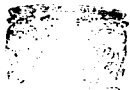


01083
2
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FICCION Y VERDAD
EN
LITERATURA

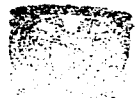
COLEGIO DE FILOSOFIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y
LETRAS

México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

T E S I S
para optar al grado de
DOCTORA EN FILOSOFIA
presenta:
ROSA KRAUZE PACHT

1991



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

FICTION AND TRUTH IN LITERATURE (summary)

This work deals with two basic problems of the philosophy of literature: the ontological status of the literary characters, considered from the points of view of the reader, the author and the work itself; and the propositions, true and false, which arise from fiction.

In chapter I, called "Literary fiction" ("La ficción literaria"), I begin with my own observations on the role played by the reader, which I founded in the pragmatics of the literary text. Chapter II considers the same topic from the point of view of the author. Called "At the boundaries of imagination" ("En las fronteras de lo imaginario"), its aim is to harmonize some classical concepts on the creative process. Chapters III and IV, called respectively "Talking about the nonexistent" ("Hablando sobre lo que no existe") and "Real and fictitious utilizations of language" ("Usos reales y ficticios del lenguaje") take us inside the literary work itself, specifically to the logical analysis of literary language. In this chapter I review a controversy which could be called "From Meinong to Meinong", because it begins with the criticism of Meinong by Russell, and it ends by the rejection of this criticism by the new followers of Meinong. Chapter V, called "Fictitious entities" ("Los entes ficticios"), begins with the use of modal logic in literature and goes on with the analysis of the ontological status of literary characters. This chapter leads the way to the next one, chapter VI, called "Science and literature" ("Ciencia y literatura"), which reviews the controversy regarding the differences between scientific and literary languages, according to the definition of the sciences implied in the previous chapters. This means that, putting aside some particular cases, I tried to preserve the general argument which runs all along the work and thus tried to confront the possible truths offered by literature with the arguments that deny them and define other purposes for literary language.

All along the work one finds multiple definitions of the fictitious characters: they are subsistent, unreal, nonexistent, not actual, possible, objectivated beings; systems of thinkable individuals, etc. Some of them are archetypical and others are not even identified; some are possible and others are inconsistent and counterlogical. They are not physical nor purely mental, they are incomplete and must be re created by the reader; some of their features are explicit and others free to be imagined at will. In this sense, one could think of an hybrid objective subjective status. The explicit attributes could be considered essential and the imagined ones, which may change from one reader to the other, would be accidental. In this way literary characters could be essentially objective and accidentally subjective.

Regarding the truth or falsity of literature, I come to the conclusion that literature, as all other artistic works, fulfills an aesthetical function, and is in itself expressive; among its manifestations we can find works that are more or less symbolic, authentic, convincing, sincere; some of them are true to human nature, are open to different possibilities and deal with all kinds of experiences; some deliver explicit reports and arguments and others only suggest, offer implicit truths. We never know if we have interpreted them correctly. Even when we know what the author wanted, this may lie hidden inside the work; if we do discover some truth it has to be of a peculiar nature: as there is no way in which we can verify it, we may judge it, following Alfonso Reyes, as a "suspicious truth".

R. K.

P R O L O G O

Este trabajo derivó de uno más amplio: mi cátedra sobre filosofía de la imaginación. En 1982 fui patrocinada por la U.N.A.M. para realizar un viaje de estudios al CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE, ubicado en Chambéry, Francia, donde pensaba hallar una amplia documentación sobre el tema. Pero ahí lo enfocan desde el punto de vista antropológico y literario, nada deleznable, aunque insuficientes para el que busca bases filosóficas.

Sin embargo, el enfoque literario me produjo una perplejidad; todos decimos que los escritores crean^a los personajes que se convierten en objeto de deleite y atención de críticos y lectores, pero ¿qué han creado realmente? ¿a qué tipo de entes pertenecen los personajes literarios? Este problema llenaba una laguna filosófica del CRI y al mismo tiempo, enlazaba la filosofía con la literatura. Nada más grato para mis intereses vitales y académicos. A mi regreso a México reinicié mis cursos sobre la imaginación que rindieron frutos en trabajos elaborados por mis alumnos y, a mi vez, me dediqué a investigar el status lógico y ontológico de los entes literarios.

El propio tema me condujo por el camino de la filosofía analítica y, por ese camino, hallé artículos que me remitieron a otros y éstos a un simposio que abrió la brecha: 'Imaginary Objects' efectuado en 1933 entre Ryle-Braithwaite y Moore. Entonces decidí seguir la pista que se me presentaba. El trabajo

no fue fácil. Hubo que buscar obras anteriores y posteriores al simposio hasta que logré reconstruir una polémica que se venía desarrollando desde Meinong y Russell y ^{se} desembocó en la lógica modal. Casi diría que sin el auxilio de mi alumna Ilija ^{de} Cortés Fabila, la localización de los textos hubiera resultado abrumadora. Pero muchos textos no se hallaban en México; había que pedirlos al extranjero; otros ni siquiera contaban con datos suficientes para su localización. Durante un viaje a la Universidad de Berkeley, tuve oportunidad de traer material y hurgar en su biblioteca. Mi bibliografía fue creciendo, pero mis intereses se diversificaron. Una vez más comprobé que toda pregunta trae consigo sus propias preguntas; el problema del status lógico y ontológico de los entes literarios no era ajeno a la posibilidad lógica de hallar verdad en la ficción, y ésto me embarcó en otra investigación y ^{en} una polémica que también reconstruí.

Pero algo quedaba en el aire: los análisis lógicos del lenguaje, por su propia naturaleza, no ahondaban en el proceso de la creación literaria. Entonces volví los ojos hacia la psicología, al psicoanálisis y a sus detractores. Me enteré que en Buffalo, N.Y. se había fundado THE CENTER FOR STUDIES IN CREATIVITY y lo visité en 1987 patrocinada igualmente por la U.N.A.M. Allí investigan métodos para desarrollar la creatividad a todos los niveles. Los métodos me atrajeron al punto de estimularme a promover en México estudios semejantes, pero me alejaron de la investigación que venía desarrollando sobre los entes ficticios, así que la di por concluída para enfrentarme a otro problema: ¿qué hacer con el material acumulado?

Tenía suficiente para escribir varios volúmenes, pero no la intención de hacerlo; tampoco quise ofrecer uno desproporcionadamente abultado; nadie se tomaría el trabajo de leerlo. Entonces decidí seleccionar lo más representativo; algunos argumentos resultaron repetitivos, otros perdieron peso, se volvieron tan intrascendentes que los excluí y, aun a riesgo de haber volatilizado gran parte de mi trabajo, lo reduje a su mínima expresión y así lo presento ahora dividido en seis capítulos.

En el capítulo I que titulé 'La ficción literaria', procuré comenzar con mis propias observaciones sobre la actividad del lector, que apoyé en la pragmática del texto literario. El capítulo II retoma el problema desde el autor. Se titula 'En las fronteras de lo imaginario', donde traté de armonizar algunas ideas clásicas sobre el proceso creativo. De hecho, la creatividad ya va siendo un tema preferido en nuestros días, sobre todo a nivel interdisciplinario. Pero esto merece un estudio aparte que decidí afrontar en próximos trabajos. Es preciso aclarar que el término 'Creación Literaria' se emplea aquí en su más amplio sentido, sin hacer distinción entre verso y prosa para no entorpecer la exposición. Los capítulos III y IV titulados respectivamente 'Hablando sobre lo que no existe' y 'Usos reales y ficticios del lenguaje' nos remiten a la propia obra, expresamente al análisis lógico del lenguaje literario. Ahí aparece el simposio ya citado y la reconstrucción de la polémica, que, en realidad, podría titularse de Meinong a Meinong, porque comienza con la crítica de Russell a Meinong y acaba con el rechazo a la misma de parte de los nuevos meinonganos. El capítulo V titulado 'Los entes ficticios', se

abre con la aplicación de la lógica modal a la literatura y se continúa con el status ontológico de los personajes literarios. El trabajo anterior dio entrada al capítulo VI 'Ciencia y literatura' que reconstruye la polémica desarrollada en torno a las diferencias entre el lenguaje científico y el literario de acuerdo con la definición de las ciencias desprendida de los capítulos anteriores. Esto quiere decir que, salvo en casos especiales, traté de conservar la línea trazada a lo largo del trabajo y así procuré enfrentar las posibles verdades que ofrece la literatura, con las tesis que las niegan y buscan para el lenguaje literario otras finalidades.

Sólo me resta agradecer a la U.N.A.M. su apoyo incondicional y al incondicional estímulo de mi esposo y mis hijos.

R.K.

CAPITULO I
LA FICCION LITERARIA

Leemos y he aquí que soñamos

Gastón Bachelard*

'Oyeme tu que llevas el arco de plata, proteges a Cila e imperas en Ténédos poderosamente 'Oh Esmintio' Si alguna vez adorné tu gracioso templo o quemé en tu honor pingües muslos de toros o de cabras, cúmpleme este voto: 'paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas'... Tal fue su plegaria. Oyóla Febo Apolo e irritado en su corazón descendió de las cumbres del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj en los hombros...'

La Iliada**

La Venus de Milo y la Iliada podrían ilustrar la diferencia entre lo real y lo imaginario en la creación artística. La Venus es una obra tangible, visible, y ocupa un lugar privilegiado en el Museo del Louvre. La Iliada no se expone en los museos, y, si la expusieran, sólo veríamos páginas saturadas de palabras, pero no contemplaríamos la guerra de Troya, ni veríamos a los dioses descender del Olimpo para desviar las flechas de los combatientes.

La guerra de Troya emerge de las páginas de la Iliada, y las desborda de tal manera, que nos obliga a olvidar las letras impresas, la presencia física del libro y aun nuestra propia presencia. Todo debe desaparecer para que Troya aparezca, no frente a nosotros, sino en nosotros mismos, en nuestra fantasía. Ahí se extienden los campos de batalla. Por ahí ronda Febo Apolo con

'el cerrado carcaj en los hombros'. Si optamos por aquel pasaje de la Iliada sabremos que 'las saetas resonaron sobre el enojado dios cuando comenzó a moverse'. 1/

No importa que así nos sorprenda la noche; ahí es de día y ahí los días se suceden con mayor rapidez o lentitud que los nuestros. Si queremos, los alargamos o reducimos a un instante. El instante fluye durante la lectura y se congela cuando apartamos los ojos del libro. Podemos repetirlo a nuestro antojo, volver atrás y comenzar de nuevo. Si en ese instante Héctor y Aquiles se miran feroces, así continuarán mirándose mientras no doblemos la página para presenciar el combate. La batalla de Waterloo jamás se repetirá, pero en ese instante interminable, los troyanos aún se encuentran en guerra, y ni siquiera saben que la perderán.

Si comparamos la actitud del lector con la del televidente, hallaremos algunas semejanzas y diferencias. En nuestros días, la tecnología ha logrado congelar, retroceder y avanzar las imágenes de las videocaseteras en forma parecida a las que surgen durante la lectura. Sin embargo, las imágenes del televidente son públicas y las del lector privadas; las primeras son visuales y las segundas mentales. Unas son prefabricadas y las otras construidas por el propio lector. Para el televidente 'todo está hecho' y para el lector 'todo por hacer', se diría parafraseando a Sartre. Y su hechura no admite intermediarios. Nadie puede corregir imágenes mentales ajenas. Entre las imágenes sugeridas por el escritor y las que aparecen en la televisión, intervienen actores, directores y camarógrafos, que han interpretado o aun distorsionado la idea original

del autor; entre el escritor y su obra sólo hallamos palabras.

Su actitud no se parece a la del televidente, sino a ^{la} ~~del~~ radioescucha. Pero el lector escucha su propia voz silenciosa, tal como sucede en el monólogo interior; ~~un~~ monólogo extraño, ^{porque} sólo repite un texto que no escribió. Algunas palabras le son desconocidas, muchas son familiares, y entre todas remedan ecos de otras voces, que relatan hechos, que producen emociones, que convierten al lector en soñador de sueños producidos por otros.

A diferencia del televidente, el lector va enlazando sus fantasías a las fantasías del autor, y en esa comunión resulta difícil deslindar los esfuerzos de uno y otro. ¿Cómo veríamos el rostro de Aquiles hundiendo la espada en la carne de sus enemigos? En la Iliada, como en cualquier texto literario, todo aparece incompleto y fragmentado.

Quizá uno de los aspectos más fascinantes de la literatura reside justamente en su fragmentación. Ahí nada está cabalmente construido. Todo parece ir cobrando forma bajo el imperio de una voz. La voz sugiere imágenes y las imágenes se multiplican a lo largo y lo ancho de zonas que vamos poblando de seres evanescentes. Cada palabra imprime una huella en nuestra imaginación, y las huellas van delineando rostros, gestos, matices, colores y sabores; cada palabra añade un nuevo rasgo, produce una nueva emoción, y las entreteje a una serie de ideas que se van sucediendo unas a las otras hasta crear una atmósfera, el escenario, el espectáculo y los protagonistas de una historia que jamás sucedió.

El espectáculo depende de la voz y la voz suena dife-

rente en cada autor. Si escuchamos a Borges, veremos aparecer 'una buhardilla de alguna casa jorobada cerca del agua' 2/, o 'un callejón que se andaba entre dos veredas altísimas'. 3/ García Márquez nos conduce a 'una ciudad lúgubre en cuyos vericuetos de piedra resonaban los bronces funerarios de treinta y dos iglesias' 4/. Ninguno ofrece mayores indicios, pero ambos nos llevan a cruzar el umbral de lo vivido y caminar sin caminar por veredas altísimas o atender el lúgubre vaivén de bronces funerarios.

Las veredas y los bronces, por sí sólo, sugieren múltiples representaciones, tantas como evoca la memoria o la propia fantasía, pero en manos de Borges o ^{*}García Márquez se vuelven singulares: producen imágenes poéticas, efectos de estructuras lingüísticas complejas. Así, la experiencia auditiva y contemplativa del lector se vuelve estética.

Las imágenes poéticas 'ejemplifican relaciones entre objetos que nuestro vocabulario usual ignora', al decir de Kenneth Burke, y logran fusiones intelectuales y emocionales sorprendentes. A cambio, sus autores apenas alumbran o van dejando en la obscuridad rostros, paisajes, personajes. Les basta un breve trazo para darles identidad. 'Al inglés de la Coloreda le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa' 5/, dice Borges, y la viuda Ching, pirata, 'tenía ojos dormidos y sonrisa caréada' 6/.

Si tratáramos de comparar aquellos rasgos aislados con los que ofrece la visión ordinaria, veríamos el abismo que separa la percepción visual de la imagen poética. El que observa el color de un rostro también verá su forma, su volumen,

su marco de referencia. Aunque solo se detuviera en algún detalle, siempre lo haría dentro de un campo visual susceptible de múltiples perspectivas, y cada una daría lugar a un complejo de rasgos interrelacionados. Nada de esto sucede con los seres imaginarios. Sus perspectivas y detalles quedan a cargo del autor, que bien puede ofrecerlas esporádicas y fuera de contexto. Borges solo atiende a la cicatriz, 'un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo', y no describe el pómulo, solo 'recuerda' los 'ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris' 7.

Parecería que el autor deja a sus lectores la tarea de completar el dibujo o 'recomponer el objeto' como diría - Sartre, y los obligan a diseñar aisladamente, arbitrariamente, sus imágenes mentales, y aún más, a fusionarlas, transformarlas o extrapolarlas en forma habitual o novedosa. Algunos las ^{asínticas} provocan desde el principio y profusamente, y tanto, que podríamos contemplarlas, como lo hace Balzac con sus personajes. Y aun así, faltaría mucho por imaginar. En cambio, apenas sabemos que el Cónsul de La guerra del fin del mundo era 'alto y tan flaco que parecía siempre de perfil'. Kafka nos habla de un proceso desconocido aun por el protagonista y ni siquiera ofrece una imagen de Joseph K. A medio camino, alguien admira sus 'bellos ojos negros'. Otros van construyendo al personaje a lo largo del libro, y poco a poco nos enteramos que aquel mechón de cabellos rojizos pertenece a un hombre corpulento que más adelante aparecerá deforme y taciturno.

Aunque las figuras de Rembrandt tampoco son las de Picasso, sus colores, sus luces y sombras se ofrecen simultá-

neas y quedan enmarcadas en el espacio, un espacio peculiar que entrecruza el espacio del espectador. Pero el lector sólo cuenta con figuras imaginarias, tan abstractas o realistas como las de Picasso o Rembrandt, figuras que él debe reconstruir de acuerdo a las indicaciones del autor, y ninguna alcanzaría a mostrar los pormenores de la imagen visual. El propio Borges se lamenta de su 'desesperación de escritor', quiere describir el infinito Aleph y advierte que el problema es insoluble. 'Lo que vieron mis ojos es simultáneo- dice- lo que transcribiré sucesivo porque el lenguaje lo es'. 8/

Sin embargo, el escritor aventaja con creces tal insuficiencia lingüística. Si lo que ven sus ojos es simultáneo y su descripción sucesiva y fragmentaria, lo descrito permite conocer hechos que escapan a la simple visión. Cómplices del narrador, los lectores tienen el privilegio de ubicarse en varias dimensiones. Si reproducen la imagen de una mujer frente al espejo, saben lo que ella piensa y también conocerán sus propósitos y las intrigas que provocará, hurgarán en sus emociones, sus expectativas, sus creencias, sus fantasías, sus ires y venires, y obtendrán una nueva experiencia: la experiencia imaginativa.

La experiencia imaginativa no sólo presenta cuadros mentales; también aglutina las imágenes con la relación condensada de los acontecimientos íntimamente ligados a la subjetividad de los protagonistas. Y aún más, a las circunstancias que los rodean, a su pasado y a su futuro, sus hábitos, su temperamento, según los propósitos del autor. Con un solo trazo sabemos que Don Quijote es 'un hidalgo de lanza y astillero, gran

madrugador y amigo de la caza'. 9/; y con otro, hallamos 'un indio puro, analfabeto, dotado de una malicia taciturna y una vocación mesiánica que suscitaba en sus hombres un fanatismo vehemente'. 10/.

La experiencia imaginativa no es exclusiva del lector; todos vivimos enlazando fantasías, pero las nuestras son hechas a la medida de nuestros deseos, tan intensos o insignificantes como nosotros mismos. La literatura nos permite acceder a otras experiencias: realistas o subrealistas, posibles o imposibles y aun inverosímiles. De todas maneras, desde que pone sus ojos en el libro, el lector siente que se traslada a otro lugar, un lugar que no es continuidad ni segmento de su experiencia actual, un lugar que no sólo lo separa de su propia realidad, sino de otros mundos ficticios. Cada uno tiene su propia escenografía, su propio espacio-tiempo, y ninguno es el tiempo y el espacio del lector. Uno es el tiempo que exige a la lectura y otro el que transcurre en la ficción, en cada ficción, en cada texto por separado. Entre todos se podría trazar un nuevo mapa geográfico y deslindar zonas habitadas por seres fantásticos o familiares inmersos en las más diversas circunstancias: en Macondo, 'los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundieron en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas'. 11/. En Troya, 'Febo Apolo, irritado en su corazón, iba parecido a la noche. Sentóse lejos de las naves, tiró una flecha y el arco de plata dio un terrible chasquido'. 12/.

¿Cómo se dá el artificio?

1. El texto artístico

Es bien sabido que, a diferencia del habla popular o de los textos científicos, los artísticos están conformados por sistemas de códigos y subcódigos estéticamente organizados y construídos sobre la base del lenguaje natural. El escritor explota los recursos fonéticos, semánticos y sintácticos de su lengua madre para desarrollar todas sus potencialidades expresivas. El uso metafórico, pictórico, animista; el uso arbitrario, ambiguo o convencional de los signos, y las estructuras sintácticas que van transformando estructuras latentes, generan significados insólitos, solo transmisibles a través del arte.

El escritor es un especialista en asociaciones y combinaciones verbales: yuxtapone imágenes, conceptos, inventa, ilustra, califica, al tiempo que atiende al sonido, al ritmo de las palabras que selecciona de acuerdo con su propio estilo. De hecho, el artista construye el texto como el funcionamiento simultáneo de varios sistemas codificantes capaces de concentrar información susceptible de numerosas alternativas. Ahí es posible mantener unidos una diversidad de lenguajes, niveles de enfoque, puntos de vista que serían contradictorios en discursos organizados para otros fines. Pero, justamente por eso, el texto no podría funcionar si no estuviera debidamente organizado en torno a cada uno de los elementos, desde el estrato fonético hasta las unidades de sentido, y si no quedaran integrados a una estructura peculiar, una estructura que revela una jerarquía

de códigos y lazos extratextuales tan jerarquizados como el lenguaje de la obra entera. No en vano se ha dicho que el texto literario es una estructura de subestructuras o un 'sistema modelizante secundario', como lo denomina Lotman 13/. Ahí cada elemento es capaz de figurar en diferentes contextos y recibir otras significaciones. Los lazos extratextuales incrustados en estructuras lingüísticas, van creando la imagen de un mundo, una historia, situaciones y personajes creados por el autor de acuerdo con sus circunstancias psicológicas y sociales. Y así queda expuesto a los ojos del lector.

2. Actitud participante y contemplativa

Sin el lector, el texto se convierte en un conjunto de signos indescifrables. El texto sólo adquiere significado durante la lectura; por algo se ha pensado que el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de la obra; 'la operación de escribir supone la de leer como su correlato dialéctico' 14/, nos dice Sartre, y en esta relación 'el autor debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado', o actualizar el texto, como señala Eco, porque 'en la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto' y 'quiere que alguien lo ponga a funcionar'.

Hacer funcionar un texto literario no es empresa insignificante. La descodificación y actualización supone el conocimiento del idioma y el manejo de los significados manifiestos y potenciales de las palabras y sus funciones en el contexto de la oración, pero no se entiende únicamente sobre bases

sintácticas y semánticas. Las descripciones, las conversaciones, las argumentaciones, las tramas y subtramas, los personajes y las estructuras ideológicas de la narración obligan al lector a realizar operaciones extensionales para identificar diversos niveles y establecer la relación entre el enunciado, el emisor y la referencia.

El lector sólo cuenta con su propio vocabulario, que trata de asimilar al texto buscando equivalencias, sinónimos que frecuentemente no aparecen o sólo toman verdadero significado en la estructura intertextual, un significado que emerge de numerosas frases encadenadas y obliga al lector a cooperar con el autor para 'extraer del texto lo que el texto no dice' sino 'presupone, promete, entraña o implica lógicamente'. 15/.

Esta advertencia de Eco, sugerida por otros lingüistas es decisiva para los textos literarios. Extraer lo que el texto no dice, descifrar lo que implica, implica a su vez la función recreativa del lector. El autor puede empezar su narración con el final, en medio o la ilógica de la vida diaria, mover las horas y los hechos indiscriminadamente, extrapolarlos y encabalarlos en tramas que sólo cobran sentido en función de la unidad temática y su desarrollo específico. De allí el lector ha de desenredar la madeja finamente trabajada por el artista, recoger el hilo que se escapa y se confunde y reaparece sin previo aviso. ¿Cómo vamos enlazando los signos con sus referentes? ¿Cómo manejamos nuestras propias ligas extratextuales para insertarlas en la obra? ¿Por qué el lector de la Ileáda va construyendo su Ileáda conforme la va leyendo? ¿Por qué a pesar de todo sigue siendo la Iliada?

Wolfgang Iser nos habla de la relación dialógica entre texto y lector 16/, relación que produce una energía desencadenante capaz de lograr las condiciones de comprensión. El lector recibe una información que va retroalimentando en forma dinámica, corrigiendo o ampliando sobre la base de informaciones anteriores. Así, la comprensión se realiza por la autocorrección de los significados que el lector formó parcialmente.

Pero nada de eso es automático. Frecuentemente los autores intercalan observaciones generales que no forman parte del relato o el relato es narrado por un personaje que bien puede pertenecer a la trama. El mundo del texto es vivido parcialmente por cada personaje, y éstos se conocen entre sí desde su punto de vista. La comprensión máxima no siempre depende del narrador omnisciente, sino de inferencias que el lector confirma o rechaza gradualmente. Esa interrelación entre texto y lector, produce la impresión de un acontecer que parece poseer el carácter paradójico de realidad, una realidad que está en proceso permanente de realización, un acontecer de situaciones concretas pero abiertas, capaces de modificarse durante la lectura por la superposición de aspectos encadenados hasta conformar una situación total. Cada lector la produce según su propia cultura y sensibilidad, pero siempre de acuerdo con la estrategia del texto. Si el texto no corresponde a nada conocido directa o indirectamente, la realización o actualización se constituye a partir de lo que el propio texto ofrece, y aun cuando allí aparezcan referencias a tradiciones o valores sociales, no es menos cierto que muchos se hallan fuera de contexto y también tienen que ser recodificados. Durante la lec-

tura o, a causa de ésta, el lector se hallará en posibilidad de remodelar su propia experiencia y lograr el manejo de entidades imaginarias.

Ese manejo resulta especialmente delicado si tomamos en cuenta la plusvalía de sentido de los textos literarios y el carácter indeterminado de los entes ficticios. Lo que el texto deja incompleto se sobreentiende frecuentemente, por ejemplo las propiedades biológicas indispensables o los comportamientos convencionales de los individuos. Y lo que va quedando en blanco, así permanece, o se convierte en objeto de dinamismo artístico. Los lectores no siempre se toman el trabajo de reconstruir totalmente los seres imaginarios; sólo actualizan rasgos específicos: los ojos dormidos de la viuda Ching, su sonrisa carada. Dan por supuesto que esas propiedades pertenecen a una mujer con todos los atributos que la constituyen. Pero no dan por supuesto, por ejemplo, el color de los ojos; cuando tratan de imaginarlos, adoptan las tonalidades que ellos mismos les adjudican.

Si nos detenemos en la actividad del lector, podríamos preguntarnos hasta qué punto los textos literarios no sólo determinan sino estimulan nuestra imaginación. Aunque el autor nos obliga a renovar nuestros hábitos perceptuales, a proyectar una imagen en otra, a relacionar dominios distintos, las correcciones serían imposibles si no pudiéramos a funcionar algunos conocimientos previos, si no accediéramos a la plusvalía de sentido que se va introduciendo en los textos, incluyendo las ligas extratextuales que desconocemos. Nuestro sistema de referencias se transforma insensiblemente, y el proceso recreativo se somete

a nuestras propias perspectivas.

Si esto es así, habría que ver hasta qué punto añadimos ficción a la ficción. Las imágenes poéticas, como 'efectos de la convergencia simultánea de distintos procesos de codificación' según frase de Armando Sercovich 17/, no siempre nos ponen en condiciones de imaginar en la forma sugerida por el autor. Puede suceder que la palabra apele a otras imágenes en el lector. Frege ya nos advirtió que el mismo sentido no siempre está asociado, aún en la misma persona, con la imagen, y depende de componentes emocionales que varían y oscilan constantemente. De todo esto resulta una variedad de diferencias entre las imágenes asociadas al mismo sentido. El sentido puede ser propiedad común a muchas personas 'pero en el caso de una imagen, uno debe agregar a quién pertenece y en qué momento' 18/.

Si tampoco podemos suponer que las frases emocionalmente cargadas por el artista provoquen una emoción semejante en el lector y, en cambio, sabemos como éste proyecta sus propias emociones durante la lectura, introduciendo significados que no existen para otros, deberíamos concluir que el mundo imaginario del lector no sólo difiere del autor, sino de otros lectores. Y aún más, sabemos que ese mundo se va transformando en el mismo individuo. Nuevas experiencias, nuevas emociones, producen un permanente cambio en su imaginación.

¿Se diría entonces que cada quién tiene su propio Aquiles? ¿No existe alguna identidad de los seres imaginarios? Alfonso Reyes, pensando lo mismo del Quijote, responde de la siguiente manera: 'No sé si el Quijote que yo veo y percibo es

igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes... de aquí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad'

19/.

CAPITULO II
EN LAS FRONTERAS DE LO IMAGINARIO

Odiseo nunca y siempre desemboca
en el país de los aqueos

Günther Müller*

1. Ficción y realidad

Hablar de mundos imaginarios remite instantáneamente a lo irreal. Pero mi ejemplar de La Iliada es real, ocupa un lugar en el espacio, ha sido traducida a todos los idiomas en diferentes formatos y tipos de papel. Cualquier ejemplar de la Iliada es la Iliada. Si así no fuera habría tantas Iliadas como ejemplares de la obra o cada formato la convertiría en una obra diferente. ¿Cuál sería entonces el original? ¿El manuscrito de Homero? Esto tampoco la reduciría a los elementos gráficos ni al número de páginas que utilizó el autor.

La Iliada parece evadir su presentación física. Si rompo mi ejemplar no la destruyo, en cambio, destruiría la Venus de Milo si la rompiera. La Venus de Milo es única, sólo esa es la original, ninguna de sus reproducciones es la de Milo. Las diferentes ediciones de la Iliada contienen el texto de Homero y aun cuando éste desapareciera, algo se conservaría oralmente. ¿Qué ha creado el escritor? Si la Iliada no es puramente física ¿podría pensarse que uno es el libro que tengo en la mano y otro el mundo imaginario que ahí contiene?, o mejor dicho, el que está en la mente del autor o el lector de la obra? Y así se ha pensado realmente. Collingwood, por ejemplo,

escribe que 'una obra de arte no necesita ser lo que llamamos una cosa real. Puede ser lo que llamamos una cosa imaginaria, su único sitio está en la mente del autor', 1/ y lo explica afirmando que 'lo que existe en la cabeza de una persona y en ninguna otra parte, es llamada cosa imaginaria' 2/. En el caso de la literatura el artista puede publicar la obra para que 'entre en la cabeza de otro lo que él tiene en la suya'. Así permite a los demás construir en su cabeza el poema o la melodía que él tiene en mente.

Precisamente allí es donde Sartre ubica el objeto literario; para él, no tiene otra substancia que la subjetividad del lector, y aún añade: 'la espera de Raskolnnikoff es mi espera, una espera que yo le presto' 3/; pero a diferencia de Collingwood, Sartre asegura que el artista no tiene primero una idea en imagen que luego realiza, 'no se pasa de lo imaginario a lo real', lo más que podría hacerse es hablar de su objetivación 4/. Sin embargo, también sostiene que el objeto literario aunque se realice a través del lenguaje, no se ha halla jamás en el lenguaje, 'es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra 5/. En este sentido, define a la literatura como 'una presentación imaginaria del mundo' 6/, cuya presencia se hace evidente al lector, quien le atribuye una existencia completa en lo irreal. Esto es lo que construyen, a través de análogos verbales, el poeta, el dramaturgo y el novelista.

