (1975: 322 ss).

16. Según Frege, "por juicio entendemos el paso de un pensamiento a su valor veritativo" (1984: 83).

17. Hay una complicación posterior del concepto de proposición. Según J. Lyons: "a *proposition* is what is expressed by a declarative sentence when that sentence is uttered to make a statement " (1977: 141-142). Searle diría que la realización efectiva de un acto de habla asertivo (juicio) sólo se puede determinar a partir de las intenciones ilocucionarias del hablante (1975: 325; cf. 1980: 38). Como vemos, a la descripción de Frege se superpone en Searle y Lyons el problema de la diferenciación entre actos locucionarios e ilocucionarios (primitivos); a ello habrá que superponer, además, la posibilidad de que esos actos ilocucionarios sean *imitados* por otros actos (derivados) distintos a ellos en naturaleza. De la proposición deriva el juicio según Frege; del juicio derivará de modo parecido el acto ilocucionario efectivamente realizado.

18. Cf. la diferencia establecida por R. M. Hare (1971) entre el elemento *trópico* y el *néustico* de un acto de habla (ilocucionario). Esta analogía nos podría llevar a precisar más lo que hay de común entre un *discurso de ficción* y una cita (imaginaria): "when we embed a declarative sentence as the object of a verb of saying in indirect discourse, we associate the it-is-so [tropic] component, but not the I-say-so [neustic] component, with the proposition that is expressed by the embedded sentence" (Lyons 1977: 750).

19. Searle, en cambio, propone hablar de referencia ficticia o fingida, y no de referencia a un mundo ficticio (1975: 330). El sentido es, sin embargo, equivalente: Ingarden entiende aquí "referencia a un mundo ficticio como si se tratase de un mundo real"; Searle distingue este caso de la referencia a un mundo ficticio como tal mundo ficticio.

20. Por ejemplo, no queda claro en la teoría de Ingarden qué lugar podría corresponder a las frases de una obra de ficción. No son propiamente hablando ni proposiciones ni juicios. La teoría de Ingarden parece requerir esta categoría intermedia, que sólo es definida vagamente por Ingarden, en lugar de una progresiva instrumentalización e hipercodificación, según proponemos nosotros. Además, a pesar de su mérito histórico, la noción de textualidad de Ingarden está insuficientemente desarrollada, y es infrautilizada en su discusión de la ficcionalidad. La peculiaridad óptica del *discurso de ficción* no debería describirse en base al "quasi-judgemental character of its assertive propositions" (1973: 172) sino en base a una



peculiaridad pragmática del texto entero. En la edición de 1965 de *Das Literarische Kunstwerk*, Ingarden hace extensivo su análisis al resto de las frases de la obra: así, habrá *pseudo-preguntas*, *pseudo-evaluaciones*, etc. (1973: 182 ss). Lamentablemente, no podemos extendernos aquí más en la comparación con la teoría de Ingarden.

21. En un sentido algo distinto al de Richards, pero que según creemos coincide fundamentalmente con el de Ingarden. "Las frases literarias", aclara Martínez Bonati, "son juicios auténticos, pero imaginarios, no cuasi-juicios reales, como sostiene Ingarden" (1972: 216). De la descripción de Ingarden se desprende que las diferencias son sólo terminológicas.

22. Champigny 1972; cit. en Lanser 1981: 285.

23. Searle 1980: 86; 1975: 330. Cf. también Castilla del Pino 1983: 319 ss.

24. Jon-K. 1985: 2. Adams (1985: 5) pretende que algunos de los ejemplos de Searle o Quine están viciados por no tener en cuenta este doble sentido de la referencialidad: ignoran que sus ejemplos también están sometidos a condicionantes discursivos, a saber, los del propio discurso filosófico que los introduce. Cf. por ejemplo la afirmación de Searle sobre la carencia absoluta de referencialidad, incluso ficticia, de la expresión "la señora de Sherlock Holmes" (1980: 86; 1975: 329). Pero creemos que Searle está haciendo abstracción de su propio discurso, está utilizando metalenguaje, y que sus conclusiones son perfectamente aceptables en este punto.

25. "El conocimiento *según la analogía* . . . no significa, como se entiende generalmente la palabra, una semejanza incompleta de dos cosas, sino una semejanza completa de dos relaciones entre cosas completamente desemejantes" (Kant, *Prolegómenos* § 58, 1984: 180).

