

Metamorfosis de la ficción y *La ficción narrativa* de Félix Martínez Bonati*

Metamorphosis of fiction and *The narrative fiction* by Félix Martínez Bonati

Malva Marina Vásquez

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Lingüística y Ciencias del Lenguaje,
Casilla 4059, Valparaíso, Chile. Correo electrónico: malmara@msn.cl

El artículo, a partir del comentario de *La ficción narrativa* de Félix Martínez Bonati, realiza un itinerario crítico por algunas teorías sobre la ficción. El objetivo central consiste en problematizar la propuesta del autor –su enfoque ontológico de la ficción– al situarlo en el debate sobre la mutación del *sensorium* y la crisis de la noción moderna de representación en la sociedad massmediática actual. Dentro de las más relevantes teorías de la ficción se destacan la propuesta de la teoría de los mundos posibles y la propuesta de Iser sobre el acto de ficcionalización. Se contrasta la propuesta de Martínez Bonati basada en una semántica mimética con la de la teoría de los mundos posibles por aportar esta última una semántica constructiva, lo cual permite dar cuenta de todos los posibles literarios y no sólo de los que se rigen por los criterios de verdad y verosimilitud.

Palabras clave: ficción, ontología, estética, representación, cultura massmediática.

The article starting from the comments on narrative fiction by Martínez Bonati carries out a critical itinerary through some theories about fiction. The central objective consists on questioning the author's proposal –his ontologic approach to fiction– when locating it in the debate on the mutation of the *sensorium* and the crisis of the modern notion of representation in the current massmedia society. Within the most outstanding theories in fiction, the possible world theory and Iser act of fictionalization's proposal appear as the most relevant. Martínez Bonati's proposal, based on a mimetic semantics, is contrasted with the possible worlds' theory, which contributes with a constructive semantics, allowing to account for all possible literary aspects, and not only those governed by the criteria of truth and verisimilitude.

Key words: fiction, ontology, aesthetics, representation, massmedia culture.

I. INTRODUCCIÓN

Nos interesa realizar un itinerario reflexivo por algunas teorías sobre la ficción literaria de manera de conjugar en una visión panorámica los respectivos aportes de

* El presente trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT Regular 1101043 "Quiebres Epistémicos y Estética de lo fantástico en narrativa chilena y argentina", del cual la autora es investigadora responsable y Andrés Bobenrieth y Pablo Oyarzún coinvestigadores.

dichas orientaciones a los estudios literarios. Nos valdremos del diálogo que arrojará nuestra lectura de *La ficción narrativa*¹ de Félix Martínez Bonati, pues creemos que el comentario del mismo es una tarea insoslayable, dada la relevancia internacional de su autor en el ámbito de la teoría literaria contemporánea. De este modo, nuestro escrito es un comentario de algunos planteamientos contenidos en la recopilación de artículos del libro mencionado, a la vez que un cotejo de los mismos con otras propuestas contemporáneas sobre la ficción. Nuestro objetivo central consiste en problematizar la propuesta del autor –su enfoque ontológico de la ficción; esto es, la afirmación del status ontológico imaginario del fenómeno literario– al situarlo en el debate sobre la crisis de la noción moderna de representación en la sociedad massmediática actual. La noción de representación ha sido hegemónica en los estudios literarios y ha sustentado el privilegio del estudio de la ficción y de las obras literarias desde la perspectiva de una semántica mimética, esto es, desde un compromiso con el realismo ontológico.

Desplazar la mirada hacia una visión culturalista de la ficción ilumina la reflexión sobre las condiciones de re(producción) del arte y del funcionamiento de la imagen en la cultura postindustrial contemporánea. Esto nos lleva a repensar las oposiciones binarias realidad/ficción con las cuales estructura su pensamiento el autor, al mismo tiempo que a redefinir la experiencia estética misma. En este contexto de un cambio del *sensorium* (Benjamin) y de los imaginarios comunitarios, nuestra tarea consistirá en mostrar cómo la crisis de la noción de representación en la sociedad actual conduce a la imperiosa necesidad de enriquecer el enfoque ontológico del autor con aportes de otras orientaciones teóricas, como la semiótica, la teoría de los mundos posibles del constructivismo cognitivo, la dimensión antropológica de las ficciones literarias, entre otras. Por otra parte, también nos interesa demostrar que los planteamientos sobre teoría del arte del autor al estar basados en la concepción de una semántica mimética dejan fuera de sus especulaciones las obras que pertenecen a modalidades narrativas que no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud, sino el asombro, el miedo o la incertidumbre intelectual.

De ahí que modalidades que se inscriben dentro de una estética de lo sublime, como lo son la literatura fantástica, el realismo-mágico y la ciencia-ficción, quedan fuera de su propuesta de mundos ficcionales, porque su criterio de valoración de las obras toma sólo en consideración una estética de lo bello, esto es, las ficciones que buscan una conciliación entre la sensibilidad y la razón, o el entendimiento. Por ello, uno de nuestros objetivos es intentar reivindicar la olvidada dimensión de una estética de lo sublime que ha ocupado un lugar sólo marginal en la teoría del arte contemporáneo, pero que, en la actualidad, dadas las mutaciones de los imaginarios, vuelve a cobrar relevancia.

2. CRÍTICA AL MODELO COMUNICACIONAL DE JAKOBSON

Martínez Bonati en su argumentación a favor de un enfoque ontológico de la ficción, lo que llama “una fenomenología del producto imaginario del discurso”,

¹ *La ficción narrativa*, Félix Martínez Bonati, Ediciones LOM, 2001. Las citas de este ensayo van al interior del comentario.

va sopesando las propuestas de otros ámbitos de estudio: la lingüística general, la estética, la ontología, la narratología, entre otras. Parte considerando el autor la definición de ficción poética del modelo de la comunicación de Jakobson. Así, la primera disciplina que comparece a la mirada crítica del ensayista es la lingüística estructural, particularmente la Escuela de Praga. En su opinión, el método estructuralista en su aproximación a la ficción poética lleva al modelo, a la indagación de la forma y no a la del contenido, reduciendo con ello la diversidad y especificidad de los fenómenos a una dimensión sólo general. Objeta Martínez Bonati la integración que hiciera Roman Jakobson de los conceptos de “código” y “mensaje” –inspirados en la teoría matemática de la información– al modelo de comunicación lingüística de Bühler². Ello, por considerarlos el lingüista más manejables que la dicotomía saussureana lengua/habla³. En efecto, en la definición de la Escuela de Praga se advierte una perspectiva que aproxima la noción de lengua a la de comunicación mediante el lenguaje. Desde este punto de vista, la lengua es un código y los mensajes cumplen diferentes funciones comunicativas. La función poética estaría determinada por la “atención puesta sobre el mensaje mismo, (...) sobre las relaciones internas de sus partes constitutivas ” (13).

