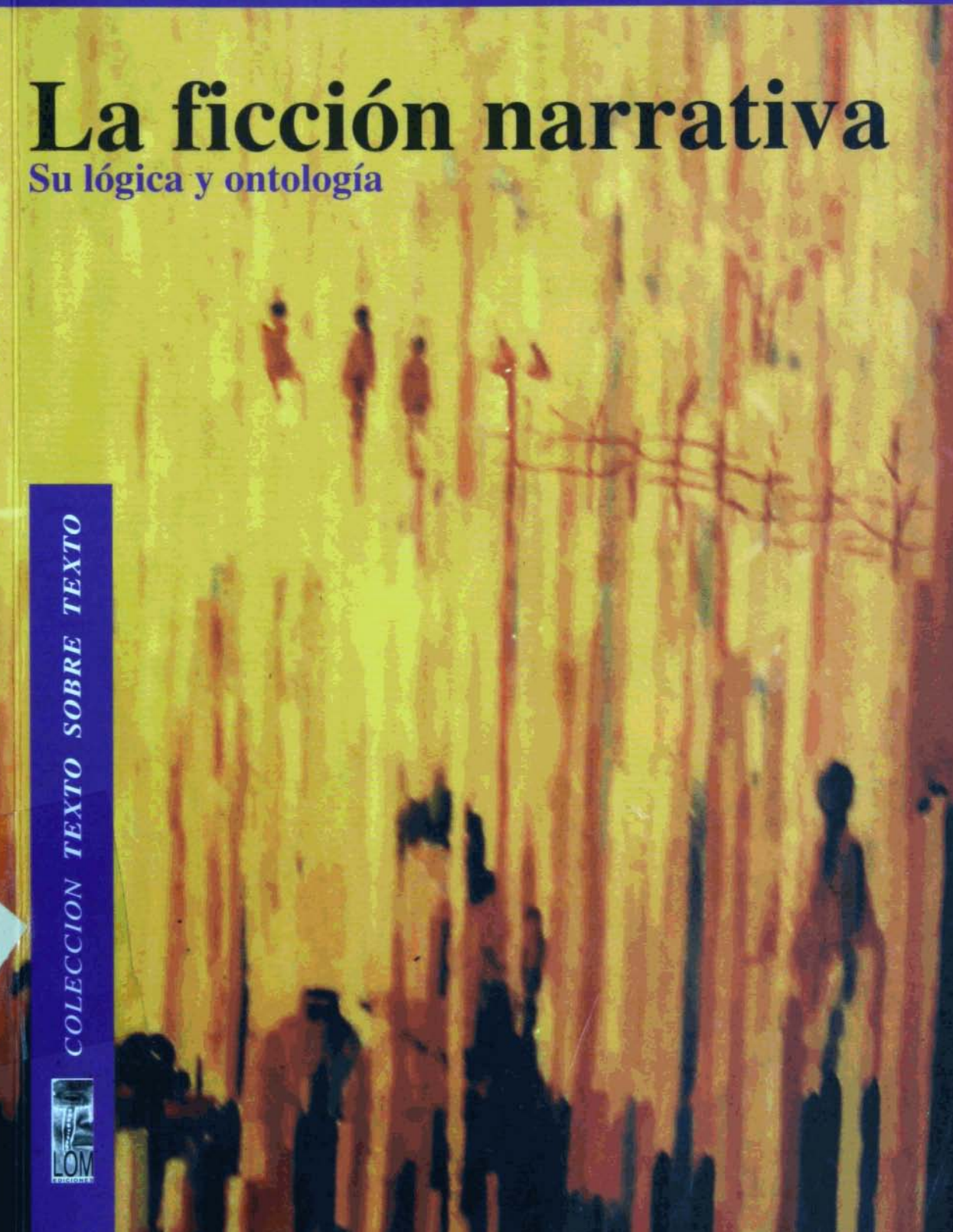
FELIX MARTÍNEZ BONATI

La ficción narrativa

Su lógica y ontología



COLECCION TEXTO SOBRE TEXTO

LOM EDICIONES

4. El acto de escribir ficciones

Cuando estamos gozando la lectura de una novela de corte tradicional, no nos parece que haya nada básicamente anómalo en su lenguaje ni que las afirmaciones contenidas en su texto sean de una naturaleza lógica sui generis; no nos parece que tengan un ápice menos que plena fuerza referencial ni que su poder apofántico, aseverativo, esté reducido o anulado. Se habla allí de diversas cosas, a veces de índole corriente, a veces fantásticas, de la misma manera como se habla de cosas ordinarias o notables en textos historiográficos, periodísticos, o en los relatos de la vida diaria, a saber: narrándolas y describiéndolas. A lo más, nos llama la atención y se distingue el discurso novelístico, no por defecto, sino por perfección: por su riqueza, por cierta acreción de percepciones sutiles, por la aparente cabalidad con que los objetos son presentados.

En verdad, hace falta un esfuerzo nada fácil de extrañamiento para percibir la peculiaridad lógica y gnoseológica del discurso novelístico: hay que tratar de leerlo, no como novela, sino como si fuera un relato de hechos reales. Efectuado el traspaso a esta clave del contexto real de nuestra vida, nos damos cuenta de que *no podemos leer así* el texto novelístico; sólo podemos leer, imperfectamente, algunos trozos de él, y nos vemos forzados a dejar esta empresa. Y es que, leyéndolo así, como relato de veras, no podemos tomarlo en serio, no podemos darle crédito.

Los rasgos de este discurso que lo descalifican como relato de la circunstancia real son varios. Se habla allí largamente de individuos desconocidos sin que se aporten datos suficientes para posibilitar su identificación efectiva. En muchos casos no se da justificación alguna para que nos ocupemos de sus vicisitudes, y