

MÍMESIS Y MUNDOS POSIBLES*

LUBOMIR DOLEŽEL

Universidad de Toronto

I. SEMÁNTICA MIMÉTICA

Desde sus orígenes, es decir, desde los escritos de Platón y Aristóteles, el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis: las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes. Durante su largo reinado, la idea se ha interpretado de muy diversas maneras y, consiguientemente, el término «mimesis» ha ido acumulando varios significados distintos¹. Sin duda, estas ambigüedades sólo pueden resolverse mediante un cuidadoso análisis teórico y semántico del concepto². Mi trabajo pretende contribuir a ese análisis, construyendo o reconstruyendo la teoría de la mimesis que subyace a la *praxis* de la crítica mimética moderna. Este enfoque se revelará útil para mi propósito específico y restringido:

* Título original «Mimesis and Possible Worlds», publicado en *Poetics Today*, 9:3 (1988), págs. 475-496. Traducido por Mariano Baselga. Texto traducido y reproducido con autorización del autor y de Duke University Press.

¹ Las reflexiones más sustanciosas acerca de la «mimesis» pueden encontrarse en comentarios sobre los textos fundacionales (cf. Else 1957: 12-39, 125-35; Dupont-Roc y Lallot 1980: 144-63; Zimbrich 1984). Ricoeur descubrió en la *Poética* de Aristóteles tres significados de «mimesis» (en el sentido amplio de «actividad mimética») (Ricoeur 1984: 45 y ss.; 54-87). Spariosu ha seguido el concepto hasta sus orígenes pre-socráticos y concluye que existe una «distinción funcional entre mimesis no-imitativa o pre-platónica e imitativa o platónica» (Spariosu 1984: i). En este trabajo, caeré en el pecado común de los tiempos modernos y dejaré de lado el significado pre-platónico.

² Tal análisis no se ve favorecido sino más bien entorpecido por cambiar el enfoque de la reflexión de «mimesis» a «realismo», una táctica evasiva que adoptan muchos críticos.

ofrecer una crítica de la fraseología mimética popular y proponer una alternativa prometedora a las teorías miméticas de la ficcionalidad.

Historiadores de toda índole se han venido ocupando de buscar los correlatos reales de las personas, acontecimientos y lugares ficcionales. Permítaseme citar las referencias acerca de tres descubrimientos recientes:

a) El historiador británico Geoffrey Ashe (asociado con Debrett's Peerage) publicó un libro titulado *El descubrimiento del Rey Arturo* (1985), en el que afirma haber identificado el «Arturo original» en la persona de Riothamus, un Gran Rey de los Britones del siglo quinto.

b) En *Robin Hood: una investigación histórica* (1985), el historiador del Derecho John G. Bellamy prosigue los esfuerzos realizados durante siglos para atrapar al famoso forajido. Encuentra atractiva una hipótesis del siglo diecinueve, según la cual el prototipo de Robin Hood sería un lacayo de Eduardo II llamado Robert Hode. Los prototipos históricos de otros personajes de las baladas también son identificados.

c) En enero de 1985, Albert Boime, profesor de historia del arte de la U.C.L.A., presentó una ponencia en el encuentro anual de la Sociedad Astronómica Americana³. En ella afirmaba que el cielo nocturno del famoso cuadro de Van Gogh «Noche estrellada» se corresponde con la situación astronómica del 19 de junio de 1889, cuando el óleo fue realizado (a las 4 de la mañana hora local, para ser exactos). La prominente estela de la pintura fue identificada por el profesor Boime como un cometa. Ésa es la única licencia que se tomó Van Gogh sobre el objeto de su mimesis: no había ningún cometa en el cielo de la Provenza la noche en cuestión. Ahondando en el asunto, Boime concluyó que la estela derivaba de unas láminas de cometas publicadas en una edición de 1881 de *Harper's Weekly*, una revista que Van Gogh leía regularmente en aquellos tiempos. El remolino de Van Gogh queda así explicado como representación mimética en segundo grado, como imitación de la imagen de un cometa.

³ Resumo los hallazgos de Boime a partir de un informe periodístico.

Los críticos aplican el mismo método que los historiadores cuando interpretan los objetos ficcionales en tanto que representaciones de entidades del mundo real. El presupuesto teórico que subyace a este método puede expresarse como una función que llamaremos *función mimética*:

*El particular ficcional P/f/ representa al particular real P/r/.*⁴

La crítica mimética sigue esta función haciendo corresponder un personaje legendario con un individuo histórico, un retrato con un hombre real, un acontecimiento ficcional con uno real, una escena ficcional con un estado natural. Recalquemos que la función mimética es el núcleo de una teoría *semántica*, una teoría de la referencia ficcional. Desde el punto de vista *estético*, la función mimética es neutral; no dice si el conocimiento del prototipo mejora o empeora nuestra apreciación estética de una obra de arte.

La semántica mimética «funciona» si un prototipo particular de la entidad ficcional puede encontrarse en el mundo real (El Napoleón de Tolstoy-Napoleón histórico, un relato ficcional-un acontecimiento real). La verdadera prueba de fuego para esta semántica se produce cuando no sólo no sabemos cuál es el prototipo real, sino que, y esto es más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo. ¿Dónde están los individuos reales representados por Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov? Obviamente, sería absurdo afirmar que, pongamos por caso, el Raskolnikov ficcional es una representación de un joven auténtico que vivía en San Petersburgo a mediados del siglo XIX. Ninguna investigación histórica, por meticulosa que fuese, daría con tal individuo. La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia ha forzado a la crítica mimética a dar un rodeo interpretativo: se dice que los *particulares* ficcionales representan *universales* reales (tipos

⁴ El concepto de «particular» fue especificado por Strawson. Un particular es una entidad que puede identificarse por «hechos individualizadores» (o «descripciones lógicamente individualizadores»), e.d., hechos (o descripciones) verdaderos para una y una sola entidad. El hecho individualizador básico de los cuerpos materiales es la localización espacio-temporal (Strawson, 1959, esp. 9-30).

psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas). La función mimética se ve alterada radicalmente para convertirse en una versión universalista:

El particular ficcional P/F/ representa al universal real U/r/.

Esta función interpretativa caracteriza la línea fundamental de la crítica mimética desde Aristóteles hasta Auerbach. La práctica crítica de la obra de Eric Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (original en alemán, 1946, trad. inglesa, 1957), un libro que recuperó mejor que cualquier otro el status de la crítica mimética después del ataque del modernismo, es una rica muestra de ejemplos de la interpretación universalista de los particulares ficcionales:

No sólo Sancho, sino también Don Quijote aparecen como personas representativas de la España contemporánea... Sancho es un campesino de La Mancha y Don Quijote... un pequeño caballero rural que ha perdido la razón. (342 ss.)