Entender la ficción poética como un “mensaje verbal”, según el teórico chileno, es un punto de partida erróneo, pues: “considerada como un hecho verbal, no es primariamente un mensaje sino un objeto imaginario presentado a la contemplación” (13). A nuestro modo de entender, esta definición que pone el énfasis en el estatus ontológico-imaginario del discurso poético no se contradice con el punto de vista de Jakobson de entenderlo como mensaje verbal. De hecho, Martínez Bonati, en *La estructura de la obra literaria* ha hablado de “pseudofrases” para referirse al estatus óntico de la literatura, lo que evidencia el carácter lingüístico de las mismas: “/.../ las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objetos de referencia, son verdaderas o falsas. Pero no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario”. (161-162). Es Mukarovski en *El arte como hecho semiológico* (1936) quien habla de la obra de arte como “signo artístico” que se desdobra en un artefacto verbal; la obra cosa, que posee una estructura inmanente y que se actualiza como “objeto estético” cuando adquiere valor y significación en la conciencia de sus lectores.

Si bien Blanchot en *El espacio literario* se preguntaba ¿Qué es un libro que no se ha leído? Y respondía que era un libro que no ha sido escrito, sabemos que esto sólo es verdad en sentido figurado. Tal como lo señala Mignolo (1996: 45), es un hecho que la literatura y la lingüística comparten un código común; el lingüístico y, que en tanto “actos sociales”, esto es, “actos cuya función es producir la interacción según base de convenciones y normas, pertenecen a los actos señaléticos, (...) cuya función es transmitir mensajes”. En este sentido, consideramos válida la propuesta de Umberto Eco (1989) de definir como “mensaje ambiguo” la naturaleza estética de ciertos textos culturales como la poesía, puesto que esta noción respeta el significado

² El modelo de Bühler y sus funciones: expresiva, representativa y apelativa, llamadas por Jakobson: emotiva, referencial y conativa.

³ Recordemos al respecto que estos conceptos de “código” y “mensaje” serán muy productivos para los estructuralistas franceses (como es el caso de Barthes) en lo que llamarán el “análisis del relato”.

artístico en tanto indiscifrable como mensaje propiamente tal, apuntándose con ello a su carácter polisémico, al mismo tiempo que se destaca el rol activo del lector en el proceso de producción de significados. Una doble competencia está implicada pues en los textos o “mensajes” culturales literarios, ya que la activación de conocimiento de mundo de los lectores además dice relación con procesos de elaboración textual secundaria (específicamente literaria, sobre los dos ejes del lenguaje), lo que, en general, implica un grado mayor de retoricidad que el del habla común.

3. COMUNICACIÓN INTERTEXTUAL / COMUNICACIÓN MASSMEDIÁTICA

Continúa Martínez Bonati con su crítica al modelo comunicacional de Jakobson, señalando que éste agregaría tres funciones sólo “aparentemente nuevas” al modelo de Bühler. Las nuevas funciones agregadas por Jakobson son la poética, la fática y la metalingüística. Analicemos, ahora, el caso de la función fática, esto es, las virtudes del canal o contacto. Aquí surge un primer equívoco, ya que el teórico chileno identifica el concepto de “canal” sólo con el “hecho material concreto del signo”. Por lo tanto, reduce la función fática a la de “asegurar y prolongar el contacto verbal” (15) entre los interlocutores. He aquí su planteamiento “/.../ que la dimensión representativa de la pregunta se dirija a un aspecto del propio acto de comunicación que la frase crea no constituye una función fundamental del discurso” (15). Aclaremos, al respecto, que la función fática también entiende el concepto de “canal” como el portador físico, el que vehicula el signo, como es el caso del teléfono que vehicula al signo acústico o de la pantalla de la red Internet que vehicula los signos gráficos de una enciclopedia virtual. De manera que el rol de la función fática en estos casos consiste en verificar las condiciones y propiedades físico-externas de los canales, en tanto vehiculadores de los signos, sean estos últimos imágenes, voces, mensajes verbales orales u escritos.

Intentaremos demostrar que la diferencia esencial entre las propuestas de Jakobson y Martínez Bonati sobre la ficción literaria es la gravitación en ellas de diferentes paradigmas culturales. En efecto, el modelo de comunicación de Roman Jakobson integra la relevancia de los aspectos de reproducción massmediática del arte y de la comunicación en la sociedad actual. Por su parte, el modelo de Martínez Bonati corresponde al de una comunicación intertextual que privilegia la mediación semiótico-lingüística. En oposición a este último modelo que todavía pertenecería a la cultura del libro, la integración de la función fática al modelo de comunicación lingüística juega un rol crucial para dar cuenta de la sociedad postindustrial actual, entendida ésta como “comunicación massmediática”. Y es sólo situándonos en la cultura de la pantalla que podemos realizar una reflexión actualizada sobre las nuevas condiciones de producción y reproducción de las ficciones y de las modificaciones del *sensorium* resultantes de ello, puesto que estos cambios conllevan mutaciones en la percepción estética misma.

Por ello urge situar la reflexión sobre el ser de la ficción literaria en el marco de un enfoque culturalista que analice tanto el nuevo estatuto cognitivo de la imagen en la cultura actual, como el tipo de experiencia estética que ahora se (re)produce, en forma privilegiada, a partir de su vehiculación y proliferación a través de pantallas y redes. La propuesta de Martínez Bonati de entender el mundo real —el que postula

además como paradigma narrativo— es el de lo que llama la “*experiencia cotidiana ordinaria*”. Sin embargo, este modelo de *mundo real* no contempla el hecho de que en tanto sujetos culturales contemporáneos vivimos en nuestro espacio cotidiano rodeados de mundos enmarcados, virtuales —pantalla de T.V., del computador, de cine, etc.— que obligan a cuestionarnos la supuesta transparencia de las oposiciones binarias realidad/ ficción, mundo privado/ mundo público, espacio objetivo/espacio subjetivo, etc. Se da así en la cultura actual la proliferación de mundos enmarcados que reproducen a diferentes escalas situaciones comunicativas reales y/o ficticias, de modo que ambos tipos de situaciones aunque corresponden a distintos estatus ontológicos de mundo, son vehiculadas a través de redes y pantallas.