no cabe duda de que se trata allí de sujetos oscuros, sin significación histórica o pública, y, con frecuencia, sin siquiera un notorio valor como casos ejemplares para una reflexión psicológica o moral. O bien, se los presenta como sujetos célebres cuyos nombres y circunstancias, sin embargo, no aparecen para nada en el registro histórico. Por diversos indicios, en especial

la vaguedad última de la identificación y el aire de improbabilidad o el de llana imposibilidad que tienen o los acontecimientos narrados *o la óptica con que se los mira*, se gana la certeza de que estos individuos no han existido realmente, o que no han tenido verdaderamente lugar estos precisos acontecimientos, o al menos, que no han ocurrido exactamente tal como se los presenta. Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontrarnos con aseveraciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que desciende sobre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno). Ni comprendemos cómo pudo alguien llegar a conocer tales hechos, ni se nos identifica a este observador privilegiado. Para colmo, algunas de estas referencias a las personas del relato describen sus emociones y pensamientos más íntimos, no sólo sin que medie confesión que los dé a conocer, sino como si el narrador los percibiera directa e inmediatamente, de un modo mucho más preciso que lo que le sería posible al propio sujeto de tales movimientos anímicos. Convendremos en que ningún ser humano puede tener tales percepciones, vale decir, en que estas aseveraciones narrativo-descriptivas son gnoseológicamente ilegítimas. Es tan palmar esto que, contra lo que se sostiene a menudo, no se puede tomar al que hace estas afirmaciones como mentiroso: nadie en sus cabales pensaría que puede engañar con tales afirmaciones *inverosímiles*. No pueden ser tomadas en serio; mucho menos, creídas. Sólo podría tomársele por un loco –o por un ser fantástico.