En su aburrimiento [el aburrimiento de los huéspedes de de la Mole en *Rojo y negro* de Stendhal], chocamos con un fenómeno político e ideológico del período de la Restauración. (456)

La novela [*Madame Bovary*] es la representación de toda una existencia humana que no tiene sentido. (488)

Hay algunos pasajes en ella [*Germinal* de Zola] que... retratan, con claridad y simplicidad ejemplares, la situación y el despertar de la prensa*. (512)

Si los particulares ficcionales se toman como representaciones de universales reales, la crítica mimética se convierte en un «lenguaje sin particulares» (Strawson, 1959: 214-25). En cuanto a su lógica, es equivalente a los consabidos sistemas de hermenéutica universalista, como la agustina (con el interpretante de la «historia divina») o la hegeliana (el «tipo» como interpretante). El interpretante específico de la semántica universalista de Auerbach es la historia secular, sobre todo las formas cambiantes de la «vida cotidiana». Mediante la aplicación de la función mimética

* En el original, «the fourth estate» (el cuarto poder). (N. del T.)

universalista, las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real. La crítica auerbachiana es una interpretación universalista de la historia basada en las ficciones⁵. El dudoso fundamento epistemológico de esta práctica interpretativa se hace particularmente evidente si observamos que un crítico auerbachiano realiza una operación doble. Primero, selecciona un sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico, etc.) y transcribe la realidad en sus categorías abstractas. Segundo, hace corresponder los particulares ficcionales con las categorías interpretativas postuladas. Dado que una y una sola persona realiza tanto la categorización de la realidad y la búsqueda de las correspondencias con los individuos ficcionales no debería sorprendernos el alto grado de «éxito» de las interpretaciones universalistas.

En la crítica auerbachiana, los particulares ficcionales, reducidos a universales reales, desaparecen de las interpretaciones semánticas. Así, no nos sorprenderá que muchos críticos y teóricos hayan quedado insatisfechos con una semántica como ésta. Lo que nos llama la atención, lo que amamos u odiamos en representaciones artísticas son las personas ficcionales concretas en escenarios espaciales y temporales específicos, ligados por relaciones peculiares e implicados en debates, búsquedas, victorias y frustraciones únicos⁶. Sin negar la importancia de las interpretaciones universalistas para ciertos propósitos en estudios literarios generales y comparativos, tenemos que afirmar enfáticamente que una semántica de la ficcionalidad incapaz de

⁵ He aquí un pasaje característico de *Mímesis* que mezcla de manera flagrante las categorías ficticias e históricas: «Si nos preguntamos qué fue lo que desató los poderosos movimientos populares internos en las obras rusas del siglo diecinueve, la respuesta debe ser la siguiente: en primer lugar, la infiltración de las formas de vida y pensamiento modernas europeas, y especialmente alemanas y francesas... El proceso de negociación [die Auseinandersetzung] fue dramático y confuso. Al observar cómo se refleja [spiegelt] en Tolstoy y Dostoyevski, apreciamos claramente el carácter salvaje, tempestuoso e intransigente de la aceptación o rechazo que los rusos tenían de la cultura europea (¡sic!) [Wesen]» (465 y ss.; 523 y ss.).

⁶ Según Martínez-Bonati, «un mundo de individuos» es «la brújula fundamental de la narrativa». «Aunque el significado simbólico o la verdad general de lo representado pueda algunas veces trascender a esta brújula

acomodar el concepto de particular ficcional es seriamente defectuosa.

¿Le resulta posible a la crítica mimética evitar la traducción de particulares ficcionales a universales reales? Tenemos la respuesta, en forma de sorprendente pirueta, en otro «best seller» de la crítica mimética, *El auge de la novela*, de Ian Watt (1957). Sin duda Watt, que se declara en deuda con Auerbach, practica la semántica universalista (véase, por ejemplo, su interpretación de Robinson Crusoe como cruce de *homo economicus* y puritano). El núcleo de su método interpretativo queda sin embargo revelado en formulaciones de este tipo⁷:

Defoe... retrata las relaciones personales de Moll Flanders. (111)

[Richardson] nos proporciona una descripción detalladísima de Grandison Hall. (26)

Fielding nos hace entrar en la mente de Blifil. (263)

[Fielding] no nos acerca lo suficiente a la mente de Tom. (274)

Evidentemente, estas interpretaciones respetan los particulares ficcionales (las relaciones personales de Moll Flanders, Grandison Hall, la mente de Blifil, la conciencia de Tom), pero no buscan sus correspondencias con las entidades reales (particulares o universales). Las afirmaciones de la crítica de Watt no son ejemplos de la función mimética. Antes bien, identifican la fuente de representación, concretamente el autor. Se nos dice quién es el que retrata, el que nos da una descripción, nos introduce o nos niega el acceso a la mente de un particular ficcional. Se desprende una nueva función interpretativa:

en cuanto al significado final, no debemos permitir que ello oscurezca este fenómeno básico... El Don Quijote de Cervantes no es básicamente un tipo o símbolo, sino un individuo. (Martínez-Bonati 1981: 24).

⁷ Me concentro en la semántica ficcional de Watt, dejando de lado el tema dominante de su libro, esto es, la historia mimética de las ficciones literarias. Debe decirse, sin embargo, que los principios de su historia mimética no son más que una proyección de los principios de la semántica mimética sobre el eje temporal.

La fuente real F/r/ representa (e.d., proporciona la representación) al particular ficcional P/f/.

Gracias a un insidioso movimiento semántico del predicado, la función mimética es sustituida por una *funciónseudomimética*.

Hablo de seudomímesis porque las afirmaciones de un crítico wattiano parecen expresar la relación mimética, aunque en realidad no sea así. No derivan los particulares ficcionales de los prototipos reales. En lugar de ello, presuponen que los particulares ficcionales de algún modo son preexistentes al acto de representación. Ahí están (en alguna parte) las relaciones personales de Moll Flanders, Grandison Hall, la mente de Blifil, la conciencia de Tom, y Defoe, Richardson y Fielding, con acceso privilegiado a todo ello, nos informan sobre ellos, los describen, restringen la información acerca de ellos o comparten sus conocimientos con el lector. Un escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficcionales como un historiador lo haría con personalidades históricas. Según la perspectiva wattiana, el escritor de ficción es un historiador de los dominios ficticios.