Pero habría que ver hasta qué punto la obra literaria se define por la experiencia del autor o del lector. Si pensamos en el autor, podemos advertir que él difícilmente

identificaría la obra escrita con la primera idea que surgió en su mente. La obra va sufriendo cambios en el proceso de elaboración y a veces tan radicales, que el propio autor se sorprende de su logros. ¿Cuál sería entonces la cosa imaginaria 'que tenía en su cabeza?' ¿La primera que imaginó o la que apareció durante el proceso de elaboración? ¿Habrá incluido todo lo que intentaba ofrecer? y ¿cómo saber cuáles fueron las intenciones del autor? ¿no se habrán colado por ahí sus fantasías inconscientes? Aunque resulta inevitable recurrir a experiencias intersubjetivas cuando hablamos de mundos imaginarios, parece ilegítimo reducir la literatura al conjunto de imágenes y sentimientos privados. El lector, según se ha visto, es susceptible de imaginar ese mundo a su manera, y el escritor no sólo imagina un mundo desigualmente compartido con el lector sino la estructura del texto que va elaborando sobre la base del lenguaje natural. El texto permanece inalterable a pesar de las intenciones del autor y sus intérpretes.

Esto último llevó a Margaret McDonald a definir a la obra literaria como 'una construcción de palabras en un lenguaje establecido' 7/, con lo cual se dirige al extremo opuesto de los filósofos apuntados y aún los critica escribiendo que Colingwood y Sartre equiparan las obras de arte con obras de imaginación y a éstas con lo que es mental y físicamente irreal, confundiendo así el proceso de la imaginación con su producto. La *Tempestad*, por ejemplo, es un producto de la imaginación, pero no es un objeto imaginario. La obra de Shakespeare es tan real como su autor, ocupa un lugar en el espacio; es verdad

que es ~~acerca~~ ^{de} de objetos imaginarios, como Próspero o Caliban. Pero esto requiere otro tratamiento, su status ontológico difiere del de la obra de arte.

De las aserciones de Margaret McDonald podría observarse lo siguiente: si bien enfatiza un aspecto descuidado por los autores que critica, no desarrolla suficientemente su definición de la literatura y, mucho menos nos dice cual es el producto de la imaginación del escritor. Ciertamente *La Tempestad* no es un objeto imaginario, como podrían serlo Próspero o Caliban, pero ¿en qué consiste el status ontológico de *La Tempestad*? Ya hemos advertido que cualquier ejemplar de *La Iliada* es *La Iliada*, lo mismo podría decirse de la obra de Shakespeare, ¿entonces?

Este problema trata de resolverlo Nelson Goodman identificando a la obra literaria con el texto o escrito mismo, 8/ al punto de declarar que todas y cada una de las inscripciones del texto son especímenes de la obra; 'el texto es un carácter de un cuerpo notacional de un vocabulario' y 'la sustitución de un signo por otro sinónimo, produce una obra diferente' 9/.

Goodman tiene la ventaja de evitar varios malos entendidos: identificar la obra literaria con experiencias subjetivas aun cuando sean indispensables durante su creación o su lectura, o identificar la obra con su mera presentación física. Sin embargo, deja la impresión de que algo le falta. Goodman no tomó en cuenta el mundo del texto. Aunque él se adelanta a sus críticos afirmando que 'identificar una obra literaria con su escrito no es aislarla, ni disecarla, sino ver en ella un símbolo denotativo y expresivo que alcanza más allá de sí

mismo senderos referenciales largos y cortos' 10/, siempre sería posible preguntar de dónde vienen esos senderos. El escritor crea el texto, pero también la ficción, por ejemplo, la furia de Aquiles y las consecuencias que desencadenó. Por algo La Iliada ha sobrevivido a todas sus traducciones. Tal hazaña no puede menos que plantear el problema de la creatividad.

2. La imaginación creadora

'El poeta es el portador de las palabras de la musa- dijo Platón- sus palabras no son fruto de la sabiduría sino una especie de delirio que recibe de dios' 11/. 'El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas, son las palabras y las voces del mundo a las que dá un nuevo sentido' 12/ señala Octavio Paz. Entre el filósofo y el poeta, separados por siglos, Freud nos llama a pensar en el inconsciente y, de acuerdo con él, Kris escribe que 'la voz del inconsciente es externalizada y se convierte en la voz de Dios que habla por boca del elegido' 13/.

Resulta curioso observar que el escritor siempre reporta la existencia de una voz, ya sea la propia o la extraña, que parece dictar sus palabras, una voz previa a la escritura, quizá porque las palabras se piensan con palabras y antes de escribirlas se articulan en silencio. Pero ¿por qué esas palabras y no otras? La escritura automática de los surrealistas no resultó tan automática; el acto de abandonarse al inconsciente no es precisamente involuntario. Pero esto supone remontarse a las imágenes y las emociones que el escritor expresa en pala-

bras para conformar el texto artístico y, precisamente de las emociones y las fantasías nos habla Freud.

En efecto, Freud ya demostró que la fantasía ocupa un lugar privilegiado en el aparato mental. Como fuente de satisfacción secundaria, se yergue sobre las frustraciones impuestas por el principio de realidad y atraviesa los sistemas inconsciente y preconscious-consciente constituidos por el Ello, el Yo y el Super-Yo. En este trayecto, la fantasía va adaptando diversas ramificaciones que coexisten en el hombre y se manifiestan en sus sueños y ensoñaciones, en las actividades lúdicas que se inician en los juegos infantiles y fructifican en las sublimaciones del adulto creador de bienes culturales. Por supuesto, allí queda incluida la ficción literaria.

Lo anterior obedece a dos procesamientos sujetos al principio del placer: el proceso primario elaborado por el Ello y el proceso secundario regulado por el Yo y el Super-Yo. Ambos procesos procuran gratificar deseos insatisfechos. El proceso primario ocurre en el sistema inconsciente y es la base de los sueños y las alucinaciones. Allí, el Ello permite fluir libremente la energía psíquica y pasar de una imagen a otra según los mecanismos de desplazamiento y condensación, es decir, desplazando el significado de una representación a otra, y asociando diversas imágenes hasta formar una representación simbólica, capaz de reproducir la experiencia de satisfacción.

El proceso secundario se desarrolla en estado de vigilia. Como el principio de realidad controla y canaliza las energías psíquicas para no poner en peligro la estabilidad y

seguridad social del Yo, la libido se gratifica en los sueños diurnos, donde el sujeto se imagina libremente todo tipo de situaciones. Igual que en los sueños nocturnos, los diurnos recogen material inconsciente que arrastran desde la infancia, pero, a diferencia de éstos, suponen una toma de conciencia de la realidad y una evasión imaginaria de la misma. La evasión puede adoptar formas patológicas hasta llegar al delirio y confundir lo real con lo imaginario. Pero cuando no prescindimos de la realidad, el sujeto busca ahí mismo nuevas alternativas; no se conforma con soñar despierto; las ensoñaciones sólo le permiten descargar impulsos reprimidos, pero no modifican ninguna situación. Entonces el sujeto sublima sus apetitos eróticos sustituyendo los satisfactores primarios por otros secundarios y canalizando su fantasía hacia la creación de obras artísticas y bienes socialmente valorados.

A través de Freud, es fácil advertir el carácter evasivo y sustitutivo de la fantasía que él vincula al principio del placer y a las transformaciones que opera en el aparato psíquico cualquier realidad frustrante. 'El hombre feliz jamás fantasea' 14/, escribe Freud, y por esa afirmación fue blanco de ataques que de ninguna manera restaron fuerza a sus descubrimientos.

Sin embargo, es un hecho que Freud no explicó suficientemente el fenómeno de la creatividad. El mismo advirtió que la esencia de la función artística, íntimamente ligada a la sublimación, permanece psicológicamente inaccesible ⁴ a aún escribió que 'si el psicoanálisis no nos explica por qué Leo-

nardo fue artista, por lo menos nos hace comprender las manifestaciones y limitaciones de su arte' 15/.

En este sentido, Gastón Bachelard, más amigo de la fenomenología que del psicoanálisis, juzga innecesario hurgar en el pasado del artista y toma a los textos como objetos de la fenomenología de la ensoñación poética; quiere dirigirse al centro de la imaginación creadora sin intermediarios, buscando las imágenes poéticas tal como aparecen 'la conciencia del escritor, porque 'la imagen sólo puede ser estudiada por la imagen' y el escritor es su mejor exponente'.

Según Bachelard, la imagen poética ilumina de tal modo la conciencia, que 'no puede compararse a una válvula de escape para liberar instintos insatisfechos' 16/. Por lo menos la fenomenología no tiene por qué remontarse hasta ahí. El fenomenólogo ve a la ensoñación poética como un factor de renovación del escritor y del lenguaje. Es renovación del lenguaje porque la ensoñación poética es una ensoñación que se escribe; 'el escritor es un soñador de palabras' 17/; soñando las palabras el escritor va engarzando unas a las otras; les va buscando diversas compañías, hasta que surge algo nuevo, un nuevo significado que brota inesperadamente junto con la imagen poética como 'una conquista positiva de la palabra' y no como un 'lapsus del lenguaje' según podría pensar el psicoanalista.

La ensoñación poética libera al soñador porque, aun cuando las exigencias de la realidad nos obligan a adaptarnos a lo real, la ensoñación, por su propia esencia, irrumpe en lo irreal. La función de lo irreal, de acuerdo con Bachelard, ya no depende de los sentidos, ni de vivencias anteriores; en vez

de reproducir imágenes, las deforma, descompone lo percibido creando imágenes espontáneas, liberando al hombre del mundo real, dejando al soñador con sus propias ensoñaciones. La ensoñación nos pone en 'estado de alma naciente', no solo no se adapta a lo real sino lo asimila, lo absorbe estetizándolo hasta crear una imagen cósmica porque 'imaginar cosmos es el destino natural de la ensoñación'. En la ensoñación poética todos los sentidos se despiertan y armonizan y esa 'polifonía de sonidos' escuchada por la ensoñación, queda registrada por la conciencia poética. Según Bachelard, la ensoñación poética borra la distinción entre sujeto y objeto. El cógito del soñador ya no distingue entre el yo-no yo; 'el soñador imagina mundos que conservan todo el esplendor, todo el calor que les imprime. Entonces el cógito del soñador podría enunciarse así: sueño al mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño' 18/.

Pero Bachelard no siempre es fiel a la fenomenología; al renunciar a Freud, se ampara Jung y explica la ensoñación en terminos de ánima-animus; con ello juzga que la ensoñación pertenece al ánima y la razón al animus; que la razón es masculina y la ensoñación femenina, y aunque razón y ensoñación se excluyen, conforman entre ambas la androgeneidad del espíritu humano. La razón organiza las experiencias para comprender al universo. La ensoñación representa un descanso del alma, un bienestar indispensable para activar al soñador y, a diferencia de Freud, Bachelard concluye con la siguiente frase: 'a quien quiera soñar bien hay que decirle que comience por ser feliz. Entonces la ensoñación cumple su destino; se convierte en ensoñación poética' 19/.

En este punto Bachelard se opone totalmente a Freud; por una parte, niega la insatisfacción como fuente de creación artística y, por la otra, corta sus raíces en las huellas mnémicas. Pienso que Bachelard acierta cuando dice que los recuerdos no son la única materia prima de la creatividad. Freud mira hacia el pasado y Bachelard al futuro. Pero me parece que Bachelard no hace justicia a Freud. Para Freud, la poesía no es un mero 'lapsus de la palabra' como irónicamente califica Bachelard la interpretación psicoanalítica. Freud no establece entre la fantasía y la obra de arte una relación de expresividad en el sentido lógico tradicional del signo. Según estudios de Sara Kofman, cuando Freud escribe que la imaginación creadora es incapaz de inventar nada, y se limita a reunir elementos separados unos de otros, se podría creer que el poeta se conforma con combinar fantasías preexistentes que al deformarlas, expresaría; pero 'no hay una causalidad mecánica entre la obra y el pasado del artista. En caso de ser así, mal podría llamarse creadora la imaginación; si es cierto que la obra encierra vestigios del pasado, esos no se encuentran en ninguna parte. La obra no traduce deformándolo, el recuerdo, sino lo constituye fantasmáticamente' 20/.

Aun los recuerdos están invadidos de fantasías; no son meras repeticiones de hechos reales, sino elaboraciones posteriores, condensaciones y proyecciones de huellas mnémicas deformadas. Justamente por eso Freud las denominó 'recuerdos pantalla'. La materia bruta de los hechos mnémicos nunca aparece en su forma original. Y si esto sucede con los recuerdos ¿qué decir del arte? En último caso sería un sustituto de

un sustituto elaborado de acuerdo con los procesos de la actividad artística. En ambos casos interviene lo que Bachelard denominó 'la función de lo irreal' que, de hecho, corresponde a las funciones adjudicadas por Freud al principio del placer que domina en la ensoñación. Para Freud, la ensoñación tampoco está sometida al principio de realidad. Al decir de Marcuse, la fantasía es 'la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad, aun en la esfera del consciente desarrollado' 21/.

De hecho, el principio de realidad no sucede al principio de placer, porque ambos coexisten originariamente. Parfraseando a Freud, podría decirse que en sueño y el ensueño el sujeto disfraza o se evade de la realidad; pero las ficciones literarias no sólo son transformaciones de fragmentos de la realidad, sino también los elementos ficticios que ahí se esconden.

Sin embargo, así no se explica totalmente la creatividad. Según palabras de Ricoeur, 'la explicación por la libido no condujo a un punto terminal, sino a un umbral' 22/. Aun los discípulos de Freud se apartaron del maestro. La libido ya no es mantenida como motor exclusivo del comportamiento y la personalidad creativa. Adler habló de la necesidad creativa como compensación del sentimiento de inferioridad, es decir, como afirmación y realización personal. Otras aproximaciones psicoanalíticas vieron como motivos de la fantasía el intento de liberarse de todas las dependencias, incluyendo las del pasado. Y fuera del psicoanálisis se juzga que la creatividad no es precisamente un medio de reducir tensiones, sino de autorealizarse, al decir de Rogers; es autoactualización según Maslow,

apertura al mundo, como lo denomina Shachtel. Fromm insiste en la liberación y Anderson concibe el proceso creador como desarrollo armónico de la personalidad. Goodman plantea la creatividad en sus raíces biológicas y Koestler busca armonizar las conclusiones de la psicología con la fisiología, neurología, genética y otras ciencias.

Por su parte, Bachelard describió lúcidamente el cógito del soñador; nuevas aproximaciones psicológicas, como la de William Niederland, coinciden con Bachelard en la hipersensibilidad artística y gran perceptividad de los estímulos interiores y exteriores que atenúan las fronteras entre el Yo y el No-yo, y se acompañan del complejo emocional que invade el mundo exterior y sus representaciones, ideas, proyectos, influencias culturales, artísticas, religiosas.

Pero Bachelard cae en un grave error: a juicio de Malrieu, 'vuelve la espalda a una teoría científica de la inteligencia. El animus y el ánima serían la marca de dos naturalezas y no se ve cómo se podría dar el paso de una a la otra' 23/. En este punto Malrieu reconoce los méritos de Freud, por haber subrayado las relaciones entre lo imaginario y la personalidad, pero también le reprocha haber considerado el arte como un sustituto de lo que se ha perdido, en vez de concebirlo como un factor de renovación. Bachelard acentuó ese factor y Malrieu, de acuerdo con Bachelard, añade que 'el ensueño permite a las imágenes operar las resonancias más imprevistas, transporta las cosas a dominios que le eran primitivamente extraños y de este modo metarfosea el Yo'. Esto supone el descubrimiento de que en nosotros 'hay algo

que está fuera de nosotros, y, en vez de perpetuar la infancia bajo formas disfrazadas, desarrolla sus presentimientos'. En lugar de optar por Freud o Bachelard, Malrieu se propone conservar algo de cada quien y acaba por sostener que la imaginación no es sólo proyección, sino descubrimiento. Por ser proyección recupera el pasado, pero no para recomenzar el pasado, sino para operar un cambio de ambiente. Cruzando unas imágenes con otras, aproximando realidades diferentes, descubre en cada una de ellas caractéres que antes no había percibido y funda un nuevo modo de aprehender las cosas. 'La imprevisibilidad de tales imaginarios también revela al individuo que tiene más posibilidades de las que creía poseer'.

Aun cuando el artista obedece a una pluralidad de sentimientos, no siempre conscientes, su obra es producto de la imaginación penetrada de inteligencia. En un principio, la imaginación funciona como 'deslumbramiento' frente a las cosas percibidas para insertarlas después en una pluralidad de contextos donde el artista va transfiriendo recuerdos personales, ideologías, técnicas aprendidas de sus maestros. El juego de influencias divergentes propicia la inventiva de la imaginación, y la originalidad se muestra huyendo de estereotipos para imprimir a la obra un sello personal, que tampoco podría entenderse sin tomar en cuenta los cuadros sociales en los que se encuentra.

Para Malrieu, la antinomia proyección o descubrimiento, encierra un falso problema. El comportamiento artístico es un vaivén constante de la proyección al descubrimiento y ese vaivén sirve justamente a Malrieu para abordar lo imaginario, y creo que va por buen camino.

3. La inspiración

De Freud a Bachelard pasamos del inconsciente del artista hasta sus creaciones para volverlas a poner en la balanza con Malrieu. Octavio Paz, poeta, propone acudir a los propios poetas porque 'si la inspiración es una voz que el hombre oye en su propia conciencia ¿no sería mejor interrogar a la conciencia que es la única que la ha escuchado y constituye su ámbito propio? 24/.' En ese sentido, Paz observa que poetizar no es como sacar del interior un tesoro escondido; nada hay antes del acto de creación, y en ese acto es posible distinguir varios momentos: 'un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío' 25/ que abre dos posibilidades: o se tiene la sensación de que todo se evapora y se disuelve o 'todo se cierra' y pierde sentido; en ambos casos el poeta se queda solo; ya no tiene mundo en qué apoyarse y tampoco palabras para nombrar la realidad exterior; las palabras también se han evaporado, se han fugado y continúan huyendo; el poeta queda fuera de sí, busca las palabras y no logra atraparlas; deberá inventarlas, pero ¿cómo? no están en su interior y tampoco en el exterior, entonces 'él también se fuga y aniquila'. Y cuando decide hacer frente al silencio y 'trata de inventar un lenguaje, el mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro' 26/.

En efecto, Paz concibe a la inspiración como 'una manifestación de la otredad constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás como algo que de pronto surgiera del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante:

es algo (o mejor alguien) que nos llama a ser nosotros mismos y ese alguien es nuestro ser mismo' 27/.

He preferido dejar hablar al propio Paz porque resulta difícil y hasta inútil parafrasearlo; nadie mejor que él mismo para exponer brillantemente su fenomenología de la inspiración, que, de alguna manera, no impide incorporar la mirada del psicoanalista, sobre todo en la última frase que transcribiré: 'sabemos, con un saber de recuerdo, de dónde viene y a donde va la voz poética; la inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. Volver al ser' 28/. En términos psicoanalíticos 'recordar y volver a ser' podría denominarse regresión.

Según Kris, la regresión del artista es intencional y controlada, y su proceso implica una continua interacción entre creación y crítica. El quebrantamiento de las fronteras existentes entre el consciente y el inconsciente nos permite ver que en el centro de las creaciones artísticas hay una relación de las funciones del Yo y 'la fantasía traduce precisamente ese hacer caso omiso de las limitaciones exteriores en su referencia al proceso y producto de la imaginación creadora' 29/. Para Paz, la inspiración 'es algo que nos llama a ser nosotros mismos y ese alguien es nuestro ser mismo'. Para Freud, la obra de arte permite al Yo no unificado y ausente de sí mismo estructurarse, construir su identidad.

Parece necesario aclarar que Paz no está precisamente en contra del psicoanálisis. Coincidiendo con Bachelard, escribe que el psicoanálisis sólo alcanza a decirnos por qué y cómo se escribió un poema, pero no es capaz de hablarnos sobre su

naturaleza última, ni de explicar por qué en algunos casos la sublimación se vuelve poema y en otros no. En cambio, Paz ~~ha~~ sugiere en Heidegger. Como Heidegger, Paz ve al hombre 'lanzado a la nada y creándose frente a ésta'; pero añade que 'ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es ser vivientes' y el acto poético ya no contrapone la vida a la muerte, porque si la posibilidad de ser se da a todos los hombres, 'la creación es una de las formas de esa posibilidad'.

En este sentido, Paz insiste en que la experiencia creativa no es algo que se traduce en palabras sino al revés, son las palabras las que conforman el núcleo de la experiencia. 'La experiencia se da como nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia' 30/. Recordemos a Heidegger: 'el poeta, al decir la palabra esencial nombra con esa denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra' 31/.

Paz no se detiene exclusivamente en las palabras; con todo y ser el núcleo de la experiencia literaria, las palabras suscitan imágenes; de hecho, 'el artista es creador de imágenes', y las imágenes llevan a las palabras a 'trascender el lenguaje, en tanto sistema de significaciones históricas'. Trascender así el lenguaje podría interpretarse a la manera de Marcus B. Hester como ilusión asociada a la lectura. Hester la denomina 'ver como' y la explica comparando la lectura a la epoché de Husserl.

4. 'Ver como'

Si la misma lectura ya es una suspensión de lo real y una apertura activa al texto, la suspensión neutraliza la realidad natural y se abre a lo imaginario. Lo imaginario, por su carácter de cuasi-observación, mantiene la ilusión asociada al texto. Hester aclara que 'ver como' no es la unión entre algo exterior y la imagen, sino la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido de la palabra con la imagen, de tal manera, que la transmisión metafórica sea como el dato, 'desde un punto de vista pero no desde todos'.

En las Investigaciones Filosóficas, Wittgenstein ya distingue entre ver y 'ver como' y señala que la frase 'ahora lo veo como' está emparentada con 'ahora me imagino que' porque '¿no necesitamos mucha fantasía para oír algo como variación de un tema determinado?' 32/. Influido por Wittgenstein, Virgil Aldrich hace hincapié en el poder pictórico del lenguaje, poder que consiste en 'ver un aspecto de algo'. Pero, de acuerdo con Hester, en el caso de la metáfora se establece una relación tal que en cierto sentido X sea como Y, y así ofrece el eslabón que faltaba en la cadena de la explicación. Para Hester, el 'ver como' resulta ser el lado sensible del lenguaje poético y esa es su aportación a la teoría icónica de la metáfora y la ficción, según advierte Ricoeur 33/.

Entonces podría preguntarse si 'ver como' significa ver imágenes mentales. Pero decir que una imagen mental se ve, parece una aberración, sería tanto como pensar que ésta ocupa algún lugar en la mente y allí la vemos como una especie de

retrato privado; parecería que le estamos asignando algún tipo de existencia diferente de la espacio-temporal o usamos la palabra 'ver' en un contexto más amplio del acostumbrado, por ejemplo, 'ver con el ojo de la mente'.

Pero la expresión 'ver con el ojo de la mente' ha producido muchos malos entendidos; no han faltado quienes se pregunten dónde se haya ese ojo fantasmal y cómo es capaz de ver algo inexistente. Aunque la expresión es común y la usamos para distinguirla de 'percibir', lo paralelo a 'ver con el ojo de la mente', sería 'visualizar' o 'representarse algo', independientemente de que se trate de algo real o ficticio.

Cuando decimos que tuvimos un sueño, el sueño fue nuestra realidad y allí vivimos los acontecimientos; también nos parece real la alucinación que tenemos en determinado momento; en ese momento no pensamos que percibimos falsamente; pero cuando afirmamos tener una imagen mental sabemos que no hay nada delante, sin embargo, sentimos que visualizamos de alguna manera. Visualizar no es ver, sino producir imágenes mentales. Y ¿qué decir de las imágenes que fabrican los lectores a partir de las creaciones del escritor? Bachelard dice lo siguiente:

El escritor es el mejor ejemplo de cooperación entre la función psíquica de lo real y la función de lo irreal... si aceptamos la acción hipnótica de la página del poeta, también soñaremos, porque los fantasmas que se forman en la ensoñación del escritor interceden para enseñarnos a participar en la doble vida, en la frontera sensibilizada entre lo real y lo imaginario 34/.

CAPITULO III
HABLANDO SOBRE LO QUE NO EXISTE

De modo que pensar sobre
lo que no es, no es pensar
sobre nada.

Teeteto

Platón*

En 1933 Gilbert Ryle presentó una ponencia sobre el lenguaje de la ficción literaria. Lo contradijeron B. Braithwaite y G.E. Moore y más adelante, otros filósofos que se apasionaron por el tema. Desde entonces desataron una polémica que ha venido enriqueciendo, desde la filosofía analítica, un problema que ya encontraba cobijo entre los griegos. De Ryle a nuestros días, mucho ha viajado la mirada sobre la humanidad que va y viene en las páginas de la literatura.

Ryle volvió clásico el ejemplo de Mr. Pickwick. ¿Quién es? ¿qué hace? ¿cómo vive Mr. Pickwick? Dickens dice que vivió en Londres y formó un club, y nos cuenta sus aventuras. Si queremos conocerlas podemos leer *Pickwick Papers* o escuchar a quien las haya leído, y no tenemos más fuentes de información; no hay familiares, ni diarios íntimos, ni amigos, ni restos de cementerio, ni objetos siquiera que nos pongan frente a Pickwick. Nadie puede añadir nada al relato de Dickens. Nunca nadie vio a Pickwick ni habló con él, ni encontrará la casa que habitaba. Pickwick se esfuma en las calles de Londres. Nunca aparecerá. No existió; pero entonces ¿de quién estamos hablan-

do? Se diría que existe de algún modo pues hablamos sobre él, y que su existencia no es real, sino imaginaria. Pickwick ¿es un ser imaginario?

Meinong diría que sí. En su Teoría de los Objetos Meinong admite entidades inexistentes correspondientes a un universo de discurso, por medio del cual tales entidades podrían ser afirmadas significativamente. Para Meinong, hay objetos que existen y objetos que no existen. Los objetos reales son físicos o psíquicos. Los físicos son espacio-temporales y los psíquicos sólo temporales. Los objetos ideales carecen de tales características. A ese grupo pertenecen los objetos matemáticos y los valores. También hay objetos posibles y objetos imposibles. El centauro, por ejemplo, no existe pero subsiste, es un objeto imaginario, así como es el unicornio o la montaña de oro. Algunas montañas son imposibles; no pueden ser al mismo tiempo doradas y no doradas; tampoco es posible el círculo cuadrado. Un objeto imposible es lo contradictorio. Desde hace muchos años no hay rey en Francia, pero si hablamos del rey de Francia, aunque no exista, debemos de estar refiriéndonos a algo, pues de algo estamos hablando. En suma, objeto es todo lo que puede ser sujeto de un juicio, sin importar, para el caso, que el objeto sea real o ideal, posible o imposible, existente o imaginario. 'Objeto equivale a contenido intencional de la conciencia', y todo contenido intencional, en este caso, es un objeto. Entonces parece pertinente hablar con verdad o falsedad de objetos inexistentes que subsisten o no en el universo del discurso, como correlatos de nuestras actitudes intencionales.

Meinong fue duramente criticado por Russell. Para él, es lógicamente imposible referir, directamente, a seres inexistentes, subsistentes o ficticios. En su 'Teoría de las Descripciones' procura mostrar la causa de tal deficiencia. Hay proposiciones que parecen nombrar algo y no nombran nada; ahí el término 'existencia' carece de sentido. Los nombres deben corresponder a una descripción definida, esto es, la existencia sólo puede ser afirmada significativamente de descripciones, y así resulta innecesario hablar de objetos irreales, inexistentes o subsistentes.

Russell pone como ejemplo la frase 'el rey de Francia es sabio'. Su veracidad debe suponer lo siguiente: 1º cuando menos una persona es rey de Francia. 2º no hay más que una persona que sea rey de Francia y 3º quienquiera que sea esa persona es sabio. Las proposiciones sobre seres ficticios son falsas; no denotan seres espacio-temporales, y tampoco seres ideales. Decir que Hamlet existe en un mundo propio, o el mundo de la imaginación de Shakespeare, así como Napoleón existió en el mundo ordinario, 'es decir algo deliberadamente confuso' 1/.

No existen dos mundos: el real y el imaginario, sólo hay uno y 'la lógica no debería admitir ^{una} unicornios ~~más~~ que el zoológico'. Tampoco vale pensar que los unicornios existen en la heráldica o la literatura; 'lo que existe en la heráldica no es un animal de carne y hueso, es una pintura o una descripción en palabras' 2/. ¿Cómo debemos juzgar la veracidad de una proposición sobre Hamlet o Apolo? De acuerdo con Russell, hablar

de Hamlet no significa que Hamlet exista. Una frase puede ser denotativa y sin embargo, no denotar nada; para ser verdadera, la proposición debe referirse a una realidad. Si sólo hay un mundo, el real, la imaginación de Shakespeare es parte de él, y los pensamientos que tenía, mientras escribió Hamlet, son reales. También son reales las emociones, pero no existe, por añadidura, un Hamlet objetivo. En cambio, una proposición acerca de Apolo sólo significa lo que el diccionario clásico señala, por ejemplo, el rey sol. Apolo no existe y, en caso de tener figuración primaria en una proposición, la proposición es falsa; pero si la figuración es secundaria, la proposición es verdadera.

1. Ponencia de Ryle

Lo anterior podría aplicarse a Pickwick, y Ryle escribe que la frase 'Mr. Pickwick es un ser imaginario' no significa lo que supone, porque sería tanto como pensar 'Mr. Pickwick existe y es imaginario'; a pesar de las apariencias lingüísticas, difiere formalmente de 'Mr. Baldwin es un funcionario inglés'. Baldwin puede ser inglés y funcionario, pero Pickwick no puede ser imaginario y existir, porque lo imaginario no es una propiedad, como no lo es la existencia. Atribuir existencia a un objeto no es dar cuenta de sus propiedades, al contrario, sólo tiene propiedades lo que existe; existir es ser poseedor de atributos, no tener, como atributo extra, la existencia.

Por eso tampoco tiene sentido decir, por ejemplo, 'Jones es un ente'. Si Jones no existió, no hay 'algo' que pueda ser negado como ente, es decir, no hay 'alguien' llamado Jones que tiene como cualidad la no existencia. Esto sucede con los seres imaginarios. Como Russell, Ryle sostiene que 'no hay dos especies de elefantes, los elefantes reales y los imaginarios', 'un elefante imaginario- dice Ryle- no tiene ninguno de los atributos de los elefantes, ni de cualquier otro ente'. Ryle no niega que podemos imaginar que alguien tiene esos atributos, pero imaginarlos no significa atribuirlos, aunque el lenguaje común parece implicarlo. En este sentido, la proposición 'Mr. Pickwick es un ser imaginario' es 'una expresión predicativa cancelada' 3/ y, a pesar de su apariencia lingüística, no es sobre Pickwick como lo sería por ejemplo, sobre Christ Church la proposición 'Christ Church es un gran colegio'.