Cuando leemos el texto *como una novela*, el sentido se nos da llanamente, sin conflictos lógico-gnoseológicos, y ninguna de las características arriba indicadas habrá llamado nuestra atención[1]. Tales frases nos parecen naturales y legítimas en un texto novelístico. El autor no nos parece un loco ni un mentiroso, sino un hombre eminente y serio, dedicado a un oficio de alta significación. ¿Cómo conciliar la seriedad del novelista con la ilegitimidad

---

[1] Los textos novelísticos nos fuerzan, por la naturaleza de las frases que contienen, a una lectura en la clave correspondiente. Por eso, no es cosa de la intención del autor el que un texto sea para ser leído como novela o no. Es claro que, si suponemos que el autor escribió conscientemente y con clara noción de lo que son los géneros literarios, debemos concluir que su intención tiene que haber sido que éste fuese el texto de una novela. En el caso hipotético, empero, de un texto que no venga rotulado ni traiga señal externa alguna acerca de su naturaleza y género, diremos que, si se deja leer satisfactoriamente como novela, y no, en cambio, como narración historiográfica o relato autobiográfico, será novela –aunque el autor, enloquecido, haya querido otra cosa.

gnoseológica, ontológica y práctica de las afirmaciones de su texto? ¿Cómo, la «verdad» del arte con tan evidente falta de veracidad?

Ante estas paradojas, tan conocidas como poco aclaradas, la reflexión filosófica ha tendido generalmente a sostener que el texto novelístico constituye un discurso *lógicamente* sui generis y que las frases que lo componen no corresponden a un acto pleno de lenguaje. El camino explicativo seguido por algunos autores, entre ellos Frege e Ingarden, es negar el pleno valor de afirmaciones a las frases narrativas y descriptivas del texto novelístico: no serían proposiciones ilegítimas, porque no serían propiamente afirmaciones, sino semi-afirmaciones, frases de un tipo lógico especial, propio de la ficción, diversas de las afirmaciones de los discursos no ficcionales. Por eso, el autor, al hacerlas, ni mentiría ni estaría loco: no estarían hechas «con plena seriedad», y no serían ni verdaderas ni falsas. Una concepción semejante a ésta ha sido presentada por John Searle y será aquí objeto paradigmático de ciertas observaciones[2].

La aproximación más frecuente al problema de la naturaleza de las frases novelísticas supone, pues, que ellas son discurso del novelista, y, para resolver las paradojas resultantes, procede a negarle a este discurso los atributos plenos de un discurso: las afirmaciones novelísticas no son del todo afirmaciones, no van en serio, el novelista sólo «finge» hacerlas, no las hace de veras, etc. O bien, como lo hacen Roman Jakobson y algunos críticos estructuralistas, se sostiene que el «mensaje» literario, a diferencia del corriente, no apunta referencialmente a ningún objeto, sino a sí mismo. Todas estas teorías contradicen de plano nuestra experiencia de lectores de novelas, ya que, en ella, muy por el contrario, vivimos el discurso narrativo como una referencia superlativamente adecuada y ceñida a un mundo intensamente presente. Es decir, estas teorías confunden las dos lecturas, radicalmente diversas, de un texto narrativo, que he señalado al comenzar este capítulo.

Mi planteamiento es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto 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. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*. Por eso es

---

[2] John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 1975. En esta misma revista apareció, en 1980, la versión inglesa, levemente modificada, de este capítulo: «The Act of Writing Fiction».

natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real (como es legítimo en el personaje de un cuento fantástico lo que no sería aceptable en un marco realista ni posible en la experiencia real). Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del «speech act» a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su status *óntico*.

John Searle sostuvo que la actividad de escribir novelas, en lo que ella tiene de actividad productora de lenguaje, (de oraciones y, en especial, de oraciones asertivas, como las del narrar o describir) es una de *fingir* («to pretend»), por parte del autor, el estar efectuando ciertos actos de hablar, en especial el acto de sostener la existencia de ciertos hechos. Esto es, el autor, sin ánimo de engañar, claro está, sino como parte de un juego institucionalizado, regulado por convenciones literarias que el lector conoce, *haría como si* estuviese hablando (o escribiendo), sin estar haciéndolo realmente. Emitiría o escribiría palabras, ejecutaría locuciones, pero ellas no serían parte de un hablar efectivo y pleno, sino de un mero fingimiento de que se habla o escribe. No es posible sostener, piensa Searle, que el autor de novelas pueda hacer seriamente las afirmaciones que su texto contiene. Sólo puede fingir hacerlas.