Las interpretaciones seudomiméticas parecen dominar la práctica de la crítica mimética contemporánea. En la versión más popular de esta crítica, un término teórico-textual sustituye el nombre del autor en la posición del argumento F/r/. Esta clase de seudomímesis es característica de la práctica interpretativa del conocido libro de Dorrit Cohn *Conciencias transparentes* (1978). Cohn estudia la mimesis como *proceso textual*, como un fenómeno que se da entre los textos literarios y la entidades ficcionales. La fuente de representación viene especificada en tanto que géneros o modos narrativos, tipos de discursos narrativos, dispositivos estilísticos:

La conciencia de Auerbach (*Muerte en Venecia*) se manifiesta en gran medida mediante psico-narración (26).

Esta historia [«Die Vollendung der Liebe» de Musil] retrata la mente de una mujer... (41).

El monólogo narrado es un medio excelente para revelar

una mente ficticia suspendida en un presente instantáneo. (126).

El monólogo cronológico ... cita directamente pensamientos pasados y recuerdos (253)⁸.

Al centrarse en la relación entre el texto literario y el mundo ficticio, Cohn adelanta la semántica contemporánea de la ficción. Al mismo tiempo, su libro nos recuerda que una narratología basada en la teoría textual no supone automáticamente sustraerse de la seudomímesis. No hay ninguna diferencia entre asignar la «descripción», «retrato», «exploración» de las entidades ficcionales a un autor, a un dispositivo textual o a un narrador. En todas sus variantes, la seudomímesis se basa en la presuposición de que los dominios de la ficción en general y las mentes ficcionales en particular existen independientemente del acto de representación, a la espera de ser descubiertos y descritos⁹. La seudomímesis impide la formulación y estudio de la cuestión fundamental de la semántica de la ficción: ¿cómo nacen los mundos ficcionales?

Nuestro análisis de la práctica interpretativa de tres eminentes críticos nos lleva a concluir que la mimesis como teoría de la ficcionalidad está completamente bloqueada. Si se empeña en explicar todo objeto ficticio como representación de entidades reales, está obligada a ceñirse a un marco de referencia universalista: los particulares ficcionales se interpretan semánticamente mediante su eliminación. Si los particulares ficcionales se conservan, no se explican como representaciones de entidades reales; son tomados como preexistentes y se da por sentado que una fuente de representación los ha recuperado. Ni la semántica universalista, ni la seudomímesis consiguen trascender al ámbito

⁸ El dispositivo narrativo como fuente de representación es sustituido a menudo por el «narrador» antropomórfico: «En los confines de la ficción en tercera persona... el poder mágico de un narrador le permite entrar en mentes dormidas con casi la misma facilidad que en las despiertas» (52). «El narrador de Hamsun [en *Hambre*] deja intacto su 'extraño y fantástico estado de ánimo', y simplemente lo registra con... precisión sismográfica» (156).

⁹ A este respecto, se puede decir que la seudomímesis le sigue la pista a la metafísica leibniziana (ver más adelante en este mismo artículo).

apropiado de la teoría mimética dado por la función mimética original. Estas estrategias interpretativas, o alteran sustancialmente (en el caso de la función universalista), o bien vacían de contenido (en el caso de la función seudomimética) la idea de la representación mimética. Para trascender las limitaciones de la teoría mimética, debemos buscar una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente.

II. SEMÁNTICA DE LOS MUNDOS POSIBLES

Mi búsqueda de una semántica no-mimética de la ficcionalidad ha sido guiada por la observación de que las dificultades de la teoría mimética surgen de vincular las ficciones exclusivamente al mundo real. Toda ficción, incluyendo las más fantásticas, es interpretada en tanto que se refiere a un «universo de discurso» y sólo uno, el mundo real. La función mimética es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real. La semántica mimética se enmarca en un modelo de mundo único. Una alternativa radical a la mimesis sería una semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples. La semántica mimética será reemplazada por la *semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles*¹⁰.

El desarrollo de una semántica de la ficción basada en el marco de los mundos múltiples viene estimulado por una tendencia vital en la semántica lógica y filosófica contemporánea. Desde que Kripke (1963) sugiriera el concepto leibniziano «clásico» como interpretante de un modelo axiomático teórico de las modalidades lógicas, el sistema

¹⁰ Dejo a un lado la consabida semántica de Russell, que trata las expresiones referentes a las entidades ficticias como «términos vacíos» (Russell 1905; 1919). La teoría de la referencia ficcional de Russell se enmarca en el modelo de mundo único y, por tanto, está expuesto a las mismas dificultades que la semántica mimética. Tampoco es necesario debatir aquí la visión según la cual los textos ficticios son «auto-referenciales», ni las diversas explicaciones de la ficcionalidad en tanto que convención de actos de habla. Aunque estas propuestas han adquirido popularidad en la semántica literaria y filosófica contemporánea, debemos estar de acuerdo, en principio, con la crítica que hacen de estas aproximaciones Kerbrat-Orecchioni (1982) y Cohen (1980: 162 y ss.), respectivamente.

de la lógica formal no ha dejado de ser reinterpretado sobre la base de que «nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles» (Bradley y Swartz 1979:2)¹¹. En los años 70 se produjeron los intentos iniciales de formular aproximaciones de mundos posibles a las ficciones literarias (van Dijk 1974/75; Pavel 1975/76; Eco 1979; Doležel 1979; cf. también Kanyó 1984)¹².

El modelo de los mundos posibles ofrece un nuevo fundamento para la semántica ficcional, al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional. Hay que recalcar, sin embargo, que una teoría englobadora de las ficciones literarias no surge de una apropiación mecánica del sistema conceptual de la semántica de los mundos posibles. Los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales. Una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. Quiero preparar el terreno para tal fusión tomando la semántica de los mundos posibles como fundamento teórico de la semántica de la ficcionalidad y como trasfondo teórico sobre el cual la propiedades específicas de las ficciones literarias pueden ser comprendidas.

¹¹ Debemos señalar que, como modelo formal, el marco de los mundos posibles no requiere ningún compromiso ontológico. Refiriéndose específicamente a las propuestas de Hintikka y Kripke, un lógico soviético recalcó que deberían tomarse «como simples modelos matemáticos de los cálculos lógicos correspondientes, sin ninguna interpretación filosófica» (Slinin, 1967: 137). Fuera de la lógica formal, sin embargo, el modelo no puede mantener la inocencia ontológica. La escisión ontológica ha sido reconocida por Adams, que distinguió las versiones «realista» y «posibilista» de la semántica de los mundos posibles. El posibilismo trata todos los mundos posibles como ontológicamente uniformes; en el realismo (una versión del realismo ontológico), el mundo real conserva un privilegio de existencia empírica mientras que los otros mundos son sus alternativas posibles (Adams 1974). Parece que la postura realista se inscribe en la estructura del modelo original de Kripke, en el que un conjunto (G) es extraído del conjunto de conjuntos K (Kripke 1963: 804).