Sin embargo, el problema sigue en pie: si la proposición no es sobre Pickwick ¿cómo hablamos de él? Ryle distingue tres clases de proposiciones: las que Dickens hace en Pickwick Papers, las que emiten los lectores al discutir la obra, y las de los filósofos cuando dicen, por ejemplo, que Pickwick es un ser imaginario. Para Ryle, las proposiciones de Dickens son ficciones porque no se refieren a nadie aunque pretenden hacerlo; las de los lectores son acerca del libro y las de los filósofos son sobre cualquiera de las anteriores. Los filósofos deberían saber que mientras piensen que frases como 'Pickwick visitó Rochester' o 'Pickwick es un ser imaginario' son

sobre Pickwick, supondrán falsamente que Pickwick se halla en alguna parte, en la cabeza de Dickens quizá, o en algún lugar misterioso llamado 'universo de discurso'.

Esta suposición, según Ryle, entaña otros peligros. De acuerdo con el uso, cuando decimos que una proposición es sobre alguien, pensamos en su posible verdad o falsedad. La proposición 'Jones es alegre' es verdadera o falsa en relación con Jones y no con alegría. La verdad o falsedad está conectada con el ente designado en la proposición. Parafraseando la teoría de las descripciones de Russell, Ryle nos ofrece el siguiente razonamiento: la proposición 'el Monte Blanco está cubierto de nieve' es sobre el Monte Blanco porque dice primero 'que una montaña y sólo una se denomina Monte Blanco y está cubierta de nieve' y segundo 'hay una montaña y sólo una denominada Monte Blanco'. De acuerdo con lo anterior, la proposición es verdadera o falsa si existe tal montaña; pero si no existe, no es lo uno ni lo otro.

Ahora bien, si llamamos designación a la parte de la oración que nombra o describe aquello sobre lo cual se emite la proposición, podremos considerar que un nombre propio, un pronombre o una frase descriptiva pueden ser designaciones. 'Mr. Baldwin' es una designación si realmente existe alguien llamado Baldwin. Pero hay palabras que sólo parecen designar, como por ejemplo, 'Nadie será el Mussolini inglés' o 'ella rehusó ser Mrs. Smith', que no describen o nombran a alguien en particular ni se supone que lo hagan. Aquí ya no se trata de

designaciones; son palabras usadas predicativamente.

Ninguno de esos casos se aplica a Mr. Pickwick. Cuando Dickens escribe que Mr. Pickwick usaba pantalones de lana, el nombre propio parece designar a alguien, pero como Pickwick no existe, lo que se dice de él no puede ser verdadero o falso. Ryle denomina a esas aparentes designaciones pseudo-designaciones, aunque admite que no es posible decidir, por el aspecto formal de las proposiciones, si sus palabras o frases aparentemente designativas lo son efectivamente. Uno es el significado de la proposición y otro el hecho exterior al que se refiere. Sólo conociendo los hechos podremos saber si la proposición se refiere a algo existente; sin embargo, a través de su forma, sí podemos entender qué debe presuponer una proposición para ser designativa y, por lo tanto, verdadera o falsa.

Ryle halla en tal distinción la diferencia entre las proposiciones que hablan de entes ficticios y las que se refieren a entes reales. 'Una mentira- dice -es una proposición acerca de algo, contiene una designación, aplica a alguien una característica que no posee'. En cambio, la proposición en ficción contiene una pseudo-designación y supone que está adscribiendo algo a la cosa designada; como nada responde a esa designación, la proposición no es verdadera o falsa. A medida que la historia ficticia se desarrolla, la pseudo-designación crece. Si la primera decía, por ejemplo, 'el hombre llamado Mr. Pickwick' y la segunda 'el hombre llamado Mr. Pickwick que precedía una sociedad filosófica' y la tercera 'el hombre que... y que se disgustó con este o aquel' y así sucesivamente, al finalizar la historia, el pseudo-nombre propio 'Mr. Pickwick'

parece designar aquel al que le ocurren todos los hechos del libro.

Con tales argumentos Ryle ya se siente capaz de responder a sus primeras preguntas ¿cómo es posible hablar sobre Mr. Pickwick si Pickwick no existe? y contesta: no se puede; una proposición es sobre alguien cuando ese alguien responde a su designación. Nadie responde a la pseudo-designación 'Mr. Pickwick'. Cuando hablamos de él, sólo simulamos hacerlo. Dickens pretendió hablar sobre alguien pero de hecho no lo hizo, simplemente utilizó una pseudo-designación. Por su parte, las proposiciones de los lectores son sobre el libro. Si alguien pregunta 'Mr. Pickwick ¿no visitó Oxford?' y se le contesta que no, está diciendo en resumen, que ninguna de las oraciones del libro dice o implica que Pickwick visitó Oxford, y lo que dice es verdadero o falso con respecto al libro. Pero las proposiciones del tipo 'Mr. Pickwick es un ser imaginario' podrían traducirse como 'Mr. Pickwick es una pseudo-designación'. Así no se atribuye un status nebuloso a un hombre, sino se entiende que cierta clase de expresiones que supuestamente se refieren a alguien, no se aplican a nadie.

Pero si no se aplican a un ser real, tampoco se refieren a un ser imaginario. Según Ryle, admitir la existencia de objetos imaginarios es suponer que el acto de imaginar es correlativo a un objeto llamado imaginario, en la misma forma que ver se relaciona con algo que se puede describir o nombrar, y esto es falso. Si bien es posible imaginar en imágenes, también se imagina en palabras o en las dos. Puedo imaginar algo

que no provoque una imagen mental, por ejemplo, que 'la lentitud de los alumnos es efecto de factores hereditarios'. Pero si tengo una imagen, nada me garantiza que el mundo albergue eso que imagino, es decir, no es propiedad intrínseca de una imagen, tener un objeto que la represente. La imagen sólo es 'una colección de predicados' y no se debe caer en el error de pensar que el acto de imaginar a Pickwick implica la existencia de un Pickwick imaginario.

Ryle distingue tres maneras de imaginar: primero, imaginar algo que se relacione con un objeto real, por ejemplo, Sócrates soltero; segundo, imaginar algo sobre un objeto imaginario: Pickwick siendo juzgado por romper una prensa, tercero, mezclar las dos anteriores: Pickwick (que no existe), en la prisión de Fleet (que sí existe). Incluso, puedo imaginar algo que de hecho existe sin tener noticia de su existencia.

Por otro lado, Ryle nos habla de la imaginación creativa y la reconstructiva. Dickens imaginó constructivamente cuando trazó las aventuras de Pickwick; nosotros imaginamos reconstructivamente en el momento en que las leemos. Sin embargo, Ryle sostiene que es incorrecto decir que Dickens creó a Pickwick. Si bien la obra es producto de su imaginación creadora, no creó a Pickwick porque un objeto creado es un objeto y existe, pero los objetos imaginarios no son objetos y no existen; por lo tanto, no han sido creados. Entonces ¿cómo se podría sostener apropiadamente que Dickens es el creador de tales y tales personajes ficticios?

Ryle piensa primero en personajes reales. Si en una

novela histórica leo que Sócrates es cobarde, me basta con entender la proposición y saber que es posible (puesto que Sócrates fue hombre y algunos hombres son cobardes). Pero 'imaginar es imaginar lo que es posible y no un ser posible'. Los objetos imaginarios son posibles pero no posibilidades. Sócrates es un ser real, no imaginario. La cobardía también es real (no puede haber cualidades imaginarias, mantiene Ryle) y si advertimos que imaginar no es conocer, aunque Sócrates no haya sido cobarde, lo podemos imaginar como tal. Para imaginarlo cobarde me basta saber que alguien se llamó Sócrates y qué es la cobardía; que algunos hombres son cobardes y que Sócrates fue hombre; que los términos de la oración eso significan y que deberían tener tales y cuales requisitos para que la proposición fuera verdadera. Imaginar que Sócrates fue cobarde no es saber que lo fue y si alguien preguntara ¿qué clase de entidad es Sócrates imaginado como cobarde?, se le respondería que de ninguna clase; simplemente alguien lo imaginó como cobarde y alguien da sentido a la proposición que dice que lo fue. 'Nada se deja como residuo metafísico para ser hospedado en una tierra de nadie'.

Pasando a los seres inexistentes, Ryle nos invita a imaginar recreativamente que un hechicero galés llamado Rutmifoo vivió en una nube sobre el Mar de Miel. ¿Cómo le daríamos sentido? Llamarse Rutmifoo es tener una propiedad genuina porque no es un sinsentido decir que el actual primer ministro no se llama Rutmifoo. Ningún mar se llama Mar de Miel pero podemos entender que no existen mares que así se llamen. Además, en-

tiendo cómo sería vivir en una nube, etc. Estas proposiciones sólo se distinguen de las que hablan sobre Sócrates porque no son, sino 'parecen ser', sobre una persona. La ficción consiste precisamente en crear esa semblanza. Aquí las proposiciones están destinadas a provocarla. Alguien da sentido a tales proposiciones; pero no existe nadie llamado Rutmifoo que corresponda a lo que estamos imaginando.

Ryle comprende que así no se explica el proceso de creación y advierte que los inventores de ficciones no sólo están dando sentido a las proposiciones, sino imaginando cosas. Imaginar 'es hacer, no conocer', dice, y lo que se hace con símbolos, imágenes o palabras o cualquier otro medio, es llevar a cabo una acción conjunta de pensamiento y realización. No imaginamos primero y luego fijamos el producto de nuestra imaginación en figuras u oraciones. Todo se da al mismo tiempo. Cuando Dickens estaba creando sus personajes, se estaba contando una historia y después conto a los demás que una vez alguien llamado Pickwick vivió en Londres... Este tipo de proposiciones sólo contienen pseudo-designaciones porque el conjunto de características que pretenden atribuir a alguien, a nadie pertenecen. Dickens no creó un individuo sino compuso un 'predicado altamente complejo' y pretendió que alguien tenía las características ahí señaladas. Si ese alguien existiera, los 'Pickwick Papers' serían una biografía y las proposiciones de Dickens podrían ser verdaderas o falsas.

Si esto es así, y si los objetos imaginarios como Pickwick no son cosas, ni ideas, ni contenidos mentales que denoten entidades peculiares, las proposiciones sobre Pickwick

no son realmente sobre Pickwick, y si Pickwick ni siquiera es una imagen u objeto de una imagen, las imágenes pretendidas de Mr. Pickwick no son imágenes de un objeto. 'No hay lugar para un pseudo-retrato'. Si Pickwick fuera una idea (en el sentido de ser una imagen o un acto de pensar en cualquier otra forma), entonces esa idea sería falsa porque la imagen o el acto de pensar existen, pero Pickwick es imaginario y no existe.

En otro sentido, Ryle advierte que Pickwick es una 'construcción mental' porque unir los ingredientes de un predicado compuesto (en este caso Pickwick Papers) e imaginar que alguien los tiene, es una actitud constructiva. La novela, incluso, puede llevar un contenido sociológico o psicológico susceptible de ser verdadero o falso; pero a menos que aparezca como digresión o comentario al margen, o que el novelista haga proposiciones generales sobre sus personajes, en la ficción no se emiten proposiciones de la forma 'cualquiera que sea X es Y', sino se pretende describir una instancia de esa ley. Aunque la instancia sea imaginaria y las proposiciones no se refieren a nadie, la ley puede quedar claramente ejemplificada. Su naturaleza se manifiesta más de ese modo. A través de los ejemplos ficticios se ilustran mejor los principios generales porque se pueden omitir o dejar en la sombra los conflictos irrelevantes. Sin embargo, la verdad de la proposición general no destruye el elemento ficticio que se propone describir ^{una} ~~una~~ instancia de esa proposición.

2. Objeciones de Braithwaite

Los argumentos de Ryle no convencieron totalmente a Braithwaite. Aunque aceptó de buen grado que fuera del mundo real no hay universos de discurso que sirvan de habitación a seres imaginarios, y que imaginarlos no implica presuponer su existencia, se detuvo en el análisis del uso gramatical del nombre propio tanto en los hechos como en la ficción.

Utilizando a su vez la teoría de las descripciones de Russell, Braithwaite advierte que el nombre propio 'Jane Austin' puede ser usado como sinónimo de 'la autora de Emma' o por otra descripción definida. En esos casos 'Jane Austin visitó Bath' o la autora de Emma visitó Bath significan: 'hay alguien y, sólo ese, que escribió Emma y visitó Bath'. Aquí no estoy usando 'Jane Austin' como nombre propio lógico sino gramatical, es decir, me refiero a la persona que todos llaman Jane Austin y que tiene un conjunto de propiedades definidas.

En este sentido, es posible usar el nombre propio de varias maneras y el significado de las proposiciones en las que interviene es independiente de la existencia real de Jane Austin. Necesito creer que Jane Austin existió para decir que visitó Bath, pero esa necesidad es casual, no lógica. No se sigue del uso de las palabras que casualmente requieren tal creencia, la necesidad lógica de que sea verdadera o falsa. Menos aún, uso gramaticalmente un nombre propio sin creer que alguien se llama así; pero esas consideraciones sólo tienen que ver con la psicología del lenguaje. Nuestras creencias bien pueden ser falsas.

El propio Ryle, hace notar Braithwaite, asegura que podemos usar palabras aparentemente designativas sin saber si

realmente designan. Sin embargo, para Ryle, todas las oraciones contienen pseudo-designaciones son expresiones predicativas canceladas.

Braithwaite analiza ese tipo de proposiciones. 'Pickwick visitó Bath'- dice- puede significar 'el fundador del club Pickwick visitó Bath' o 'alguien llamado Pickwick visitó Bath', etc. Creo que esas proposiciones son falsas porque no creo que haya existido tal hombre, pero podrían ser ciertas. La única manera de verificarlo sería consultar la lista de los visitantes de Bath. Pero una persona que creyera que Pickwick Papers es una historia real o que no supiera que se trata de una obra de ficción, bien podría considerarlas verdaderas. 5/

Supongamos que yo creo que Mr. Pickwick es un personaje ficticio; en este caso el criterio para saber si Mr. Pickwick visitó Bath no tiene que ver con la lista de visitantes de Bath sino con Pickwick Papers. Consecuentemente, la proposición no es sobre hechos sino sobre palabras. Por otra lado, dos personas pueden discutir perfectamente sobre lo que hizo o no hizo Pickwick sin saber quien lo creó. Sólo necesitan tener enfrente el texto que podría dirimir la disputa. Ahí no aparece la palabra Dickens. Pickwick Papers puede identificarse independientemente de su autor, lo que indica para Braithwaite que la observación de Ryle: 'Dickens describe a Mr. Pickwick visitando Bath', es incorrecta. Sin duda Dickens pudo haber hecho alguna proposición de este tipo después de haber escrito el libro y antes de terminarlo, mientras pensaba en las aventuras de Pickwick, pero las proposiciones sobre Pickwick

no son sobre lo que Dickens describe, sino sobre las palabras 'Mr. Pickwick'; en este sentido, la pregunta sobre la existencia real de un hombre llamado Pickwick es absolutamente irrelevante para el significado de la proposición. Si existiera tal hombre, la proposición no sería sobre él.

La diferencia entre historia y ficción- dice Braithwaite- no descansa en el significado de las oraciones sino en la existencia o no existencia de los objetos ahí designados. En la historia los nombres propios gramaticales se usan para nombrar a personas existentes y las proposiciones se formulan para ser creídas y tomadas en consideración. En la ficción no sucede lo mismo; no existe la persona designada y las proposiciones sólo funcionan para los propósitos de la narración, pero no para ser creídas; ni siquiera el escritor pretende que lo sean.

Braithwaite supone que en obras como *Pickwick Papers* el nombre propio 'Mr. Pickwick' aparece de dos diferentes maneras: como variable (hay alguien que tiene las propiedades descritas en el libro) y como 'aquel que tiene ese nombre propio'. Braithwaite reconoce que si un símbolo es usado como variable, no puede ser usado al mismo tiempo como constante. Tal combinación reduciría todas las oraciones a sinsentidos. Pero eso es justamente lo que sucede en la ficción. Según Braithwaite, Dickens usó los nombres propios como 'Mr. Pickwick' en dos formas incompatibles que impiden que las oraciones, vistas en conjunto, tengan sentido y, separadas, sean susceptibles de ser comprendidas de dos maneras. Al escribir *Pickwick Papers*, Dickens seguramente osciló de una a otra sig-

nificación y nosotros podemos hacer lo mismo. Así la ficción resulta ambigua y no expresa un cuerpo definido de proposiciones. Esta combinación ilícita, piedra de toque para los lógicos, es sumamente deleitosa a los lectores.

3. Intervención de G. E. Moore

Moore se pronunció enérgicamente no sólo contra Ryle, sino también contra Braithwaite. En primer lugar, analizó las proposiciones que, según Ryle, parecen ser sobre Pickwick y trató de ver a qué tipo de proposiciones pertenecían. Para tal efecto propuso el siguiente ejemplo. En el capítulo XII de *Pickwick Papers* encontramos estas palabras: 'Mrs. Bardell se desmayó en los brazos de Pickwick'. Dickens podría haber escrito: 'Mrs. Bardell s'etait evanoui dans le bras de Mr. Pickwick' y hubiera dicho lo mismo. Que las haya escrito en inglés es indiferente para el significado de la proposición. No son las palabras que se usan, sino lo que éstas significan, lo que verdaderamente cuenta.

Cuando Ryle sostiene que las proposiciones en las que figura 'Pickwick' no son sobre Pickwick sino sólo parecen serlo, está confundiendo dos usos de la palabra sobre; no distingue cuándo son sobre el nombre propio lógico y cuándo sobre el nombre propio de una persona real. Se podría desprender de sus observaciones, que Dickens no usó 'Mr. Pickwick' como nombre propio lógico, según lo hace ver Braithwaite, pero Moore piensa que Ryle quiso decir que nunca existió nadie llamado Pickwick. No es lo mismo hablar sobre un nombre propio lógico

qué sobre el nombre propio de una persona en sentido natural. Ryle parece no haber advertido esa diferencia. Si cree que 'Pickwick' no es nombre propio lógico, acierta, pero si dice que no existe la persona llamada Pickwick, sostiene algo que carece de interés filosófico.

Moore piensa que Ryle nunca le dio sentido natural a la palabra sobre; por eso no aceptó que las proposiciones de Dickens fuera sobre Pickwick y que éstas tuvieran algo de verdad. Por eso también se equivocó y no acabó de ver la riqueza de la ambigüedad del lenguaje natural. En vez de decir que las proposiciones de Dickens 'parecen ser sobre Pickwick', podría decir más naturalmente que 'son sobre Pickwick' a pesar de que Dickens ni siquiera usó a 'Pickwick' como nombre propio lógico ni como nombre propio de una persona.

Ryle también supone que parte del significado de la proposición de Dickens quiere decir que 'uno y sólo uno se llamaba Pickwick'. Nada más falso en el sentir de Moore. 'Cuando digo Mr. Ryle es estudiante de Christ Church no estoy diciendo que sólo un hombre se llama Ryle... esto resulta ridículo tan pronto como lo advierto', escribe. Si cada vez que dijera 'Mr. Ryle es estudiante de Christ Church' estuviera pensando que sólo un hombre se llama Mr. Ryle, bastaría que me presentaran a dos hombres llamados Ryle para invalidar mi suposición'. 6/. Si digo 'el Monte Blanco está cubierto de nieve', no me comprometo a admitir que sólo hay uno.

Moore advierte que Ryle asumió la tesis simplista del sentido común que convierte la teoría de los nombres propios

en algo tan fácil como lo siguiente: cada vez que usamos el nombre propio 'N' en una proposición, podemos, sin alterar el significado, sustituir a 'N' por la frase 'la única cosa llamada 'N''. Braithwaite trató de enmendar el error diciendo que a veces usamos nombres propios en otro sentido, pero se equivocó igualmente al sostener que 'Jane Austin' quiere decir lo mismo que 'la persona llamada Jane Austin'.

Cuando Ryle piensa que parte de lo que decimos a propósito de Pickwick significa 'sólo un hombre se llama Pickwick', sostiene algo 'monstruosamente falso', dice Moore.

Dickens ni siquiera se estaba refiriendo al nombre, simplemente lo estaba usando. Por supuesto, algunas veces hablamos sobre los nombres propios. Si presento a Mr. Smith a una persona que no lo conoce y digo: 'este es mi amigo Smith', parte de lo que estoy diciendo implica 'el nombre de esa persona es Smith'. Pero si en una reunión señalo a Mr. Baldwin y digo a alguien que nunca lo había visto pero que había oído hablar de él 'mira ese es Mr. Baldwin', nada de lo que estoy diciendo supone 'esa persona se llama Baldwin'; sólo estoy usando el nombre. Esto sucede en la mayoría de los casos tanto en la historia como en la ficción. El uso del nombre implica, desde luego, que alguien se llama así, pero no porque la proposición en que lo expresamos lo contenga. Ryle piensa de otra manera; cree que si digo 'Mr. Baldwin es más bien corto de estatura', significa 'alguien llamado Baldwin es corto de estatura'.

Por otro lado, Moore no acaba de entender qué signi-

fica 'una expresión predicativa cancelada'. Si esto quiere decir que las proposiciones sobre Pickwick carecen de nombre propio lógico, Ryle tiene razón, pero se equivoca al creer que, por ese hecho, la proposición de Dickens no puede ser sobre Pickwick en el mismo sentido que 'Christ Church es un gran colegio' es sobre Christ Church. Christ Church no es más nombre propio lógico que Pickwick y, por lo tanto, también daría lugar a una expresión predicativa cancelada. Si esto es así, ya no hay razón para decir que la proposición de Dickens no es sobre Pickwick porque lo mismo se diría de Christ Church. Preguntar si las proposiciones sobre Pickwick o Christ Church son o no son expresiones predicativas canceladas, es preguntar por su significado y, de su respuesta, cualquiera que sea, no se infiere que la proposición 'Mrs. Bardell se desmayó en los brazos de Pickwick' es sobre Pickwick.

Por lo que se refiere a Braithwaite, Moore no entiende qué significa usar las palabras 'Mr. Pickwick' y 'Mrs. Bardell' en dos formas tan incompatibles que impedirían dar sentido al conjunto de la oración. Si Dickens les diera significados incompatibles, expresaría una proposición autocontradictoria, y Braithwaite debería decirnos cómo, observa Moore; pero Braithwaite tal vez pensó que Dickens usaba el símbolo en dos significados incompatibles: como constante y como variable. Esto se podría hacer alternativamente pero no al mismo tiempo, con lo cual Braithwaite parecería contradecirse. Aunque Braithwaite trató de salvar la objeción diciendo que Dickens no lo hizo sino sólo trató de hacerlo, de hecho, no se contradice. Dickens podría, en efecto, dar a Pickwick ambos significados sucesivamente,

pero eso no indica que evitara dar significado al conjunto de la oración y la redujera a un sinsentido. Tal cosa sucedería si la oración, en su conjunto, tuviera al mismo tiempo dos significados incompatibles y que ninguno expresara la proposición de Dickens.

Moore se pregunta qué significaría usar a 'Pickwick' como variable. Si al comenzar un cuento se dijera que había un muchacho llamado Jack y luego se le atribuyeran toda suerte de aventuras, según Braithwaite, después de la primera vez y en todas las ocasiones, 'Jack' sería usado como variable. Sin embargo, Moore observa en primer lugar, que ninguna de las oraciones en que apareciera 'Jack' tendría sentido independiente; todas estarían regidas por el original 'hubo al menos un muchacho que' y, en segundo lugar, no se excluye la posibilidad de que cualquier cosa que se dijera de Jack pudiera ser cierta de varios muchachos. Esto se entendería de 'Pickwick' usado como variable.

En contra de Braithwaite, Moore sostiene que Dickens no sólo no usó a 'Pickwick' en ambos sentidos, sino que ni siquiera lo usó en uno. Braithwaite lo vio como variable porque creyó que Dickens, al introducir por primera vez a 'Pickwick', quería decir 'había al menos un hombre llamado Pickwick que, etc.'. Pero no fue así. Dickens seguramente estaba diciendo desde el principio que tenía sólo un hombre real en mente, un hombre llamado Pickwick sobre el cual nos iba a hablar. Que en efecto lo tuviera, es falso; eso forma parte de la ficción, pero ahí se encuentra la única referencia a todos los usos sub-

secuentes de 'Pickwick'. Por eso Ryle también se equivoca cuando piensa que si por coincidencia existiera tal hombre, las proposiciones de Dickens serían verdaderas. Como las proposiciones de Dickens son de la forma 'sólo había un hombre del cual es cierto lo que les estoy contando', exhipótesis, ninguna proposición de este tipo sería verdadera para un hombre real, porque Dickens no nos estaba hablando de él, sino del que tenía en mente. En este sentido, tampoco podría decirse que el héroe de la novela no se parece al hombre real porque sería suponer que Dickens se estaba refiriendo a él. Por lo tanto, tenemos derecho a decir que Mr. Pickwick no es una persona real, desde el momento en que sabemos que ninguna proposición en la que 'Mr. Pickwick' aparece, se refiere a un hombre real, aun en el caso de que, por coincidencia, el real Pickwick existiera.

Moore tampoco está de acuerdo con Braithwaite en suponer que 'Mr. Pickwick' significa 'el hombre llamado Pickwick' porque no cree que Dickens estuviera haciendo proposiciones sobre un nombre. Para Moore, Braithwaite acierta cuando piensa que Pickwick tiene una única referencia, ya que lógicamente es imposible que todo lo que Dickens consideró como verdadero de alguien, debe ser cierto de un hombre real, pero no siguió el camino adecuado para hablar de esa referencia única.

Conforme iba escribiendo la novela, Dickens no podía estar pensando en la propiedad de ser llamado 'Pickwick', así como 'tampoco pienso en la propiedad de ser llamado Braithwaite, cuando pienso en Braithwaite', dice Moore. Dickens seguramente pensó en un hombre de tales y tales características

que dejó asignadas en la novela (diferentes en las diversas ocasiones en que escribió el nombre) sobre el cual les estoy contando esta historia. Así podemos tener la única referencia que se requiere sin necesidad de suponer que siempre, u ocasionalmente, Dickens se estaba refiriendo al nombre. 7/

Esto también explica, concluye Moore, la distinción que hace Braithwaite entre el uso del nombre propio en ficción y en la historia. Cuando el historiador escribe sobre Napoleón, no siempre habla del hombre de tales y tales características 'sobre el cual les estoy contando esta historia', sino del hombre de tales y tales características que vivió en tal tiempo y lugar.

De los tres, G.E. Moore parece haber hallado la mejor solución. Ryle supuso que la teoría de las descripciones de Russell podría aplicarse a la literatura, por eso resultó demasiado rígido y falseó la interpretación. Moore ya se encargó de refutarlo y de refutar también a Braithwaite, aunque dejó sin aclarar lo que él mismo propone. Por un lado, Moore también niega cualquier clase de existencia atribuida a los seres imaginarios y sostiene que 'Pickwick' no puede ser nombre propio lógico ni nombre propio de una persona real. De ahí desprende que Dickens sólo estaba usando el nombre y no hablando de él ni de alguna persona existente.

Por otro lado, nos dice que las proposiciones en que aparece 'Pickwick' son sobre Pickwick y no sólo parecen serlo, como quería Ryle. Primero, porque Dickens, al hablar de Pickwick, no estaba pensando en la propiedad de ser llamado Pickwick, sino en un hombre real con determinadas características,

que él tenía en mente y sobre el cual nos estaba contando una historia. Pero inmediatamente después añade que tal hombre no existe, eso sólo forma parte de la ficción y, aún así, concluye que ahí se encuentra la única referencia a los usos subsiguientes de 'Pickwick'.

Aquí se advierte cierta inconsistencia. Si Dickens parecía tener en mente un hombre real sobre el cual nos iba a contar una historia, pero de hecho no lo tenía porque eso forma parte de la ficción ¿qué tenía entonces en mente? Moore nada dice sobre ese hombre y aún así lo considera como la única referencia. Moore nos deja un dilema; si bien nos hace ver que no hay que buscar fuera de la obra la referencia de los personajes ficticios, no explica suficientemente cómo se daría esa referencia en la mente del autor.

4. Comentario de Margaret McDonald

La polémica Ryle, Braithwaite, Moore no paso inadvertida para otros filósofos. En 1949 Margaret McDonald también refuta a Ryle. En su artículo 'The Language of Fiction' continúa la argumentación de Moore y añade que la palabra 'ficticio' ha sido usada ambiguamente; por un lado, significa lo que es ficticio y, por otro, lo que lo ficticio expresa. Lo ficticio se opone a los hechos como lo imaginario a lo real. Sin embargo, las novelas de Jane Austin existen, y decir que Emma Woodhouse no existe y por lo tanto Jane Austin no escribió sobre ella sino elaboró un gran predicado compuesto, es falso. Tampoco es verdad que si casualmente existiera una muchacha con

las características de Emma Woodhouse, la obra sería una biografía. 'No se puede separar a Emma de Highbury, de sus compañeros y el baile de la Corona g'. Todos pertenecen a la novela; sería asombroso que ésta coincidiera con la realidad. Aunque Jane Eyre y Villet contienen mucho material autobiográfico, siguen siendo obra de ficción y no sustitutos de la vida de Charlotte Bronte. Ella no escribió sobre sí misma, sino sobre Jane Eyre o, por lo menos lo hizo en un sentido muy diferente al que escribe su biografía.

Por otro lado, Margaret McDonald advierte que podría pensarse que la ficción es falsa porque el narrador sabe de antemano que sus historias no son verdaderas. Una forma de evitar la objeción, sería juzgar a las proposiciones como hipótesis expresadas en la siguiente forma: supongamos que había una muchacha llamada Emma Woodhouse que... Estas hipótesis difieren de las no ficticias porque no tratan de explicar hechos, ni se pueden verificar. Pero el narrador no está proponiendo hipótesis, simplemente está usando el lenguaje para crear, y ésto es lo que distingue a las proposiciones factuales de las ficticias. El narrador no pretende informar, por ejemplo, sobre Becky Sharp, sino la está creando. Eso no significa que añade otro miembro a la población mundial; él no crea una persona, sino un personaje y las situaciones que enfrenta. Contar una historia es inventar y no reportar un hecho. Dickens creó a Pickwick y no un predicado complejo como piensa Ryle. Aunque los personajes pueden ser tan complicados como las personas, lo que conocemos de ellos sólo aparece en los libros y, a la pregunta ¿dónde existen? se responde en 'tal y tal obra', y

fuera de ésta no es posible hablar de ellas con verdad o falsedad.

5. Comentario de Strawson

Si en vez de analizar la referencia de las proposiciones de la obra literaria, nos detenemos en su autor, cambiamos la perspectiva. Esto fue lo que hizo Strawson en 1950, cuya crítica a la teoría de las descripciones de Russell se extendió a Ryle. Para Strawson, Russell confundió el significado con la referencia y el uso que se le dá en determinado momento. Volviendo al ejemplo de Russell, 'el rey de Francia es sabio', Strawson advierte que 'si un hombre la emitió durante el reinado de Luis XIV y otro hombre la emitió durante el reinado de Luis XV, sería natural decir (o suponer) que ambos hablaron respectivamente de dos personas distintas, y podría sostenerse que el primer hombre, al usar la oración, formuló una aseveración verdadera, mientras el segundo, al usar la misma oración, formuló una aseveración falsa'. 9/. Esto quiere decir que las dos personas hicieron un uso diferente de la misma oración. De ahí se desprende que el significado no se identifica con el objeto al que se refiere.

