

**ESPACIO, PRESENCIA, ACONTECIMIENTO  
CONFIGURACIÓN SEMÁNTICA DE LA EXISTENCIA  
FICCIONAL EN UN MODELO TEATRAL HISTÓRICAMENTE  
HEGEMÓNICO**

**Luis Emilio Abraham**  
*Universidad Nacional de Cuyo*

*Resumen*

*¿Qué implica para un personaje o para cualquier entidad habitante de un universo de ficción existir ficcionalmente? ¿Cuáles son los procedimientos que construyen esa existencia y cuáles sus consecuencias en el plano semántico? Mi contribución pretende responder esos interrogantes a partir de la demostración de la siguientes hipótesis: existe en el teatro un modelo tradicionalmente dominante de construcción de la existencia ficcional; los habitantes de un mundo ficcional adquieren su existencia, en ese modelo teatral hegemónico, mediante dos tipos de procedimientos semióticos: cualquier presencia inscrita en el espacio escénico y la autoridad legitimadora de existencia que tienen ciertos parlamentos; la configuración semántica de la existencia ficcional no resulta sólo de los principios constructivos semióticos sino también de presuposiciones que pone en marcha el espectador a partir de sus hábitos interpretativos; la interacción entre procedimientos semióticos y operaciones activadas por el espectador genera, para esta clase de mundos ficcionales, una configuración semántica particular de la categoría de existencia.*

*Palabras clave:* teoría del teatro - teoría de la ficción - modelos de mundo

*Abstract*

*What are the implications of fictional existence for an imaginary character or any other entity inhabiting a fictional world? What are the procedures which*

*construct that existence and what their consequences at the semantic level? My paper discusses the answers to these questions by demonstrating the following hypotheses: in theatrical practices, there is a traditionally dominant model for the construction of fictional existence; within this model, the inhabitants of a fictional world obtain their existence through two kinds of semiotic procedures: an entity's presence in scenic space and the authority of certain speeches to validate existence; the semantic organization of fictional existence develops as a result not only of semiotic constructive principles but also of preassumptions the spectator activates based on his interpreting habits; the interaction between semiotic procedures and spectatorial operations generates, in this kind of fictional world, a particular semantic structure of the category of existence.*

*Key words:* theory of theatre - theory of fiction - world models

Ya en los comienzos de lo que nuestra memoria cultural guarda como teatro encontramos un caso de interés para el modelo de mundo que se pretende describir aquí. El final de *Las Coéforas* de Esquilo plantea una duda acerca de lo que adquiere o no el estatus de acontecimiento, acerca de lo que existe o no en el mundo desplegado sobre la escena. Luego de obligar a su madre a darse muerte, se diría que Orestes, enloquecido por la sangre derramada, padece de alucinaciones y huye espantado por la fantasmal ilusión de las Erinias. Así parecen confirmarlo la insistencia de la corifeo, quien trata de convencer al joven de no dar crédito de realidad a su trastorno mental, y, sobre todo, el hecho de que las divinidades no se hagan visibles para el espectador. Pero si se considera la obra en continuidad con *Las Euménides*, pieza que cierra la trilogía, la aparición del coro de Erinias moviéndose sobre el espacio escénico evidencia la cordura de Orestes y legitima la palpable existencia de lo divino. Los procedimientos que pone en juego *Las Euménides* reorientan la índole de un mundo ficcional que parecía adentrarse en la interioridad de un conflicto psíquico hacia la de un universo donde el destino humano se ve estrechamente vinculado al patente accionar de los dioses. Así pues, lejos de ser elementos accesorios, el juicio del espectador acerca de la existencia ficcional, las particularidades de su configuración semántica y los procedimientos con que se produce resultan de capital relevancia para la comprensión del mundo que una determinada *praxis* teatral hacer sur-

gir sobre la escena. El modo en que algo llega a ser ficcionalmente existente podría decirse que constituye el más subterráneo basamento del mundo ficcional y que sustenta la armazón semántica de toda la estructura.