¹² Resulta sintomático que, durante la dominación del modelo de mundo único, una semántica leibniziana de la ficcionalidad, perfilada en el siglo dieciocho por Baumgarten, Breitinger y Bodmer (cf. Abrams 1953: 278 y ss.; Doležel, en prensa), fuera prácticamente olvidada.

Permítaseme primero formular tres tesis fundamentales de la semántica ficcional que pueden derivarse del modelo de los mundos posibles:

1. *Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles.* El rasgo más importante del modelo de los mundos posibles es su legitimación de posibles no realizados (individuos, atributos, eventos, estados de cosas, etc.) (cf. Bradley y Swartz 1974: 7 y ss.). Una semántica de la ficción derivada de este modelo aceptará el concepto de particular ficcional sin dificultad. Aunque Hamlet no sea un hombre real, es un individuo posible que habita el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. Antes que ser borrados en el proceso de interpretación semántica, los particulares ficcionales pueden describirse y especificarse con sus diversas propiedades y aspectos.

Si los particulares ficcionales son interpretados como posibles no realizados, la diferencia entre personas, eventos, lugares, etc. ficcionales y reales resulta obvia. Todo el mundo estaría de acuerdo en que los personajes ficticios no pueden encontrarse, interaccionar, comunicarse con gente real (cf. Walton, 1978-79: 17). En la semántica ficcional del modelo de mundo único, por el contrario, esta distinción queda a menudo enturbiada por culpa de los nombres propios compartidos. La semántica de los mundos posibles es correcta al insistir en que los individuos ficcionales no pueden ser identificados con individuos reales de mismo nombre (cf. Ishiguro 1981: 75). El Napoleón de Tolstoy o el Londres de Dickens no son idénticos al Napoleón histórico o al Londres geográfico. La existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales. Es irrelevante para el Robin Hood ficcional si un Robin Hood histórico ha existido o no. Sin duda debe postularse una relación entre el Napoleón histórico y todos los posibles Napoleones ficcionales. Sin embargo, esta relación va más allá de las lindes entre mundos y requiere una *identificación inter-mundos*¹³.

¹³ La «función de individualización» de Hintikka es una herramienta formal de inter-identificación. Ésta «escoge de entre varios mundos posibles un miembro de sus dominios que sea la 'encarnación' de ese individuo en este mundo posible o quizá más bien el papel que ese individuo desempeña en una determinada secuencia de acontecimientos» (Hintikka 1975: 30).

La identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre los mundos real y posible.

Al igual que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea. El Napoleón de Tolstoy no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Londres de Dickens no es más real que el 'País de las Maravillas' de Lewis. El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales; explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar y comunicarse unos con otros. Una visión ingenua que presente los individuos ficcionales como un cajón de sastre en el que se mezclan gente «real» y personajes «puramente ficcionales» es explícitamente rechazada¹⁴. La homogeneidad ontológica es el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales.

2. *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo.* Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real. «Lo posible es más amplio que lo real» (Russell 1937 [1900]: 66; cf. Plantinga 1977: 245). Sin duda, la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo, no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, muy apartados de o contradictorios con «la realidad». Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo «realista» y otra para las ficciones «fantásticas». Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción¹⁵.

¹⁴ La concepción «cajón de sastre» requiere una semántica doble para los textos de ficción, una para las frases sobre Pierre Bezuchov, otra para las frases sobre Napoleón (cf. Pollard 1973: 61; Pelc 1977: 266). Al leer los textos de ficción, se supone que debemos cambiar de un modo de interpretación al otro.

¹⁵ Se ha observado que el mismo principio es válido desde el punto de vista del lector: «Al lector no le resulta más fácil crear y creer en el bien documentado mundo de Zola que imaginar hobbits o elfos. El salto imaginativo hacia el mundo espacio-temporal de la novela debe darse en ambos casos (Hutcheon 1980: 78).

Es bien sabido que Leibniz impuso una restricción sobre los mundos posibles, pero ésta es puramente lógica: los mundos posibles deben estar desprovistos de contradicciones (Leibniz 1875: III, 574; Loemker 1956: II, 883). Los mundos que implican contradicciones son imposibles, impensables, «vacíos». ¿Debemos aceptar esta restricción en semántica ficcional? Trataré esta cuestión en el último apartado de este artículo. Por el momento, solamente señalaré que, aun cuando el modelo de los mundos posibles quede restringido al universo leibniziano, proporciona un espacio mucho más amplio para las ficciones literarias que el modelo de mundo único¹⁶.

Aun imponiendo una restricción lógica sobre los mundos posibles, Leibniz dejó abierta la variedad para sus diseños. Estipuló diversas «leyes» («orden general») para diversos mundos posibles. Las leyes naturales sólo son un caso específico de órdenes posibles, válidas en el mundo real y en los «físicamente posibles» (cf. Bradley y Swartz 1979: 6)¹⁷. Un orden general determina un mundo posible al funcionar como constrictión sobre la admisibilidad: sólo se admiten entidades posibles en el mundo tales que se ajusten a su orden general. Así, pues, el conjunto de todos los posibles se subdivide en «muchas combinaciones distintas de componibles» (Leibniz 1875: III, 572-76; Loemker 1956: II, 1075 y ss.). En esta perspectiva, un mundo ficcional se presenta como un conjunto de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propia organización global y macroestructural. La estructura y la especificidad son aspectos complementarios de la individualización del mundo.

La concepción macroestructural de los mundos ficticios

¹⁶ De hecho, podría parecer que el modelo de mundos posibles es tan amplio que carece de interés para su estudio empírico. Deberíamos recordar, no obstante, que para la mayoría de los problemas semánticos puede determinarse un conjunto restringido de mundos posibles relevantes (cf. Hintikka 1975: 83).