Ahora bien: de acuerdo con la teoría russelliana adoptada por Ryle, se piensa que referir supone lo mismo que aseverar, pero no es así. Para Strawson, ese sería el uso primario de la oración. Pero también existe el uso espurio o secundario, cuando la oración no especifica de quién se trata y, aún así, se entiende sin dificultad. Esto podría aplicarse

al ejemplo de Russell, y Strawson lo hace de la siguiente manera: 'si empiezo diciendo el rey de Francia es sabio' y sigo 'vive en un castillo de oro y tiene cien mujeres, etc., cualquier oyente me entendería perfectamente bien sin suponer que estaba hablando de una persona particular o que estaba formulando un enunciado falso que sostenía que existía la persona que describían mis palabras'. 10/

Y con ello, Strawson se conecta a la polémica Ryle-Braithwaite-Moore, y afirma que Moore acertó cuando dijo que los enunciados de Dickens son 'sobre' Mr. Pickwick. Sin embargo, Strawson aclara que tal uso sólo vale para la literatura, porque 'no sería correcto decir que un enunciado fue sobre Mr. X o de tal y tal a menos que existiera tal persona o cosa'. En la ficción literaria no importa pasar del significado a la referencia; sólo cuando la ficción corre el riesgo de ser tomada en serio, podemos responder a la pregunta ¿sobre quién está hablando? con 'no está hablando de nadie', 'pero al decir eso no estamos diciendo que lo que el narrador cuenta sea falso o sin sentido' 11/.

Con esta observación, como se verá adelante, Strawson se acerca a Frege. Si bien remueve la tesis russelliana acerca de la falsedad de las proposiciones literarias, no argumenta a favor de su posible verdad y, como Frege, se suma a la corriente que solo concede ese privilegio a las ciencias.

CAPITULO IV
USOS REALES Y FICTICIOS DEL LENGUAJE

Contar historias ficticias
es un juego particular
del lenguaje.

John Searle*

1. Influencia de Austin

Los análisis lógicos del discurso literario adoptaron otras formas a la luz de la teoría de los actos verbales de Austin. Los términos 'locución', 'ilocución' y 'perlocución' introducidos por Austin, facilitaron la distinción entre lo que se dice, la forma en la que se dice, y sus efectos en los oyentes. Esto, a su vez, permitió abordar el problema desde tres puntos de vista: las intenciones del autor, el valor de verdad de las proposiciones, y el status ontológico de los entes ficticios.

Autores como P. Ohman, Mary Louise Pratt, Richard Gale, John Searle, Gottfried Gabriel, entre otros, acordaron que los usos fácticos y ficticios del lenguaje solo se distinguen acudiendo a los actos ilocucionarios del autor. Si Strawson había dicho que referir no es aseverar, Richard Gale, amparado en Austin, advierte en 1971 que la aserción no es más que un acto ilocucionario, como lo es preguntar, ordenar, etc. Ese acto no se realiza en el uso ficticio, por eso no tiene los efectos perlocucionarios que debiera; así, la dife-

rencia entre el uso fáctico y el ficticio del lenguaje, no se halla en el significado de las proposiciones, que pueden ser idénticas en ambos casos, sino en el acto ilocucionario de acertar. En el uso ficticio el hablante no está acertando, por eso no nos proponemos verificar su contenido proposicional o locucionario. La diferencia es, pues, pragmática.

Para confirmar lo anterior, Gale al igual que Scrutton, distingue entre dos sentidos del término referir: 1º referir en el sentido locucionario, que sería tanto como decir una expresión referencial que tiene cierto sentido o significado y 2º referir en el sentido ilocucionario con la intención de referir a un individuo existente. Por su parte, Scrutton aclara que en el primer uso, la referencia denota una propiedad de la expresión lingüística que puede ser analizada independientemente de la idea de aserción. En el segundo sentido, la referencia denota la propiedad del acto verbal que se realiza en cada caso de acuerdo con los valores de verdad. La falta de referencia en el acto verbal puede quedar analizada en los términos de la falta de aserción explícita o implícita de la oración.

Según Gale, cuando se usa una oración fictivamente, ésta refiere sólo en el sentido locucionario; en cambio, en el uso fáctico, se realiza en el sentido ilocucionario. Por eso, en el caso de expresiones singulares referenciales, la intención del hablante es crucial para determinar el referente. En el uso ficticio, todos los actos verbales se desconectan del acto ilocucionario; las oraciones declarativas, im-

perativas o interrogativas no están acertando ni preguntando ni demandando, sólo pretenden hacerlo; y desde el momento en que el autor no lleva a cabo el acto ilocucionario, sería injusto acusarlo de algo que no se propuso hacer.

Por otra lado, la acción de adscribir valor de verdad requiere, al menos, alguna duda o pregunta acerca de lo que se dice, cosa que no ocurre en el uso ficticio; y para comprobar que el valor de verdad es independiente de la forma ilocucionaria, Gale señala que algunos escritores de ficción pueden ser acusados de libelo, a pesar de que la semejanza de algún personaje ficticio con el real, sea pura coincidencia.

En 1979 Searle analiza las reglas de la actividad de acertar y advierte que éstas deben cumplir cuatro condiciones: 1º el que hace la aserción se compromete con la verdad de la proposición expresada; 2º el hablante debe estar en posición de proveer evidencia o razones sobre la verdad de esa proposición; 3º la proposición expresada no debe ser obviamente verdadera para el hablante en el contexto de la misma; y 4º el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición expresada. El que no cumple estas reglas hace una aserción defectuosa, falsa, equivocada o trivial, o miente, puesto que no cree en lo que dice. En el caso de una novela, la proposición puede o no ser verdadera, pero el autor no se ha comprometido a verla como tal y por eso tampoco está obligado a dar evidencias, y no debe ser considerado como insincero, porque él mismo no cree en lo que escribió.

Aquí es fácil advertir la influencia de Quine que se

deja sentir tanto en Searle como en Gale. Quine ya había escrito que 'el aya que cuenta el cuento de la Cenicienta no está comprometida a aceptar un hada madrina más que si acepta que el cuento es verdadero'... porque 'no es el mero uso de un sustantivo, sino su uso designativo el que nos obliga a aceptar la existencia del objeto designado por él' 1/. Aunque Gottfried Gabriel reduce a tres las reglas para hacer aserciones, también muestra su deuda con Quine. Gabriel pone en primer lugar la regla de sinceridad (el hablante debe creer en la verdad de lo que dice), después coloca la regla de argumentación (el hablante debe defender la verdad de su aserción) y por último, añade la regla de consecuencia (el hablante debe aceptar las consecuencias de sus afirmaciones). Como ésto sólo sucede en discursos científicos, en el discurso ficticio las reglas de sinceridad, argumentación y consecuencia están fuera de lugar 2/. En ficción se habla como si se estuviera acertando, pero de hecho nada se acierta, sólo se pretende hacerlo.

Searle distingue entre dos sentidos de 'pretender'. En un sentido, se trata de pretender ser otro o pretender hacer algo que en realidad no se hace; ahí podría detectarse una forma de engaño. En el segundo sentido, se actúa cómo si se fuera a ser o hacer algo, pero sólo se está simulando sin intención de engañar a nadie. Por ejemplo, si yo pretendo ser otro para burlar al servicio secreto, estoy pretendiendo en el primer sentido; pero si yo pretendo ser otro como parte de un juego de charadas, lo hago en el segundo sentido. ¿Qué pretende hacer el autor de una obra de ficción? Según Searle, el autor pre-

tende hacer 'actos ilocucionarios normalmente de tipo representativo'. La clase de actos ilocucionarios representativos incluye oraciones, aserciones, descripciones, caracterizaciones, identificaciones, explicaciones, etc.

Sin embargo, Searle reconoce que 'pretender' es un verbo intencional. No se puede decir con verdad que alguien pretende hacer algo a menos de tener la intención de hacerlo. De ahí también concluye que el criterio para identificar una obra como obra de ficción, descansa necesariamente en las intenciones ilocucionarias del autor. Aunque los críticos literarios insisten en que no se deberían tomar en cuenta tales intenciones para no contaminar su juicio con elementos extraños a la obra, Searle insiste en que en el nivel básico sería absurdo pasar por alto las intenciones, desde el momento en que se vuelven necesarias para identificar al texto como novela. 'Las pretendidas ilocuciones que constituyen una obra de ficción, son posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios con el mundo'. 3/

Y aquí Searle se apoya en Wittgenstein para sostener que contar historias ficticias es un juego particular del lenguaje, juego que no corresponde del todo a los juegos ilocucionarios sino es parasitario de los mismos. Para el que no conozca las convenciones de la ficción, todo parecerá mentira. Pero lo que distingue a la ficción de la mentira es la existencia de convenciones separadas que permiten al autor hacer declaraciones que no son ciertas, y aun así, no pretenden

engañar.

¿En qué sentido Searle ha añadido algo a la noción de pretender defendida por Ryle? Ryle también afirmó que Dickens también pretendió hablar sobre Pickwick, pero de hecho no lo hizo porque Pickwick no existe, es una pseudo-designación. Dickens creó un predicado complejo y pretendió o simuló que alguien tenía esas características. Strawson también usó el término 'pretender' o 'fingir' hacer referencia a algo, tal como ocurre en las fábulas o la ficción. La diferencia entre Ryle y Strawson no descansa en el término 'pretender' sino en lo que realmente se hace en el lenguaje de la ficción. Para Ryle, el hecho de pretender hablar sobre un ente ficticio consiste en emitir pseudoproposiciones; en cambio, para Strawson, fingir que hacemos referencia significa no aseverar. No aseverar, para Searle, quiere decir no realizar un acto ilocucionario, sino pretender hacerlo. Parece que así no hemos avanzado lo suficiente en el esclarecimiento de los usos del lenguaje en la ficción.

Searle se detiene en dos casos especiales: la narrativa en primera persona y la teatral. En la tercera persona el autor pretende hacer actos ilocucionarios. Pero en la primera persona hay diferencias, por ejemplo, Arthur Conan Doyle, en un pasaje de Sherlock Holmes, no sólo pretende hacer aserciones, sino pretende ser el doctor Watson haciendo aserciones sobre Holmes. Esto es, en la primera persona el autor a menudo pretende que es otro el que hace aserciones. En las obras de teatro el actor pretende ser diferente del

que es; de ahí Searle concluye que una historia ficticia es una pretendida representación de un estado de cosas 4/.

Para desligar al autor de sus personajes, Marcia Eaton introduce el término 'translocución' y afirma que las ilocuciones del narrador son translocuciones del autor. Shakespeare hizo una translocución cuando produjo la ilocución de Hamlet (Ser o no Ser). Es el concepto de 'translocución' el que impide atribuir al autor los actos verbales de los personajes. Sin embargo, Eaton aclara que no se trata simplemente de una mera imitación de actos ilocucionarios; ésto supondría ver en la literatura una función demasiado parasitaria, demasiado secundaria del lenguaje comparado con su uso normal. 'Ciertamente el escritor no espera respuesta cuando pregunta al sol ¿por qué me prometiste un hermoso día? ni piensa ser obedecido cuando ordena: vuela tiempo envidioso. Pero el que así pregunta u ordena no es el autor, sino el narrador o un personaje, con lo cual sale sobrando juzgar la verdad o falsedad de acuerdo con las intenciones del autor' 5/.

No es lo mismo pretender usar el lenguaje, que usarlo para pretender. Los actos ilocucionarios de los personajes o hablantes dramáticos lo son en la obra, y se entienden en conexión con ésta y no en relación con el autor. Aun cuando el autor se responsabilice de la existencia del hablante dramático y de lo que dice y hace, no significa que se identifique con él.

La crítica de Eaton suena sensata, pero me parece que así traslada el problema del término 'ilocución' al de

'translocución'. Pasar la responsabilidad del autor al narrador no impide que el texto sea considerado como obra de ficción y lo que ahora está en juego es la propia ficción; evidentemente no se debe juzgar al autor por lo que hacen o dicen sus personajes, entre los cuales podría contarse al narrador, pero sí podría reclamarse a un autor por engañar a su público haciendo pasar una obra de ficción como historia o reportaje. ¿Cómo podríamos distinguir uno del otro? Searle nos pide acudir a las intenciones del autor, pero sostener que éste sólo pretende hacer ilocuciones, efectivamente convierte el uso del lenguaje en literatura en un uso demasiado parasitario.

Por otra parte, las reglas de veracidad expuestas por Gabriel y Searle, también pueden ser objeto de discusiones. Al decir de Pavel, parecen diseñadas para un hablante ideal capaz de ser transparente consigo mismo y estar en condiciones de seleccionar rápidamente las creencias que juzgan verdaderas. Sólo así podría hablarse de una aserción sincera. Pero el hablante real se encontraría con serios problemas. No siempre está muy seguro de sus creencias, ni cuenta con suficientes argumentos para sostener sus aserciones; por ejemplo, repite algo que escuchó o leyó en el periódico, y si ya encuentra problemática su sinceridad ¿cómo podría aceptar las consecuencias de sus proposiciones? Los que sólo son sinceros por participación (porque lo dijo un amigo), cuando se sienten responsables de lo que dicen, comienzan a dudar. Un escritor difícilmente podría responsabilizarse por lo que escribe, aun cuando no todo lo que escriba sea ficticio.

En ese sentido, Searle advierte que en muchas obras de ficción algunas referencias son reales, por ejemplo, en *La Guerra y la Paz* la vida de Pierre y Natasha ocurre en Rusia durante la guerra contra Napoleón. Es decir, en las obras realistas, el autor se refiere a eventos y lugares reales, haciendo lo posible por mostrar su obra como una extensión de nuestro mundo. En obras que no son realistas, lo que cuenta fundamentalmente es la coherencia para lograr la convención entre autor y lector. Pero, ¿qué sucede con las proposiciones que emitimos sobre los personajes ficticios? Searle piensa lo siguiente: supongamos que digo: nunca existió la esposa de Sherlock Holmes porque Holmes nunca se casó, pero sí existió Mrs. Watson porque Watson se casó aunque ella murió después de su boda. Lo que digo ¿es verdadero o falso, carente o no de verdad? Para responder lo anterior, Searle distingue el discurso serio del ficticio y ambos, de una forma sería de discurso sobre ficción. Tomada como pieza de discurso serio, el pasaje anterior no es verdadero porque esas personas (Watson, Holmes, Mrs. Watson) jamás existieron. Pero tomada como una pieza de discurso sobre ficción, es verdadera porque son reportes del material histórico de dos personajes ficticios: Holmes y Watson. Holmes y Watson nunca existieron, lo que, por supuesto, no niega que existieron en ficción y se puede hablar de ellos.

Tomada como proposición sobre ficción, la declaración anterior se ha conformada de acuerdo con las reglas de hacer proposiciones. Por ejemplo, yo puedo verificar la re-

ferencia en las obras de Conan Doyle. Pero no hay que preguntar si Conan Doyle es capaz de verificar lo que dice acerca de Holmes y Watson cuando está escribiendo la obra porque no hace proposiciones sobre ellos, sino sólo pretende hacerlo; y justamente porque el autor ha creado esos personajes ficticios, nosotros, por nuestro lado, podemos hacer proposiciones verdaderas sobre ellos.

Y aquí Searle se pregunta: pero '¿cómo es posible crear personajes ficticios de la nada?'. Si una de las condiciones de verdad reside en la existencia del objeto al que el hablante se refiere, entonces el criterio de pretender que refiere. supone pretender que existe el objeto referido, y nosotros también lo pretendemos. De ahí puede concluirse que es la pretendida referencia la que crea el personaje ficticio; es decir, 'pretendiendo referir y contar aventuras de una persona, el autor crea el personaje' 6/. Una vez creado, nosotros realmente podemos referirnos a una persona ficticia, por ejemplo, cuando hablo de Sherlock Holmes, yo realmente me refiero a un personaje ficticio; no pretendo referir a un Sherlock Holmes real, realmente me refiero al ficticio Sherlock Holmes.

Lo anterior muestra otro de los puntos débiles de Searle; pensando exclusivamente en los criterios de verdad (que también resultan difícilmente aplicables), Searle acaba por sostener que el autor crea el personaje con sólo pretender contar las aventuras de alguien y no toma en cuenta lo que ésto implica; su interés centrado en el lenguaje, se dirigió a buscar la posibilidad de evadir las objeciones emanadas de

la lógica de Russell.

2. Observaciones de Woods y Devine

Lo que parece imposible para Searle no lo es para Woods o Devine. Las proposiciones ficticias que aparentan ser sobre el mundo actual, por ejemplo sobre Ricardo III, podrían quedar estudiadas cómo lo observaron Woods o Devine con standards rivales de verdad o, mejor dicho, con dos definiciones de verdad. De acuerdo con un standard la situación descrita sería verdadera; de acuerdo con el otro tanto la histórica como la empírica serían falsas.

Evidentemente, la aplicación de diferentes standards en la misma obra (o teoría) puede resultar inconsistente si no se inserta algún factor que distinga las clases. Pero ese factor es ambiguo. Por ejemplo 'Ricardo III mató a la princesa' puede ser tomada como hecho histórico (lo que es dudoso), o como una proposición que aparece en la obra de Shakespeare. De acuerdo con Woods (que en 1974 apunta a una 'lógica libre' sin compromiso ontológico) 'Holmes vivió en Londres' es verdadero en una dimensión, por ejemplo, el lenguaje de la ficción, y falso en otra por ejemplo, el lenguaje de la realidad.

En cambio Routley reemplaza 'dimensión' por 'contexto' porque, por una parte, Woods ignora deliberadamente ficciones complejas y fenómenos como alegorías y sátiras, y, además, porque no es lo mismo combinar dimensiones que contextos; combinando contextos, se puede decir que 'Holmes fue detective y Hamlet no', o que 'Hamlet fue menos inteligente que Eisenhower'.

Naturalmente, uno se puede confundir acerca del contexto; pero hay mucha evidencia circunstancial a favor de la tesis anterior. De acuerdo con Routley 'muchas gentes toman las obras de ficción como verdaderas. Esas gentes están fuera de discusión porque no conocen el contexto y no pueden jugar apropiadamente el juego ficcional'.

3. Nueva Propuesta de Strawson

Otra forma de superar a Russell, la hallamos nuevamente en Strawson. Desde 1967, Strawson se pregunta si 'la existencia' nunca funciona como predicado y observa que los nombres de personajes de ficción o míticos que se usan para narrar una fábula o un mito, no se refieren, por supuesto, a individuos históricos, ni los identifican como tales, pero los predicados que acompañan a esos nombres pueden ser del mismo tipo de los que se encuentran en enunciados verdaderos o falsos referentes a hombres reales; sus funciones están, por decirlo así, reproducidas, y no hay razón para negar que los usos del lenguaje en los que se narra un cuento no tengan forma propia de referirse identificando.

¿Por qué no decir que hay casos en los que la 'existencia' realmente funciona como predicado? Decimos que el rey Alfredo existió y el rey Arturo no existió. Si pensamos que esos nombres pertenecen a la clase heterogénea de monarcas acerca de los cuales hablamos (clase que incluye a los reyes legendarios y a los existentes), 'existe' aparece como pre-

dicado de algunos miembros de la clase heterogénea y no de otros. Según ese modelo, 'lo que debe verse como presupuesto por el uso del nombre no es la existencia histórica de un verdadero rey con ciertas características, o la existencia en leyenda de un rey legendario con ciertas características legendarias, sino la existencia en la fábula o en la leyenda de un rey verdadero o legendario con ciertas características verdaderas o legendarias'. 1/.

4. Réplica de Hugo Margain a Strawson

Al ensayo de Strawson '¿Is existence never a predicate?', Margain responde en 1975, con otro titulado 'La existencia nunca es predicado'. Volviendo un poco a la postura de Russell, Margain objeta a Strawson la teoría de las funciones paralelas en los usos fácticos y ficticios del lenguaje. Aun cuando admite que es posible usar el lenguaje de varias maneras, no acepta que el análisis de las oraciones tenga que variar en cada uso. Si se piensa en una oración aparecida en una novela y en otra expresada en su contexto ficticio ¿tendría cada una diferentes condiciones de verdad? Margain asegura que no, porque en el uso fáctico se trata de decir la verdad y en el ficticio se sabe que la historia no es verdadera.

Y ¿por qué no decir que el relato que comienza 'en un lugar de La Mancha...' no es verdadero puesto que Cervantes escribe en su libro que hablaría de 'esta tan verdadera historia?', porque todos sabemos que esa no fue su intención, y que

Cervantes tampoco pretendió engañarnos. Ahí se encuentra, para Margain, la clave del género de la ficción. 'Don Quijote no se refiere, ni al estilo cuento, ni a ningún otro. La ficción nos invita a jugar a que se refiere a una persona. Se trata de un simulacro o fingimiento: usamos oraciones que sabemos falsas o carentes de referencia y, por lo tanto, de valor de verdad, cómo si refirieran, o cómo si fueran verdaderas' g/.

Margain acepta que hay casos en los que alguien usa una expresión que no refiere a nada. creyendo que sí refiere, o, por lo menos, con la intención de hacerlo. La intención se frustraría por falta de objeto. De ahí que sea indispensable tomar en cuenta, al mismo tiempo, la función semántica de las palabras y la función que las palabras cumplen para indicarnos las intenciones del hablante, o las funciones a las que vamos a jugar. 'Si se discuten los personajes de Cervantes, quien diga Sancho Panza, presupone que Cervantes tiene un personaje con ese nombre. Aquí nos encontramos con un tipo de discurso ficticio acerca de lo que dicen algunos libros, o de lo que creyeron o creen otras personas o pueblos'. Pero el hecho de que en algunas oraciones se diga que 'Sancho Panza perdió su rucio' no quiere decir que Sancho Panza refiera. En este punto, Margain se remonta a Russell y un poco a la manera de Russell escribe que la oración puede ser verdadera si se entiende como discurso indirecto acerca de lo que Cervantes escribió, porque resulta 'mucho más real entender una oración acerca de Zeus como una oración indirecta sobre las creencias de los an-

tiguos griegos, que como una oración cuyo sujeto lógico es un ente inexistente.

En este sentido, Margain insiste en que la teoría de las funciones paralelas da lugar a admitir objetos que no existen en la realidad, sino en el cuento, lo cual, a menos de ser dicho en forma metafórica, supone la existencia en el mundo de la ficción, de la leyenda o el mito, de mundos que nos conducen 'por el camino de Meinong, hacia una metafísica poco coherente'.

5. Vuelta a Meinong

Curiosamente por esas fechas, se vuelve al principio o, mejor dicho, se vuelve a Meinong. Chisholm en 1973 y Terence Parsons en 1980, hallan nuevos argumentos para defenderlo. En ese mismo año Lewis y Howell los refutan.

a) Defensa de Chisholm. De acuerdo con Chisholm, la mejor defensa de Meinong se halla en las verdades que parecen pertenecer a objetos inexistentes de nuestras actitudes intencionales; por ejemplo, decir que una cosa no es un unicornio, es decir que no es idéntica a ningún unicornio, y decir que algo no es idéntico a un unicornio, es relacionarlo con objetos inexistentes. Si quisiéramos reemplazar 'unicornio' por predicados ¿cuáles escogeríamos? Si nos decidimos por 'equino' y 'un solo cuerno', la frase 'el unicornio no existe' podría parafrasearse por 'todo lo que existe es de tal modo, que no tiene al mismo tiempo un cuerno y es, además, equino'. Entonces Meinong pre-

guntaría: ¿cómo escogieron 'un cuerno' y 'equino'? Y seguramente responderíamos 'porque sabemos apriori que sólo los unicornios son al mismo tiempo equinos y tienen un cuerno', y esa proposición apriori corresponde a un objeto al que aquélla se refiere. Meinong propone que se trata de un objeto inexistente.

Para Meinong, la frase 'la montaña de oro es de oro' es cierta. Pero, según Russell, 'existe una X tal que X es al mismo tiempo oro y montaña' resulta falsa. Sin embargo, Chisholm advierte que las proposiciones semánticas parecen proveer otro tipo de referencias a objetos que no existen. Meinong diría que son realmente subclases de oraciones intencionales, oraciones acerca de actitudes psicológicas y sus objetos. Así, las proposiciones sobre los entes ficticios de la literatura y la mitología, se convierten en paradigmas sobre objetos in-existentes.

Chisholm propone los siguientes ejemplos: 'Sam Willer fue el sirviente de Mr. Pickwick' y 'Sam Willer es un personaje ficticio que realmente no existió'. El primer caso pertenece a uno de los entes de cierto relato y, decir que algo es objeto de cierto relato, significa que alguien lo contó o lo pensó, y esto es hacer una proposición intencional. Cuando decimos 'Sam Willer fue un personaje ficticio que realmente no existió', no sólo estamos haciendo una proposición intencional sobre un ente de cierto relato, sino una proposición que pertenece al segundo grupo: el que dice que el objeto no existe. La diferencia entre las proposiciones de la literatura y la

mitología consiste en qué en la mitología alguien cree en su existencia.

Podría argumentarse que no hay forma de saber que el objeto no existente de la actitud intencional de un hombre, es idéntico al objeto no existente de la actitud intencional de otro hombre. Meinong pensaría que es suficiente decir que un objeto inexistente es muy parecido a otro. Por su parte, Chisholm asegura que, aun cuando efectivamente nunca podemos estar seguros, no se invalida la tesis de Meinong. 'Muchos filósofos se han prejuiciado contra él porque no se adecuaba a la teoría de las descripciones de Russell; pero esto sólo significa que la teoría de las descripciones no es adecuada para los fenómenos intencionales. 10/.

b) Defensa de Parsons. En Non-Existent Objects Terence Parsons admite que las peores críticas dirigidas a la teoría de los objetos de Meinong, se refieren a la imposibilidad de aplicarla a los objetos inexistentes porque no satisfacen ninguna descripción definida y algunos infringen la ley de la no contradicción, como sucede con el círculo cuadrado. Sin embargo, Meinong diría que los objetos no siempre nos permiten una aprehensión intuitiva, y no es imposible pensar que algunos no obedecen las leyes de la geometría de Euclides. En otras geometrías, ser cuadrado no excluye ser redondo para objetos reales y posibles.

Parsons nos habla de objetos que 'ocurren' en la ficción, porque allí ocurren objetos reales y no existentes, y señala que los personajes ficticios descritos por el autor, no deben identificarse con personas de carne y hueso; 'ser reales'

sólo significa para ellos, ser 'como' las personas, pero no, precisamente, seres espacio-temporales.

Por otro lado, Parsons distingue entre dos tipos de objetos ficticios: los 'nativos' y los 'inmigrantes'. Sherlock Holmes, por ejemplo, es nativo de las novelas de Connan Doyle, y la ciudad de Londres, es inmigrante. La distinción es la siguiente: mientras la novela, como totalidad, crea el objeto o el personaje, en este caso Sherlock Holmes, como nativo de las novelas de Connan Doyle, es inmigrante en obras de otros autores; pero en las novelas de Connan Doyle también son inmigrantes la reina Isabel, y otros personajes históricos o ficticios.

Las dificultades ontológicas surgen a propósito de los nativos, porque a veces decimos 'Sherlock Holmes es un detective', como extensión: 'de acuerdo con la novela, Sherlock Holmes es detective'. Esta práctica lingüística está fuera de discusión. Pero muchos afirman que puesto que Holmes no existió, todas las propiedades que se le atribuyen son falsas y olvidan que la no existencia no supone tener propiedades.

Se dice que Londres 'realmente' no aparece en la novela y es cierto; en ésta se convierte en un objeto ficticio llamado Londres, diferente del real. Parsons lo denomina objeto 'subrogado' y, al mismo tiempo, inmigrante en las obras de Doyle. Ese objeto ficticio es incompleto y, por lo tanto, inexistente. Aunque se hable de Londres, los objetos reales nunca se relacionan con los ficticios, y sería incorrecto

pensar que el Londres real y el subrogado aparecen al mismo tiempo en la novela; ahí sólo aparece uno: el ficticio.

En suma, estamos acostumbrados a identificar a los objetos existentes como individuos y suponemos que los objetos no existentes constituyen una expansión de nuestra ontología; de ahí nuestra extrañeza y dificultad para pensar de otro modo acerca de objetos inexistentes. Richard Cartwright añadiría que 'el discurso que no es sobre lo real, es sobre lo irreal y la irrealidad es justamente eso: la irrealidad y no otra realidad'. 11/.

c) Objeciones de David Lewis a la Tesis de Parsons. David Lewis objeta a los defensores de Meinong que el ejemplo de Sherlock Holmes no presenta muchas dificultades porque Holmes parecería real, y decir que Holmes es detective, resulta cierto dentro de la novela. Pero las historias sobre Superman, inteligencias vaporosas, etc., pertenecen a otra clase. Pensamos en el ejemplo del coro de Sir Joseph Porter atendido por sus hermanos, primos y tíos. Para emitir una proposición verdadera, el dominio de los personajes ficticios no sólo debería contener a Sir Joseph, sino a sus ficticios primos, hermanos y tíos; pero ¿cuántos eran? No podemos decir que cinco pues no se especifica ¿diríamos que hay un coro ficticio pero no los miembros ficticios del coro, cualquiera que sea su número? Pero entonces no podríamos hablar con verdad sobre su tamaño. Esto no fue atendido por los meinongianos.

Además, cuando se dice que Holmes es 'más inteligente que nadie en el mundo', podría pensarse, cuando mucho, en

el mundo de Sherlock Holmes, no en el de Poirot, y menos en personajes del mundo real. Sin embargo, los habitantes del mundo de Holmes, están parcialmente delineados del lado ficticio y parcialmente del no ficticio, y se desligan de las consecuencias que deben implicar. Podemos decir con verdad que Holmes vivió en el 221 de Baker Street, en cuyo número se ubica un banco. De allí no se sigue que Holmes viva en un banco.

d) Objeciones de Robert Howell a Parsons. Howell también reprocha a Parsons haber sujetado su tratamiento a fórmulas muy reducidas; por ejemplo, es evidente que el carácter de Anna Karenina se distingue de otros personajes de la novela. Esos personajes, aunque se hable de ellos, no están identificados. Pero Parsons restringe su tratamiento a los entes ficticios que tienen nombre propio y deja en la obscuridad a los que no lo tienen, como los inválidos a los que Anna se refiere. No es posible extender a los inválidos las propiedades de Anna, y no se ha hecho el contraste entre Anna y los entes no identificados.

El tratamiento de Parsons tampoco se refiere a la forma inconclusa de los entes ficticios. Howell distingue dos tipos de personajes inconclusos: los que pertenecen a obras fantásticas y los que aparecen en las realistas. Pero aun en estas últimas hallamos personajes incompletos. Tolstoi no ha descrito todas las propiedades de Anna, como sucede en la mayoría de las novelas, y nada de eso queda registrado en el tratamiento de Parsons.