Como corolario de lo anterior, tenemos que la experiencia cultural de la “modernidad massmediática” latinoamericana nos lleva, según Barbero (2000:106), a “una apertura del concepto de intertextualidad” perteneciente al “mundo hermenéutico de la tradición letrada” para abrirlo al concepto de “intermedialidad”. Esta homogeneización de la comunicación social promovida por la “intermedialidad”, la “que vincula las gramáticas de los medios con las narrativas de la memoria”, conlleva repercusiones insospechadas en los modos de percibir, de comunicarse e interactuar, lo que ha llevado a hablar de un nuevo *sensorium* (Benjamin). Este nuevo modo de percepción, en tanto “sensibilidad híbrida”, consiste en un proceso de desautomatización perceptiva y extrañamiento de las categorías que permitían separar espacio objetivo-real de espacios imaginarios. De modo que para Barbero (2000: 121) es “toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación la que conoce hoy una seria reestructuración”. Ello torna particularmente problemático el enfoque ontológico-imaginario de la ficción propuesto por Martínez Bonati, que se sustenta en la premisa de la existencia de un supuesto mundo “real” entendido como el de la “experiencia cotidiana ordinaria”.

Retomando la crítica del autor al modelo comunicacional de Jakobson, se pasa revista, ahora, a la función metalingüística, la tercera función propuesta por él. También la asimila el autor a la función referencial. Descalifica con ello la contribución jakobsoniana de tres nuevas funciones al modelo triádico de Bühler. Posicionado en una vertiente del realismo ontológico, la función metalingüística es sólo “una de entre tantas especies de la función representativa o referencial”, ya que “el código es sólo un objeto posible /.../ de la referencia lingüística” (14). Al atribuirle a la función metalingüística el carácter de ser una mera “descripción del código”, Martínez Bonati la priva de toda función de cuestionamiento de la convención representativa. Lo debatible es que el código sería, según esta concepción, un sistema inmutable de significados transhistóricos. Pero resulta que el lenguaje no es un sistema absolutamente coherente de significación, ya que presenta fisuras, paradojas, que permiten hablar de su carácter “autorreflexivo”; Recanatti (1981). Para un pionero del pensamiento narrativo como lo es Jerome Bruner (1994), mirado desde la perspectiva constructivista de la ficción de la teoría de los mundos posibles de la semántica modal, el lenguaje es uno de los instrumentos con los cuales construimos mundos posibles. En la concepción constructivista los significados dejan de ser metafísicos, transhistóricos, para ser consensuados como proceso cultural de negociación e intercambio de significados. Esto cuestiona la concepción de una semántica mimética, la cual subyace al modelo de mundos de ficción del autor.

4. NARRATOLOGÍA Y VEROSIMILITUD

El análisis del rol que juega la verosimilitud en la ficción es una de las reflexiones más fructíferas, donde mejor ilustra Martínez Bonati la cualidad de estatus imaginario de la narrativa. Un brillante aporte es la determinación en el género narrativo de una estructura que presenta “una proporción constante de verosimilitud e inverosimilitud” entre el modo de representación y el tipo de mundo representado. La fórmula es la siguiente: “/.../ de modo que si los hechos narrados son fantásticos, la óptica narrativa es verosímil y cuando aquellos son de tipo ordinario, ésta se torna sobrehumana” (91). La “inverosimilitud perceptual” del narrador de la novela moderna, el que cuenta con “órganos fantásticos de percepción,” como bien lo demuestra, tiene uno de sus modelos narrativos primerizos en el texto bíblico, ya que en éste se nos entrega la percepción directa de la interioridad divina:

Parece hablar aquí un testigo invisible de la Creación, que tiene, además, percepción directa de la interioridad divina (como en el repetido “y vio Dios que era bueno”). En una concepción monoteísta, ese testigo no puede ser otro que Dios mismo. De ahí que se considere al relato bíblico como “la palabra de Dios”, no obstante la persona gramatical del discurso. Oscila, pues, el texto sagrado, entre dos lecturas: la que oye un relato de hombre sobrenaturalmente autorizado, que reformula como suyo (en discurso de tercera persona) un discurso ajeno, de Dios; y la que quiere oír allí inmediatamente la voz divina, hablando de sí como de tercera persona. De más está decir que ni uno ni otro discurso poseería la estructura del discurso natural, que sólo podría surgir, en tal ámbito, como relato divino de primera persona. Este relato ausente es el presupuesto necesario del texto bíblico. Con esta última consideración se abre uno de los posibles sentidos de la tan citada sentencia de San Juan evangelista, “En el principio era el Verbo” /.../: Sin el estar a la mano del lenguaje, el acto de la creación del mundo no podría haber sido expresado como experiencia vivida; y sin esta expresión, el relato bíblico no podría haber surgido legítimamente (90-91).

Desmonta aquí el teórico chileno el artilugio retórico de los metarrelatos, en tanto relatos de totalización del sentido de la historia. De este modo, toda narrativa teleológica en tanto intento de abarcar con su perspectiva la vida como totalidad, estaría autorizada sobrenaturalmente. En el texto bíblico, uno de los metarrelatos fundadores de la episteme moderna, al decir de Borges, junto con *Los diálogos platónicos*, un aserto como: “En el principio, Dios creó el cielo y la tierra”, según el autor, “sólo puede ser una cita /.../ Sólo una autorización sobrenatural permite legitimar tal discurso”. Pero “una vez legitimado /.../ asume este discurso la apariencia de una narración testimonial” (90). Estaríamos tentados de extrapolar estos planteamientos sobre la estructura del verosímil del relato literario, a todo discurso ideológico, al modo del Lyotard de *La condición postmoderna*. Sin embargo, pese a la lucidez que manifiesta en su análisis del rol de la verosimilitud en la ficción literaria, Martínez Bonati va a hablar de una “crisis de la representación” en la narrativa actual. Por nuestra parte, creemos que lo que está, verdaderamente, en crisis es la concepción mimética de la literatura –suscrita por el autor–, la que reduce la ficción a su modelo naturalista decimonónico en el que prima el acuerdo con la convención representativa. Esto es, el paradigma en que domina el discurso narrativo-descriptivo de estado de cosas del mundo. Y precisamente, este modelo narrativo es el que lleva también al ensayista a privilegiar la función referencial en su crítica al modelo de Jakobson.