¹⁷ «Los mundos pueden diferir del mundo real no sólo en cuanto a número y cantidad [de sus elementos], sino en cualidad. Otros mundos podrían tener otras leyes de movimiento... Toda ley causal, de hecho (aunque no la Causalidad en sí misma) podría haber sido distinta» (Russell 1937 [1900]: 68).

se ha mostrado de lo más fructífera para la semántica literaria (cf. Doležel 1985). En el presente trabajo no puedo entrar en la identificación de las diversas constricciones globales que pueden imponerse sobre los mundos ficcionales, ni en la descripción de la variedad resultante de las estructuras de los mundos. Sólo pondré un ejemplo ilustrativo. Se ha indicado que las modalidades (sistemas modales) pueden funcionar como macro-generadoras de mundos ficcionales (Greimas 1966; Doležel 1976). Si imaginamos las modalidades aléticas (el sistema de posibilidad, imposibilidad y necesidad) que desempeñan este papel, podemos generar no sólo los consabidos mundos *natural* y *sobrenatural*, sino el mundo *híbrido*, que ha pasado desapercibido hasta ahora¹⁸. Este ejemplo indica hasta qué punto el «mundo ficticio», definido como macro-estructura de particulares ficcionales componibles, se convierte en un concepto operativo del análisis literario.

3. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real.* La semántica de los mundos posibles legitima la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real. Sin embargo, al mismo tiempo su noción de accesibilidad ofrece una explicación de nuestros contactos con los mundos ficticios. Para ese acceso es necesario atravesar las fronteras del mundo, transitar del reino de los existentes reales al de los posibles ficcionales. Bajo esta condición, el acceso físico es imposible. Los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de *canales semióticos*, mediante el proceso de información.

El mundo real participa en la formación de los mundos

¹⁸ Se ha propuesto (Doležel 1984) que el mundo de algunas de las ficciones de Kafka (p. ej. «La metamorfosis» o «Un médico rural») es un mundo híbrido. Es interesante señalar en relación con esto la opinión de Austin recogida por Berlin. A la pregunta de si debería decirse que el héroe de «La metamorfosis» es «un hombre con cuerpo de cucaracha o una cucaracha con los recuerdos y conciencia de un hombre» Austin contestó: «Ninguna de las dos cosas... En tales casos, no deberíamos saber qué decir. Aquí es donde solemos decir 'me faltan las palabras', siendo eso lo que nos pasa literalmente. Deberíamos necesitar una palabra nueva. La antigua sencillamente no nos sirve» (Berlin 1973: 11). Austin no se dio cuenta de que la vieja palabra *híbrido* encaja en este caso de identidad problemática.

ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico (Wolterstorff 1980: 189), transmitiendo «hechos en bruto» o «realemas» culturales (Even-Zohar 1980), etc. En estas transferencias de información, el «material» del mundo real penetra en la estructuración de los mundos ficcionales. Los estudiosos de la literatura han investigado intensamente la participación de la «realidad» en la génesis de las ficciones. La semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas. Ya hemos señalado esta conversión en el caso específico de los individuos ficcionales; a las personas del mundo real (históricas) se les permite el acceso a un mundo ficcional sólo si asumen el status de alternativas posibles.

En la recepción de los mundos posibles, el acceso se da a través de textos literarios que son leídos e interpretados por lectores reales. La lectura y la interpretación implica muchos procesos diferentes y depende de muchas variables, por ej. el tipo de lector, su estilo de lectura, el propósito de su lectura, etc. Los detalles de los procedimientos de acceso sólo serán revelados estudiando las actividades de lectura e interpretación reales. En este punto, sólo apuntaremos que, gracias a la mediación semiótica, un lector real puede «observar» los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia¹⁹.

¹⁹ Utilizando el ejemplo de la actuación dramática, Wolterstorff afirma: «Considerar que somos *nosotros* los que miramos a las *dramatis personae* es simplemente confusión... No es el caso que yo viera a Hedda pegarse un tiro, puesto que en ese mundo [del drama] yo ni siquiera existo, y por tanto no puedo ver a Hedda... Lo que sí veo es a alguien interpretando el papel de Hedda» (Wolterstorff 1980: 111 y ss.). Wolterstorff le niega al espectador real el acceso a los mundos ficticios precisamente porque no reconoce a los actores como mediadores semióticos. Walton, que también ignora la mediación semiótica, se ve obligado a dar por sentado, de manera nada plausible, que el lector/espectador es a la vez real y ficcional (Walton 1978/79: 21 y ss.).

La necesidad de la mediación semiótica en el acceso a los mundos ficcionales explica por qué la semántica ficcional debe resistirse a todo intento de «descentrar», «alienar» y «circunvalar»* el texto literario. Una teoría de la lectura que aniquile el texto literario dinamita el puente más importante entre los lectores reales y el universo de las ficciones. El lector, relegado en esa teoría al aislamiento de su autoproceso narcisista, está condenado a llevar el modo más primitivo de existencia, una existencia sin alternativas imaginarias posibles.

Cuando hablamos de mediación semiótica textual, ya estamos invocando un rasgo específico de las ficciones literarias que nos saca de la semántica de los mundos posibles. No diré que he agotado el potencial teórico de este modelo, pero sí parece que, en este punto, hemos llegado al límite de su utilidad.

III. RASGOS ESPECÍFICOS DE LOS MUNDOS FICCIONALES DE LA LITERATURA

Más arriba sugería que el modelo de los mundos posibles es adecuado para proporcionar los fundamentos de la teoría de las ficciones literarias, pero que no podía sustituir a esta teoría. Si no queremos convertir el modelo de los mundos posibles en una colección de metáforas teóricamente inútiles, debemos ser conscientes de los límites de su poder explicativo en cuanto a los artefactos culturales. Los rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura no pueden derivarse del modelo de los mundos posibles de la semántica formal. Sin embargo, sólo podemos identificarlos proyectándolos sobre el trasfondo de este marco. Me limitaré a indicar tres de estos rasgos:

1. *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* Esta propiedad de los mundos ficcionales ha sido ampliamente reconocida (Lewis 1978: 42; Heintz 1979: 90 y ss.; Howell 1979: 134 y ss.; Parsons 1980: 182-85; Wolterstorff 1980: 131-34). La

* En el original, «by-passing». (N. del T.)

incompleción es una manifestación del carácter específico de las ficciones literarias, ya que los mundos posibles del modelo-marco (incluyendo el mundo real) se suponen estructuras lógicas completas («Carnapianas»). La propiedad de la incompleción implica que muchas de las conclusiones concebibles acerca de los mundos ficcionales literarios son irresolubles. Al utilizar el famoso problema del número de hijos de Lady Macbeth como ejemplo, Wolterstorff justificó sucintamente este principio interpretativo: «Nunca sabremos cuántos hijos tenía Lady Macbeth en los mundos de Macbeth. Esto no se debe a que saberlo requeriría un conocimiento más allá de la capacidad de los seres humanos. Se debe a que no hay nada de eso que saber» (Wolterstorff 1980: 133; cf. Heintz 1979: 94)²⁰.