Parsons supone que todos los entes ficticios fueron

entes aún antes de que se escribiera sobre ellos; para decirlo de alguna manera, sólo eran identificados por su autor y, el hecho de que éste hubiera escrito sobre ellos, no les confiere objetividad. Sin embargo, Howell advierte que hay un sentido obvio en el que Anna Karenina llega a ser debido a las actividades creativas de Tolstoi, actividades que fueron desatendidas por Parsons.

Según Howell, cuando Tolstoi inició su novela, empezó por imaginar una mujer llamada Anna Karenina que sería el personaje central; no imaginó una mujer cualquiera, sino una mujer definida con determinadas características y así la mantuvo en su imaginación; ahí la contemplaba y alteraba. Esto permitió a Howell retomar la polémica Ryle-Braithwaite-Moore. Howell concuerda con Moore en pensar que cuando Dickens introdujo a Mr. Pickwick, tuvo desde el principio uno y sólo un hombre real en la mente 'sobre' el cual iba a contar una historia. Pero Howell concibe la ficción en forma diferente a la de Moore. Para Moore, ese hombre no existe y tampoco existen los entes imaginarios. En cambio, Howell considera que es posible hablar de entidades individuadas 'no actuales' que existen en una variedad de mundos ficticios y, respondiendo de antemano a las advertencias sobre la austeridad ontológica, afirma que 'es preferible no tenerla cuando hay buenas razones para ello', por ejemplo, contar con elementos para descubrir la naturaleza de los entes ficticios.

En esta forma, Howell pretende responder a la interrogante abierta por Moore y cerrar al mismo tiempo la polémica

mica, que podría resumirse en los siguientes términos:

1. Los entes ficticios son correlatos intencionales de nuestra conciencia; aunque no existen, subsisten en el universo del discurso y es posible hablar de ellos con verdad o falsedad (Meinong).
2. Los entes imaginarios no existen ni subsisten; los nombres que no corresponden a descripciones de entes reales a nadie denotan y cualquier proposición en donde ese nombre aparezca con figuración primaria, es falsa (Russell).
3. Desde el momento en que los personajes ficticios no existen, no fueron creados por los escritores ni éstos hablan sobre ellos; los escritores sólo ofrecen pseudodesignaciones, construyen predicados altamente complejos y pretenden que alguien tiene las características allí señaladas. Por lo tanto, lo que dicen no es verdadero ni falso (Ryle).
4. Es posible usar el nombre propio de varias maneras: como sujeto lógico o gramatical, y el significado de las proposiciones en las que intervienen es independiente de la existencia real de lo que se nombra. El escritor se refiere al nombre, pero no a un ser existente. De ahí la posibilidad de confundir relatos reales con ficticios (Braithwaite).
5. El escritor no se refiere a un nombre y tampoco hay razón para afirmar que se refiere a una persona, pero sí escribe 'sobre' el hombre que supuestamente tiene en mente y acerca del cual va contando un relato; que en efecto pensara en un hombre real, es falso, pero allí se encuentra la única referencia a los usos subsiguientes del nombre (Moore).

6. El escritor no construye un predicado compuesto, como piensa Ryle; usa el lenguaje para crear y la referencia se halla en el libro (McDonald).
7. Russell confundió el significado con la referencia. Referir no es aseverar. Todo depende del uso de las oraciones en determinado momento. Puede haber un uso espurio o secundario como sucede en la ficción; ahí las proposiciones no se refieren a algo real, pero tampoco son sinsentidos. Moore acertó cuando dijo que los enunciados de Dickens son sobre Pickwick, y lo que el narrador cuenta no es verdadero o falso (Strawson).
8. El acto de ⁵asertar no se realiza en el uso ficticio, por eso no tiene los efectos perlocucionarios que debiera. La diferencia entre el uso fáctico y ficticio depende de las intenciones del autor. En el uso ficticio el autor no está ⁴asertando, por eso no dice falsedades (Gale).
9. El autor de ficciones pretende hacer actos ilocucionarios generalmente de tipo representativo. El criterio para identificar las obras de ficción depende ⁴de las intenciones ilocucionarias de los autores (Searle).
10. No es lo mismo pretender usar el lenguaje que usarlo para pretender. En ficción no sólo se trata de imitar actos ilocucionarios. Esto supondría una función demasiado parasitaria ~~de~~ la literatura. Los personajes ficticios no deben identificarse con sus autores, con lo cual sale sobrando juzgar la verdad o falsedad de acuerdo con las intenciones de éstos (M. Eaton).

11. Hay casos en los que la 'existencia' funciona como predicado. Esto sucede en la ficción. Lo que debe verse como presupuesto no es la existencia de un personaje real, sino la 'existencia' en la fábula de un personaje ficticio con determinadas características (Strawson).
12. La teoría de las funciones paralelas, al admitir la existencia de entes en la fábula, nos conduce, por el camino de Meinong, hacia una metafísica poco coherente (H. Margain).
13. Es posible diseñar una lógica libre sin compromiso ontológico, aplicando a la obra dos standards de verdad: una proposición puede ser verdadera en el lenguaje de la ficción y falsa en el de la realidad (Woods) o usando diferentes contextos (Routley).
14. Es posible hablar de objetos inexistentes relacionados con nuestras actitudes intencionales. Muchos filósofos se han prejuiciado contra Meinong porque su teoría de los objetos no se adecúa a la teoría de las descripciones de Russell; pero eso sólo significa que la teoría de las descripciones no es adecuada para los fenómenos intencionales (Chisholm).
15. Se ha dicho que es imposible aplicar a los entes inexistentes ninguna descripción definida porque muchos infringen la ley de la no contradicción, pero la inexistencia no supone tener propiedades. Los seres inexistentes no constituyen una expansión de nuestra ontología. La irrealdad no es otra realidad (Parsons y Cartwright).
16. Parsons deja sin explicar muchas características de los entes ficticios no identificados por el autor. Los entes

ejemplificados por Parsons están parcialmente delineados del lado ficticio y parcialmente del no ficticio, sin embargo, se desligan de las consecuencias que puedan implicar (Lewis).

17. Parsons no registra la incompletitud de los entes ficticios; no distingue los identificados de los no identificados en la obra, ni se ocupa de las actividades creativas del autor. Moore acertó en su polémica contra Ryle, pero se equivocó cuando supuso que el ente en el que pensaba el autor no existe. Los entes ficticios son seres no actuales que existen en una variedad de mundos ficticios (Howell).

La polémica anterior revela hasta qué punto la teoría de las descripciones de Russell resultó inadecuada para tratar el problema lógico del lenguaje de la ficción y, no sólo entorpeció cualquier tratamiento relacionado con éste, sino ^{que} obligó a realizar rodeos innecesarios y dar explicaciones inmunes a las objeciones que ponía enfrente. En esto Chisholm y Parsons llevan un punto a su favor. Las observaciones de Lewis y Howell no toman en cuenta las afirmaciones de Parsons: no es posible tratar lo inexistente con los mismos parámetros que lo existente. Pero Howell destacó un hecho: las actividades creativas de los autores, lo que nos obliga a pensar en los personajes literarios como entes creados que deben tener algún status ontológico.

CAPITULO V
LOS ENTES FICTICIOS

-El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan, o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted, en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma... - en todos- articulé no sin temblor- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.
-No en todos- murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpétuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.

**El Jardín de los Senderos que
se bifurcan**

Borges*

1. Los mundos posibles

En nuestros días, la teoría de las descripciones de Russell ya no impide hablar de entes posibles. Al decir de Hintikka, la lógica modal ha permitido resucitarlos 'con honores', y la base de ese reconocimiento se halla en el desarrollo

de una semántica viable elaborada por Kripke y Kanger. Ahora, todo lo que queremos decir con la semántica de la lógica modal, se puede decir en términos de relaciones alternativas. Los nombres propios refieren independientemente de las descripciones identificadoras. Si hablamos de propiedades esenciales y accidentales, y usamos un nombre o una descripción como designadores rígidos, sólo las propiedades esenciales harán referencia al mismo individuo en todos los mundos posibles, no así los contingentes, que pueden variar de un mundo a otro. En una lógica tensa, los diferentes mundos posibles son partes del mismo mundo, y la identidad de sus miembros es simplemente su identidad ordinaria. En la lógica modal, en vez de seguir a un individuo a lo largo de su continuidad en el espacio y el tiempo, se puede pensar en una línea intemporal e inespacial que atraviesa varios mundos posibles.

Pero ¿cómo nos podemos referir a objetos inexistentes? ¿Es correcto hablar de entes posibles no actualizados? Por qué si es así ¿también podría hablarse de objetos imposibles e inactualizables? Y para volver a nuestro problema ¿se diría que Mr. Pickwick, Pegaso o Ulises son entes posibles no existentes?

Según Kripke, en los mundos diferentes a los reales, algunos individuos existentes actualmente pueden estar ausentes, mientras otros individuos, como Pegaso, pueden aparecer. En cambio, para Russell, el significado de un nombre propio equivalía a una familia de descripciones, es decir, el nombre propio sería 'aquél que tiene tales y tales propiedades';

en este sentido, el autor imaginaba una serie de propiedades para un individuo, por ejemplo, Sherlock Holmes 'es detective privado', 'vive en Londres', 'toca el violín', etc. Si estas propiedades tuvieran extensiones al mundo actual, se decidiría que pudo haber existido en otro mundo posible.

Pero si pensamos en la lógica modal, ésta sería la práctica del realismo ingenuo. La primera objeción se refiere precisamente a los nombres propios. Se puede concebir un mundo compatible con el real en donde el individuo no tuviera el destino que actualmente tiene, por ejemplo, en ese mundo, todas las descripciones que aplicamos a Napoleón, serían falsas; lo cual no significa que Napoleón fuera diferente, seguiría conservando sus propiedades esenciales, pero no las contingentes. Por eso Kripke concibe a los nombres propios como designadores rígidos. Pero si los nombres propios no son equivalentes a un conjunto de descripciones, la posibilidad de que algunos individuos tengan las propiedades de Sherlock Holmes, no implica la posibilidad de que el propio Holmes exista.

Sin embargo, si pensamos en la lógica aplicada, podemos advertir que la relación entre el mundo actual y el alternativo difiere de época en época. El criterio de verdad o falsedad descansa en la probabilidad, pero la probabilidad frecuentemente depende de nuestras propias creencias. Lo que resulta incompatible en la actualidad, quizá no lo fue en la edad media o en la antigüedad. Después de todo, el mundo real también resulta una construcción cultural. Según advierte Eco, ahora nos parece inverosímil que Caperucita Roja haya sobrevi-

vido a la ingurgitación; aunque sea de manera intuitiva estamos reconociendo que dicha propiedad contradice el segundo principio de la termodinámica. Pero este dato es uno más de nuestra enciclopedia. Si cambiamos de enciclopedia, lo dicho ya no resulta contradictorio. Al lector antiguo le pareció verosímil la historia de Jonás, que fue devorado por un pez y permaneció tres días en su vientre para después salir intacto. Las razones por las que consideramos nuestra enciclopedia mejor que la antigua, son de carácter extrasemántico. Ya Hintikka sostuvo que un mundo posible es algo que forma parte del sistema cultural de un sujeto y depende de ciertos esquemas conceptuales. ¿Quién puede asegurar qué cuando se sabe o se cree en algo, también se conocen todas las consecuencias lógicas que de ahí derivan?

2. De re y de dicto

La información literaria no es equivalente a cualquier tipo de información. De acuerdo con Eco, cada información literaria debe incluir su marca de origen; de otro modo no se distinguiría de otras proposiciones, como reportajes, obras científicas, etc., que tienen diferentes valores de verdad. Algunos autores, incluso, introducen esas afirmaciones simulando discursos o conversaciones, y otros, en cambio, se remontan hasta la literatura fantástica.

Sobre esto último, podrían hacerse algunas observaciones: siempre se ha objetado que los escritores constru-

yen mundos autónomos que se contradicen entre sí y pocos han pensado en las contradicciones de los propios científicos. En cambio, casi nadie niega que uno de los deleites de la literatura consiste en mezclar lo real con lo imaginario. Los que leen literatura fantástica se sienten tan cautivados por el relato, que difícilmente van distinguiendo lo que es posible en el mundo actual de lo que no lo es. Lo cual no significa que el lector pierda su capacidad de discernimiento.

Tampoco hay que olvidar la distinción medioeval de *re* y *de dicto*. Tomemos el ejemplo de Pavel sobre el pasaje en que el doctor Faustus hace un contrato con el diablo. Si formáramos la proposición 'una persona puede ser espíritu en forma de substancia', la proposición sería aceptable *de dicto*; y sobre eso nada es lógicamente imposible; pero la misma proposición se vuelve falsa si la leemos *de re*, porque las cosas no pueden ser espíritu en forma de substancia.

Para Pavel, 'la serie de proposiciones que una persona a considera verdadera o posible *de re* en el mundo actual, se denomina la perspectiva ontológica de a' 1/. Pero el lector está menos interesado en evaluar las posibilidades lógicas de las proposiciones que su posibilidad real. Consecuentemente, el contrato entre Fausto y el diablo no sólo es difícil e inesperado, sino inusual, comparado con la mayoría de los mundos posibles vistos desde la perspectiva del lector. Aun así, el lector podrá buscar alternativas para que Fausto escape del diablo.

La imposibilidad *de re* de algunas proposiciones de

la literatura, no afecta el procedimiento con el cual el lector puede encontrar y evaluar las alternativas del mundo que se le presenta, ni afecta las reacciones que le provocan. De hecho, cuando nos hallamos con una obra literaria que contiene algunas proposiciones posibles y otras imposibles de re, no hacemos distinciones. Más aún, en este nivel, denominado por James 'primer nivel de la percepción estética', no podemos apelar a ninguna intuición estética que separe los dos tipos de proposiciones. Al contrario, hay indicios de que el lector toma la obra como un todo y, cuando la evalúa, no la considera de acuerdo con su perspectiva ontológica, sino reacciona como si hubiera adoptado una serie de nuevas reglas, bajo las cuales, algunas previamente imposibles de re, se vuelven plenamente aceptables. Así, la proposición: 'la persona humana puede ser espíritu en forma de substancia', es verdadera leída de re porque se refiere al estado de cosas pertenecientes a alguna alternativa del Doctor Faustus, el 'mundo actual' propuesto en esa tragedia.

Podría decirse que cada obra literaria contiene su propia perspectiva ontológica y, aún aceptar que los mundos literarios son autónomos; lo cual no significa que su comparación con la realidad los aisle totalmente. Es más, podrían compararse diferentes perspectivas ontológicas, aunque tales comparaciones sean lógicamente secundarias para la exploración de la única perspectiva expuesta por la obra. De ahí, Humberto Eco juzga que el mundo posible de un texto puede interpretarse como 'un desarrollo de acontecimientos y, en

tanto ese desarrollo no es efectivo, sino precisamente posible, depende de las actitudes proposicionales de quien lo afirma, lo cree, lo sueña, etc.' 2/.

Desde luego, no todos los textos equivalen a mundos posibles; si escribo una obra históricamente documentada, me refiero al mundo real, pero 'si proyecto un mundo fantástico como el de un cuento de hadas, Caperucita Roja, por ejemplo, amueblo mi mundo con una cantidad limitada de individuos (la niña, la mamá, la abuelita, el lobo, el bosque, etc.). Algunos de sus atributos se ajustan a mi propio mundo, otros sólo pertenecen al mundo del cuento (el lobo tiene la facultad de hablar, la abuela de sobrevivir a la ingurgitación). Entonces surge el problema de establecer las relaciones de ambos mundos' 3/.

Si el mundo posible es una construcción cultural, puede deducirse que el mundo de la fábula de Caperucita Roja fue construido por Perrault de acuerdo con un conjunto de propiedades, entre las cuales se cuentan las propiedades de realizar y padecer determinadas acciones. El texto no enumera todas las propiedades posibles de Caperucita Roja, pero, al decir que es una niña, nos deja la tarea de establecer todo lo que ésto supone: ser humano, femenino, infantil, etc. Es decir, salvo indicaciones en contrario, el texto nos remite al mundo real, recurriendo a individuos reconocibles como tales; por eso los presenta mediante sus nombres propios o comunes. Esto significa, para Eco, que 'ningún mundo posible podría ser completamente autónomo respecto del mundo real',

aun cuando es justo reconocer que, si es imposible establecer un mundo alternativo completo, tampoco es posible describir 'completo' a nuestro mundo.

Por otro lado, podría argumentarse que en algunos mundos narrativos las verdades resultan negadas. Hay obras de ciencia ficción en donde 'un individuo, viajando por el tiempo, no sólo se encuentra a sí mismo tal cómo fue en su juventud, sino se convierte en su propio padre o su abuelo. ¿Se diría que ahí carecen de validez las verdades lógicamente necesarias?' 4/. Eco responde que no, porque ahí sólo existe una curiosa ilusión narrativa; tales mundos no son 'construídos', sino simplemente nombrados. En esos mundos se afirma cualquier cosa, pero no se explica cómo y por qué existe lo que se nombra.

En una novela de ciencia ficción en donde se habla de una máquina que desmaterializa objetos y los hace aparecer en otras partes, no se dice cómo funciona. Eco observa que ahí hay una especie de 'operador de excepción' como el donador mágico de las fábulas o Dios en las historias de milagros, que es capaz de violar las leyes naturales y las verdades lógicamente necesarias. Por consiguiente, no es lo mismo nombrar una propiedad que construirla. Pero al postular un mundo en donde existe un operador de excepción, también se dota a ese mundo de un individuo X que pone en crisis la identidad a través de los mundos, aunque no pone en crisis la accesibilidad entre esos mundos, desde el momento en que en uno de ellos existe la propiedad de ser nombrado un viola-

dor de leyes lógicas.

Por supuesto, algún científico podría quedar estimulado para buscar las condiciones de descripción y construcción de objetos nombrados en los textos literarios, o que algún texto anticipe un mundo posible, pero como el texto lo hace en contra de todas las evidencias conocidas, o, por lo menos, sin los conocimientos científicos adecuados, debería conformarse con nombrarlos. De acuerdo con Eco, los cuentos de ciencia ficción que identifican el mañana con el ayer, juegan con la idea de que ese mundo posible no podría funcionar o sería construído de manera desequilibrada y estructuralmente confusa, o bien nos incitan a sentir el placer de lo indefinible, o juegan con nuestro hábito de pensar que, por el hecho de nombrar algo, ya queda construído.

La lectura también invita a hacer previsiones; aún antes de terminar el texto, el lector frecuentemente va imaginando mundos posibles; desarrolla creencias, expectativas, o imagina hechos de los personajes de la fábula, pero nada de eso vale por sí mismo; son mundos posibles en relación con la obra y ahí deben quedar verificados. En una fábula, el mundo posible es el que afirma el autor. Si en un principio pensamos que Madame Bovary es la esposa feliz de un médico de provincia porque el principio de la obra así lo sugiere, nos equivocariámos si después de terminarla sostuviéramos lo mismo. En eso Eco fue muy enfático. 'No existen mundos posibles parciales para cada fragmento de la obra'. Naturalmente, el lector está en posición de imaginar todos los mundos posibles

que permitan los mecanismos del texto; pero serán meras anticipaciones o previsiones que deberán confirmarse o rechazarse en el propio texto. Los personajes también preveen y actúan en la obra de acuerdo con sus previsiones, pero éstas tampoco deben considerarse como otros tantos mundos posibles. De hecho, permiten delinear el carácter o la psicología de los protagonistas que forman parte del mundo posible proyectado por el autor.

3. Los personajes literarios

Indiscutiblemente, la aplicación de la lógica modal a la literatura, presenta grandes ventajas, y la aproximación de *dicto* permite manejar con mayor facilidad a los entes ficticios. Sin embargo, no deja de presentar dificultades: el *de dicto* no siempre toma en cuenta que tales entes, aunque hayan sido creados por sus autores, tienen alguna forma de ser independiente de éstos. Si pertenecen al dominio de la cultura y se habla de ellos fuera de los textos y desligados de alguna oración particular; si los comparamos con otros personajes, si nos ocupamos de sus características psicológicas, de sus costumbres y actitudes, si llegan a conmovernos o exasperarnos, y aún pueden influir en nuestras vidas, son algo más que un largo *de dicto*.

Según observa Neri-Castañeda, hay personajes, como Santa Claus, que han llegado a ser propiedad común; ni siquiera sabemos quién lo creó; pero nos referimos a él en la misma forma en que lo hacemos con las personas reales; le atri-

buimos las propiedades de los seres humanos: tener ojos, piernas, manos, etc., y hablamos de su traje y su barba como si se tratara de nuestro vecino, es decir, a pesar de hallarse segregado como un personaje ficticio, Santa Claus no está incluido en ninguna obra de ficción.

Aunque siempre podría inventarse un operador neutral para los personajes influyentes en nuestras vidas, cómo 'se ha dicho que' para segregar la ficción de la realidad, la mezcla de ambas y la referencia a entes ficticios que emigran de una a otra fábula, trae consigo un serio problema. Algunos escritores crean personajes que parecen tener vida propia, cómo sucede con los grandes héroes ficticios: Don Quijote, Don Juan, Anna Karenina, Edipo, etc., que ya forman parte de nuestra herencia cultural. De hecho, cuando nos referimos a los que emigran de una a otra fábula, hacemos una referencia de re y no de dicto. Esto indica que tales entidades deben ser tratadas como si tuvieran un status exterior a las historias que habitan. Este status es problemático.

Eco parte de la premisa de que los personajes ficticios como Ema Bovary, tienen una realidad cultural existente efectiva, pero no por ello se convierten en algo que existe. Por su parte, Ferrater Mora rechaza las siguientes soluciones: 'los entes ficticios son puramente mentales' o pertenecen al 'reino de los objetos ideales'... al 'reino de los objetos irreales', el 'reino de los objetos no existentes pero subsistentes', etc. Ferrater no niega que las ficciones se producen y captan mediante actos mentales, pero advierte que las ficciones mismas no lo son; ciertamente no son físicas

pero tampoco puramente subjetivas. El autor, generalmente, las crea sobre la base de personajes que realmente existen o han existido, como el Barón de Charlus, creado por Proust de rasgos extraídos de Robert de Montesquieu y el Barón de Dozan. Pero el Barón de Charlus no es la suma de ambos personajes, sino tiene su 'propio modo de ser', al punto de independizarse de su autor, que se siente obligado a respetar las normas del personaje que ha construído. 'El hecho de que el personaje se encuentre obviamente en la mente del autor y en la de los lectores, no nos permite sacar en conclusión que podemos reducirlo a una serie de actos mentales. Lo tenemos 'allí fuera', 'representado' y por lo mismo objetivado, 'no importa cuan espiritual sea dicha objetivación' 5/.

Pero Neri-Castañeda se hace el siguiente razonamiento: por una parte, se sabe que el autor no crea *ex nihilo*, sino acopla materiales en ciertos patrones; por eso las propiedades que atribuye a sus personajes son las mismas que existen en el universo, pero, por otra parte, también tiene sentido pensar que los personajes así concebidos tienen cierto status previo a su creación, un status que no debe entenderse como existencia o realidad, sino como posibles objetos de pensamiento, lo cual tampoco significa hipostasiarlos a la manera platónica, sino concebirlos como posibles descripciones definidas que no siempre se llevan a cabo, porque 'lo que pensamos y expresamos por medio de descripciones definidas, es lógica y ontológicamente anterior a la creación artística' 6/.

Neri-Castañeda concibe a las entidades ficticias

como subdominios de objetos pensables que han sido actualmente pensados. En este sentido, pertenecen a una clase empírica que 'tiene una sombra de realidad, para llamarla de alguna manera' 7/, o en otras palabras, para Neri-Castañeda, un personaje ficticio es un sistema de individuos pensables unidos por el creador de ficciones, y la acción de crear ficciones es un episodio o un proceso de pensar a través del cual se construye un sistema de individuos pensables. Estos sólo tienen las propiedades que cada descripción denota, con lo cual se aclara el hecho de que los entes ficticios son incompletos.

Las fábulas, efectivamente, podrían entenderse como alternativas de nuestro mundo, y hasta se diría que constituyen mundos posibles; pero, de acuerdo con Neri-Castañeda, deberían concebirse, no tanto como alternativas del mundo real, sino como mundos conectados con él. Aunque esos mundos pueden sugerir proposiciones verdaderas o falsas sobre la realidad, lo que caracteriza a los mundos ficticios es, justamente, el elemento ficticio que allí contienen.

Así va perfilándose el status ontológico de los entes ficticios: desde la suposición de que se trata de seres subsistentes, o bien puramente mentales, hasta la de ser entes no actuales, inexistentes o posibles, hay una gama de respuestas que muestran algunas coincidencias: nadie niega que los personajes literarios son entes creados por uno o varios autores con elementos extraídos de la realidad, pero no son la suma de tales elementos, sino tienen su propio modo de ser, según señala Ferrater Mora; ésto los distingue de las activi-

dades mentales de autores y lectores. Por ser creados conscientes y voluntariamente, también se distinguen de los sueños y las alucinaciones. Su origen lúdico los separa de las figuras míticas, eminentemente religiosas. Por ser ficticios, no tienen existencia espacio-temporal y tampoco se identifican con el texto artístico; el texto sólo es un cuerpo notacional en un vocabulario dado.

Podrían concebirse como sistemas de individuos pensables unidos por el creador de ficciones, de acuerdo con lo que sugiere Neri-Castañeda; pero así estaríamos perdiendo de vista el proceso creativo: las vivencias, las emociones y representaciones que el autor va incluyendo en sus personajes. Sin embargo, creo que Neri-Castañeda acierta cuando afirma que los personajes sólo tienen las propiedades que cada descripción denota; así se entiende mejor por qué resultan incompletos. Esto no lo toma en cuenta Ferrater al decir que los tenemos 'ahí fuera', 'representados'. Se ha notado que lo representado por el autor y sus lectores, no tiene por qué coincidir. En este sentido, el personaje podría ser el resultado de la acción conjunta del autor y el lector en turno. Pero esto sólo valdría para las representaciones guiadas por el autor, de ahí que sea preferible hablar de creación y recreación.

Howell reconoció la importancia de las actividades creativas del autor, pero no aclara por qué los entes ficticios son 'entes no actuales que existen en una variedad de mundos ficticios'. La afirmación resultaría sugerente si se pensara que cada texto constituye un mundo ficticio, pero

Howell no lo dice, ni acepta que se trate de mundos posibles. Para Eco, por ejemplo, los mundos narrativos de un texto pueden considerarse como 'desarrollos de acontecimientos posibles que dependen de las actividades proposicionales del que lo cree o afirma' y los entes ficticios tienen 'una realidad existente efectiva', pero no por eso se convierten en algo que existe.

Hasta aquí, la tesis de Eco parece inobjetable, pero resulta demasiado amplia y no especifica el status peculiar de los personajes literarios; por ejemplo, si no son algo que existe, podrían identificarse erróneamente con los seres inexistentes defendidos por Parsons. Parsons procura hacer frente a la inconsistencia de muchos personajes afirmando que lo inexistente no puede medirse con los mismos parámetros que lo existente. Sin embargo, a pesar de juzgar que lo inexistente no tiene propiedades espacio-temporales y, por lo mismo, no es una extensión de nuestro mundo, no duda en aplicarle términos de nuestro mundo como 'nativo' e 'inmigrante'.

En suma, se ha hablado de los personajes ficticios como seres irreales, inexistentes, no actuales, posibles, objetivados, sistemas de entes pensables, etc. ¿Por qué no decir que tienen un status híbrido subjetivo-objetivo? Si no son físicos, ni puramente mentales, ni ideales; si tienen un origen y una realidad cultural efectiva, si algunos son posibles y hasta arquetípicos, y otros imposibles y física y psíquicamente inconsistentes, si los autores los muestran incompletos porque muchas propiedades quedan sin determinar, y por

el hecho de que los textos tengan un principio y un fin puramente convencional, ¿por qué no distinguir por un lado las propiedades descritas y por el otro las imaginadas? ¿Por qué no decir que las descritas les confieren objetividad y las imaginadas son subjetivas? ¿No podría afirmarse que las propiedades descritas por el autor preservan su identidad y por lo tanto son esenciales, y las imaginadas por los lectores son accidentales? Así los personajes literarios, siempre incompletos, no perderían su objetividad a pesar de resultar accidentalmente subjetivos.

CAPITULO VI
CIENCIA Y LITERATURA

Hemos definido la literatura:
La verdad sospechosa

Alfonso Reyes*

En el fondo de las discusiones sobre los usos del lenguaje literario, se halla la distinción entre ciencia y literatura y, en el fondo de ésta, la deslumbrante sombra de Platón. 'El poeta es un mentiroso', dijo el filósofo y lo arrojó de su República. Desde entonces, la literatura anda buscando la forma de evadir la acusación. Aristóteles fue el primero que salió en su defensa y, hasta ahora, siguen variando las técnicas, los enfoques, pero nadie ha mejorado, substancialmente, al uno o al otro.

Platón tiene un punto a su favor. En el diálogo Ion se hace las siguientes consideraciones: los poetas se creen los hombres más sabios sin serlo. La poesía homérica, por ejemplo, hace referencia a toda clase de artes: la medicina, la carpintería, el arte del pescador, del general, etc. Pero cada arte tiene su propio campo, cuya competencia corresponde al que lo conoce y practica. El poeta carece de ese conocimiento, por consiguiente, habla sin autoridad y aún miente e inventa fábulas que alimentan las pasiones y persuaden con su apariencia de verdad.

¿En qué se distinguen las declaraciones anteriores de las actuales que dicen más o menos así? 1º el espíritu literario no es especializado y aprovecha la palabra

fácil para crear la impresión de que está expresando 'verdades importantes' (Max Eastman) 2º el arte es un pluralismo irreductible de versiones independientes y autosuficientes ¿dónde están las razones, las evidencias, los argumentos que garantizan su supuesto conocimiento? (Dorothy Walsh). 3º el mero hecho de estar escrita hermosamente no le da títulos para ser aceptada como verdadera (John Hospers). 4º las ideas en literatura son con frecuencia falsas (Boas).

Aristóteles respondió a Platón que 'la poesía es más filosófica y de mayor importancia que la historia, porque sus proposiciones pertenecen a la naturaleza de los universales, mientras que las de la historia son singulares'.1/: Una proposición singular sería 'lo que Alcibíades hizo', y la universal 'lo que pudo haber hecho', o lo que un hombre probablemente haría. Así defendió la verosimilitud frente a la mentira.

En nuestro siglo, la diferencia entre ciencia y literatura también descansa en el tipo de conocimiento que ofrecen o en la forma en que lo obtienen, pero se acepta que ambas son complementarias. En esto hay consenso. Los desacuerdos se advierten en la proporción y alcance de los componentes, ya sea por exaltación de uno frente al otro, o por respeto a ciertos tipo de conocimiento.