Al cuestionarse a propósito de las entidades y el acontecer en los mundos imaginarios, las consideraciones que siguen arraigan en una problemática, la de la ficcionalidad, que ha suscitado acaloradas discusiones teóricas en los últimos tiempos. Dado que la polémica ha tendido a resolverse, de modo notablemente dominante, en el terreno de la narración literaria, tal vez el simple acto de pensar ciertos aspectos de la ficción en relación con la teatralidad suponga, más allá de ciertos cambios que se introducirán en el marco de referencias de base -la teoría de los mundos posibles que Lubomír Doležel elabora para la narrativa-, la mayor contribución de este trabajo.

### **1. La existencia ficcional en un modelo de mundo narrativo**

Doležel<sup>1</sup> pretende acercarse al asunto de la existencia y la verdad ficcionales dentro de una semántica intensional de los mundos posibles que, según sus propias palabras, tiene la ventaja de explicitar “el hecho de la autonomía de los mundos semióticos ficcionales con respecto al mundo real”<sup>2</sup>.

Por semántica intensional, Doležel entiende, siguiendo las nociones de Frege, una construcción en que los componentes de sentido se hallan determinados por “las formas de expresión antes que por la relación referencial”: “al ser determinada por las formas de expresión, la estructura del mundo narrativo es un objeto puramente intensional”<sup>3</sup>.

Así pues, mientras que el mundo real está configurado por entidades verdaderamente existentes y, en consecuencia, el concepto de verdad se legitima en los textos no ficcionales mediante la teoría de la correspondencia entre enunciado y referente -semántica extensional que depende, evidentemente, del procedimiento de verificación empírica-, los mundos ficcionales responden a una configuración autónoma, a una semántica intensional, divorciada en cierta forma de la referencia al mundo real, que hace variar notablemente el concepto de existencia:

Puesto que los mundos semióticos posibles son el resultado de procedimientos de construcción de mundos, la estructura semántica de estos mundos, incluyendo los criterios de existencia, está determinada exclusivamente por estos procedimientos. No hay ninguna otra manera de decidir lo que existe y lo que no en un mundo semiótico más que inspeccionando *cómo* el mundo ha sido construido. Ya que son varios los sistemas semióticos que construyen sus mundos mediante diversos procedimientos constructivos, los criterios de existencia en los mundos semióticos son específicos de su sistema<sup>4</sup>.

Dentro de esta propuesta, ocupa un lugar primordial el concepto de “autoridad autenticadora”, en tanto fuerza ilocutiva atribuida a los actos de habla del narrador por las convenciones del género. Sólo en virtud de esta fuerza ilocutiva el narrador tiene la autoridad para relatar hechos narrativos ficcionalmente existentes. El esquema teórico de Doležel dispone, así, una tipología de tres modelos de mundo que se distinguen por la relación entre la función de autenticación -principio semiótico constructivo- y la estructura semántica global que ésta genera: modelo binario, modelo no binario y mundos sin autenticación. Me centraré en el primero de ellos porque permitirá explicar los procedimientos constructivos de la existencia ficcional en el modelo teatral dominante, al menos hasta la irrupción del teatro moderno a fines del siglo XIX.

En el llamado modelo binario se agrupan los textos narrativos “más simples”, aquellos cuya textualidad resulta de la conjunción de dos tipos de actos de habla, opuestos según la función de autenticación: los de un narrador anónimo en tercera persona, que poseen autoridad autenticadora, y los de los personajes, que carecen de ella. Los motivos<sup>5</sup> introducidos en el mundo ficcional (MF) por el discurso autorizado del narrador adoptan el carácter de *hechos narrativos*, es decir, entidades o acontecimientos provistos de la categoría de existencia. Los motivos que ingresan en MF a través del discurso de los personajes pertenecen a los *mundos de creencias* de los agentes narrativos, conjuntos que se someten a la evaluación de verdad / falsedad mediante la comprobación de su concordancia / discordancia con los hechos narrativos.