Si bien la incompleción es una «deficiencia» lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética. Los dominios vacíos son constituyentes de la estructura del mundo ficcional, ni más ni menos que los dominios «lentos». La distribución de los dominios llenos y vacíos se rige por principios estéticos, e.d., por el estilo del autor, por convenciones del género o del período histórico, etc. Varios estudios recientes de semántica literaria han puesto de manifiesto la relevancia estética de la incompleción. Así por ejemplo, he indicado (Doležel 1980a) cómo la incompleción de los personajes ficcionales refleja los principios estilísticos de la narrativa romántica; concretamente, centrar la atención sobre un detalle físico rodeado de vacío fomenta la lectura simbólica de ese detalle. Pavel ha observado que «los autores y las culturas tienen la opción de minimizar o maximizar» la «incompleción inevitable» de los mundos ficcionales; ha sugerido que las culturas y los períodos con una «visión estable del mundo» tenderán a minimizar la incompleción, mientras que los períodos de «transición y conflicto» tienden a maximizarla (Pavel 1983: 51 y ss.). Ryan (1984) ofrece una tipología triádica de los mundos ficcionales con el mismo fundamento; su propuesta es particularmente estimulante, al demostrar cómo los tipos

²⁰ Según Lewis, las respuestas a preguntas tan «estúpidas» como «cuál es el grupo sanguíneo del inspector Lestrade» entrarían sin duda en la categoría de las afirmaciones ni verdaderas ni falsas (Lewis 1978: 43).

pueden ser generados, siendo gradualmente vaciados de los dominios del «modelo» del mundo completo. El mundo más completo de Ryan, el mundo de la ficción realista, ha sido un rompecabezas para la semántica ficcional. Ahora estamos empezando a darnos cuenta de que su compleción pseudo-real no es más una ilusión «destinada precisamente a camuflar [sus] huecos» (Dällenbach 1984:201). Los mundos ficcionales realistas no difieren de otros mundos ficcionales en cuanto a su tipo, sino solamente en cuanto a su grado de saturación semántica²¹.

2. *Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos.* Hemos afirmado que los mundos ficcionales se forman mediante constricciones macro-estructurales que determinan el conjunto de sus constituyentes componibles. Sin embargo, al mismo tiempo podemos descubrir fácilmente que muchos de los mundos ficcionales manifiestan una estructuración semántica interna compleja. Esos mundos son conjuntos de dominios semánticamente diversificados, integrados en un todo estructural por las macro-constricciones formativas. La falta de homogeneidad semántica es especialmente notable en los mundos ficcionales de la literatura narrativa.

Un ejemplo fundamental de la partición semántica de los mundos narrativos lo proporcionan los dominios actanciales. Todo agente ficcional forma su propio dominio, constituido por su conjunto de propiedades, su red de relaciones, su conjunto de creencias, su ámbito de acción, etc. (cf. Pavel 1980). Si hay un solo agente en el mundo —como en el relato de Hemingway «Big Two-Hearted River»—, el dominio de este agente es equivalente al mundo ficcional. En el caso más común de los mundos multi-actanciales el mundo ficcional es un conjunto de dominios actanciales, unidos entre sí por las condiciones macro-estructurales de la componibilidad de los agentes.

²¹ Si el «llenado de huecos», postulado por las teorías fenomenológicas de la lectura (cf. Iser 1978), se aplica a los dominios vacíos, el procedimiento es reduccionista. Las estructuras de los mundos ficticios, ricas y diversas en su incompleción, son reducidas a una estructura uniforme del mundo completo (Carnapiano).

Ya he mencionado que las modalidades representan una macro-constricción formativa importante en los mundos narrativos. La estructuración modal genera una variedad de mundos narrativos, tanto homogéneos como no-homogéneos. Así, por ejemplo, el mundo de la ficción realista es un mundo aléticamente homogéneo, e.d., natural (físicamente posible); en el polo opuesto, un mundo sobrenatural aléticamente homogéneo (físicamente imposible, como el mundo de las deidades, demonios, etc.) puede concebirse. Un mundo mitológico, sin embargo, es una estructura semánticamente no-homogénea, constituida por la coexistencia de dominios naturales y sobrenaturales. Los dominios están separados por rígidas fronteras pero, al mismo tiempo, están unidos por la posibilidad de contactos inter-fronterizos.

El caso del mundo mitológico demuestra que la no-homogeneidad semántica es un rasgo primordial de la formación de mundos narrativos. En narrativa, un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc. Esta complejidad semántica hace que algunos críticos vean los mundos ficcionales de la narrativa como modelos en miniatura del mundo real. Esta visión, sin embargo, es engañosa. La complejidad semántica es una manifestación en grado sumo de la autosuficiencia estructural de los mundos ficcionales.

3. *Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual.* Al caracterizar los mundos ficcionales como conjuntos de posibles no realizados, hemos identificado su base ontológica general. Hemos dejado sin especificar las características que diferencian a las entidades ficcionales de otros posibles no realizados. Hamlet es un tipo de individuo posible diferente del rey de Francia²². Tenemos que

²² La diferencia nos la revela el «test» de Linski: «Aunque podamos preguntar si el Señor Pickwick estaba casado o no, nosotros no podemos preguntar sensatamente si el actual rey de Francia es calvo o no» (Linski 1962: 231; cf. Woods 1974: 14). Por supuesto, nada podría evitar que el actual rey de Francia se convirtiera en un individuo ficcional si fuese transferido de los ejemplos lógicos a los textos ficticios.

presuponer que una operación especial es necesaria para transmutar los posibles no reales en entidades ficcionales, para asignar una existencia ficcional a los mundos posibles.

La primera, versión leibniziana de la semántica de los mundos posibles de la ficcionalidad, ha sugerido una solución a este problema. Según este enfoque, los mundos posibles adquieren su existencia ficcional al ser *descubiertos* (cf. Doležel, en prensa). Esta explicación está basada en la presuposición de Leibniz de que todos los mundos posibles tienen una existencia trascendental (en la mente divina) (cf. Stalnaker 1976: 65). Gracias al poder de su imaginación, el poeta adquiere un acceso privilegiado a esos mundos, como el científico que, gracias a su microscopio, tiene acceso al micromundo invisible. Al existir como posibles no realizados en la oscuridad trascendental, los mundos ficcionales se exhiben públicamente en las descripciones del poeta.