Si partimos de la premisa de que sólo la ciencia conduce a la verdad, se concluye, naturalmente, que las ciencias aventajan con creces a la literatura. Entonces se apartan para la literatura conceptos como 'autenticidad', 'since-

ridad o consistencia', 'coherencia interna', 'revelación de cualidades', etc.

Pero si se piensa, como Bergson, que las ciencias apenas rozan la superficie de la realidad, la analizan y fragmentan para ofrecer esquemas, leyes y relaciones en vez de la realidad profunda, cambiante y heterogénea, de la continuidad caracterizada por la duración, daremos la primacía al conocimiento intuitivo. Bergson pone como modelo la intuición estética y advierte que el artista se sitúa en el interior de su objeto y organiza la complejidad de sus partes en función de su sentido unitario y total.

Entre esa gama de aproximaciones la literatura ha ido buscando afanosamente su puesto frente a las ciencias. Examinemos algunas respuestas enfocadas desde el análisis lógico del lenguaje:

1. La función estética de la literatura

Desde su célebre ensayo sobre 'El sentido y la denotación', Frege se ocupó de los nombres propios de los seres inexistentes y allí escribió: 'decir que Odiseo fue arrojado a las playas de Itaca mientras se encontraba profundamente dormido, tiene sentido, aunque Odiseo no exista, y tampoco importará su existencia mientras no nos interese la posible verdad o falsedad de la oración. En literatura no es relevante la denotación; sólo la búsqueda de la verdad conduce del sentido a la referencia, sólo el pensamiento junto con el re-

ferente tiene valor de verdad 2/. Pero a nadie se le ocurre buscar el referente de la literatura. 'Al escuchar un episodio épico, aparte de la belleza del lenguaje, sólo nos atrae el sentido de las oraciones, las imágenes y los sentimientos que suscitan. Preguntar por la denotación en la literatura es abandonar el goce estético para sustituirlo por una actitud científica'; nada se gana y si es perjudicial. De ahí que nos resulte indiferente, por ejemplo, que el nombre 'Odiseo' tenga o no denotación mientras consideremos al poema como obra de arte.

Lo anterior conduce sensiblemente a desvincular a la literatura de su posible verdad o falsedad para acentuar su valor estético. Esto también fue ensayado por los discípulos de Frege, entre los cuales podríamos mencionar a Arnold Isemberg. Como Frege, Isemberg asegura que la habilidad del lenguaje consiste precisamente en despojarse de su referencia sin perder inteligibilidad. Si leemos 'el 1º de marzo de 1820 un hombre permaneció de pie durante tres horas en el portal de la Catedral de Nuestra Señora', nos introducimos a un mundo pleno de eventos que no informan o desinforman sobre el mundo actual. Todo depende de la actitud del lector. Es el lector quien abandona el punto de vista estético para adoptar el científico.

Pero entonces se trata de dos clases de respuestas a los mismos símbolos, es decir, de hacer a un lado la experiencia estética para buscar los referentes en la realidad. En literatura no nos concierne la verdad, aunque pueda apa-

recer intermitentemente en la obra a través de lo que dicen los personajes ficticios; pero esto es irrelevante. Que los poetas sean originales no implica que sean pensadores originales. De allí se deduce que el poema existe por una razón muy diferente a la de anunciar la verdad. Incluso una obra falsa puede ser valiosa desde el punto de vista estético porque, después de todo '¿qué tiene de gloriosa la verdad?' 3/.

La tesis de Isemberg nos remite al problema del arte por el arte. Buscar sólo la función estética del lenguaje es dejar fuera al mundo y poner al lector en una actitud puramente contemplativa. Pero aún así parece difícil sostener la tesis de Isemberg. Lo que vale quizá para otras artes, no siempre se aplica a la literatura. T.S. Elliot, por ejemplo, observa que 'el placer que nos produce un poema no sólo depende de su limpieza y elegancia, sino de la verdad' 4/. Si un poeta dice algo falso y lo sabemos, el carácter emocional del poema cambia. Por su parte, Henry Aiken señala que Isemberg se equivoca cuando piensa que por el hecho de tener apreciación estética se debe ser indiferente al significado cognoscitivo. La aparente ausencia del significado cognoscitivo no nos lleva a ignorar nuestra experiencia, sino ^{que} la hace ver en otra forma e interés.

2. Uso informativo y uso expresivo del lenguaje

De hecho, la diferencia entre ciencia y literatura va dependiendo de consideraciones lógicas acerca de los usos

lingüísticos de ambas disciplinas, y la diferencia se acentúa de acuerdo con la escuela filosófica que la maneje. Por ejemplo, Richards y Odgen, influídos por Pierce, coincidieron con Frege en desligar a la literatura de la verdad, pero con otros argumentos. Aceptando la distinción entre el uso informativo y el uso expresivo del lenguaje que, a su vez, tienen significado cognoscitivo y emotivo respectivamente, apartaron para la literatura el significado emotivo y desde allí trataron de dignificarla.

Desde 1923, en *El significado del significado*, Richards juzgó que el uso emotivo de las palabras consiste en expresar o provocar sentimientos y actitudes. Así no estamos dando informaciones, ni siquiera falsas sobre el mundo. El uso informativo, en cambio, comprende la formulación, el registro, la conservación, la organización y la comunicación de las referencias. Cada una de estas funciones opuestas tiene dos lados: el del hablante y el del oyente. Desde el momento en que en literatura el hablante no informa al oyente, sino apela a sus emociones, no tiene valor de verdad.

En *Principles of literary criticism*, Richards sostiene que la palabra 'lo verdadero' aplicada a las artes, significa más bien 'convinciente' o 'sincero', 'la verdad de Robinson Crusoe es la aceptabilidad de las cosas que cuentan, el interés de los efectos de la narración, no su correspondencia con un hecho actual' 5/ y aún más, 'si se nos dijera que un final feliz del rey Lear es falso, se querría decir que ese final no corresponde totalmente ^{en el} ~~al~~ resto de la obra'. En este sentido, la verdad en literatura sería equivalente a

'necesidad interna'. Las circunstancias externas son irrelevantes. Sus referencias difícilmente serían verdaderas o falsas desde el punto de vista científico, pero ésto no empaña a la literatura; después de todo, los efectos emocionales tampoco son importantes para las ciencias. Buscar la verdad en literatura equivale a desconocer sus elementos más interesantes. 'La literatura forma, sostiene y deleita' ¿qué más quiere?

Pero Richards fue aún más incisivo. En *Ciencia y Poesía* acaba por sostener, como Ryle, que el poeta no hace verdaderas proposiciones sino pseudoproposiciones. Sólo las proposiciones pueden ser verdaderas o falsas, pero la pseudoproposición es 'verdadera' si se ajusta a determinada actitud o si engloba actitudes. La pseudoproposición se justifica por los efectos que produce, o porque logra resumir y organizar nuestros impulsos. El poeta no escribe como el científico, usa las palabras para ordenar, controlar y consolidar su propia experiencia tal como la ve y la siente. Para el científico, en cambio, la proposición se justifica por su correspondencia con los hechos.

La literatura y las ciencias son diferentes. La verdad científica resulta impersonal; la literatura personal y concreta. De ahí que, según Richards, Bergson y los filósofos analíticos sostienen, cada quien por su lado, la importancia de una de las dos funciones del lenguaje. 'Sólo se equivocan al no ver claramente que el lenguaje debe tener los dos usos; cómo si surgiera disputa acerca de si la boca sirve para hablar o para comer' 6/.

Pero no todo se sostiene en la tesis de Richards. Pensar que la literatura sólo hace un uso expresivo del lenguaje, tiene varias ventajas: por un lado, evita el problema de la verificación y la referencia y, al mismo tiempo, impide confundir a la literatura con el simple reportaje o documento histórico; pero olvida de nueva cuenta los conocimientos no científicos e igualmente valiosos que alberga.

Si nos detenemos en su uso expresivo, habría que ver cuál emoción debemos buscar. El autor va cambiando de emociones conforme va escribiendo su obra; el lector no sólo proyecta las suyas, sino frecuentemente atribuye al autor emociones que éste no experimentó; la propia obra provoca respuestas diferentes, ¿en dónde detenernos? ¿en el autor, la obra o el lector? El autor puede expresar emociones que no se propuso y aún pasen inadvertidas para muchos lectores; si las hallamos en la obra, quedan al arbitrio de los críticos, cuyas opiniones tampoco son uniformes. Ciertamente, los autores explotan todos los recursos del lenguaje para provocar una respuesta emotiva, y esa respuesta también se obtiene de la composición y el contenido de la obra; pero allí no se agota la riqueza de la literatura; algo aprendemos de ella y ésto es lo que ahora se halla en debate. Incluso Ayer, a pesar de su filiación neopositivista, observa que las proposiciones de la literatura, con todo y ser literalmente falsas y producir efectos emotivos, no son pseudoproposiciones, ni carecen de sentido; simplemente son de diferente tipo lógico.

3. Arte como símbolo del sentimiento

Susanne Langer, amparada en Cassirer, hace frente a las objeciones apuntadas afirmando que el arte es presentación simbólica y no copia del sentimiento. Aunque refleja el carácter de la subjetividad, el arte es en sí mismo objetivo, crea 'formas simbólicas del sentimiento humano'.

Langer aclara que un símbolo artístico implica todas las relaciones de sus elementos entre sí, todas las similitudes y diferencias de cualidad; es decir, las cualidades están directamente en la propia forma, no como contenidos suyos, sino como elementos constitutivos. En este sentido, los símbolos estéticos residen en una dimensión diferente a la de los objetos físicos como tales; pertenecen a la misma categoría del mito y el sueño, aunque su función no sea la misma, porque 'el artista crea un símbolo para capturar y retener su propia imaginación del sentimiento organizado, los ritmos de la vida, las formas de la emoción' 1/.

Por una parte, Langer acepta que el artista no tiene por qué estar experimentando las emociones que puede expresar; no expresa su sentimiento actual, sino ideas del sentimiento, y el sentimiento expresado es justamente el significado del símbolo y, por otra parte, nos dice que el símbolo no es un discurso ni un mensaje. El mensaje dirige su interés hacia algo distinto de los signos que lo comunican, pero el escritor nada propone y, por lo tanto, nada defiende ni con-

fiesa sólo muestra la apariencia del sentimiento en una percepción simbólica; 'crea la imagen de sucesos vividos o sentidos organizados de modo que constituyan una realidad experimentada' 8/, es decir, una experiencia virtual, una ilusión de vida con la cual se enfrenta el lector.

De ahí se concluye que el autor tiene por objeto articular el conocimiento que no puede ser traducido discursivamente porque se refiere a experiencias que no son formalmente dóciles a la proyección discursiva, como son los ritmos de la vida orgánica, emotiva y mental; 'todos juntos constituyen el patrón dinámico del sentimiento y este es el meollo y propósito de la construcción artística'.

Sin embargo, se ha objetado a Langer que la literatura, como símbolo del sentimiento, al tener la forma lógica de algo inefable, da lugar al problema de identificar esa forma particular con el complejo particular de sentimientos, es decir, no ofrece una hermenéutica para identificar el símbolo con lo simbolizado. Consciente de ese problema, Langer acaba por aceptar un acto de intuición, con lo cual vuelve a postular, quizá sin proponérselo, dos formas diferentes del lenguaje: el discurso del lenguaje de la ciencia y el usado por la imaginación creadora, que resultan científicamente inaccesibles entre sí.

4. Sentimiento y conocimiento

Nelson Goodman trata de cerrar la discusión acen-

tuando el aspecto cognoscitivo de las emociones estéticas. Para él, la dicotomía entre ciencia como conocimiento y arte como emoción, es un mito absurdo. Tanto la experiencia estética como la científica tienen funciones cognoscitivas. El arte no es un simulacro ni un sucedáneo de la vida; tampoco es un sedante que compensa la falta de contacto y relación directa con lo real; no es un paliativo, ni tiene funciones terapéuticas; evidentemente, maneja emociones, pero en la experiencia estética las emociones se hallan dotadas de entendimiento. Esto no quiere decir que no sean insentidos, sino que no van aislados; aparecen en combinación con otros elementos; todos se mezclan e influyen entre sí.

El empleo cognoscitivo de las emociones tampoco falta en experiencias no estéticas, y salimos mejor librados si sabemos temer, prever y desconfiar de las cosas, que si sólo percibimos sus formas y volúmenes. En la vida diaria frecuentemente clasificamos los hechos de acuerdo con nuestro sentimiento, y la clasificación resulta más vital que si la hiciéramos con otras propiedades; pero si nos detenemos en las obras de arte, no sólo hallaremos emociones, sino representaciones, descripciones, ejemplificaciones. Los símbolos deben estimarse de acuerdo con su propósito cognoscitivo, según la finura de sus discriminaciones y la propiedad de sus alusiones, según cooperen con la formación, manipulación, retención y transformación del conocimiento. Todo esto se vuelve estético cuando se exhibe en objetos estéticos.

Así, no solo descubrimos el mundo a través de

nuestros sentidos, sino entendemos y evaluamos lo que posteriormente vemos; 'lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos, como lo entendemos en nuestras mentes... la diferencia entre arte y ciencia no se da, pues, entre sentimiento y hecho, entre intuición e inferencia, goce y deliberación, síntesis y análisis, sensación y cerebración, concreción y abstracción, pasión y acción, mediación e inmediatez o verdad y belleza'; su diferencia se da en 'el dominio de algunas características o símbolos específicos' 9/.

Para saber cuándo una obra es artística y cuándo no lo es, Goodman señala cinco síntomas de lo estético: 1º densidad sintáctica, 2º densidad semántica, 3º plenitud relativa, 4º ejemplificación y 5º referencia múltiple y compleja. Tales síntomas se hallan minimizados o ausentes en otro tipo de obras. Sin embargo, al identificar a la literatura con el texto o escrito mismo, al punto de declarar que la sustitución de un signo por otro produce una obra diferente, Goodman parece dejar fuera a la ficción, igualmente creada por el escritor, según vimos en el capítulo II.

5. Arte como experiencia

Paralelamente a la dicotomía entre arte como emoción y ciencia como información, se acentuó otra distinción entre la ciencia y la literatura. Desde 1934, Dewey, coincidiendo a veces con Bergson, escribió que las situaciones

humanas son generalmente indeterminadas y caóticas. Entre distracciones y dispersiones, lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que obtenemos, parecen hallarse aislados. Hay conflictos que van cobrando sentido cuando los hechos se han consumado, reconstruido y armonizado, cuando se encuentran nuevos significados, ideas y emociones. Entonces las experiencias adquieren su propia individualidad, se convierten en una experiencia plena de significado.

Esto pasa en las obras de arte. Allí los actos de diversa índole se diluyen y fusionan, pero no desaparecen, no pierden su propio carácter, sólo se manifiestan más claramente. Mientras suceden, los hechos se mezclan con elementos emocionales, mentales y volitivos y no permiten ver cual es el dominante; tampoco podría decirse que la experiencia sólo debe entenderse como la suma de todas ellas, porque allí cada elemento tiene su propio papel.

En cualquier experiencia, no nos concierne la conexión de un incidente con el anterior y el posterior. No hay interés que controle la selección de lo que debe ser organizado; ningún hecho está definitivamente incluido o excluido. Hay comienzos y finales, pero no genuinas iniciaciones o terminaciones; una cosa reemplaza a la otra, pero no la absorbe. Es decir, hay experiencias, pero no una experiencia. Esas experiencias no son estéticas, aunque sean placenteras. De hecho, pensamos en las emociones en forma demasiado simple o compuesta, como las palabras con las que las nombramos: alegría, tristeza, esperanza, miedo, enojo,

curiosidad, etc. Así, las emociones resultan ser una suerte de entidades que de pronto entraron en escena y pudieron durar mucho o poco, pero cuya duración y crecimiento fueron irrelevantes. Parecerían ser partes incluidas en una situación que concierne a objetos y cosas.

En cambio, en el arte existe tal unidad de experiencias, que sólo puede ser expresada como experiencia. Allí los elementos se corresponden y ensamblan unos a los otros. Las diferencias se diluyen en patrones comunes, y ese patrón es la interacción entre un ser vivo y algún aspecto del mundo en el que vive. Hay condiciones en las cuales no puede haber tal o cual experiencia, porque la experiencia retiene justamente las relaciones de la acción con sus consecuencias. Las relaciones que sólo conocemos superficialmente, aparecen nítidas en el arte.

El artista va controlando su obra con el auxilio de la inteligencia; percibe la relación existente entre lo que sucede superficialmente y lo que está debajo, por eso resulta absurdo afirmar que el artista no piensa tan intensamente como el científico. Aprender las relaciones es pensar y el arte proporciona uno de los modos más excitantes de hacerlo.

De allí, Dewey concluye que la estética no es una intrusa en la experiencia, sino es su clarificación e intensificación. 'El arte denota una actividad, hace que tal experiencia sea una experiencia'. Por la eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores

de la acción, por la selección de esos aspectos y el tratamiento que les confiere, el artista va incorporando la actitud del que percibe mientras trabaja, y no sólo está especialmente dotado para la ejecución de su obra, sino tiene una rara sensibilidad para descubrir las cualidades de las cosas; esa sensibilidad también dirige su quehacer. En una experiencia, no es posible dividir lo vital, lo práctico, lo emocional, lo intelectual, y colocar uno frente al otro. La fase emocional une las partes para constituir un todo. Lo 'intelectual' indica el hecho de que la experiencia tiene un significado; lo 'práctico' se refiere a la interactuación entre los eventos y los objetos que los rodean. La unión de todos los elementos produce una experiencia estética. Simplemente la denominamos 'intelectual' o 'práctica', por el interés inicial que la controla. En una experiencia estética, las características que se hallan sujetas a otras experiencias son las dominantes. En cada experiencia integral hay una organización dinámica; toma tiempo para completarse y crecer; tiene comienzo, desarrollo y final.

Las ideas de Dewey, como ya se habrá observado, influyeron en Langer y en Goodman pero, a diferencia de éstos, Dewey deja la impresión de proponer experiencias inevitablemente personales. La literatura trataría de clarificarlas e intensificarlas. De allí, Theodore Greene advierte que el arte también procura interpretarlas.

En efecto, Greene define el arte como esencialmente expresivo e interpretativo del mundo, esto es, de ciertos aspectos de la experiencia humana y la realidad, pero advierte

que su acercamiento a la vida es primariamente imaginativo, escapa al efecto ciego de la participación inmediata y del compromiso; y porque es imaginativo y humano y no puramente racional e impersonal, el artista aprehende lo que el científico jamás puede aprehender: escapa a la frígida abstracción conceptual y el cálculo impersonal. En ese sentido, el artista es, por esencia, un humanista. 'Es capaz de aprehender al hombre en los hombres'.

Greene reconoce que cada artista tiene su propia filosofía de la vida y su propia escala de valores; ambos determinan su elección y su interpretación. y contribuyen al significado de la obra, pero aclara que el verdadero artista es capaz de lograr una comprensión simpática de más variadas creencias y modos de conducta y ofrecer una verdad no sólo individual sino universal, que nosotros podremos comprobar en casos similares pero 'a través de los ojos del artista'. Esto lo avala John Hospers y de allí se va perfilando otro concepto de la verdad artística, el mismo que ya defendió Aristóteles: la poesía como verdadera a la naturaleza humana.

6. Verdades 'sobre' y verdades 'acerca de'

Sostener que la literatura es verdadera a la naturaleza humana, también trae consigo varias dificultades: ¿cómo saber cuáles actitudes no la contradicen? Vivir una experiencia o varias ¿ya es conocer la naturaleza humana? Morris Shlick, afinando una distinción presentada por Russell, nos ha-

bla del conocimiento que se obtiene por familiarización y el que se obtiene por descripción. Se dice que para conocer cómo sabe el mango hay que comerlo, pero ¿a esto se llama conocer? Según Shlick, conocer algo, siempre es conocer sobre algo; por ejemplo, sabemos que X es blanco y granulado, que reacciona químicamente con Y etc. Estos son hechos acerca de X que constituyen un conocimiento sobre X. El saber inmediato no es conocimiento, sino familiarización. Para conocer algo hay que ir más allá de lo inmediato y relacionar, explicar. El que quiere conocer un objeto no quiere el propio objeto porque ya lo tiene; si no estuviera familiarizado con él ¿cómo podría pedir la explicación?

Hospers no pone en duda que así funciona el conocimiento científico y acepta que el artista no es sociólogo, ni filósofo, ni psicólogo, ni tampoco trata de entrar en competencia con el científico; el hecho de ser artista no lo exonera de la necesidad de pasar por el criterio rígido de la verdad; pero esto no quiere decir que debe encerrarse en una torre de marfil. El artista no hace proposiciones sobre la vida, sino acerca de la vida y éstas pueden resultar verdaderas a la vida; se trataría de verdades que no usurparían los derechos de los científicos y tampoco serían falsas.

Así como Aristóteles sostuvo que la poesía se ocupa de verdades universales y la historia de lo particular, es posible decir que un personaje literario es verdadero a la naturaleza humana. Eso fue lo que Aristóteles entendió por imitación; no se trata de copiar o imitar a alguien en particular; se procura no perder de vista la realidad y, al mismo tiempo, pre-

sentar la esencia misma de las actitudes humanas. Esto puede resultar más eficaz a través de una situación inventada por el artista, que en la selección e imitación servil de alguna forma particular.

Hospers no teme hacer uso de la palabra 'esencia', siempre que no se la entienda en sentido metafísico, como algo que existe más allá de la experiencia, algo que, por definición, es científicamente incognoscible, y, respetando la noción neopositivista de conocimiento, Hospers tampoco defiende para la literatura las verdades sobre la vida, sino a la vida. Con eso, Hospers trata de evitar el subjetivismo que sugiere la 'interpretación' de la experiencia o la definición de la literatura como 'un rincón de la vida visto a través de un temperamento'. Para Hospers; el escritor revela una experiencia, una forma de decir o sentir que puede ser compartida con otros y verificada en la propia experiencia. Ejemplificada en situaciones o personajes ficticios, la naturaleza humana se manifiesta indirectamente. Es decir, los hechos y los personajes son reveladores de ciertos caracteres y actitudes recurrentes y, sólo en ese sentido, pueden considerarse verdaderos a la naturaleza humana.

7. Personas y personajes

¿Se diría entonces que los personajes son arquetipos? Una línea trazada por los que defienden el arte realista, apunta en esta dirección; Otelo sería el arquetipo del celoso, papá

Goriot del padre abnegado, etc. Siempre se trataría de presentar lo universal en lo particular. Pero otro grupo de filósofos lo pone en duda ¿cómo sabemos que tal o cuál personaje resulta arquetípico? Y más aún ¿en qué consiste la naturaleza humana? y lo que es peor ¿es forzoso que el escritor sea fiel a la naturaleza humana?

En relación con la primera pregunta, se ha dicho que sólo excepcionalmente hay personajes arquetípicos; la mayoría infringe constantemente las normas de la psicología y sus actitudes resultan a veces aberrantes, Pero esta objeción no arredra a Hospers, 'los personajes no tienen que ser tipos- escribe- un personaje tipo es el que posee todos los dominadores comunes del carácter de cierta clase de individuos; no existen los tipos puros, y la representación de tal tipo nunca es universal; la persona más individual y excéntrica, tampoco carece de algo que tenga en común con otras personas. La persona retratada debe ser un individuo de cuerpo entero y, al mismo tiempo, revelador de la naturaleza humana' 10/.

Si revelaran la naturaleza humana ¿sería legítimo pensar en los personajes como si fueran personas? La pregunta no resulta ociosa si tomamos en cuenta las inferencias que los lectores han hecho de los personajes ficticios. ¿Cuántos hijos tuvo Lady Macbeth? es una pregunta que Knights usó como título de una obra que nos previene contra la tentación de buscar en el libro lo que allí no aparece y confundir la ficción con la realidad. Pero aun cuando no se confundan, algunos personajes ficticios han dado lugar a inferencias y estudios de caracteres

como las elucidaciones freudianas. Ernst Jones se pregunta ¿por qué Hamlet retardó la venganza? y se ocupa de los obstáculos externos e internos que Hamlet enfrentó, entre los cuales se encuentra su debilidad de carácter, para concluir que Hamlet permanece inactivo por la ambivalencia de su inconsciente, y que surgió por una parcial identificación de sí mismo con Claudio como el asesino de su padre y amante de su madre.

A su vez, Beardsley se pregunta si este método de elucidación es legítimo. Los argumentos en favor descansan en el hecho de que una obra, mientras más se lee, sugiere más inferencias. Sin embargo, Beardsley nos invita a suponer que un personaje tiene ciertos síntomas que no pudieron ser diagnosticados cuando la novela fue escrita y que ahora podríamos diagnosticar como pulmonía; ¿se diría que el personaje tenía pulmonía aunque el propio autor no lo supiera? y ¿si preguntamos por el inconsciente de Hamlet? Este tipo de preguntas, en el sentir de Beardsley, olvida que los personajes no son personas y, por lo tanto, uno no tenía el virus de la pulmonía a pesar de presentar los síntomas, y el otro tampoco tenía inconsciente, porque Shakespeare no lo señala. A menos de tratarse de una ejemplificación psicológica, independiente de la época en que fue escrita, 'el inconsciente freudiano no pertenece más al mundo de Hamlet que las máquinas lavadoras, y es un anacronismo poner en la obra conceptos que no se dieron en la época de Shakespeare' 11/. Sin embargo, Beardsley admite que algunos síntomas de Hamlet podrían ser los del propio

Shakespeare, que inconscientemente dotó a su personaje con la incapacidad para matar a Claudio. Hamlet no puede ser psicoanalizado, y la hipótesis sobre Shakespeare está fuera de toda verificación, por lo tanto, la elucidación freudiana es ilegítima.

Los freudianos no dirían lo mismo. El propio Freud siempre juzgó que la literatura alecciona más sobre la naturaleza humana que las disciplinas científicas; y, si algunos personajes ficticios resultan aleccionadores ¿por qué descalificar las inferencias psicoanalíticas?. Ciertamente, los hechos que no aparecen en los libros nunca se hallarán en otra parte; jamás sabremos cuántos hijos tuvo Lady Macbeth, ni qué sucedió después del final de la obra. Este tipo de preguntas está fuera de lugar, pero si un personaje ficticio actúa como un hombre de carne y hueso, aunque sea ficticio, ejemplifica actitudes movidas por el inconsciente, y bien puede sugerir inferencias aunque el autor desconozca los escondrijos del aparato mental. Si los entes ficticios son necesariamente incompletos porque el autor no señala si tienen ojos, pies y manos, salvo indicaciones en contrario, tampoco tiene obligación de señalar que poseen inconsciente. De todos modos nada tienen porque no existen, pero los imaginamos, y, del mismo modo que los reconstruimos con los indicios que ofrece el autor y los que él da por supuestos, la reconstrucción no sólo es física sino mental.

Lo mismo podría aplicarse a los personajes que ofrecen material sobre actitudes sociales. Warren y Welleck nos recuerdan las conductas de ciertos personajes que nos permiten entender mejor las relaciones humanas de alguna época particu-

lar, siempre y cuando sepamos interpretarlas, sobre todo, cuando se trata de culturas antiguas que, por falta de testimonios sociológicos, sólo cuentan con obras literarias.

Sin embargo, habrá que tener cuidado con tales obras; algunas son sátiras o meras fantasías y ésto pone en duda la fidelidad hacia la naturaleza humana. Si bien es cierto que algunos personajes son verdaderos a la realidad, otros la distorsionan; hay personajes que actúan fuera de carácter y violan el patrón de conductas recurrentes. Es decir, el realismo sólo funciona para cierto tipo de obras, pero no tiene aplicación universal. El escritor se enfrenta a diferentes realidades: la realidad material, la realidad social y la realidad de su propia subjetividad; todas son reinterpretadas y transformadas por la literatura; junto al elemento real, siempre habrá que considerar la imaginación del artista que procura crear otras realidades, 'complementos del mundo', según frase de Eco, 'formas autónomas que se añaden a la existencia exhibiendo leyes propias y vida personal' 12/, 'mundos paralelos al mundo real que toman al nuestro como modelo', según escribe Danto. Esos mundos parecen añadirse al mundo en que vivimos y sólo pierden plausibilidad cuando no resultan convincentes. Por su parte, Adolfo Sánchez Vázquez admite que 'el realismo es una forma de expresión entre otras, y no la única a que haya de ajustarse necesariamente en una sociedad determinada' 13/; y casi todos coinciden en pensar que 'el arte se halla en cierta relación con la realidad circundante, la cual entra en la obra como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distor-

sionada, soñada o negada'.

Si volvemos a la distinción entre ciencia y literatura, habremos de aceptar que el escritor no hace historia ni reportaje. Aunque entretenga elementos históricos o científicos, siempre lo hace en función de sucesos imaginados. Donde la ficción no existe, tampoco hay creación literaria. Y si ofrece alguna verdad, ésta no se halla en el significado literal de las palabras, sino en un significado que de allí se desprende.

8. Verdades implícitas

Morris Veitz fue uno de los primeros en señalar, en contra de Richards, que debajo del significado primario de las palabras hallamos uno secundario constituido por las oraciones implícitas en las narraciones. Veitz pone como ejemplo **Native Son**; por una parte, la obra se ocupa de la vida y tragedia del negro Bigger y, por la otra, el negro Bigger simboliza ciertas condiciones existentes en los Estados Unidos. No hay ninguna palabra que así lo exprese, pero allí está, debajo del significado superficial.

Veitz fue inmediatamente atacado por Raymond Hoexstra quien le reprocha haber aplicado erróneamente la teoría de los tipos de Russell. Si el significado primario sólo es emotivo, el secundario es falso porque no se refiere a nada existente. Las proposiciones emotivas no pueden implicar verdades porque no hay implicaciones entre proposiciones de diferente tipo. Veitz

se defiende arguyendo que no es éste el tipo de implicación que tenía en mente; él se refería más bien a la implicación de Moore, que fácilmente puede entenderse cómo sugerencia.

Beardsley amplía la concepción de Veitz afirmando que una oración declarativa es capaz de decir una cosa y sugerir otra. Lo que dice puede ser verdadero y lo que sugiere también; lo sugerido está dicho implícitamente, pero la sugestión es parte del significado completo de la oración. Una gran parte de las composiciones literarias son de este tipo, es decir, tienen significado primario y secundario y, por lo tanto, múltiple. De ahí Beardsley acaba por definir a la literatura como un discurso en el cual una parte importante de su significado es implícito.

Hospers avala las aserciones de Beardsley y aclara que las implicaciones no son lógicas, sino evocativas; nada dicen explícitamente, pero funcionan como elementos literarios importantes. Esto no significa que la literatura no contenga proposiciones explícitas; las hallamos en las referencias a lugares, personas y hechos reales, y tales proposiciones son verificables. Por ejemplo, la mezcla de realidad y ficción se advierte claramente en Balzac; sus novelas están plagadas de referencias a París y son más aleccionadoras que un libro de historia. En Papá Goriot, los hechos no sólo proveen el lugar y crean la atmósfera, sino proporcionan un conjunto de materiales que funcionan estéticamente y forman parte de la organización de la novela. Ahí no hay una sola frase que diga 'París es así', pero éste se dibuja nítidamente, ¿no resulta correcto decir que

la información está implicada?