Sostenemos, al respecto, que la crisis de la concepción mimética de la literatura se inaugura, precisamente, con el cuestionamiento del carácter demiúrgico, omnisciente, del narrador clásico. Es este tipo de narración totalizante la que entra en crisis en la narrativa contemporánea. Metarrelato, que fuera antes analizado por Martínez Bonati cuando estudia el rol de la verosimilitud en el relato bíblico. Pues, en rigor, ¿se puede hablar de crisis de la representación narrativa, o más bien se trata de cosmovisiones que representan crisis en los mundos narrados? ¿Será que la noción misma de mundo, en tanto unidad de sentido e identidad narrativa, está en cuestionamiento en la sociedad informática actual? En efecto, en el escenario de la narrativa contemporánea prima la representación de mundos en descomposición, en los cuales es el estatus ontológico de “mundo real”, en tanto eje axial de los mundos narrativos, el que está en cuestionamiento. El narrador actual construye utopías negativas. Si hemos de hablar de crisis, la verdadera crisis en la narrativa actual es la del concepto de mundo y de identidad de la episteme moderna, al cual nuestro autor no quiere renunciar. Es, entonces, la concepción moderna de la representación la que está en crisis. Mas, como bien lo señalara Aristóteles (1974), la mimesis literaria construye un tipo de causalidad; “un tipo de conexión de los acontecimientos” (o sea, un modelo narrativo) y es el cambio de paradigma científico en la noción de causalidad uno de los factores cruciales que llevan a una mutación del verosímil literario tradicional.

Si “el espacio lícito para el arte” ha sido desde Aristóteles el de lo “posible verosímil”, uno de los elementos de desestabilización de la cosmovisión moderna viene promovido por el cambio de paradigma en las ciencias; las “teorías del caos”, “la catástrofe”, que con su “efecto mariposa” desequilibran la anterior relación proporcional de los términos causa-efecto abriendo el espacio a la “fantasía inverosímil”. La ciencia postmoderna, al decir de Lyotard (1986), consiste en “la investigación de inestabilidades”. La noción de verosimilitud con su “código latente de lo posible, lo probable y lo necesario” que era la norma definitoria de los tipos de mundos y, por lo tanto, de los géneros literarios, sufre una transformación radical. Es la misma noción de género la que está en crisis, ya que la clasificación general de ficciones verosímiles (realistas) y fantásticas está en cuestionamiento. Y esta representación de la crisis de la noción de “mundo real” en la narrativa actual nos lleva al análisis del problema de la verdad en la ficción literaria. La función de autentificación de las frases narrativas cambia, ya que ahora la verdad o falsedad de éstas no depende enteramente de las afirmaciones del narrador, como era el caso en la narrativa naturalista decimonónica. Tal como lo señala Dolezel, teórico de los mundos posibles de la semántica modal:

Martínez Bonati formula su respuesta de acuerdo con la semántica narrativa mimética y, por tanto, asigna valores de verdad a las afirmaciones del narrador. Por el contrario, mi enfoque se basa en que no se pueden asignar valores de verdad a las afirmaciones del narrador, porque no se *refieren* a un mundo sino que más bien *construyen* un mundo. (1995: 105)

Nuevamente, la semántica de los mundos posibles, de acuerdo con Dolezel (1995: 106) nos permite determinar “con mayor precisión los criterios de asignación de valores de verdad a estas frases: la base de la valoración no es la concordancia con las afirmaciones del narrador, sino más bien la correspondencia con los hechos narrados”. En su análisis de las transformaciones históricas del arte narrativo, el mismo Martínez Bonati, en su ensayo *La ficción narrativa*, señala que éstas tienen su origen hacia fines

del siglo XIX en “el fenómeno central de la cultura espiritual del siglo” y que se trata de “la reversión subjetivista”. De estas transformaciones surge una “poética del punto de vista narrativo” (Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, años 60) que desemboca en “la desaparición del narrador guía en las últimas décadas” (165), recayendo el énfasis en el rol activo del lector. Muchos teóricos de la ficción coinciden en que el narrador sin autoridad de autenticación –tal como se presenta en la narrativa de Kafka, Beckett y otros– juega un rol fundamental en muchas narrativas modernas.

Estas transformaciones de la narración cambian el eje de lo narrado desde lo representado a la representación, lo cual llevado a su exacerbación conduce a la desaparición de la referencia. En este juego de inversiones en que ahora lo representado es la representación misma radica, para Block de Véjar (1990), una de las estrategias de la representación, ya que ésta “no sólo representa la ausencia (del objeto), la apariencia de existencia sino que representa la presencia de la representación”. Para muchos autores la “metaficción”, esto es, la reflexión de la ficción sobre sí misma, es una de las características más notorias de la estética contemporánea. Para la estética de la negatividad de Adorno, según la entiende Wellmer (1992: 106-107): “Las formas abiertas del arte moderno son (...) una respuesta de la conciencia estética emancipada de lo aparente y violento de tales totalidades de sentido tradicionales. El arte moderno aparece así como el ámbito en que se puso en cuestión hace mucho tiempo la forma de racionalidad de la modernidad”.

5. ONTOLOGÍA DE LA FICCIÓN

En este apartado nos interesa argumentar a favor de la objeción de Mignolo (1996) a la tesis de Martínez Bonati de entender lo imaginario como lo específico del discurso ficticio literario, ya que, como mostraremos aquí, dicha asimilación lleva a suponer que ficción y literatura pasan a ser el mismo fenómeno. Es a partir de la ya clásica polémica sobre el acto de escribir ficciones, la cual es retomada en este ensayo con viejos y nuevos argumentos, que surge esta cuestión. Se trata de la discusión con filósofos del lenguaje como Searle, Austin y otros representantes de la filosofía analítica, sobre qué tipo de acto de lenguaje es la narración literaria. Martínez Bonati señala que la ficción literaria no es un tipo particular de acto de lenguaje, ya que es capaz de la máxima apertura representacional, la de escenificar “*todos los actos de lenguaje que se dan en la vida real*”. Y el argumento fuerte contra la propuesta de Searle de entender el discurso literario como “discurso fingido”, es el siguiente:

El autor produce realmente signos lingüísticos /.../, pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no “fingida”) de hechos también meramente imaginados (73).