Que escribir novelas sea fingir estar escribiendo, me parece, no suena bien al oído lógico. No resulta muy convincente asegurar, creo, que lo que el gran novelista tal cumplió como la tarea de su vida fue fingir, por decenios, que escribía. Es fácil comprender cuáles son las incongruencias conceptuales que uno percibe aquí, aunque confusamente, de inmediato. La lógica de «fingir» lleva naturalmente a la cuestión de qué hacía, pues, realmente este hombre durante su esforzada vida, ya que escribir era algo que sólo fingía estar haciendo. *Fingir* implica *dos* actos simultáneos e inseparables: uno, aparente, que sólo se finge, y otro, el real, que es efectuado de veras *por medio* del fingimiento del primero; por ejemplo: engañar, hacer creer algo que no es; hacer creer a quien me observa a cierta distancia que estoy cavando una zanja, cuando en verdad sólo hago parte del movimiento pertinente, y eso sin fuerza. Otro ejemplo de fingir es el de un niño que *juega*: sentado en el suelo, finge manejar un auto veloz; en verdad, goza el juego de imaginarse a sí mismo en una correspondiente aventura. En un adulto, fingir, me parece, es engañar o es «jugar como un niño» (o es una forma leve o grave de insanía).

Si se quiere, pues, sostener que escribir ficciones es fingir que se habla o escribe, y que esto no es un acto de engaño, de juego más o menos infantil ni de locura, se queda deudor de la determinación fundamental del acto,

implicada por la lógica de *fingir*: ¿qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe? Me parece que Searle propone la siguiente respuesta: lo que logra realmente el novelista por medio de su fingir que habla, es crear, para sí mismo y para el lector, un mundo ficticio.

Que el novelista logra crear para el lector un mundo ficticio, o, acaso mejor dicho, un rincón ficticio de nuestro mundo real, es algo en que todos podemos estar de acuerdo. Pero este *crear* no es una actividad del orden de engañar, o de un mero jugar como un niño que traspone imaginariamente sus gestos imitativos (aunque esto último es parte, pienso, de la operación novelística). Mientras el vínculo entre el fingir y el engañar o el infantil imaginarse a sí mismo en situaciones inexistentes, es inmediatamente inteligible, no ocurre lo mismo con los actos de fingir que se habla y crear mundos ficticios.

Pues ¿qué es *crear* un mundo imaginario? *Imaginarlo*, ante todo, y hacer esta imaginación accesible a otros. ¿Es necesario o apropiado, para *imaginar* acontecimientos, fingir que se habla de ellos, que se los describe o narra? ¿Por qué no simplemente *hablar* de ellos, narrarlos o describirlos? Porque ello, sostiene Searle, no es posible: no es posible un acto serio de referencia a algo que, en la convicción del que hace la referencia, no existe. Pero, inversamente, sostengo, no es posible imaginar acontecimientos narrados o descritos, si no se los describe o narra efectivamente y sólo se finge narrarlos o describirlos.

Damos por supuesto, como lo hacen los autores a que he hecho referencia, que la creación del mundo ficticio tiene lugar, para el lector, por medio de las frases (fingidas o no, plenamente sostenidas o no) del texto novelístico. Para ello, es sin duda necesario que las frases sean *entendidas* por el lector. Pero ¿cómo podrían serlo, si no las toma como referencias, afirmaciones, narraciones, descripciones, etc.? ¿Cómo puedo entender «Pedro salió esa mañana muy temprano de su casa», si no debo entenderla como una referencia a un cierto Pedro, y como la afirmación, narrativa, de que cierta determinada mañana salió muy temprano de su casa? ¿Es que el lector de novelas puede abstraer de esta serie de palabras la unidad oracional y el *speech act* que les da sentido? ¿Y qué ganaría con quedarse con los signos lingüísticos meramente pronunciados o inscritos? Ellos no tendrían sentido oracional y discursivo, no proyectarían ningún hecho imaginario, no darían lugar a la imaginación del hecho narrado. En suma, si el lector tomase las frases novelísticas como narraciones o descripciones meramente fingidas, y no efectivamente como narraciones o descripciones, no les daría sentido, ni podría sacar de ellas la imagen de los acontecimientos ficticios.