Hospers añade que algo está implícito aunque el autor no haya tenido la intención de hacerlo y pase inadvertido para el lector; la forma en que se expresan las ideas, el manejo de los personajes, el argumento, las situaciones y el énfasis que les imprime el autor, sugieren hipótesis acerca de la conducta humana. Así no se invade el dominio de las ciencias, pero éstas podrían estar en condiciones de verificarlas.

Bastaría con poner atención a los parlamentos de los personajes ficticios o las reflexiones del narrador. Este tipo de reflexiones se parecen a las que se hacen fuera del arte; funcionan como proposiciones sobre el mundo y pueden ser verdaderas o falsas. Cuando Proust reflexiona sobre el amor de Swan por Odette y de allí sobre el amor en general, intercala ideas en los sucesos narrados. Aunque no descansan en bases científicas, algo perderemos si rehusamos tomarlas en consideración. Se trata de importantes observaciones generales sobre las emociones y el comportamiento humano.

9. Filosofía y poesía

Entre los significados implícitos habría que destacar algunas consideraciones filosóficas. De hecho, los escritores ven al mundo desde determinado punto de vista, o se ajustan de un modo no sistemático a cuestiones que también interesan a la filosofía: problemas sobre la religión, la vida y la muerte, la sociedad, la familia, el Estado...

Ramón Xirau, que ha analizado las cosmovisiones des-
prendidas de las obras de varios poetas, defiende la función
cognoscitiva de la poesía, siempre y cuando se piense qué, en
cierto sentido, 'conocer', para el poeta, es 'penetrar' tal
como se entiende a la manera bíblica, pero, en otro sentido,
es 'intuir' y tratar de obtener una imagen del mundo y de la
vida matizada por la emoción. Por ejemplo, la poesía funciona
cognoscitivamente en la metáfora; allí 'nace algo nuevo que el
lenguaje lógico o común no podría alcanzar' y la imagen, como
'forma directa de nombrar', no sólo remite al objeto, sino va
acompañada de cierto 'temblor rítmico' 14/. La poesía muestra,
en tanto la filosofía trata de probar y, desde el momento en
que ambas se remiten a problemas vitales, se complementan.

A Xirau no le falta razón, y aún podría agregarse
con Routley, que los fenómenos literarios resultan inadecuados
para la mayoría de las semánticas formales porque, desde el
principio, la metáfora, el símil, la transferencia de sentido,
la ironía, la sátira, quedaron fuera de los estudios lógicos y
semánticos, en donde se ha enfatizado el significado literal
a costa de discursos que no reportan hechos. Esto fue lo que
sucedió con el positivismo lógico y persiste aún en el empi-
rismo y pragmatismo modernos; todos han tomado el discurso
científico como modelo en detrimento del que no lo es.

Sin embargo, será preciso distinguir entre la filo-
sofía revestida de forma poética, como sucede con el poema de
Parménides, y la filosofía incorporada en los propios hechos o
personajes. Si hablamos de novelas de ideas, no podemos menos

de remitirnos, por ejemplo, a Thomas Mann. Sus obras, sin perder su carácter artístico, se inclinan frecuentemente a la filosofía; y tampoco se puede negar que los propios escritores revelan influencias filosóficas. Pero cuando ofrecen conocimientos en forma implícita ¿cómo sabremos interpretarlos?

En su artículo 'Truth from fiction', Sirridge insiste en la imposibilidad de explicar la conexión existente entre las obras literarias y las verdades que allí se asocian. Sirridge pone como ejemplo La letra escarlata de Hawthorne; cuando el autor escribe que 'el extranjero puso sus ojos en Hester y se llenó de horror', podría pensarse que la mirada horrorizada del extranjero fue causada por lo que vio; pero, estrictamente hablando, el pasaje no lo aserta, lo cual comprueba que tenemos la tendencia de ir más allá del texto explícito cuando se trata de obras de ficción.

Por otro lado, algunos críticos aseguran que el sentido general de la novela significa que 'el pecado oculto conduce a la perdición', pero ésto sólo se reduce a una interpretación. La novela no lo señala explícitamente y, si el crítico sostiene que se infiere de la obra como totalidad, no justificará su inferencia, y no podrá hacerlo porque no se ha clarificado la conexión entre la obra y las proposiciones asociadas.

Cuando el narrador expone ostensiblemente su opinión sobre los hechos que narra, su exposición podría ser verdadera o falsa, y nada de esto sucede con las proposiciones implícitas.

tas. Mientras el significado explícito es claro, el implícito es obscuro; no hay relación de antecedente y consecuente y, aunque no se exija una implicación lógica, carece de cadena causal, lo que obligaría a extender el contenido proposicional de una obra de ficción, no sólo a todas las reflexiones explícitas verdaderas o falsas, sino a las implícitas que sugieren; pero, justamente porque se trata de una obra de ficción, el antecedente es falso. Si quisiéramos entender por implicación la simple inducción, tampoco tendríamos suficientes elementos para justificarla. Hay una diferencia epistemológica entre lo que se dice y lo que se implica. Desde el momento en que los hechos ficticios son falsos, no permiten concluir verdades generales o individuales y mucho menos unívocas, sino frecuentemente contradictorias.

A su vez, Hospers responde que las inferencias no siempre las sugieren las proposiciones, sino las actitudes de los personajes, el argumento y desenvolvimiento de las situaciones, la pasión o intensidad de la obra. Estas proposiciones son 'dudosamente verdaderas' y ofrecen un importante sentido de la verdad en literatura. Aunque no impliquen tesis empíricamente comprobables, su gran atractivo reside en ofrecer un conjunto de posibilidades abiertas para cada lector. El autor no siempre se lo propone; pero, si no quisiera implicar tales verdades, no se tomaría tanto trabajo para hacerlo, lo diría explícitamente sin mayores complicaciones, y creo que tiene la razón.

Hospers propone otra interesante forma de concebir

la verdad literaria; aun cuando se ha dicho que el escritor es un 'vendedor persuasivo de la verdad' o que la verdad no es importante para la literatura, no lo es desde el punto de vista científico; pero sus proposiciones, 'dudosamente verdaderas', ofrecen tantas posibilidades, sugieren tal gama de conocimientos y emociones, que no tienen por qué rivalizar con las ciencias, al contrario, las aprovechan para enriquecer sus historias. Verdaderamente, la ciencia no se opone, sino completa a la literatura, y ésto es un hecho indiscutible.

10. La literatura frente a las ciencias

La literatura siempre ha sacado ventaja de las ciencias, los mitos y todo tipo de saberes. Sin ser expertos, los escritores se refieren a bombas atómicas, viajes a la luna, o trasplantes de corazón con la misma familiaridad que muestran en su relatos sobre la vida cotidiana. Hombres de su tiempo, los escritores no permanecen al margen de los adelantos tecnológicos. Hoy día sus personajes, a menos de ser anacrónicos, se transportan en automóviles o aviones y, aunque no se lo propongan, acaban por dar testimonio de los usos y costumbres de su tiempo.

Pero la ciencia también destruyó mitos altamente apreciados por los poetas. Huxley nos hace pensar en las reacciones de Blake y de Keats que detestaron a Newton por haber despoetizado el mundo del hombre, por haber derribado las conexiones entre las estrellas y las huestes celestes, entre

Iris y el arcoiris; pero resulta aún más interesante escuchar a los poetas después de conocer la superficie lunar, o de saber que el ruiseñor no canta de noche por pasión o por dolor, sino para alejar a los rivales de sus alimentos.

Frente al derrumbe de la mitología griega ¿sería posible escribir otra Iliada? Y en tiempos de Homero, ¿se podría haber escrito una obra sobre la guerra de las galaxias? Ahora la ciencia se va convirtiendo en asunto de especialistas. Shakespeare aún se refería indirectamente a teorías astronómicas y filosóficas mientras se ocupaba de las reacciones de dos amantes ante una estrellada noche de verano. Pero ¿ahora?

Ahora Huxley ve a los hombres de letras frente a un desafío fascinante. Las ciencias ofrecen un tesoro de descubrimientos recientes; la literatura podría armonizarlos con los viejos mitos. Después de todo, saber por qué canta el ruiseñor, no impide gozar la belleza de su canto. En todas las épocas los hombres hurgan en el misterio de la existencia y si pensamos, que el verdadero interés de la literatura sigue siendo el propio hombre con sus perplejidades, sus reacciones, sus emociones, sus inquietudes, podría concluirse con Barthes que la literatura pone todo eso en palabras, mezcla los saberes y 'convierte el saber en una fiesta' 15/.

CONCLUSIONES

Comenzar el estudio de la ficción literaria desde el punto de vista del lector, supone alumbrar muy diversas facetas; después de todo, él es su destinatario natural y habrá de recrearla y juzgarla. Sin él, la obra parece trunca y queda en espera de su cabal realización.

Leer un texto artístico no equivale a contemplar una pintura o una escultura, no sólo porque no tienen el mismo status ontológico, sino porque exige mayor participación por parte del receptor. El lector sólo contempla una organización de palabras que debe descifrar, producir imágenes y obtener una experiencia virtual. Allí podrían incluirse todas las actividades que va adoptando durante la lectura, desde la descodificación y la actitud contemplativa, hasta la emoción estética que la acompaña.

La descodificación no sólo consiste en comprender el vocabulario, sino descifrar los significados manifiestos y potenciales de las palabras, realizar operaciones extensionales, perseguir una afirmación que se va retroalimentando, corrigiendo y ampliando sobre la base de informaciones anteriores, superponer aspectos encadenados capaces de modificarse durante la lectura hasta conformar una situación total que el lector imagina desde su propia perspectiva. Leer un texto artístico supone sumergirse en el mundo de la obra, introyectar fantasías ajenas y ahí proyectar la propia sensibilidad.

Lo anterior ha hecho pensar que en literatura, el ob-

jeto artístico no es real sino imaginario, se encuentra en la mente del autor (Collingwood) o del lector (Sartre). Aun cuando se realice a través del lenguaje, no se halla precisamente en el lenguaje, sino es una presentación imaginaria del mundo. Pero esto supone confundir el objeto literario con las experiencias subjetivas de lector o del autor y perder de vista al propio texto. El texto también parece evadir su presentación física; permanece inalterable a través de ediciones y tipografías. Las alteraciones aparecen en los productos imaginarios de los lectores, no en el texto mismo; sólo el texto es objetivo.

Sin embargo, el objeto literario no es una pura construcción de palabras, o el propio texto, como sugieren algunos críticos (McDonald, Goodman). Un texto histórico también podría tener cualidades artísticas, pero la ficción literaria ha sido creada por el escritor. Ficción y texto son producto de la imaginación creadora del artista. A su vez, ésta podría explicarse a través de los procesos inconscientes y conscientes de los autores, según advertencias de Freud, Bachelard, Malrieu, Paz, Kris... que recogimos en el Capítulo II.

Los Capítulos III y IV, dedicados al análisis lógico del lenguaje literario, revelaron hasta que punto el puro análisis no sólo resultó impotente para identificar los textos que se refieren y los que no se refieren a la realidad, sino para manejar apropiadamente los entes ficticios.

Aunque en un principio los personajes literarios sólo fueron usados para ejemplificar los problemas del significado y la denotación, como sucedió con los estudios de Frege, Russell,

Strawson, Quine, etc., poco a poco sirvieron como base para ensayos dedicados expresamente a la literatura. Nadie perdió de vista las observaciones de los filósofos apuntados, más bien se diría que todos empezaron a partir de éstos y procuraron hallar argumentos inmunes a sus objeciones.

Russell se centró en la existencia real y efectiva de aquello que se nombra y, por lo mismo, juzgó falsas las proposiciones sobre ficción. Entonces los filósofos volvieron la mirada hacia los autores. Pensando que el autor no se refiere a los entes ficticios, sino sólo pretende hacerlo, distinguieron entre referir y aseverar, entre usos fácticos y ficticios del lenguaje, entre dos sentidos de 'pretender', además de abundar en las creencias y compromisos ontológicos de los autores.

Por ejemplo, la polémica Ryle-Braithwaite-Moore, que se centró en la posibilidad lógica de hablar sobre lo que no existe, quedó inclinada hacia Moore, que finalmente distinguió entre hablar sobre el hombre acerca del cual se va a contar una historia, o hablar sobre un individuo existente. Aunque no exista tal hombre, es un hecho que se habla sobre el que supuestamente se tiene en mente.

Para despojar de verdad o falsedad a las proposiciones literarias, se acentuaron las intenciones de los autores, como sucedió con Searle, Gale, Gabriel, etc. quienes, amparados en Austin, se detuvieron en los actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios; éstos fueron interpretados como convencionalismos compartidos por el autor y sus lectores: el autor pretende realizar actos ilocucionarios, pero no los lleva a cabo, por eso

no tienen los efectos perlocucionarios que debieran.

Por otra parte, Quine observó que el escritor no se compromete a sostener la existencia del personaje que inventa, pero Woods, pasando del autor a la propia lógica de la ficción, la considera libre de cualquier compromiso ontológico.

Volviendo al texto, encontramos brotes neomeinongianos (Chisholm, Parsons), que fueron insuficientemente sofocados por Lewis y Howell. Russell refutó a Meinong la posibilidad de referir directamente a seres inexistentes, los neomeinongianos no sólo defendieron esa posibilidad, sino juzgaron que la teoría de las descripciones es inadecuada para explicar los fenómenos intencionales. Además, se la acusó de haber entorpecido cualquier tratamiento relacionado con la ficción, según sostuvieron los defensores de la lógica modal aplicada a la literatura, que dejamos para el Capítulo V.

En efecto, a diferencia de Russell, Kripke asegura que los nombres propios refieren independientemente de las descripciones identificadoras, lo que permite hablar de relaciones alternativas, de mundos paralelos, diferentes de los actuales, en donde algunos individuos, ahora existentes, pueden estar ausentes o aparecer con descripciones accidentales distintas de las que poseen en el mundo real.

Nada más propicio para los personajes literarios. La lógica modal podía proporcionar bases para concebir a los seres ficticios como entes posibles, como entes que forman parte del sistema cultural de un sujeto, según observación que Umberto Eco tomó de Hintikka. Esto resolvía, al mismo tiempo, su status ló-

gico y ontológico. Por ejemplo, Eco concibió al texto literario como un desarrollo de acontecimientos posibles, y, para los imposibles, se adhirió a Thomas Pavel que recurrió a la ingeniosa distinción medioeval de *Re* y *de dicto*. Lo que es imposible de *Re* no lo es de *dicto*. Cada obra posee su propia perspectiva ontológica, señala Pavel. Las obras fantásticas o de ciencia ficción, que parecen negar las verdades lógicamente necesarias, sólo ofrecen una ilusión narrativa, esos mundos son 'narrados', no 'construídos' escribe Eco.

Evidentemente, la aplicación de la lógica modal a la literatura ofrece mayores ventajas que la de Russell, y la aproximación de *dicto* permite manejar con mayor facilidad a los entes ficticios. Pero presenta algunas dificultades: el *de dicto* no toma en cuenta a los entes que parecen haberse independizado de la fábula o del autor que los creó. No todos llevan su marca de origen y en muchos casos nuestras referencias no se reducen a un simple *de dicto*, lo cual nos remite nuevamente al status ontológico de los personajes literarios.

A lo largo del trabajo no han faltado definiciones: son seres subsistentes, irreales, inexistentes, no actuales, posibles, objetivados, sistemas de individuos pensables, etc. Algunos son arquetípicos y otros ni siquiera se hallan identificados; unos son posibles y otros inconsistentes y contralógicos. No son físicos ni puramente mentales, son incompletos y deben ser recreados por los lectores; tienen algunas características descritas y otras libremente imaginadas. En este sentido, podría pensarse en un status híbrido objetivo-subjetivo. Las

propiedades descritas podrían considerarse esenciales, y las imaginadas, diferentes para cada lector, constituirían los accidentes. En esta forma los personajes literarios serían esencialmente objetivos y accidentalmente subjetivos.

En relación con los mundos que 'habitan', algunos son posibles y otros imposibles; unos parecen ser alternativas y otros simples agregados o añadidos al nuestro. Ahí se actúa y se habla en la forma en que lo dicta el autor, y esa forma no siempre coincide con las leyes científicas ni se adecúa a los análisis lingüísticos. Al contrario, los análisis lógicos del lenguaje fueron dejando a un lado las ironías, las sátiras, las ambigüedades y todos los recursos empleados por los escritores, para favorecer el lenguaje de las ciencias. Por eso fueron incapaces de atrapar la riqueza del lenguaje literario.

De allí es posible concluir dos hechos: a) los entes ficticios se resisten a ser entendidos con las mismas teorías que se usan para explicar los objetos reales; y b) los mundos que 'habitan' sufren la misma suerte. En este sentido pienso, como Routley, que la lógica asociada a una obra de ficción puede ser cualquier lógica que escoge o impone el autor. Si el autor decide escribir una obra intuicionista o nihilista, él impone la lógica que le corresponde y las cosas ocurrirán o se desplazarán según los principios lógicos que escoge. O en otras palabras: desde el momento en que los mundos ficticios se desarrollan de acuerdo con la lógica que impone el autor, no hay uniformidad en la lógica de la ficción.

Las discusiones sobre el status lógico y ontológico de los entes ficticios, alimentaron otra polémica: la posible verdad

o falsedad de la literatura. Allí reaparecieron de tal modo los argumentos de Platón y Aristóteles, que permitieron trazar dos líneas paralelas que continúan los planteamientos de ambos filósofos, según se advierte en el Capítulo VI.

Igual que Platón, se pensó que la poesía, confrontada con los hechos, resulta falsa. Sin embargo, se trató de desliarla de la verdad y dignificarla a través de otras vías:

- a) Enfatizando su función estética (Frege, Isenberg).
- b) Destacando el uso expresivo del lenguaje a través del cual expresa sus emociones y apela a las de sus lectores (Richards, Ayer).
- c) Exaltando su carácter simbólico (S. Langer).
- d) Buscando calificativos apropiados a la literatura como convincente, sincera, auténtica (Richards, Walsh).

En favor de Aristóteles se defendió la verosimilitud frente a la mentira, separando el significado literal del significado profundo de las proposiciones. Justamente porque la literatura se distingue de la ciencia, no debe ser juzgada literalmente:

- a) El escritor no puede ser acusado de mentiroso porque de hecho ni siquiera informa sobre el mundo, sólo pretende hacerlo sin ánimo de engañar a nadie (Searle, Gabriel, Gale...).
- b) Es capaz de organizar experiencias parciales y ofrecer una experiencia plena de sentido (Dewey).

- c) El artista interpreta la experiencia al punto de hallar lo universal en lo particular (Greene).
- d) La literatura es verdadera a la naturaleza humana (Hospers, Beardsley).
- e) La ficción literaria, literalmente falsa, proporciona verdades en forma implícita (Hospers, Beardsley).
- f) También puede entreverar verdades explícitas y reportes de hechos totalmente verificables.
- g) Los textos literarios, desde el momento en que constituyen mundos narrativos posibles, proporcionan verdades posibles (Eco, Pavel).

Tales declaraciones ya sustentadas por filósofos de otras escuelas, se enfrentan a cuatro tipo de objeciones:

1. Los textos verdaderos a la naturaleza humana sólo valen para la literatura realista.
2. La literatura está plagada de hechos imposibles y contralógicos.
3. Los escritores ofrecen un pluralismo de versiones independientes y autosuficientes.
4. Nada nos garantiza que hemos interpretado correctamente las llamadas 'verdades implícitas'.

Las objeciones resultan razonables pero, aún así, no empañan el vasto espectro de la creación literaria. Como toda obra artística, la literatura cumple una función estética y es expresiva; entre sus manifestaciones hallamos obras más o menos simbólicas, auténticas, convincentes, sinceras; algunas resultan

verdaderas a la naturaleza humana, se abren a diferentes posibilidades y abordan cualquier tipo de experiencias; muchas entregan reportes y razonamientos explícitos y otras sólo sugieren, ofrecen verdades implícitas. Nunca sabremos si las hemos interpretado correctamente. A pesar de conocer los propósitos del autor, podrían haber quedado ocultas en la obra; si descubrimos alguna verdad resultaría sui géneris: como no hay manera de verificarla, podríamos juzgarla a la manera de Alfonso Reyes, como una 'verdad sospechosa'.

NOTAS A PIE DE PAGINA

(Los datos bibliográficos de las obras aquí citadas se hallan en el apartado dedicado a la bibliografía)

CAPITULO I

- * Bachelard. La poética de la ensoñación p. 245
- ** Homero. La Iliada p. 9
- 1. Idem
- 2. Borges. Historia universal de la infamia Ob.Com. p. 316
- 3. Borges. Ficciones Ob.Com. p. 485
- 4. García Márquez. Cien años de soledad. p. 257
- 5. Borges. Ficciones Ob.Com. p. 491
- 6. Borges. Historia universal de la infamia Ob.Com. p. 307
- 7. Borges. Ficciones Ob.Com. p. 491
- 8. Borges. El Aleph Ob.Com. p. 624
- 9. Cervantes. Don Quijote p. 48
- 10. García Márquez. Cien años de soledad p. 148
- 11. García Márquez. Idem p. 17
- 12. Homero. La Iliada p. 9
- 13. Lotman. La structure du texte artistique p. 36
- 14. Sartre. Qué es la literatura p. 72
- 15. Eco, H. El lector modelo p. 13
- 16. Iser, W. Die Wirklichkeit der Fiktion p. 294
- 17. Sercovich, A. El discurso, el psiquismo y el registro imaginario p. 32
- 18. Frege. Sense and reference p. 51
- 19. Reyes, A. La experiencia literaria p. 65

CAPITULO II

- * Müller, G. "Morphological poetics p." 207
- 1. Collingwood, R.G. Los principios del arte p. 27
- 2. Idem p. 130
- 3. Sartre. Qué es la literatura p. 74
- 4. Sartre. Lo imaginario p. 242
- 5. Sartre. Qué es la literatura p. 73
- 6. Sartre. Idem p. 87
- 7. McDonald. Art and imagination p. 217

- 8. Goodman, N. Los lenguajes del arte p. 214
- 9. Idem
- 10. Idem p. 215
- 11. Platón. Ion p.
- 12. Paz, O. El arco y la lira p. 178
- 13. Kris, E. Psicoanálisis y arte p. 317
- 14. Freud, S. El poeta y la fantasía Ob.Com. p. 1058
- 15. Freud, S.
- 16. Bachelard. La poética de la ensoñación p. 12
- 17. Idem
- 18. Idem p. 238
- 19. Idem p. 27
- 20. Kofman, S. El nacimiento del arte p. 96
- 21. Marcuse, H. Eros y civilización p. 153
- 22. Ricoeur. Hermenéutica y psicoanálisis p. 126
- 23. Malrieu. La construcción de lo imaginario p. 270
- 24. Paz, O. El arco y la lira p. 165
- 25. Idem. p. 177
- 26. Idem. p. 178
- 27. Idem. p. 179
- 28. Idem. p. 181
- 29. Kris. Ob.cit. p. 274
- 30. Paz, O. Ob.cit. p. 157
- 31. Heidegger. Arte y poesía p. 137
- 32. Wittgenstein. Investigaciones filosóficas p. 489
- 33. Ricoeur. La metáfora viva p. 288
- 34. Bachelard. Ob.cit. p. 244

CAPITULO III

- * Platón. Teeteto 189 d
- 1. Russell. 'On ~~the~~ noting' p. 46
- 2. Idem
- 3. Ryle, G. 'Imaginary objects'
- 4. Idem
- 5. Braithwaite. 'Imaginary objects'
- 6. Moore. 'Imaginary objects'

7. **Idem**
8. McDonald, M. 'The language of fiction' p. 619
9. Strawson. 'On referring' p. 63
10. **Idem** p. 71
11. **Idem**

CAPITULO IV

- * Searle, J. 'The logical status of fiction and discourse' p. 237
- 1. Quine. Desde el punto de vista lógico p. 103
- 2. Gabriel, G. Ver Poetics 8
- 3. Searle. Ob.cit. p. 237
- 4. **Idem** p. 239
- 5. Eaton. 'Liars, ranters and dramatic speakers' p. 43
- 6. Searle. Ob.cit. p. 241
- 7. Strawson. 'Is existence never a predicate?' p. 146
- 8. Margain, H. 'La existencia nunca es predicado' p. 146
- 9. Margain, H. 'La existencia nunca es predicado' p. 148
- 10. Chisholm. 'Beyond being and nonbeing' p. 255
- 11. Cartwright. 'Negative existentials' p. 639

CAPITULO V

- * Borges. El jardín de los senderos que se bifurcan
Ob.Com. p. 479
- 1. Pavel, Th. 'Possible words in literary semantics' p. 174
- 2. Eco, U. Lector en fábula p.
- 3. **Idem** p.
- 4. **Idem** p.
- 5. Ferrater Mora. El ser y el sentido p. 233 y 234
- 6. Neri-Castañeda, H. 'Fiction and reality' p. 49
- 7. **Idem**

CAPITULO VI

- * Reyes, A. La experiencia literaria p. 64
- 1. Aristóteles. Poética 1451-B-5-8
- 2. Frege. 'Sense and reference' p. 10
- 3. Isenberg. 'The aesthetic function of language' p. 92

4. Elliot, T.S. 'Poetry and truth' p. 632
5. Richards, I.A. Principles of literary criticism p. 269
6. Odgen and Richards, I.A. El significado del significado
p. 249
7. Langer, S. Sentimiento y forma p. 226
8. Idem p. 198
9. Goodman, N. Los lenguajes del arte p. 264
10. Hospers. Meaning and truth in literature p. 167
11. Beardsley. Aesthetics p. 246
12. Eco, U. Obra abierta p. 88
13. Sánchez Vázquez, A. Estética y marxismo p. 46
14. Xirau, R. Poesía y conocimiento p. 138
15. Barthes, R. El placer del texto y lección inaugural
p. 126

BIBLIOGRAFIA

(Libros)

- ABRAMS, MEYER HOWARD - Literature and belief, N.Y., Columbia University Press, 1958.
- ARISTOTELES - Obras completas. Madrid, Aguilar 1964.
- AUSTIN, J.L. - How to do things with words. Lectures 8 F.F.
- AYER, A.J. - Lenguaje, verdad y lógica. Bs.As., Eudeba, 1965
- BACHELARD, GASTON - La poética de la ensoñación. México, FCE, 1982
Psicoanálisis del fuego. Bs. As., Shapire, 1973.
- BAREMBLITT, G. - et.al. Concepto de realidad en psicoanálisis. Bs.As., Paidós
- BARRET, CYRIL - (ed.) Collected papers on aesthetics. Oxford, Blackwell, 1965
- BARTHES, ROLAND - El grado cero de la escritura. México, Siglo XXI, 1968
El placer del texto y lección inaugural. México, Siglo XXI
- _____, y NADEAU. Sobre la literatura. Barcelona, Anagrama
- _____, T. TODOROV, et.al. Análisis estructural del relato. México, Premia 1982
- _____, et.al. El lenguaje y los problemas del conocimiento. Bs.As., Rodolfo Alonso, 1974
- BAUDIN, H. - La Science-fiction. París, Bordas, 1971
- BEARDSLEY, MONROE E. - Aesthetics; problems in the philosophy of criticism
_____, N.Y., Harcourt Brace, 1958
_____, Literature and aesthetics, Bobbs, 1968
- BELEVEN, HARRY - Teoría de lo fantástico. Barcelona, Anagrama, 1976
- BERNIS, JEANNE - L'imaqination. París, P.U.F., 1961
- BESSIERE, IRENE - Le récit fantastique. París, Larousse, 1974
- BLOCK DE BEHAR, L. - Una retórica del silencio. México, Siglo XXI, 1984
- BORGES, J.L. - Historia universal de la infamia. Bs.As., Emecé, 1964
_____, Obras completas. Bs.As., Emecé, 1974
- BURKE, KENNETH - The philosophy of literary form. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1941
- BUTOR, MICHEL - Sobre literatura II. Barcelona, Seix Barral, 1967
- CALLOIS, ROGER - Au coeur du fantastique. París, Gallimard, 1965
- CARY, JOYCE - Art and reality. Inglaterra, Cambridge University, 1958
- CASSIRER, ERNST - Filosofía de las formas simbólicas. México, FCE, 1971
- CAUDWELL, CHRISTOPHER - Ilusión y realidad. Bs.As., Paidós, 1972
- CELIS, R. - L'oeuvre et l'imaginaire. Bruxelles, Publications des Universitaires St. Louis, 1974
- _____, CENTRO DE ESTUDIOS DEL TERCER MUNDO. Comunicación (revista). Bs.As. Tiempo Contemporáneo, 1972-73
- CERVANTES, M. de - Don Quijote de la Mancha. Madrid, Espasa-Calpe, 1940
- COLEMAN, FRANCIS J. - (comp.) Contemporary studies in aesthetics. N.Y., McGraw-Hill, 1968
- COLLINGWOOD, R.G. - Los principios del arte. México, FCE, 1978

- CROCE, BENEDETTO - Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Bs.As., Nueva Visión, 1969
- CULLER, JONATHAN - Creative imagination. N.Y., Harcourt Brace
- CHATEAU, JEAN - Las fuentes de lo imaginario. México, FCE, 1976
- CHIARI, JOSEPH - Art and knowledge. Gordian Press, 1977
- DAICHES, DAVID - The nature of fiction. París, P.U.F., 1979
- DEWEY, JOHN - Art as experience. N.Y., Capricorn Books, 1959
- DILTHEY, WILHELM - Literatura y fantasía. México, FCE, Obras de W.D. t. IX, 1963
- EASTMEN, MAX - The literary mind. N.Y., Scribner, 1951
- ECO, HUMBERTO - Lector en fábula. Barcelona, Lumen, 1981
Obra abierta. Barcelona, Ar el, 1979
- ELTON, WILLIAM - (Ed.) Aesthetics and language. London, Basil Blackwell, 1970
- ERMATINGER, EMIL - et.al. Filosofía de la ciencia literaria. México, FCE 1983
- FAST, HOWARD - Literature and reality. N.Y., International, 1950
- FERRATER MORA, JOSE - El ser y el sentido. Madrid, Revista de Occidente, 1967
- FERRERAS, J.I. - La novela de ciencia ficción. Siglo XXI
- FIELDMAN, E.B. - Art as image and idea. Inglewood Cliffs, Prentice Hall, 1967
- FREUD, SIGMUND - Obras completas, ts. 1 y 2. Madrid, Biblioteca Nueva, 1967
 3 ts.
- GARCIA MARQUEZ, GABRIEL - Cien años de soledad. Bs.As. Sudamericana, 1978
- GHISELIN, BREWSTER - (Ed.). The creative process; a symposium. N.Y. and
 Scarborough Ontario, New American Library, 1952
- GOMBRICH, E.H. - Freud y la psicología del arte. Barcelona, Seix Barral, 1971
Meditaciones sobre un caballo de juguete. Barcelona, Seix Barral, 1968
- GOODMAN, NELSON - Los lenguajes del arte. Barcelona, Seix Barral, 1976
- GUTHRIE, JERRY - Self-deception and emotional response to fiction.
- HACKER, P.M.S. - Insight and illusion. Inglaterra, Oxford University Press,
 1975
- HAMBURGER, RATE - The logic of literature. Bloomington, Indiana, 1973
- HARDISON, O.B. - (Ed.). The quest for imagination; essays in twentieth-century aesthetic criticism. Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1971
- HEIDEGGER, MARTIN - Arte y poesía. México, FCE, 1958
- HOFSTADTER, ALBERT - Truth and art. N.Y., Columbia University, 1965
The scientific and literary uses of language; 14 Symposium of Science and religion and Philosophy. N.Y., Harper, 1955
- HOMERO - La Ilíada. Espasa-Calpe, 1954
- HOOK, SIDNEY - Art and philosophy; a symposium. N.Y., New York University, 1966