A lo que agrega otro argumento contundente que contradice la validez de la concepción de Searle sobre la literatura: “El hecho de que ciertos asertos parecen, dentro de la ficción ser dichos no seriamente (irónicamente) /.../ es enteramente inexplicable según esta teoría” (67). De acuerdo al planteamiento de Searle, como certeramente lo

señala el autor en la cita, géneros como la parodia o el teatro del absurdo quedarían fuera de la clasificación de ficciones literarias. De ahí que en respuesta a Searle, quien propone hablar de “*discurso fingido*” para referirse a la ficción literaria, Martínez Bonati aclara que el escritor no está “*fingiendo*” sino imaginando y el discurso ficticio se caracteriza por “*la distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto*” (69). Aquí es muy pertinente la distinción entre los niveles extradiegético (autoría) y diegético (narrador y personajes) en toda obra de ficción narrativa. Por otra parte, como sabemos, no sólo en la literatura sino también en nuestro mundo cotidiano ordinario se dan discursos ficticios, tales como las mentiras o el simple fantasear sobre nuestras propias posibilidades futuras. Por ello es necesario aclarar que es la capacidad de fingir, simular, esto es, la mentira, el engaño social y la de imaginar experiencias⁴ lo que descarta que lo imaginario constituya sólo la especificidad del discurso ficticio literario.

De modo que el problema epistemológico que subyace a la propuesta de Martínez Bonati de entender lo imaginario como lo específico del discurso ficticio literario es que ficción y literatura pasan a ser, para él, el mismo fenómeno. Esto lleva al autor a privilegiar la semiótica lingüística en su análisis de la ficción en desmedro de otras semióticas, como la imaginario-visual⁵. De ahí que el acto de narrar, sea para él, un mero “acto de imaginar y registrar decires ficticios” (188). Al respecto, hay que aclarar que “imaginar” y “escribir” pertenecen a semióticas que implican gramáticas mentales diferentes, por lo cual se trata de un proceso de “intercodificación” (de un lenguaje o código a otro y no de un mero registro). Por esto, compartimos el criterio de algunos teóricos como Eco (1998), Mignolo (1996) e Iser (1995), entre otros, que afirman que la ficción hay que estudiarla en el marco teórico más amplio de la semiosis, esto es, de la teoría de la significación. Ello, debido a que la ficción constituye una propiedad de las acciones, no sólo de las verbales, tales como el mentir, el fantasear y el escribir ficciones, sino también de las acciones no-verbales como el juego o la simulación, actividades que se dan tanto en los humanos como en los animales.

En el escenario de las teorías actuales sobre la ficción, la teoría de los mundos posibles⁶ basada en el constructivismo cognitivo contribuye en forma notable a iluminar el debate sobre el acto de escribir ficciones. Su aporte principal al tema es la propuesta de una “*semántica constructiva*”, como señalamos con anterioridad, en vez de una semántica mimética. Esta última, como sabemos, es tributaria de una concepción de mundo metafísica: basada en el dualismo; apariencia versus realidad. En efecto, la semántica mimética entiende la ficción como representación de lo verosímil, esto es, como imitación de hechos semejantes a la verdad, previamente existentes. Por el contrario, en la semántica constructiva, parafraseando a van Dijk (1980: 63), decimos

⁴ De hecho, el punto de vista epistemológico de que imaginar y simular experiencias era equivalente a interactuar en la realidad, está en la base del origen del cognitivismo de mediados de los 70.

⁵ Dar primacía a la semiótica lingüística obliterando el rol de otras semióticas, como la imaginaria, es un error común de los teóricos de la ficción. Para un análisis: Julia Kristeva: Las metamorfosis del “lenguaje” en el descubrimiento freudiano. Capítulo III, *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, Editorial Cuarto Propio, Santiago. También Félix Guattari (1996).

⁶ La teoría de los mundos posibles de la semántica modal “nace como solución al problema de la referencia fictiva (...) da cuenta de los procedimientos lógico-referenciales que construyen los mundos de ficción” (Cuesta Abad 1991) y de las reglas de accesibilidad de un mundo a otro. Para aproximaciones a modelos de mundos posibles, véase (Cuesta Abad 1991 y Albaladejo Mayordomo 1986).

que p (un ente, una situación) es posible, si hay al menos una situación imaginable (“un mundo posible”) en la que p es verdadera. Por lo tanto, la noción de “*mundo posible*” al integrar todo lo posible de ser concebido, imaginado, esto es, también lo inverosímil, abarca todos los posibles literarios. De modo que se muestra de gran utilidad para dar cuenta de la construcción de las referencialidades en la ficción.

Si analizamos el acto de escribir ficciones tenemos que lo primero que este acto construye es la categoría de “*narrador*” –la manera de la representación–, esto es, la construcción de “*un hablante imaginario*”. En efecto, Martínez Bonati ha aseverado que una de las reglas de la institución literaria, a nivel de la recepción, es, antes que nada, la de “*aceptar un hablar ficticio*”. Sin embargo, su ya clásica definición de literatura entendida como “*representación de una situación comunicativa imaginaria*” privilegia el mundo representado, la fábula, otorgándole una primacía ontológica a nivel de lo representable. Pero, en rigor, el acto de escribir ficciones, en tanto frase imaginaria, implica “*un doble carácter ficcional*”, un desdoblamiento: la ficcionalidad de lo enunciado (mundo narrado) y la ficcionalidad de la enunciación (el acto narrativo mismo) (Mignolo 1996)). Es importante destacar este aspecto pues es con la construcción de la categoría de “*narrador omnisciente*” –el cual va construyendo el panorama mental de sus personajes como emergencia de un mundo posible social, intersubjetivo– que las ficciones literarias, a diferencia de otras ficciones como la mentira, “*muestran su ficcionalidad*”. Según Iser, tanto la ficción como el ficcionalizar “entrañan una dualidad” ya que:

las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación, y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo. (...) De ahí que tanto la mentira como la literatura contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable y la someten a una remodelación imprevisible (1995: 44).