Como lectores de novelas, tomamos de hecho (apelo a la evidencia reflexiva) la frase «Pedro salió esa mañana muy temprano de su casa» como una

referencia y una afirmación seria, y, por lo tanto, implícitamente, como frase en principio verdadera o falsa, verdadera o falsa según haya sido o no el caso que el determinado Pedro salió de su casa muy temprano esa determinada mañana. Pero, además, la tomamos, al disfrutar de la lectura de la novela, como indudablemente verdadera. Pues eso prescriben las tácitas reglas del juego novelístico (reglas que al gozar la ficción irreflexivamente seguimos) cuando se trata de afirmaciones *singularizantes* del narrador fundamental[3]. Cuando don Quijote dice a Sancho que hay, frente a ellos, en el campo de Montiel, gigantes, y Sancho le contradice sosteniendo que son molinos de viento, sabemos que don Quijote está en un error y que el aserto de Sancho es correcto, porque el narrador nos ha dicho ya que había allí molinos. Vale decir: damos por verdadera, sin reserva alguna, la afirmación del narrador. (No se diga que no hay allí gigantes porque esta novela es «realista»; se la llama realista, precisamente porque son (relativamente) verosímiles los hechos que el narrador básico establece con sus afirmaciones narrativo-descriptivas.)

La significación de «fingir» implica un gesto hueco, una ejecución no hecha realmente, una ausencia de logro y resultado, es decir, la falta del efecto propiamente pertinente a la acción fingida. El acto fingido, *por definición*, no puede ser efectivo. (El fingimiento puede serlo, como engaño.) Esto es: si sólo finjo describir o narrar, no describo ni narro. Y si no describo ni narro, no puedo crear ni transmitir imágenes de un mundo narradas o descritas. No se ve, pues, cómo el fingir hablar (y el leer el texto como hablar fingido) pueda dar lugar al crear un mundo imaginario *de que se habla*.

Las oposiciones categoriales fingir/hacer de veras, hacer no serio/hacer serio, actos locutivos/actos enlocutivos, no son apropiadas para definir la naturaleza de la ficción literaria y de la actividad creadora del autor. Hay, por cierto, una diferencia radical entre escribir ficciones y escribir un mensaje o un informe reales, entre la frase de ficción y la frase de un discurso no ficcional. Pero esa diferencia no está en aquellas categorías, sino, precisamente, en las de ficción y realidad: la frase de ficción es ficticia, no es real. Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos

---

[3] Para un examen detenido de la lógica de la narración literaria, véase, del autor, *La estructura de la obra literaria* (Santiago de Chile, 1960; Barcelona, 1972, 1983), Primera Parte, y el capítulo 2 de este libro, «La estructura lógica de la literatura».

del *autor* de la novela. El autor de una novela, qua talis, ni habla ni finge hablar. Tampoco *escribe*, si entendemos por escribir, comunicar o efectuar *sus* actos de lenguaje por escrito.

¿Qué *hace*, pues, el escritor de ficciones? Creo que podemos definir su actividad de la manera siguiente: El autor (a) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y algunas de estas frases describen a algunos de estos acontecimientos[4]. Además de esto, el autor (b) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener. El autor produce realmente signos lingüísticos («escribe» o dicta, o lee en voz alta o recita su propia obra), 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. Inscribe o graba o hace inscribir realmente el texto de las frases imaginadas. No finge ni pretende estar haciendo otra cosa.

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso[5]) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria[6].