26. Ohmann 1971: 254. Cf. Frye 1957: 79, 84-85; Pratt 1977: 173; Ruthrof 1981: 53. Es obvio que estos autores se están refiriendo a la literatura en cuanto ficción. Lanser propone definir la ficción como un conglomerado de actos de habla hipotéticos, "hypothetical illocutionary acts, acts of pretending" (1981: 280). Sobre la idea de Ohmann de que el contexto va incluido en cierto modo en el texto, cf. Greimas 1976: 28 ss; Ducrot 1980: 534). Es una idea ampliamente difundida: cf. Gullón 1980: 83 ss; Lanser 1981: 118, 243; Lázaro Carreter 1987: 160.

27. Searle 1975: 326. Según Lanser (1981: 284) tanto Searle como Ohmann e Iser comparten el concepto del texto literario como conjunto de actos de habla "fingidos", "imitados", "hipotéticos". La postura original Ohmann no está a veces nada clara: tan pronto niega que los actos literarios tengan fuerza ilocucionaria como afirma que se realiza el acto de "fingir" (cf. Searle 1980: 27-29); una vacilación semejante vemos en Oomen (1987: 139, 147). Posteriormente Ohmann reconoce una fuerza ilocucionaria específica de la ficción (o "literatura"; 1987b: 47 *passim*).

28. Cf. una concepción semejante a la de Searle en Hough (1976: 226), Close (1976), Skinner (1976), Domínguez Caparrós (1987: 115) o Harris (1988: 47ss).

29. Un discurso de ficción puede ser comunicativo en dos sentidos: en el sentido de que nos es comunicado y en el sentido de que se nos comunica algo a través de él. La idea de que la

ficción literaria puede ser una forma de comunicación no es en absoluto novedosa o infrecuente. Cf. por ej. Booth 1961: 397; Posner 1987: 125 ss; Oomen 1987: 139; Pratt 1977: 86; Chatman 1978: 31; Lanser 1981: 4; Lázaro Carreter 1987: 169; Van Dijk 1987: 175.

30. La teoría de los actos de habla de Récanati (1979, 1980) es más flexible que la de Searle a la hora de explicar los escalonamientos, instrumentalizaciones y desdoblamientos de los actos de habla. Tzvetan Todorov (1987) y Oomen (1987: 148) también presentan una descripción semejante de la superposición de enunciaciones.

31. La postura de Adams recuerda la distinción establecida por Ducrot entre enunciador y locutor (1980: 518). Según Ducrot, en el caso de ironía, el locutor es meramente el productor del enunciado, y no su enunciador. Pero, como señalan Lozano, Peña-Marín y Abril (1982: 115) el locutor sí es responsable de la ironía en tanto que ironía, y debemos suponer un desdoblamiento de su actividad.

32. Cf. Bal 1977: 33; Chatman 1978: 151; Lintvelt 1981: 16, 32; Chico Rico 1988: 59. El modelo más semejante al que proponemos es el de Lanser (1981: 144).

33. Cf. por ejemplo el análisis del sobreentendido presentado por Lozano, Peña-Marín y Abril (1982: 224 ss, 242.).

34. Cf. Ingarden 1973: 60, 183 ss; Friedman 1955: 123; Fowler 1977: 37; Lanser 1981: 80; Ohmann 1973: 99.

35. Cf. Ingarden (1973: 383, 393). Ingarden señala que este estudio ya fue iniciado por Waldemar Conrad a principios de siglo.

36. Cf. por ejemplo la opinión de T.S. Eliot sobre la retórica teatral: "A speech in a play should never appear to be intended to move us as it might conceivably move other characters in the play, for it is essential that we should perceive our position of spectators, and observe always from the outside though with complete understanding" (1951: 40). Por supuesto, nosotros vemos esta afirmación no como una ley universal, sino como una ley de un lenguaje dramático concreto que está definiendo Eliot; otros estilos dramáticos pueden recrearse en el involucramiento y la ignorancia del espectador. Situaciones comparables se producen en la narración. Así, por ejemplo, se puede motivar la exposición de un acontecimiento al lector por medio de una conversación entre los personajes.

37. Ohmann afirma que no existe sistema literario distinto del sistema del lenguaje corriente, sino sólo un uso distinto: "the writer is using the system of language and language acts describable by the ordinary rules, but using it in a special way " (1971: 257). Pero en el análisis del discurso un uso distinto, si obedece a regularidades, es un sistema distinto.