El pensamiento contemporáneo acerca de los orígenes de los mundos posibles no se limita a las presuposiciones metafísicas de la filosofía de Leibniz. Los mundos posibles no se descubren en depósitos lejanos, invisibles o trascendentes, sino que son *construidos* por mentes y manos humanas. Esta explicación nos la da explícitamente Kripke: «Los mundos posibles se estipulan, no se descubren con potentes microscopios» (Kripke 1972: 267; cf. Bradley y Swartz 1979: 63 y ss.). La construcción de mundos posibles ficcionales ocurre, primariamente, en diversas actividades culturales —composición poética y musical, mitología y cuenta-cuentos, pintura y escultura, actuaciones de teatro y danza, cine, etc. Numerosos sistemas semióticos —lenguaje, gestos, movimientos, colores, formas, tonos, etc.— sirven de mediadores en la construcción de mundos ficcionales. Las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. El texto literario es el mediador en esa actividad. Con los potenciales semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético.

Con esta explicación de los orígenes de los mundos ficcionales, los textos constructivistas se diferencian netamente de los textos descriptivos. Los textos descriptivos son repre-

sentaciones del mundo real, de un mundo preexistente a cualquier actividad textual. Por el contrario, los textos constructivistas preexisten a sus mundos; los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos constructivistas. Al igual que los constructos textualmente determinados, los mundos ficcionales no pueden ser alterados o cancelados, mientras que las versiones del mundo real dadas por los textos descriptivos están sujetas a constantes modificaciones y refutaciones²³.

Hemos insistido sobre el papel crucial de la imaginación del poeta en la construcción de los mundos ficcionales literarios. A la semántica literaria, sin embargo, le interesa en primer lugar el mediador semiótico de la construcción del mundo, el texto literario. Los textos constructivistas pueden llamarse textos ficcionales en el sentido funcional: son textos reales que potencialmente pueden construir mundos ficcionales. Pero el papel del texto ficcional no termina con servir de mediador en la actividad constructiva del poeta. También es el medio semiótico para el almacenamiento y trasmisión de los mundos ficcionales. Ya hemos mencionado que los mundos ficcionales están disponibles pública y permanentemente en los textos ficcionales. Mientras el texto exista, su mundo puede ser reconstruido en cualquier momento por las actividades lectora e interpretativa de potenciales receptores. Desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido.

Así, el vínculo crucial entre la semántica ficcional y la teoría del texto queda aclarado. La génesis, conservación y recepción de los mundos ficcionales dependen de las capacidades semióticas específicas de los textos ficcionales. Para una teoría de las ficciones literarias, es especialmente importante determinar con precisión la capacidad textual con la que se

²³ El constructivismo radical oblitera la distinción entre descripción y construcción del mundo, al proclamar que todos los textos son constructores de mundos y que todos los mundos dependen de los textos (cf. Goodman 1978; Schmidt 1984). Para una crítica de este «idealismo semiótico», ver Savan (1983).

puede contar para generar mundos ficcionales. He propuesto más arriba (Doležel 1980b) que esta capacidad para construir mundos puede ser identificada si los textos literarios se interpretan a la luz de la teoría austiniana de los actos de habla *performativos*²⁴. Austin ha estipulado que los actos de habla performativos son portadores de una particular fuerza ilocutiva; debido a esta fuerza, la emisión de un acto de habla performativo bajo las apropiadas condiciones de adecuación (dadas por convenciones extralingüísticas) produce un cambio en el mundo (Austin 1962; 1971; cf. Searle 1979: 16 y ss.; Urmson 1979). La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional). La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autentificación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autentificado por un acto de habla literario oportunamente emitido²⁵. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autentificado.

La teoría de la autentificación da por sentado que la fuerza de la autentificación se ejerce de manera diferente en diferentes tipos de textos literarios (géneros). En el caso particular del tipo textual narrativo (véase Doležel 1980b), la fuerza de la autentificación es asignada a los actos de habla originados por el que llamamos narrador. La autoridad del narrador para producir actos de habla autentificadores le es conferida por las convenciones del género narrativo²⁶. La mejor muestra del mecanismo de autentificación

* En el original, *performative*, también llamados *realizativos*. (N. del T.)

²⁴ El vínculo entre la literatura y los performativos ya lo había percibido Barthes: «Escribir [en el sentido de *écriture*] ya no puede designar una operación de registro, notación, representación, 'descripción' (como dirían los clásicos). Más bien designa exactamente lo que los lingüistas, refiriéndose a la filosofía de Oxford, llaman un performativo» (Barthes, 1977: 145). Barthes no fue más allá de esta rápida observación.

²⁵ Si queremos expresar el acto ilocutivo autentificante con una fórmula performativa explícita, podríamos sugerir el prefijo *Sea que*.

²⁶ Es cierto que la fuente real de todo acto de habla en la narrativa es el autor. En el texto narrativo en sí, sin embargo, no hay discurso del autor. Por convención genérica, los discursos del texto narrativo son asignados a diversas fuentes ficcionales (el narrador, los personajes actantes).

es el narrador autorizado, «omnisciente», «fiable», en tercera persona. Cualquier cosa emitida desde esta fuente se convierte automáticamente en un existente ficcional. Otros tipos de narradores, como el «no-fiable», «subjetivo», en primera persona, son fuentes con un grado menor de autoridad autentificadora. Puesto que la existencia ficcional depende del acto de autentificación, su carácter es determinado, en última instancia, por el grado de autoridad de la fuente autentificadora. La teoría de la autentificación nos lleva a reconocer diferentes modos de existencia ficcional en correlación con los diferentes grados de fuerza autentificadora del texto. Así, la existencia ficcional está no sólo determinada sino manipulada por el acto narrativo autentificador.

IV. TEXTOS AUTO-ANULANTES Y MUNDOS FICCIONALES IMPOSIBLES

La fuerza ilocutiva de un acto de habla performativo se activa sólo si se cumplen sus condiciones particulares de adecuación. Si se trasgrede cualquiera de estas condiciones, al acto es «nulo y vacío»; no se produce ningún cambio en el mundo. Otro tipo diferente de fracaso del acto performativo es la auto-anulación. Se dice que una expresión performativa es auto-anulante cuando es traicionada*, por ejemplo, cuando se dice sin sinceridad (Austin 1971: 14 y ss.). Al igual que la ruptura de las condiciones de adecuación, la auto-anulación priva al acto de habla de su fuerza performativa.