6. ESTÉTICA DE LO BELLO/ESTÉTICA DE LO SUBLIME

El intento de Martínez Bonati de establecer una “posible estilística de mundos ficcionales” basada en los aspectos del mundo representados en las obras literarias se queda en un nivel meramente descriptivo. Esto debido a que su propuesta sólo admite a nivel de lo representado la existencia de un único mundo, esto es, constituye una versión del realismo ontológico. He aquí su programa para establecerla: “1) El tipo de mundo que despliega. 2) La parte de ese mundo que presenta explícitamente. 3) La manera en que se presenta esa parte”. El tipo de mundo que despliega una obra de ficción es para Martínez Bonati “el aspecto que nuestro mundo real, el mundo, asume en la obra” (132). Concluimos de esta propuesta que la configuración imaginaria de mundos del autor es un sistema monista y está basado en la norma: “el mundo de la experiencia ordinaria”. Esto a contrapelo de su afirmación de que “los acontecimientos de una obra de ficción obedecen a uno o más sistemas de posibilidad, probabilidad y necesidad (...)” (133), lo cual analiza en forma notable en la novela pastoril.

Una vez determinada la propuesta de mundos ficcionales de Martínez Bonati, podemos preguntarnos: ¿Y qué lugar ocupan en su ontología formal de los mundos

de ficción los géneros que no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud sino el asombro? Géneros como la literatura fantástica, la ciencia-ficción, lo real-maravilloso, el realismo mágico, etc. Modalidades narrativas que cuentan con una larga tradición y que se proponen como representativas de una estética hispanoamericana. Se deja fuera en su propuesta de mundos ficcionales un tipo de estructura narrativa determinada por una función específica: la de producir el efecto del temor, de la incertidumbre intelectual, del asombro. En el caso de la literatura fantástica, su función social ha sido determinada como “un cuestionamiento de los verosímiles” (Bessiere), al igual que lo real-maravilloso (Irlema Chiampi). En todos estos géneros la experiencia estética ya no puede entenderse en términos de una simple satisfacción positiva, como un acuerdo entre la sensibilidad y la razón como lo es en el caso de la estética de lo bello. La teoría del arte, de la ficción, de Martínez Bonati, al privilegiar la “limitación de la forma” (Kant) sólo contempla en su análisis la estética de lo bello. De ahí que considere que “todas las formas de contradicción, tautología y repetición” en vistas a la producción de “la imagen de mundo sean inconvenientes para la economía de la obra” (46).

Pero si bien la estética de lo bello, de origen platónico, ha sido hasta ahora la tendencia hegemónica en la teoría tradicional del arte, no hay que descuidar la recuperación que ha hecho la estética moderna y contemporánea de “lo sublime”⁷ La estética de lo sublime, en tanto placer negativo: asombro o terror, pone de manifiesto la limitación y el desbordamiento de nuestras facultades de representación frente a la ilimitación de la naturaleza. En tanto estética que “representa lo irrepresentable”, “el abismo de la razón” (Kant) ante las “ideas de la razón” como la de infinito, no está contemplada en el esquema naturalista de entender la obra de arte de Martínez Bonati. Por lo tanto todas las obras que se rigen por los principios de esta estética quedan al margen de sus especulaciones sobre el ser de la ficción literaria, la cual sólo contempla la “estética de lo bello”.

Nos interesa sugerir que esta obliteración de obras literarias que se inscriben dentro de la estética de lo sublime en la ontología formal de los mundos de ficción de Martínez Bonati dice directa relación con su modo de entender las funciones del lenguaje del modelo comunicacional de Jakobson. Recordemos que, como lo analizamos anteriormente, el teórico chileno no considera relevante la inclusión de las funciones fática, poética y metalingüística al modelo de la comunicación. Como sabemos, la función metalingüística es la que vehicula una reflexión sobre el mismo código o lenguaje y sus normas o convenciones. El negarle importancia a la función metalingüística lo conduce a la vez a minusvalorar el carácter autorreflexivo de la literatura, su carácter de “meta-ficción”. En consecuencia, su propuesta le resta relevancia al rol social de reflexión epistemológica de la literatura, su cuestionamiento del estatus de los mundos narrados y de la subjetividad. Rasgo que consideramos esencial a la literatura fantástica y a la narrativa contemporánea.

En este sentido, lo que aporta la teoría constructivista de los mundos posibles es la hipótesis de que la noción de mundo real es un “constructo epistémico”, lo que permite

⁷ Sobre lo sublime y la estética de lo bello, véase: La lectura que realiza Pablo Oyarzún de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant a lo largo de su ensayo (2000). Sobre lo sublime: Jean François Lyotard, ¿Qué era la postmodernidad? en Cap. I, *El debate modernidad/Posmodernidad* (1989:155-166). Compilación de Nicolás Casullo, Punto Sur Editores, Buenos Aires, 1989.

desligar el estudio de la ficción de un particular compromiso ontológico al hablar de los mundos de la ficción. En palabras de uno de los más célebres exponentes de esta orientación, el teórico Lubomir Dolezel (1995: 88): “El pensamiento contemporáneo acerca de los orígenes de los mundos posibles no se limita a las presuposiciones metafísicas de la filosofía de Leibniz. Los mundos posibles no se descubren en depósitos lejanos, invisibles o trascendentes, sino que son contruidos por mentes y manos humanas.” Por su parte, las ficciones literarias, según Dolezel (1995: 88): “se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la poiesis. El texto literario es el mediador en esa actividad. Con los potenciales semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético”. Se desprende de todo lo anterior el plus epistemológico de esta teoría a los estudios literarios: “La ventaja de interpretar los mundos (y seres) de ficción como mundos posibles redime a la literatura de la servidumbre respecto del mundo real”.