38. Cf. Jon-K. Adams: "It should be emphasized that the pragmatic structure is not a device for determining whether or not a text is fictional. That is ultimately the responsibility of the writer, who can use external conventions, such as having "a novel" printed on the title page, or internal conventions, such as writing in a language that is overtly marked as fictional. The pragmatic structure is a description of what is generally implied once the conventions of fiction are invoked" (1985: 23). Esto no parece suficiente para cubrir todos los casos. El que los libros

de Carlos Castaneda sean considerados "reportajes" o novelas no depende de las indicaciones de Castaneda, sino de las creencias de su lector y la manera en que interprete la actitud de Castaneda hacia su obra. Cf. la crítica de Petrey (1990: 59-69) a la postura de Searle.

39. Sampson (1979: 379). Defoe no escarmentaba: ya diez años antes había sido encarcelado por otro panfleto (*The Shortest Way to Deal with the Dissenters*) cuya ironía no se captó en un principio.

40. Cf. Ohmann 1987a: 28; Fish 1980b; Harris 1988: 95 ss; Petrey 1990: 70ss.

41. Así lo sostiene S.-Y. Kuroda (1976; cit. en Albadalejo Mayordomo 1983: 195).

42. Jon-K. Adams 1985: 19. Cf. Van Dijk 1972: 300.

43. Jon-K. Adams (1985: 21); cf. Ingarden (1973: 224). Sobre la posición de Ingarden, cf. sin embargo 1973: 170 ss.

44. Searle 1975: 331. Cf. también Ruthrof 1981: 81; Toolan 1988: 97.

\*\*\*

Agradezco el apoyo económico del Ministerio de Educación y Ciencia (DGICYT: Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento, no. PS90-0117), que ha ayudado a llevar a cabo este y otros proyectos de investigación.

## REFERENCIAS

- ADAMS, Hazard, ed. 1971. *Critical Theory since Plato*. San Diego: Harcourt.
- ADAMS, Jon-K. 1985. *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. 1983. "La crítica lingüística". En Aullón de Haro 1983: 141-207.
- AULLON DE HARO, Pedro, coord. 1983. *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor.
- AUSTIN, J. L. 1980. *How to Do Things with Words*. 1962. Oxford: Oxford UP.
- BACH, Kent, y Robert M. HARNISH. 1979. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge (MA): MIT Press.
- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie*. Paris: Klincksieck.
- - -. 1985. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra. Trad. de *De theorie van vertellen en verhalen*. 1978.

- BENVENISTE, Emile. 1966. "De la subjectivité dans le langage". 1958. In Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. Paris: Gallimard. 258-66.
- BOCCACCIO, Giovanni. 1971. *Genealogy of the Gentile Gods*. Selecc. en H. Adams 1971: 127-35. Trad. de *De Genealogiis*. ca. 1377.
- BONHEIM, Helmut. 1982. *The Narrative Modes*. Cambridge: Brewer.
- BOOTH, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P.
- BRADLEY, A. C. 1971. "Poetry for Poetry's Sake". 1901. Selecc. en H. Adams 1971: 737-47.
- BRONZWAER, W. 1978. "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader [...]". *Neophilologus* 62: 1-18.
- BULLOUGH, Edward. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle". 1910. Reimp. en H. Adams 1971: 755-65.
- CASTELVETRO, Ludovico. 1971. "*Poetics* of Aristotle Translated and Explained". Selecc. en Adams 1971: 143-53. Trad. de *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. 1570.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. 1983. "El psicoanálisis y el universo literario". En Aullón de Haro 1983: 251-346.
- CHAMPIGNY, Robert. 1972. *Ontology of the Narrative*. La Haya: Mouton.
- CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell UP.
- CHICO RICO, Francisco. 1988. *Pragmática y construcción literaria: Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- CLOSE, A. J. 1976. "*Don Quixote* and the 'Intentionalist Fallacy'". 1972. Reimp. en Newton-De Molina 1976: 174-93.
- COLERIDGE, S. T. 1956. *Biographia Literaria*. 1817. Ed. George Watson. Londres: Dent.
- DE MAN, Paul. 1983. *Blindness and Insight*. 1971. Minneapolis: U of Minnesota P.
- DIJK, Teun A. van. 1972. *Some Aspects of Text Grammars*. La Haya: Mouton.
- - -. 1980. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra. Trad. de *Text and Context*. 1977.
- - -. 1987. "La pragmática de la comunicación literaria." 1977. Trad. en Mayoral 1987: 170-94.
- - -, ed. 1976. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North Holland.
- DOMINGUEZ CAPARROS, José. 1987. "Literatura y actos de lenguaje". 1981. Reimp. en Mayoral 1987: 83-121.
- DRYDEN, John. 1970a. "An Account of the Ensuing Poem [*Annus Mirabilis*] in a Letter to the Honourable Sir Robert Howard". 1667. En Dryden 1970c: 7-15.
- - -. 1970b. "A Defence of an Essay of Dramatic Poesy." En Dryden 1970c: 77-93.
- - -. 1970c. *John Dryden: Selected Criticism*. Ed. James Kinsley y George Parfitt. Oxford: Oxford UP.
- DUCROT, Oswald. 1980. "Pragmatique linguistique II: Essai d'application [...]". En *Le langage en contexte*. Ed. H. Parret et al. Amsterdam: Benjamins.