Considero que el concepto de auto-anulación es de la máxima importancia para la teoría de la narrativa de ficción. Ofrece una explicación de diversas narrativas no estándar de la literatura moderna que surgen, de hecho, de cul-

En teoría narrativa, se suele aceptar el principio de que el narrador no puede ser identificado con el autor. Por esta razón, la llamada pragmática de la ficcionalidad que se basa en la autoridad del autor (Woods 1974: 24 y ss.) está mal encaminada.

* En el original, «abused»; es decir, cuando se abusa de ella. (N. del T.)

tivar el fallo performativo. El acto autenticador de la narrativa de ficción es traicionado de muy diversas maneras por el hecho de no ser realizado «con seriedad». Aquí presento dos ejemplos de esa traición:

a) En *narrativa skaz*, el acto autenticador es traicionado por ser tratado con ironía. El narrador skaz se mete en un juego desenlazado de cuenta-cuentos, cambiando libremente de tercera a primera persona, de un estilo engolado a uno coloquial, de la postura «omnisciente» a la de «conocimiento limitado». El Skaz ha sido extremadamente popular en la ficción rusa, especialmente desde que la inició Gogol (cf. Ejchenbaum 1919).

b) En la *narrativa auto-reveladora* («metaficción»), el acto autenticador es traicionado al ser «desnudado». Todos los procedimientos elaboradores de la ficción, en particular el proceso de autenticación, se llevan a cabo abiertamente como convenciones literarias. La narrativa auto-reveladora ha adquirido gran popularidad en la literatura moderna (el «nouveau roman», John Barth, John Fowles) y ha resultado muy atractiva para los críticos (cf. Hutcheon 1980; Christensen 1981). Generar efectos estéticos mediante la revelación de los fundamentos ocultos de la literatura es una manifestación radical de su poder.

Tanto la narrativa skaz como la auto-reveladora son auto-anulantes; en ambas, el acto autenticador pierde su fuerza performativa. Los mundos ficcionales contruidos por narrativas auto-anulantes carecen de autenticidad. Tienen introducción y presentación, pero su existencia ficcional no queda establecida definitivamente. Los relatos auto-anulantes son juegos con existencia ficcional. Por un lado, parece que las entidades posibles son llevadas a la existencia ficcional, ya que los procedimientos de autenticación estándar se aplican. Por otro lado, el status de esta existencia resulta dudoso porque el fundamento mismo del mecanismo autenticador se revela como mera convención. En última instancia, es imposible determinar lo que existe y lo que no en los mundos ficcionales contruidos por las narrativas auto-anulantes.

En el caso de las narrativas auto-anulantes, la falta de

autenticidad del mundo ficcional se debe a un trastorno que afecta al acto autenticador. Las raíces del trastorno son pragmáticas, aunque su presencia es patente en los rasgos semánticos del texto. Sin embargo, se puede conseguir una disrupción de la autenticidad del mundo ficcional con una estrategia puramente semántica. Los mundos ficcionales *imposibles*, e.d., mundos que contienen contradicciones internas, que implican estados de cosas contradictorios, son un caso a tener en cuenta. El relato de O. Henry «Roads of Destiny», es un ejemplo de esa estructura del mundo. Su protagonista muere tres veces de tres maneras distintas. Puesto que todas las versiones en conflicto de su fallecimiento son contruidas por el narrador autorizado, todas son completamente auténticas. Existen en el mundo ficcional yuxtapuestas, irreconciliables, sin explicación. En última instancia, es imposible determinar cuál de las versiones del evento es constituyente legítimo del mundo ficcional. Los mundos imposibles no abusan menos de la elaboración ficcional que las narrativas auto-anulantes. En este caso, sin embargo, la autenticidad de la existencia ficcional es negada por la estructura lógico-semántica del mundo mismo. La literatura ofrece los medios para contruir mundos imposibles, pero a costa de frustrar la empresa en su conjunto: la existencia ficcional de los mundos imposibles no puede autenticarse. La restricción leibniziana es ignorada pero no cancelada.

El estrecho vínculo entre la falta de autenticidad y la imposibilidad de los mundos ficcionales se confirma con las narrativas en que se dan los trastornos tanto pragmático como semántico. Una doble maniobra como esta socava la existencia ficcional en la novela de Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous* (*La casa del encuentro*).

El texto de Robbe-Grillet sin duda contruye un mundo imposible, un mar de contradicciones de diversas clases: a) se introduce un mismo evento en varias versiones encontradas; b) un mismo lugar (Hong-Kong) es y no es el escenario de la novela; c) los eventos están ordenados en secuencias temporales contradictorias (A precede a B, B precede a A); d) una misma entidad ficcional reaparece en varios modos existenciales (como «realidad» ficcional, o repre-

sentación teatral, o escultura, o pintura, etc.)²⁷. Al igual que «Roads of Destiny» de O. Henry, *La maison de rendez-vous* construye varias tramas, o fragmentos de tramas alternativas incompatibles (cf. Ricardou 1973: 102 y ss.). Sin embargo, en el caso de Robbe-Grillet la estructura lógico-semánticamente imposible del mundo se une a una burla del acto narrativo autenticador. El acto de construcción del mundo es tentativo, inacabado, se derrumba en una serie de intentos frustrados. Como resultado de ello, el texto de la novela es una secuencia de *borradores*, con repetidos cortes, reinicios, correcciones, supresiones, añadidos, etc. *La maison de rendez-vous* es un relato auto-revelador del tipo más radical, una clara muestra de elaboración de ficción a base de probar y fallar²⁸.

La novela de Robbe-Grillet vuelve a confirmar la imposibilidad, en última instancia, de construir un mundo imposible ficcionalmente auténtico. Esta empresa nos lleva necesariamente a la ruina del mecanismo mismo de la construcción ficcional. Pero la literatura convierte este proceso destructivo en un nuevo logro. Se hace patente lo que siempre ha sido latente: elaborar ficciones es un juego de existencia posible.

²⁷ La «mezcla» de diferentes modos de existencia parece un rasgo universal del arte moderno; su manifestación explícita es el collage cubista que incorpora objetos reales a las pinturas (cf. Hintikka 1975: 246).

²⁸ Esta técnica la vislumbró Sturrock en la primera novela de Robbe-Grillet, *Les Gommages*: la novela dramatiza «las condiciones bajo las que nace una novela, o más bien trata de nacer» (Sturrock 1969: 172). Morrisette ha rescatado una trama coherente subyacente a *La maison de rendez-vous* (Morrisette, 1975: 260 y ss.). Hay que señalar, sin embargo, que esta trama coherente no tiene ninguna autenticidad privilegiada.