En algunos escritos de teoría de la literatura, se ha venido sosteniendo desde hace ya tiempo (presumiblemente, a partir de los trabajos de Wolfgang

---

[4] Algunos de los acontecimientos imaginados constituyen la historia o el mundo presentados; otros son las frases narrativas o descriptivas que los presentan. Sólo algunas de las frases de la novela describen los acontecimientos de su historia y los aspectos de su mundo, pues otras, o no son narrativo-descriptivas, o son frases de los personajes, esto es, parte de la historia y no necesariamente referencia a ella y su mundo. Sólo algunos de los acontecimientos imaginados quedan fijados en descripciones, porque (aparte de que el autor puede desechar algunas de sus imágenes y no darles descripción) otros acontecimientos de la historia son frases, reproducidas directamente y no descritas por medio de otras frases, y, finalmente, porque el mundo novelístico, aunque accesible sólo a través del lenguaje, lo excede.

[5] Karl Bühler, *Sprachtheorie* (Jena, 1934).

[6] Como puede advertirse, estoy usando el concepto de lo ficticio como opuesto al de lo real, y el de lo fingido como opuesto al de lo auténtico. No me aparto con ello del uso corriente. Un objeto real puede no ser auténtico, como el oro falso o una acción fingida, y los objetos ficticios de la literatura suelen ser auténticos. La bacía del barbero de la ficción cervantina es auténticamente una bacía (pues lo dice el narrador), aunque don Quijote la lleva como fingido yelmo de Mambrino. Más sobre estas distinciones en el capítulo «Representación y ficción».

Kayser sobre el tema[7]) que el narrador de la novela es un ente puramente imaginario, un ente radicalmente diverso del autor, aunque a veces se le parezca; así como el auditor o lector interno de la obra es un ente de ficción, radicalmente diverso del lector, aunque el lector deba ponerse esa máscara para efectuar la lectura[8]. Pero estas distinciones, o siquiera su posibilidad, no han penetrado en las especulaciones filosóficas sobre el tema, ni en gran parte de la teoría de la literatura.

Lo que da fundamento a la posibilidad del discurso ficticio, es la diferencia entre el acto de la producción (o reproducción) de los signos del hablar, y el acto de hablar. Un discurso no será *mío* simplemente porque yo produzca en actualidad los signos lingüísticos, orales o escritos, que lo componen. Puedo estar recitando un soneto de Góngora, citando una sentencia de Séneca con la que no estoy de acuerdo, transcribiendo un documento histórico, leyendo a un amigo una carta de mi hijo. Para constituir propiamente un hablar, el discurso debe ser asumido como suyo por el que efectivamente lo dice. El sentido de un acto de hablar sólo se perfecciona cuando se identifica a quien responde por ese acto, a quien, además de producir los signos, los hace suyos como parte de su decir hic et nunc[9]. Habla, en un sentido primario, el que pronuncia, dándolo como propio, un determinado discurso. Corrientemente, claro, coincide el acto de asumir (o sostener) un discurso con el acto de originarlo, pero la marca decisiva es el gesto de responsabilidad personal, el cual puede extenderse a textos de origen manifiestamente ajeno, como un proverbio, una cita, un conocido principio doctrinal, etc. Según sean las circunstancias y el carácter del discurso, este gesto de apropiación de la palabra dicha puede consistir en un puro rasgo de la entonación o en formas más enfáticas, hasta culminar en ceremonias solemnes o firmas ante notario.

Si leo un texto no ficcional, filosófico, histórico, etc., estoy generalmente ante signos hechos por un impresor, que transcribe de un texto dactilografiado acaso por un moderno escribano, que puede haber estado

---

7 Wolfgang Kayser, «Wer erzählt den Roman?», en *Die Vortragsreise* (Bern, 1958).

8 Por ello, no cabe hacer una distinción radical entre la novela de forma autobiográfica (o «de primera persona») y la novela «de tercera persona» o «autorial», error, a mi ver, en que cayó Käte Hamburger, en su *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957, 1968), y que, de otra manera, repite Searle en el trabajo a que he hecho referencia. En su *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964), Franz Stanzel ha mostrado la continuidad lógica y formal de éstas y otras maneras narrativas.