- ECO, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen. Trad. de *Lector in fabula*. 1979.
- ELIOT, T. S. 1951. "'Rhetoric' and Poetic Drama". 1919. Reimp. en Eliot, *Selected Essays*. Londres: Faber. 37-42.
- ESCALIGERO, Julio César. 1971. *Poetics*. Selecc. en H. Adams 1971: 137-43. Trad. de *Poetica*. 1561.
- FISH, Stanley E. 1980a. "Literature in the Reader: Affective Stylistics". 1970. Reimp. en *Reader-Response Criticism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP. 70-100.
- - -. 1980b. "How to Do Things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism." En Fish, *Is There A Text in This Class?* Cambridge (MA): Harvard UP.
- FOWLER, Roger. 1977. *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen.
- FREGE, Gottlob. 1984. "Sobre sentido y referencia". 1892. Trad. en Frege, *Estudios sobre semántica*. Barcelona: Ariel.
- FRIEDMAN, Norman. 1955. "Point-of-View in Fiction : The Development of a Critical Concept". *PMLA* 70.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP.
- GARCIA BERRIO, Antonio. 1989. *Teoría de la literatura: La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GREIMAS, A. J. 1976. "Hacia una teoría del discurso poético". 1972. Trad. en *Ensayos de semiótica poética*. Ed. A. J. Greimas. Barcelona: Planeta.
- GULLON, Ricardo. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- HARE, R. M. 1971. *Practical Inferences*. London: Macmillan.
- HARRIS, Wendell V. 1988. *Interpretive Acts: In Search of Meaning*. Oxford: Clarendon.
- HEGEL, G. W. F. 1985. *Introducción a la estética*. 1835. Barcelona: Península.
- HOUGH, Graham. 1976. "An Eighth Type of Ambiguity". 1973. Reimp. en Newton-De Molina 1976: 222-41.
- INGARDEN, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern UP. Trad. de *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1931 (3ª ed., 1965). (Incluye trad. de "Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel" [1958], 375-96.)
- INWAGEN, P. van. 1983. "Fiction and Metaphysics". *Philosophy and Literature* 7: 67-77.
- JOHNSON, Samuel. 1903. *The Rambler*. In *The Works of Samuel Johnson*. 16 vols. Troy (NY): Pafraets Book Co.
- KANT, Immanuel. 1984. *Prolegómenos*. Madrid: Sarpe. Trad. de *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*. 1783.