7. LA MODERNIDAD MASSMEDIÁTICA Y LO FANTASMÁTICO

Pasando ahora al tema de cómo se da la experiencia estética en la actualidad, hay que destacar el hecho de que el nuevo funcionamiento de la imagen en la modernidad massmediática nos obliga a cuestionar la oposición binaria realidad versus ficción. Para Martínez Bonati la percepción estética depende de la actitud de la ilusión voluntaria, ya que el individuo ficticio “sólo parece existir”, su existencia sólo se da en la “apariencia engañadora de la imagen”⁸. El ser de la ficción se sustenta, según el autor, en la percepción torcida de otro ente que sí tiene existencia real-propia. Esta percepción torcida del hombre real en tanto actitud de ilusión voluntaria consiste en realizar “un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres, las imágenes”. De modo que el individuo ficticio “no existe del modo que le es propio por su naturaleza genérica (ser humano) sino sólo en el modo de la imagen” (111). Pero hay que señalar al respecto que en nuestra sociedad actual, massmediática, este desplazamiento genérico que opera la percepción estética se hace coextensivo a las presencias reales. El emplazamiento en el espacio cotidiano del espacio de la realidad virtual implica “una amenaza considerable de pérdida del otro, de ocaso de presencia física en aras de una presencia inmaterial y fantasmal” (Virilo).

Si bien en la parte final del texto de Martínez Bonati hay una actitud de puesta en cuestionamiento de sus propias premisas, el autor no asume una posición crítica acerca del origen platónico de la teoría filosófica tradicional del arte –la estética de lo bello– en la cual se ha posicionado su pensamiento sobre la ficción literaria. De ahí que su reflexión no fructifica hacia un cuestionamiento del concepto de mimesis, es decir, del arte entendido en tanto representación de cosas previamente existentes (Modelo de verdad). Aun cuando menciona otros modelos: “el arte como juego” (Schiller), textos como “acciones de juego comunicativo” (Schmidt), “juego armónico de la imaginación con los conceptos puros del entendimiento, esto es, con las

⁸ Según Martínez Bonati, el arte corresponde “a la actitud de la ilusión voluntaria”, categoría que no habría sido advertida por Gombrich en *Arte e ilusión*, Editorial Debate, 2003.

categorías” (Kant), el autor no integra estas propuestas a su análisis de la ficción, dejándolas como preguntas abiertas al lector.

Y este viaje epistemológico del autor por la ficción termina en un callejón sin salida comprobando que, en tanto sujetos cognoscentes, no podemos salir del laberinto de la representación (imaginaria). Sigamos su argumentación; la matriz cultural de la conducta imaginativa se evidencia en el hecho de que todo acto de percibir, recordar e imaginar depende de ésta, ya que “Sin la imaginación de presencias no habría mundo ni conciencia” (152). Martínez Bonati sospecha que la presencia inmediata de objetos, “la existencia extramental del objeto percibido, su trascendencia al sujeto, no puede ser tema de evidencia sino conjetura hipotética” (197). De modo que todo nuestro conocimiento de mundo, según esta premisa, sería de naturaleza visionaria, ya que es la representación la que presta su presencia al objeto ausente. Lo cual viene a comprobar la función metasemiótica de la literatura, pues la ficción literaria al mostrarnos el panorama de la conciencia de los personajes, “espectaculariza” la naturaleza visionaria, representativa de toda experiencia humana.

A estas alturas de la reflexión, urge traer a colación el hecho de que las ficciones pueden tener diferentes modalidades de existencia. En su ensayo “¿Existen imágenes en la mente?”⁹, Goodman señala que: “hay ficciones que son representaciones materiales: imágenes materiales como los cuadros, fotografías, novelas, películas, etc., y representaciones imaginarias: imágenes mentales que se producen en la interioridad de un sujeto: las imágenes de la memoria y de la imaginación”¹⁰ A lo cual hay que agregar que existe también “lo fantasmático”, es decir, las imágenes exteriores: los reflejos, las sombras. Platón denomina “eidolon” (imagen), según Oyarzún (2000: 225), a las dos grandes especies miméticas: las copias y los fantasmas o simulacros. Esta última categoría de imágenes es perturbadora puesto que: “La bien conocida imagería de ecos, sombras y reflejos (...) nos habla de una suerte de “objetividad” del fantasma (...) En último término, el reflejo es el testimonio, ineludible para Platón, de un pasmoso desdoblamiento del ser (...)”

Ahora, situando el fenómeno de la representación en nuestra sociedad actual denominada “cultura de la pantalla”, la categoría de lo “fantasmático” resulta de gran utilidad para dar cuenta del tipo de reproducción “para-especular”, de imágenes exteriores que la caracteriza. Umberto Eco (1998: 328-329) a partir de su análisis semiótico del fenómeno de los reflejos, de la prótesis especular, reflexiona acerca de las imágenes televisivas y las llama “imágenes para-especulares”, ya que: “La materialidad de la pantalla desempeña la misma función de canal que el cristal del espejo”. (...) las imágenes televisivas en directo –al igual que la imagen especular– no son signos, sino sólo estímulos perceptivos.” Desde esta perspectiva semiótica de la ficción, vemos que es precisamente la noción moderna de representación la que entra en crisis en la sociedad massmediática actual. Ahora, el fenómeno de la representación no se da ahora privilegiadamente, desde la proyección simbólico-imaginaria del sujeto, es decir, en tanto “representación imaginaria” como en la

⁹ En su ensayo *¿Existen imágenes en la mente?*, Nelson Goodman señala que “el hablar de representaciones mentales acaba por ser hablar de actividades cognitivas”.

¹⁰ Esta propuesta estética, basada en el concepto de “autopoiesis” del constructivismo, es interesante porque abre el debate a la posibilidad de un enfoque pragmático-culturalista de la ficción.

comunicación intertextual, sino que se presenta como producto imaginario-reificado a través de los mass media.

Para Baudrillard (1990: 196), se trata del “hiperrealismo de la simulación”, la “precesión de los simulacros, de la resolución de lo real en imagen”. En este tipo de comunicación ya no serían claramente discernibles lo material de lo representado o, dicho de otro modo, porque “la representación se hace materia” (Hopenhayn). Sin embargo, Martínez Bonati quiere reivindicar en su propuesta el sentido de lo humano como destino metafísico: “Pero no podemos vivir sin proyectar presencias en los modos de la imaginación, la memoria y la percepción”. Pero, hay que tener en cuenta que las condiciones mismas de producción del arte en una sociedad postindustrial han cambiado, y la mutación dice directa relación con los modos de percepción. El mundo “real” entendido por el autor, como el de la “percepción cotidiana ordinaria”, sufre una mutación radical puesto que “la naturaleza cotidiana del hábitat terrestre hipostasiado en espacio (una pantalla y una red) significa el fin de la metafísica” (Baudrillard 1990: 128).