9 Hablar, sostengo, es una institución estructuralmente previa a sus especificaciones en actos diversos del hablar, es decir, en las instituciones específicas de los varios tipos de *speech acts*. Debemos, como se sabe, justamente a John Searle admirables contribuciones sobre estos temas, abiertos a la reflexión, independientemente, por John L. Austin y Josef König.

escuchando la voz grabada en una cinta magnetofónica. Al leer, empero, *imagino* el discurso correspondiente al texto como *el* acto de comunicación lingüística originado en alguien responsable de él, alguien que, en la mayoría de los casos, no conozco directamente. No lo percibo físicamente como hablante o escritor, pues no está presente en mis circunstancias inmediatas; me limito a imaginarlo vagamente en las suyas. El discurso, pues, imaginario, que tengo ante mí, es substancialmente mío (es parte de mi vida imaginaria), pero lo sé ajeno y lo comprendo como discurso sostenido por un autor que no soy yo, ni es el impresor, ni el escribano, ni la máquina grabadora. Para comprender el discurso, lo atribuyo a un sujeto que, en último término, es su fuente, pero, fundamentalmente, es quien se obliga a las implicaciones institucionales de ese acto lingüístico. Si leo una novela, las circunstancias de transcripción pueden ser iguales, y ciertamente me encontraré, como en el caso anterior, frente a un discurso imaginario que yo proyecto sobre el texto físico. Pero esta vez no lo atribuiré al autor como acto lingüístico, sino sólo como imagen creada. Aceptaré este acto lingüístico como originándose en una fuente que puede ser muy vaga o muy caracterizada, pero que será parte del objeto creado que es la novela.

Sostengo que estas son reglas institucionales inexplícitas del leer obras de ficción, y que el autor procede conforme a ellas cuando elabora *su texto* (no *su discurso*) para el lector. No está fingiendo escribir o hablar, sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginarlo. El acto de escribir ficciones no es un «speech act» –ni uno auténtico, ni uno fingido.

Claro está que puede decirse con propiedad idiomática que el discurso ficticio imaginado por el autor es *suyo*, pues lo ha imaginado él por primera vez, lo ha *creado*. Pero es suyo como objeto imaginario que es modelo de otros tales, no como acto de hablar. Para ser suyo como acto de hablar, el discurso novelístico tendría que ser real, tendría que ser sostenido realmente, y eso –aquí concordamos con Searle– no es posible: nadie en su sano juicio puede sostener realmente tal discurso.

El hecho es que podemos imaginar «toda clase de cosas», reales o ficticias. Por lo menos, podemos imaginar una enorme variedad de entes, y entes ficticios de todas las clases que conocemos en nuestra experiencia real. Ello implica que podemos imaginar hablantes ficticios que sostienen seriamente afirmaciones (tan ficticias como ellos), verdaderas o falsas, acerca de otros entes ficticios. Y como podemos imaginarlos hablantes de nuestra lengua, no nos cuesta mucho ir escribiendo realmente las palabras de esos discursos

imaginarios. Las palabras de un discurso son ejemplares concretos («tokens») de ciertos tipos abstractos («types»). Las palabras del discurso ficticio propiamente tales escapan a nuestra pluma, pues son ejemplares ficticios, pero podemos producir ejemplares reales del mismo tipo, y en el mismo orden. De esta manera es posible registrar y fijar realmente el texto del discurso ficticio, y con él, el acontecimiento ficticio en su conjunto (el discurso y los hechos no lingüísticos narrados y descritos en él), salvar para otros imaginaciones felices. Esto es lo que hace el escritor de ficciones. Lo hace de veras, muy seriamente, y no finge estar haciendo otra cosa.

Una observación final. Deberá surgir de la lectura de lo precedente una natural objeción: ¿No es contradictorio declarar «plenamente efectivas» a las frases ficcionales (tanto, que determinan nuestra imaginación lectiva del mundo novelesco), si a la vez se las declara no reales o ficticias? Pero ¿no aceptamos todos que los personajes de novela son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, les atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real. Estas paradojas no son otras que las tradicionalmente conocidas e implícitas en nuestras nociones de realidad y ficción. Disolverlas es una tarea ontológica y de análisis lingüístico que exige una teoría de la representación.