- HOSPERS, JOHN - Meaning and truth in the arts. Chapel Hill, The University
of North Carolina, 1946
- HUNGERLAND, ISABEL - Poetic discourse. Berkeley, University of California
Press, 1958
- HUXLEY, ALDOUS - Literatura y ciencia. Bs.As. Sudamericana, 1979
- ISENBERG, ARNOLD - Aesthetics and theory of criticism; selected essays.
Chicago, The University of Chicago, 1973
- JUNG - Filosofía de la ciencia literaria. México, FCE, 1946
- KAYSER, WOLFGANG - Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid,
Gredos, 1976
- KENNETH, BURKE - The philosophy of literary form. USA, Louisiana State
University Press, 1941
- KENNICK, W.E. - Art and philosophy; readings in aesthetics. N.Y. St. Martin,
1970
- KNIGHT, EVERETT W. - Literature considered as philosophy. London, Routledge,
1957
- KNIGHTS, L.C. - How many children had Lady Macbeth. London, Chatto, 1951
- KOFMAN, SARA - El nacimiento del arte. Bs.As., Siglo XXI, 1973
- KOGAN, JACOB - Literatura y conocimiento. Bs.As. Centro Editor de América
Latina, 1967
- KOLTENIUK, MIGUEL - Cultura e individuo. México, Grijalbo, 1986
- KRIPKE, S. - Identidad y necesidad. México, UNAM, 1978
- KRIS, ERNST - Psicoanálisis del arte y del artista. Bs.As., Paidós, 1964
Psicoanálisis y arte. Bs.As. Paidós, 1955
- KRISTEVA, JULIA - El texto de la novela. Barcelona, Lumen, 1931
- LANGER, SUSANNE - Los problemas del arte. Bs.As. Infinito, 1966
Sentimiento y forma. México, UNAM, 1967
(Ed.). Reflections on art. USA, Oxford University Press, 1958
- LOTMAN, I. - La structure du texte artistique. France, Gallimard, 1980
- MALDYSKY, DAVID - Teoría literaria general; enfoque multidisciplinario.
Bs.As., Paidós, 1974
- MALRIEU, PHILIPPE - La construcción de lo imaginario. Madrid,Guadarrama,1971
- MARCUSE, HERBERT - Eros y civilización; una investigación filosófica sobre
Freud. México, Joaquín Mortiz, 1965
- MARGAIN, HUGO - Racionalidad, lenguaje y filosofía. México, FCE, 1978
- MARSHALL URBAN, WILBUR - Lenguaje y realidad. México, FCE, 1979
- MARTINEZ BONATI, FELIX - Fictive discourse and the structure of literature.
Ithaca Cornell University Press, 1981
- MEINONG, ALEXIUS - Teoría del objeto. México, UNAM, 1981
- METZ, C. - et.al. Lo verosímil. Bs.As., Tiempo Contemporáneo
- MEYER GREENE, T. - The arts and the art of criticism. N.Y., Gordian Press,
1973

- MORO SIMPSON, THOMAS - (Comp.). Semántica filosófica; problemas y discusiones. Bs.As., Siglo XXI, 1973
- MOUNING, G. - La literatura y sus tecnogracias. México, FCE, 1983
- NAHM, MILTON CHARLES - Readings in philosophy of art and aesthetics. Englewood, N.J., Prentice-Hall, 1975
- ODGEN, C.K. and RICHARDS I.A. - El significado del significado. Bs.As., Paidós, 1964
- PAGE, P.L.R. - L'oeuvre litteraire et Ses significations. Quebec, Les Presses de l'Université du Quebec, 1970
- PARSONS, T. - Non existent objects. USA, Yale University Press, 1980
- PAZ, OCTAVIO - El arco y la lira. México, FCE, 1981
- PELC, JERZY - Studies in functional logical semiotics of natural language. Paris, Mouton, 1971
- PENZOLDT, P. - The supernatural in fiction. Londres, Peter Nevill, 1952
- PHILIPSON, MORRIS - (Comp. y ed.). Aesthetics today. Cleveland, World Pub. 1961
- PLANTINGA, ALVIN - The nature of necessity. Clarendon Press Oxford, 1978
- PLATON - Obras completas. Madrid, Aguilar, 1966
- QUINE, W. - Desde un punto de vista lógico. Barcelona, Ariel, 1962
- RADER, MELVIN - A modern book of esthetics; an anthology. N.Y., Holt Rinehart and Winston, 1964
- REID, LOUIS ARMEUD - Meaning in the arts. London, Allen & Unwin, 1969
- REYES, ALFONSO - El deslinde. México, Colegio de México, 1944
La experiencia literaria. Bs.As., Losada, 1969
- RICHARDS, I.A. - Principles of literary criticism. N.Y., Harcourt Brace, 1938
Science and poetry. London, 1925
- RICHARDSON, A. - Mental imagery. London, Routledge and Kegan Paul, 1969
- RISCO, ANTONIO - Literatura y fantasía. Madrid, Taurus, 1969
- ROYAL INSTITUTE OF PHILOSOPHY - Philosophy and the arts. London, MacMillan, 1973
- ROZET, I.M. - Psicología de la fantasía. Madrid, Akal, 1981
- RUITENBEEK, H. (Ed.). Psicoanálisis y literatura. México, FCE, 1973
- RUSSELL, B. - Los principios de la matemática. Madrid, Espasa-Calpe, 1967
- RYCROFT, C. - Imagination and reality. London, The Hogarth Press, 1968
- RYLE, GILBERT - El concepto de lo mental. Bs.As., Paidós, 1967
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO - (Comp.). Antología de textos de estética y teoría del arte. México, UNAM, 1972
-(Comp.). Estética y marxismo. México, Era, 1975, 2 ts.
- SARTRE, JEAN-PAUL - La imaginación. Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1978
Lo imaginario. Bs.As., Losada, 1964
¿Qué es la literatura? Bs.As., Losada, 1950
- SCRUTON, ROGER - Art and imagination; a study in the philosophy of mind. Inglaterra, Methuen, 1974

- SCHACHTEL, E.G. - Metamorfosis; el desarrollo y la psicología de la creatividad. México, FCE, 1962
- SCHUHL, PIERRE MAXIME - L'imagination et le Merveilleux. París, Flamarión, 1969
- SCHWARTZ, S.P. - Naming, necessity and natural kinds. USA, Cornell University Press, 1977
- SERCOVICH, ARMANDO - El discurso, el psiquismo y el registro imaginario; ensayos semióticos. Bs.As., Nueva Visión, 1977
- SYRISTOVA, E. - El mundo imaginario. Madrid, Akal, 1979
- TACCA, O. - Las voces de la novela. Madrid, Gredos
- TILGHMAN, BENJAMIN R. - (Ed.). Language and aesthetics; contributions to the philosophy of art. USA, The University Press of Kansas, 1973
- TILLMAN, FRANK A. y S.M. CAHN - Philosophy of art and aesthetics, from Plato to Wittgenstein. N.Y., Harper & Row, 1969
- TODOROV, T. - Introducción a la literatura fantástica. Bs.As., Tiempo Contemporáneo, 1972
- URBAN, WILBUR - Lenguaje y realidad. México, FCE, 1952
- VARIOS AUTORES - El lugar de la literatura. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1980
- VAX, LOUIS - Arte y literatura fantásticas. Bs.As., Eudeba, 1973
- WALSH, DOROTHY - Literature and knowledge. Middleton, C.T. Wesleyan University, 1969
- WARNOCK, MARY - Imagination. USA, University of California Press, 1978
- WELLEK, RENE y WARREN AUSTIN - Teoría literaria. Madrid, Gredos, 1966
- WITTGENSTEIN, LUDWIG - Investigaciones filosóficas. Barcelona, UNAM/Crítica, 1988
- WOLLHEIM, RICHARD - El arte y sus objetos, introducción a la estética. Barcelona, Seix Barral, 1972
- XIRAU, RAMON - Mito y poesía. México, UNAM, 1973
- _____. Poesía y conocimiento. México, Joaquín Mortiz, 1978

BIBLIOGRAFIA(Artículos)

- ABRAMS, MEYER HOWARD - Belief and the suspension of disbelief, pp. 149-69, en: Wismatt, W.K. (Ed.). Literary criticism: idea and act.
- AGASSI, JOSEPH - Art and science, pp. 127-52, en: Scientia, 114, 1979
- AIKEN, HENRY DAVID - The aesthetic relevance of belief, en: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 10, 1951, USA, Long Island University, N.Y.
- _____, Some notes concerning the aesthetic and the cognitive, en: JAAC, v. XIII, N° 3, March 1955
- ASCHK, KARL A. - Implication of Frege's Philosophy of Language for Literature, en: The British Journal of Aesthetics, N° 8, 1968
- BARRET, WILLIAM - Art and being, pp. 157-72, en: Hook, S. (Ed.). Art and philosophy: a symposium, USA, New York University, 1966
- BEARDSLEY, M. - Fiction as representation, en: Syntheso, 46, 1981
- BRISKMAN, LARRY - Creative product and creative process in science and art, pp. 83-106, en: Inquiry, v. 23
- BRITTON, K. - Philosophy and poetry, pp. 74-6, en: Philosophy, v. 36, N° 136, Jan. 1961
- BUESCH, THOMAS A. - The literary genre as symbolic form, pp. 525-30, en: JAAC, 31, Sum., 1973
- CARTWRIGHT, RICHARD I. - Negative existentials, en: The Journal of Philosophy, v. LVII, N° 20-21, Sept. 29-Oct. 13, 1960
- CASEY, EDWARD S. - Truth in art, pp. 351-69, en: Man World, 3 November, 1970
- CASTAÑEDA, H.-N. - Fiction and reality: their fundamental connections, en: Poetics, 8 (1979), North-Holland Publishing Co.
- CLARK, RALPH W. - Fictional entities: talking about them and having feelings about them, pp. 341-9, en: Philosophical Studies, 38, N° 4, Nov. 1980
- COHEN y NAGEL - La lógica de la ficción, en _____. Introducción a la lógica y al método científico, t. II. Bs.As., Amorrortu, 1978
- CHISHOLM, R. - Beyond being and nonbeing, pp. 245-57, en: Philosophical Studies, v. XXIV, N° 4, July 1973
- DAICHES, DAVID - Literature and belief, en: Study of Literature. Ithaca, N.Y., 1948
- DANTO, ARTHUR C. - Imagination, reality and art, pp. 220-35, en: Hook, S. (Ed.). Art and philosophy: a symposium. USA, New York University, 1966
- DEVINE, P.E. - The logic of fiction, pp. 389-99, en: Philosophical Studies, v. 26, Nos. 5-6, Dec. 1974, Dordrecht-Holland, D. Reidel Publishing Co.
- DEWEY, JOHN - Art as experience, pp. 352-69, en: Tillman, F.A. y S.M. Cahn. Philosophy of art and aesthetics, from Plato to Wittgenstein, N.Y., Harper & Row, 1969
- DOLEZEL, L. - Extensional and intensional narrative worlds, pp. 193-211, en: Poetics, 8 (1979)
- EATON, MARCIA M. - Liars, ranters and dramatic speakers, pp. 43-63, en: Tilghman, B.R. (Ed.). Language and aesthetics: contributions to the philosophy of art. USA, The University Press of Kansas, 1973
- _____, The truth value of literary statements, pp. 163-74, en BJA, v. 12, Sept. 1972

- ELLIOT - Poetry and truth, pp. 631-40, en: Tillman, F.A. y S.M. Cahn, ___ ,Op. cit.
- FEINBERG, E.I. - Art and cognition, pp. 16-91, en: Soviet Stud. Phil., 15, ___ ,Spr., 1977
- FREE, WILLIAM J. - Structuralism, literature and tacit knowledge, pp.65-74, ___ , en: JAAC, 8, Oct. 1974
- FREEDMAN, W. - The relevance of the truth-standard, pp. 429-36, en: JAAC, ___ ,v. XXXIX, N° 4, Sum., 1981
- FREGE, GOTTLOR - Sence and reference, pp. 209-30, en: The Philosophical Review, v. 57, 1948
- FRYE, NORTHROP - Levels of meanings in literature, en: Kenyon Rev., XII, ___ ,Sept. 1950
- GALE, GEORGE - Are some aesthetic judgments empirically true? pp. 341-8, en: ___ ,American Philosophical Quarterly, v. 12, N° 4, Oct. 1975
- GALE, RICHARD M. - The fictive use of language, pp. 324-40, en: The Journal of Philosophy, v. XLVI, N° 178, March 1971
- GOMBRICH, E.H. - Meditations on a hobby horse or the roots of artistic form, pp. 114-28, en: Philipson, M. (comp. y ed.). Aesthetics today, ___ ,Cleveland, World Pub., 1961
- HALLETT, CHARLES A. y Frost - Poetry and reality: the zetema and its significance for poetics, pp. 415-93, en: Int. Phil Quart., 17 Dec.1977
- HARDING, D.W. - Psychological process in the reading of fiction, en BJA, 2, ___ ,1962
- HARDING, F.J.W. - Fantasy, imagination and Shakespeare, en: BJA, N° 4, 1964
- HARE, PETER H. - Feeling imaging and expression theory, pp. 343-50, en: JACC ___ ,30, Spr., 1972
- HEPBURN, RONALD W. - Concrete imagination: problems of truth and illusion, ___ ,en: BJA, 12, Winter, 1972
- ___ ,Plausibility in fiction, en: The Journal of Philosophy,v. XLIX, N° 1, ___ ,Jan. 1952
- HICKEY, LEO - The particular and the general in fiction, pp. 327-31, en: JAAC ___ ,v. 30, N° 3, Spr. 1972
- HINTIKKA, JAAKO - The semantics of modal notions and the indeterminacy of ontology, en: Davidson, D. y G. Harman (Ed.). Semantics of natural language, 1972
- HOEKSTRA, RAYMOND - Art and truth, in reply to Morris Weitz, en: Phil. and Phen. Research, v. III, N° 3, March 1943; o: v.5, N° 3, March 1945
- HOSPERS, JOHN - Art and reality, pp. 121-52, en: Hook, S.(Ed.). Op.cit. ___ ,Implied truths in literature, pp. 309-23, en: Kennick, W.E. Art and philosophy: readings in aesthetics. N.Y., St. Martin, 1970
- ___ ,Literature and human nature, en: JAAC, v. 17, N° 1, Sept. 1958
- HOWELL, R. - Fictional objects: how they are and how they aren't, pp.129-77, ___ ,en: Poetics, 8 (1979), North-Holland Publishing Co.
- ISENBERG, ARNOLD - The aesthetic function of language, en: The Journal of Philosophy, v. XVI (6 66?), 1949
- ___ ,The problem of belief, en: JAAC, XIII, 1955

- ISER, WOLFGANG - 'The Wirklichkeit der Fiktion', pp. 277-323
- KADISH, 'The dogma of the work of art', pp. 206-19, en: Hook, S. (Ed.).
___, Op.cit.
- KAEELIN, E.F., 'Language as medium for art', pp. 121-30, en; JAAC, v. XI,
___, (40), Nº 2, Winter, 1981
- KAPLAN, A., y E. KRIS - 'Esthetics ambiguity', pp. 415-35, en: Philosophy
___, and Phenomenological Research, v. 3, Nº 3, March, 1948
- KAUFMANN, WALTER - 'Literature and reality', pp. 250-61, en: Hook, S. (Ed.).
___, Op.cit.
- KINGSLEY, B. PRICE - 'Is there artistic truth?' pp. 276-82, en: Coleman, F.J.
___, (comp.).
___, Contemporary studies in aesthetics, N.Y., MacGraw-Hill, 1968
- KUSPIT, DONALD - 'Fiction and phenomenology', en: Philosophy and Phenomeno-
___, logical Research, Nº 29, 1968
- LANG, BEREL - 'Denotation and aesthetic inference', en: Journal of Aesthet-
___, ics, 10, 1970
- LAWRIE, R. - 'The existence of mental images', pp. 253-7, en: Philosophical
___, Quarterly, v. 20, Nº 80, 1970
- LEES, F.N. - 'Identification and emotion in the novel: a feature of the narra-
___, tive method', en BJA, 4 (1964)
- LEFEBVRE, HENRI - 'Contenido ideológico de la obra de arte', pp. 154-62, en:
___, Sánchez Vázquez, A. (comp.). Antología de textos de estética y teoría del
___, arte. México, UNAM, 1972
- LEW, A. - 'Facts and imagination', pp. 392-9, en: Mind, v. LXV (65), Nº 259
- LEWIS, D. - 'Truth in fiction', pp. 37-46, en: American Philosophical Quarter-
___, ly, v. 15, Nº 1, January, 1978
- LINGIS, ALPHONSO - 'Truth and art', pp. 122-39, en: Philosophy today, 16,
___, Sum., 1972
- LOEWENBERG, INA - 'Creativity and correspondence in fiction and in metaphors
___, pp. 341-51, en: JAAC, v. 36, Nº 3, Spr., 1978
- LORD, CATHERINE - 'A Kripkean approach to the identity of a work of art',
___, pp. 147-55, en: JAAC, v. 36, Nº 2, Winter, 1977
- LYAS, COLIN A. - 'The semantic definition of literature', en: The Journal of
___, Philosophy, v. LXVI, Nº 3, Feb. 13, 1969
- MACDONALD, MARGARET - 'Art and imagination', pp. 205-26, en: Proceedings of
___, the Aristotelian Society, v. 53, 1953
- MARY - 'The language of fiction', pp. 165-84, en: Aristotelian Society Sup-
___, plementary, v. 28
- MARGOLIS, JOSEPH - 'On disputes about the ontological status of works of art'
___, en: B.L.A., Nº 8, Apr., 1968
___, 'The ontological peculiarity of works of art', pp. 45-51, en JAAC, v. 36,
___, Nº 1, Fall, 1977
- MARGAIN, H. - 'La existencia nunca es predicado', en: Racionalidad, lenguaje
___, y filosofía, pp. 133, 1978

- MAYER, WILLIAM E. - 'Pshychological and logical distinctions respecting fic-
tion', en JAAC, 27, Sept., 1969
- MCCARTHY, MARY - 'The fact in fiction', en: Partisan Review, XXVII, Sum., 1960
- MCCORMICK, PETER J. - 'Problems with literary truths', pp. 395-410, en: Rev.
Univ. Ottawa, 50, J1, O., 1980
- MELL, D.H. - 'On literary truth', O.H. Mellor, Ratio, 10, 1968
- MEW, PETER - 'Facts in fiction', pp. 329-37, en JAAG, v. 31, N° 3, 1973
- MITCHELL, JULIAN - 'Truth and fiction', pp. 1-22, en: Royal Institute of Phi-
losophy. Philosophy and the arts. London, MacMillan, 1973
- MITIAS, MICHAELS - 'Another look at the ontological status of the aesthetic
object', pp. 29-49, en: S.W.J. Phil., N° 3, Fall, 1972
- MORGAN, DOUGLAS N. - 'Must art tell the truth?', pp. 225-40, en: Hospers, J.
Introductory readings in aesthetics, N.Y., Free, 1969
- MÜLLER, GÜNTHER - 'Morphological poetics', pp. 202-228, en: Langer, S.K.
(Ed.). Reflections on art; a source book of writings by artists, critics
& philosophers. USA, Oxford University Press, 1968
- MUNSTERBERG, HUGO - 'Connection in science and isolation in art', pp. 434-42,
en: Rader, M. (Ed.). A modern book of esthetics, an anthology. N.Y.,
Holt Rinehart & Winston, 1964
- MYLNE, VIVIENNE - 'Illusion and the novel', en: BJA, v. 21, N° 1, Winter,
1981 6: 6, 1966
- NIEDERLAND, W. - 'Psychoanalytic approaches to artistic creativity', en:
The Psychoanalytic Quarterly, v. XLV, N° 2, 1976
- NOVITZ, DAVID - 'Fiction, imagination and emotion', pp. 279-89, en: JAAC,
v. 38, N° 3, Spr., 1980
- OHMANN, RICHARD - 'Speech acts and the definition of literature', pp. 1-19,
en: Phil. Rhet., 4, Winter, 1971
- PAIVIO, ALLAN - 'Images, propositions and knowledge'. pp. 47-71, en: Nicholas
J.M. (Ed.). Images, perception and knowledge: papers deriving from and
related to the philosophy of science workshop at Ontario, Canada, May
1974. Dordrecht-Holland, D. Reidel, 1977
- PAPANOUTSOS, THEODORE - 'The universal literary creation', pp. 301-3, en:
JAAC, 39, Spr., 1976
- PARSONS, T. - 'A prolegomenon to meinongian semantics', pp. 261-80, en:
The Journal of Philosophy, v. 71, N° 16, Sept. 1974
- PAVEL, T.G. - 'Ontological issues in poetics: speech acts and fictional
worlds', pp. 167-78, en: JAAC, v. XI, (40), N° 2, Winter, 1981
- PAVELL, THOMAS - 'Possible worlds in literary semantics', pp. 115-76, en:
JAAC, 34, Winter, 1975
- PINCHAS, NOY - 'Form creation in art', en: The Psychoanalytic Quarterly,
v XLIII, N° 2, 1979
- PLANTINGA, ALVIN - 'Possible but unactual objects: the classical argument',
en: Plantinga, A. The nature of necessity. Clarendon Press Oxford, 1978
(cap. VII).
- _____, 'Transworld identity or world bound individuals? en: Schwartz, S.P.
Maning, necessity and natural kinds. Ithaca and London, Cornell Univ.
Press

- PLEYDELL-PEARCE, A.G. - 'Sense, reference and fiction', en BJA, 3, (1963) ó: ___ ,7, (1967)
- PRICE, KINGSLEY B. - 'Is there artistic truth?', en: The Journal of Philosophy, XLVI, 1949
- QUINE, WILLARD - 'Acerca de lo que hay', en: Desde el punto de vista lógico, Barcelona, Ariel, 1962
 ___ , 'Designation and existence', en: The Journal of Philosophy, v. XXXVI, N° 36, December, 1939
 ___ , 'Notas sobre existencia y necesidad', pp. 127-8, en: Moro Simpson, T. (comp). Semántica filosófica, Bs.As., Siglo XXI, 1973
- REID, LOUIS A. - 'Art, truth and reality', en: BJA, v. 4, 1964
- RICOEUR, PAUL - 'El arte y la sistemática freudiana', en: Hermenéutica y psicoanálisis. Argentina, Megápolis, 1975
 ___ , 'The function of fiction schoping reality', pp. 123-41, en: Man and World, 12, 1979
- RICHARDS, I.A. - 'Science and poetry', pp. 270-85, en: Rader, M. (Ed.) Op.ci
 RIESSER, MAX - 'Language of poetic and of scientific thought', en: The Journal of Philosophy, v. XI (ó XL), N° 15 (ó 16), August 5, 1943
- ROUTLEY, R. - 'The semantical structure of fictional discourse', en: Poetics, 8-1979
- RUDNER, RICHARD - 'On seniotic aesthetics', en: JAAC, v. 10, N° 1, Sept. 1956
 ___ , o: v. 12, N° 1, Sept. 1953 y v. 15, N° 1, Sept. 1956 y 1957 (March, v.15)
 ___ , 'The ontological status of the aesthetic object', en: Phil. and Phen. Res., v. 10, N° 3, March 1950
- RUSSELL, BERTRAND - 'Introduction to mathematical philosophy', 1919, en: ___ , Description, Chap. 16
 ___ , 'On denoting', pp. 479-93, en: Mind, N.S., XIV (1905)
- RUSU, LIVIU - 'Le probleme de la réalité dans la creation litteraire', ___ , Essai sur la creation artistique. París, 1935, Rev. Esth., 25, J1. 5, 1972, pp. 261-7
- RUTHROF, HORST - 'Discussion a phenomeno-sociological approach to fiction', ___ , pp. 399-407, en: Philosophy and Phenomenological Research, v. 33, 1973
- RYLE, GILBERT - 'Symposium: Imaginary Objects', en: P.A.S., Suppl., vol. XIII, 1933
- SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO - 'Sobre la verdad en las artes', pp. 4-9, en: Arte, sociedad, ideología. N° 2, Agosto-Sept., 1977
- SCHORER, MAX - 'Fiction and the matrixof analogy', en: Kenyon Rev., XI, 1949
- SEARLE, JOHN R. - 'The logical status of fictional discourse', en: French, P. A., et.al. Contemporary perspectives in the philosophy of language. University of Minnesota, 1979
- SEMONSKE, ALEXANDER - 'Truth in art', en: The Journal of Philosophy, v. LIII, N° 11, May 24, 1956
- SHINER, R.A. - 'The mental life of a work of art', pp. 253-68, en: JAAC, v. XL, N° 3, Spr., 1982, USA, Long Island University, N.Y.
- SIRRIDGE, M.J. - 'Truth from fiction?', en: Phil. and Phenomenol. Res., v. XXV (ó XXXV), N° 4, June, 1975

- SKULSKY, HAROLD - 'Literature and philosophy', en JAAC, N° 7, Winter, 1968
 ____, 'On being moved by fiction', pp. 5-14, en: JAAC, 39, N° 1, Fall, 1980
- SPARSHOTT, FRANCIS - 'Truth in fiction', en: JAAC, N° 26, Fall, 1967
- STERN, LAURENT - 'Fictional characters, place and events', pp. 202-15, en:
 ____, Phil. and Phenomenol. Res., v. XXVI, N° 2, Dec. 1965
- STRAWSON - 'Is existence never a predicate?', en: Critics, N° 1, 1967
 ____, 'On referring', pp. 320-44, en: Mind, v. LIX, 1950
- TOWNSEND, DABNEY - 'The aesthetic object as a phenomenologically natural
 object', pp. 97-103, en: Southwestern Journal of Philosophy, 9, Spr., 1978
- URMSON, J.O. - 'Fiction', pp. 153-7, en: Amer. Phil. Quart., 13, April, 1976
- VAN INWAGEN, P. - 'Creatures of fiction', pp. 299-308, en: Amer. Phil. Quart.
 ____, v. 14, N° 4, Oct., 1977
- VISION, GERALD - 'Referring to what does not exist', en: Canadian Journal of
 Philosophy, v. III, N° 4, June, 1974
- WALSH, DOROTHY - 'Aesthetic objects and works of art', pp. 7-12, en: JAAC,
 ____, v. 33, Fall, 1974
 ____, 'The cognitive content of art', pp. 282-97, en: Coleman, F.J. (comp.).
 ____, Op.cit.
- WALTON, KENDALL L. - 'How remote are fictional worlds from the real world?'
 ____, pp. 11-23, en: JAAC, 37, Fall, 1978
- WEITZ, MORRIS - 'Art and truth', en: Phil. and Phenomenol. Res., v. 5, N° 3,
 ____, March, 1945
 ____, 'Does is art the truth?', en: Phil. and Phenomenol. Res., v. III, N°3,
 ____, March, 1943
 ____, 'The logic of art; a rejoinder to Dr. Hoekstra', en: Phil. and Phenomenol
 Res., v. V, N° 5 (6 3), March, 1945
 ____, 'Truth in literature', pp. 213-24, en: Hospers, J. Introductory...
- WELLEK, RENE - 'The mode of existence of the literary work of art', en:
 ____, Southern Review, Spr., 1942
 ____, 'What reality? A comment', pp. 153-6, en: Hook, S. (Ed.). Op.cit.
- WILSHIRE, BRUCE - 'Reality and art', pp. 280-8, en: Hook, S. (Ed.) Op.cit.
- WISMATT, W.K. - 'The structure of the concrete universal in literature', en:
 ____, PMLA, LXII, 1947
- WOLTERSTORFF, NICHOLAS - 'Worlds of works of art', pp. 121-33, en: JAAC,
 ____, v. 35, N° 2, Winter, 1976
- ZIFF, PAUL - 'Art and the object of art', pp. 466-80, en: Mind, v. 60, 1951
- ZINK, SIDNEY - 'Poetry and truth', pp. 132-54, en: The Philosophical Review,
 ____, v. 54, 1945

INDICE

Prólogo		
Capítulo I	<u>La ficción literaria</u>	6
	1. El texto artístico.....	13
	2. Actitud participante y contemplativa.....	14
Capítulo II	<u>En las fronteras de lo imaginario</u>	20
	1. Ficción y realidad.....	20
	2. La imaginación creadora.....	24
	3. La inspiración.....	33
	4. 'Ver como'.....	36
Capítulo III	<u>Hablando sobre lo que no existe</u>	38
	1. Ponencia de G. Ryle.....	41
	2. Objeciones de Braithwaite.....	49
	3. Intervención de G. E. Moore.....	53
	4. Comentario de M. McDonald.....	60
	5. Comentario de Strawson.....	62
Capítulo IV	<u>Usos reales y ficticios del lenguaje</u>	64
	1. Influencia de Austin.....	64
	2. Observaciones de Woods y Devine.....	74
	3. Nueva proposición de Strawson.....	75
	4. Réplica de Hugo Margain a Strawson.....	76
	5. Vuelta a Meinong.....	78
	a) Defensa de Chisholm.....	78
	b) Defensa de Parsons.....	80
	c) Objeciones de David Lewis a la tesis de Parsons.....	82
	d) Objeciones de Robert Howell a Parsons.....	83
Capítulo V	<u>Los entes ficticios</u>	89
	1. Los mundos posibles.....	89
	2. De re y de dicto.....	92
	3. Los personajes literarios.....	98
Capítulo VI	<u>Ciencia y literatura</u>	105
	1. La función estética de la literatura.....	107
	2. Uso informativo y uso expresivo del lenguaje.....	109
	3. Arte como símbolo del sentimiento.....	113
	4. Sentimiento y conocimiento.....	114
	5. Arte como experiencia.....	116
	6. Verdades 'sobre de' y verdades 'acerca de'.....	120
	7. Personas y personajes.....	122
	8. Verdades implícitas.....	127
	9. Filosofía y poesía.....	129
	10. La literatura frente a las ciencias.....	133
Conclusiones.....		135
Notas a pie de página.....		144
Bibliografía.....		147