- KURODA, S.-Y. 1976. "Reflections on the Foundations of Narrative Theory". En van Dijk 1976: 107-40.
- LANSEER, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act*. Princeton: Princeton UP.
- LAZARO CARRETER, Fernando. 1987. "La literatura como fenómeno comunicativo". Reimp. en Mayoral 1987: 151-70.
- LEECH, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- LEIBNIZ, G. W. 1984. *Monadología. Discurso de metafísica*. Madrid: Sarpe. Trad. de *La Monadologie* (1714) y *Discours de métaphysique* (1686).
- LINTVELT, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative: Le "point de vue"*. Paris: Corti.
- LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA-MARIN y Gonzalo ABRIL. 1982. *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.
- LUBBOCK, Percy. 1921. *The Craft of Fiction*. Londres: Cape.
- LYONS, John. 1977, 1978. *Semantics*. 2 vols. Cambridge: Cambridge UP.
- MARTINET, Jeanne. 1975. *Clefs pour la sémiologie*. Paris: Seghers.
- MARTINEZ BONATI, Félix. 1972. *La estructura de la obra literaria*. 1960. Barcelona: Seix Barral.
- MAYORAL, José Antonio, ed. 1987. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- MILL, John Stuart. 1971. "What Is Poetry?" 1833. Reimp. en H. Adams 1971: 537-43.
- MILLER, J. Hillis. 1990. *Tropes, Parables, Performatives*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- - -. 1991. *Hawthorne and History*. Oxford: Blackwell.
- - -. 1992. *Ariadne's Thread: Story Lines*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- NEWTON-DE MOLINA, David. 1976. *On Literary Intention*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- OHMANN, Richard. 1971. "Speech, Action, and Style". En *Literary Style*. Ed. Seymour Chatman. Londres: Oxford UP. 241-54.
- - -. 1973. "Literature as Act". En *Approaches to Poetics: Selected Papers from the English Institute*. Nueva York: Columbia UP.
- - -. 1987a. "Los actos de habla y la definición de la literatura." 1971. Trad. en Mayoral 1987: 11-34.
- - -. 1987b. "El habla, la literatura, y el espacio entre ambas". 1972. Trad. en Mayoral 1987: 35-57.
- ONEGA, Susana. 1988. "Fowles on Fowles: An Interview with John Fowles". *Actas del X Congreso Nacional de AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN.
- OOMEN, Ursula. 1987. "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". 1975. Trad. en Mayoral 1987: 138-49.
- PETREY, Sandy. 1990. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge.
- PLATON. 1983. *La República o El Estado*. Madrid: Espasa-Calpe.

- POSNER, Roland. 1987. "Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística en poesía". 1976. Trad. en Mayoral 1987: 125-36.
- PRATT, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP.
- RECANATI, François. 1979. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil.
- - -. 1980. "Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire?" *Communications* 32.
- RICHARDS, I. A. 1970. *Poetries and Sciences: A Reissue of Science and Poetry (1926, 1935), with Commentary*. Londres: Routledge.
- - -. 1973. *Practical Criticism*. 1929. Londres: Routledge.
- ROVENTA, Daniela. 1979. "Le fonctionnement du dialogue dans le théâtre de l'absurde. Beckett: *En attendant Godot*". *Revue roumaine de linguistique, CTLA* 16.1: 78-83.
- RUTHROF, Horst. 1981. *The Reader's Construction of Narrative*. Londres: Routledge.
- SAMPSON, George. 1979. *The Concise Cambridge History of English Literature*. 3ª ed., rev. Cambridge: Cambridge UP.
- SCHORER, Mark. 1962. "Technique as Discovery." 1948. 67-87. Reimp. en *The Modern Critical Spectrum*. Ed. Gerald Jay Goldberg y Nancy Marmer Goldberg. Englewood Cliffs (NJ): Prentice. 70-83.
- SEARLE, John R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6.2: 319-32.
- - -. 1980. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra. Trad. de *Speech Acts*. 1969.
- SIDNEY, Philip (Sir). 1973. *An Apology for Poetry or The Defense of Poesy*. ca. 1584. Ed. Geoffrey Shepherd. Manchester: Manchester UP.
- SKINNER, Quentin. "Motives, Intentions, and the Interpretation of Texts". 1972. Reimp. en Newton-De Molina 1976: 210-21.
- TODOROV, Tzvetan. 1975. *Poética*. Buenos Aires: Losada. Trad. de *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique* (2ª ed.). 1973.
- - -. 1987. *La notion de littérature*. Paris: Seuil.
- TOOLAN, Michael J. 1988. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Londres: Routledge.
- WEINRICH, Harald. 1973. *Le temps: Le récit et le commentaire*. Paris: Seuil. Trad. de *Tempus*. 1964.
- WILDE, Oscar. 1971. "The Decay of Lying". 1889. Reimp. en H. Adams 1971: 673-686.
- WIMSATT, W. K., y Cleanth BROOKS. 1970. *Literary Criticism: A Short History*. 1957. Londres: Routledge.
- ZIFF, P. "About Reference". *Studies in Language* 3 (1979): 305-11.