Situarnos en un enfoque culturalista de la ficción permite entender, según Martín Barbero (1999: 25-26), que el nuevo estatuto cognitivo de la imagen que “se produce a partir de su informatización, esto es, de su inscripción en el orden de lo numerizable (...) reubica la imagen en los antípodas de la ambigüedad estética y la irracionalidad de la magia o la seducción”. Del mundo entendido como “signo” que hay que interpretar por medio de representaciones imaginarias, mundo hermenéutico de la tradición letrada, pasamos al espacio de la comunicación, el de representaciones de imágenes materiales. La regla de juego estético, la que Martínez Bonati llama la de “la actitud de la ilusión voluntaria” al homogeneizarse como percepción cotidiana en el espacio de la comunicación, nos deja sumergidos, según Baudrillard, en “una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad” (1990: 128). Para este ensayista, en este fenómeno “podría leerse una ruptura del código secreto de la estética”. Para Félix Guattari (1996: 67), estamos ante un nuevo paradigma estético, ante un proceso de “caosmosis” generalizado, caracterizado por una reterritorialización de las modalidades de existencia tradicionales producto de “la colonización cronotópica (espacio-temporal) de lo real por lo imaginario”. Actualmente, desde el enfoque culturalista se suman los desafíos para entender la ficción. Se nos habla del “surgimiento de otra figura de la razón” (Renaud, *L’image* p. 14), de “la emergencia de un nuevo paradigma del pensamiento que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma) de la inteligibilidad y la sensibilidad”. El surgimiento de esta “nueva episteme cualitativa” abriría “la investigación a la intervención constituyente de la imagen en el proceso del saber: arrancándola a la sospecha racionalista, la imagen es percibida por la nueva episteme como posibilidad de experimentación/simulación” (Martín-Barbero 1999: 26).

Por ello seguir hablando de “artes representativas” para referirse a las ficciones literarias se torna problemático, puesto que éstas sólo dan cuenta de un tipo de ficciones que están en la categoría de “los posibles verosímiles” (Barthes 1968). Y ya que el estatus de lo verosímil es precisamente “la existencia de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles”, impediría la realización del “verosímil literario” que va construyendo en un movimiento diacrónico “la máxima apertura (re)presentacional de todos los posibles.” Por ello, en vistas a superar el yugo referencial-metafísico que implica la actual noción de representación, la que ha

llevado a la modernidad a un callejón sin salida, un aporte valioso es el concepto de “ficcionalización”. La propuesta antropológica de Iser (1995), de entender “el acto de ficcionalizar” como matriz cultural de la ficción, permite dar cuenta de las ficciones dentro de una teoría de la acción general. Al integrar la dinámica de la invención de la ficción conjetural, nos muestra “la emergencia de la subjetividad”; la creación de nuevos ámbitos de referencia y no sólo de la subjetividad como producto ya reificado.

Respondemos con ello al llamado de alerta de algunos autores como Guattari (1996: 44)¹¹, en el sentido de la “opción ética crucial” que el humanista debe asumir en el estudio de la subjetividad: “Existe una elección ética a favor de la riqueza de lo posible, una ética y una política de lo virtual que descorporiza, desterritorializa la contingencia, la causalidad lineal, el peso de los estados de cosas y de las significaciones que nos asedian”. Tal como lo hemos comprobado en la lectura del texto *La ficción narrativa* de Martínez Bonati: “La eficacia crítica de la modernidad consiste en evidenciar –y, primeramente, en evidenciarse a sí misma– que la presencia no es accesible sino en su re-presentación (...)” (Oyarzún 2001:269). Nuestra modernidad ya ha realizado hasta la extenuación la experiencia reflexiva de la pérdida de la presencia, por lo que el desafío actual consiste en llevar a cabo la crítica del fundamento metafísico de la episteme moderna, el que sustenta la noción misma de representación. Esta tarea se constituye en un imperativo de toda reflexión actual sobre las condiciones de re(producción) del arte en la cultura postindustrial contemporánea.

OBRAS CITADAS

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. 1986. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Aristóteles. 1974. *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland. 1968. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Block de Véjar, Lisa. 1990. *Dos medios entre dos medios. De la representación y sus dualidades*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Bruner, Jerome. 1994. *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Baudrillard, Jean (1990). “El éxtasis de la comunicación” en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*. Barcelona: Editorial Cairós.
- Cuesta Abad, J. M. 1991. *Teoría Hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor.
- Eco, U. 1989. *Lector in fabula*. Madrid: Cátedra.
- . 1998. *Kant y el Ornitorrinco*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Dolezel, Lubomir. 1995. “Verdad y autenticidad en la narrativa”, “Mímesis y mundos posibles”, en Dolezel y otros. *Teorías de la ficción literaria*. Buenos Aires: Cuadernos Norte.
- Guattari, Félix. 1996. *Caósmosis*. Buenos Aires: Manantial Ediciones.
- Iser, Wolfgang. 1997. “La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Lytard, J. F. 1989. “¿Qué era la postmodernidad?” en Cap. I, *El debate modernidad/Posmodernidad*, Compilación de Nicolás Casullo. Buenos Aires: Punto Sur Editores.

¹¹ Para Guattari, las posibilidades massmediáticas de autorrepresentación del *self* al permitir un distanciamiento reflexivo del sí mismo, podrían ser usadas como dispositivos “metacognitivos” que lleven a una reapropiación constructiva de la subjetividad personal.

- . 1986. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Barbero, J. 1999. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación” en Moraña, Mabel, editora, *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio.
- Martín-Barbero, J. y Herlinghaus Hermann. 2000. *Contemporaneidad latinoamericana y Análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Mignolo, Walter. 1996. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: U.N.A.M.
- Mukarovsky, J. 1936. “L’art comme fait sémiologique”, Actes du VIII^e Congrès International de Philosophie a Prague. Praga.
- Oyarzún, Pablo. 2001. *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio.
- . 2000 *Anestésica Del Ready – Made*, Santiago: Lom.
- Recanati, F. 1981. *Transparencia y enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Searle, John R. 1978. “El estatuto lógico del discurso de ficción”, en Prada Oropeza, R. (Comp.) *Lingüística y literatura*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Van Dijk, Teun 1980. *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*. Madrid: Cátedra, S.A.
- Wellmer, Albrecht. 1992. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor Distribuciones.