Doležel retoma el mismo ejemplo que diera Martínez Bonati<sup>6</sup>, sumamente adecuado, por otra parte, puesto que ha sido pensado a partir de una obra, el *Quijote*, que cuestiona la existencia ficcional. Frente a la

discusión entre Don Quijote y Sancho acerca de lo que ven -¿gigantes o molinos de viento?-, el lector considera ficcionalmente existentes a los molinos de viento pues así queda legitimado por la autoridad autenticadora del narrador: “En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo [...]”<sup>7</sup>. Asimismo, otorga el valor de verdad al discurso de Sancho de acuerdo con su correspondencia a lo previamente establecido como hecho narrativo.

En mi opinión, si se quiere extraer todo el potencial operativo que puede brindar esta teoría, se hace necesario postular dos modificaciones. La primera atañe al propio concepto de ficcionalidad que guía las reflexiones de Doležel. La semántica intensional que despliegan los textos narrativos ficcionales permanece, para el teórico checo, respaldada por una presumible autonomía ontológica de los mundos ficcionales respecto del mundo real. La existencia ficcional se opone, de este modo, a la existencia real sobre la base de una firme ontología positiva: más allá de la capacidad que confiere a los textos ficcionales para crear mundos, la determinación de la ficcionalidad del texto se decide por la inaplicabilidad de la teoría de la correspondencia, esto es, por la inexistencia de un referente real. Sin embargo, al mirar de cerca los rasgos con que Doležel describe el “modelo binario”, se advierte que la teoría de las correspondencias persiste en el interior del mundo ficcional: si puede constatarse la verdad o la falsedad de los enunciados de los agentes narrativos no es sino porque se pone en funcionamiento, entre lo enunciado por los personajes y lo establecido como hecho por la autoridad autenticadora del narrador, algo muy semejante a la operación de verificación empírica. En adelante, se considerará que las fronteras que separan los mundos ficcionales del mundo real no pueden cifrarse, recurriendo a la ontología, en la existencia o no de los referentes, sino que depende de la acción institucionalizadora de la cultura. La autonomía de los MF respecto de lo que se considere mundo real no es más que una autonomía relativa al margen institucional que genera un proceso de distribución de los discursos.

La segunda modificación es inherente a la prioridad que la explicación de Doležel otorga a los principios semióticos constructivos por sobre la estructura semántica que generan. Una semántica intensional, aferrada al supuesto de una estricta dependencia de la estructura global de los MF respecto de las formas de expresión, no alcanza a explicar los procesos

interpretativos del lector. Quien reconstruye -¿o directamente construye?- el mundo a que lo invita a entrar una novela perteneciente al modelo binario no identifica los valores de verdad de las frases sólo por una fuerza ilocutiva atribuida convencionalmente a la voz del narrador, sino por la puesta en funcionamiento de un concepto -el de verdad- y de un procedimiento -el de comprobación empírica- que forman parte de sus más arraigados hábitos de lectura. La intención que orienta este trabajo no se limita a indagar en los procedimientos semióticos constructivos de mundos sino también en la particular configuración semántica de la existencia ficcional que éstos contribuyen a producir. Una adecuada caracterización del modelo binario debería comenzar, entonces, por *explicitar* -algo que, en mi opinión, no hace suficientemente Doležel<sup>8</sup>- que la configuración de esos MF se encuentra sustentada en el principio de verdad -unido al concepto de existencia- y en las operaciones de verificación empírica.

## **2. La existencia ficcional en un modelo teatral históricamente hegemónico**

### **2.1. El principio constructivo de la presencia**

Una transposición al espectáculo teatral de los procedimientos de identificación de la existencia ficcional requiere, en cierta forma, un camino de vuelta que implica, aunque sólo inicialmente, prescindir del concepto de “autoridad autenticadora”. Esta noción se justifica por el hecho de que los textos narrativos son construidos por un discurso que, a su vez, ejerce una función mediadora respecto del mundo ficcional: ¿cómo atribuir el estatus de hechos narrativos a motivos que no se hallan en presencia si no es a través de la asunción de una cierta autoridad ejercida por las fuentes ficcionales de enunciación?

Que esta situación cambia en el teatro no es ningún descubrimiento. No en vano las más diversas aproximaciones han insistido en la importancia de la presencia, de la inscripción de unas presencias actuantes en el espacio escénico, como rasgo constitutivo de la especificidad teatral<sup>9</sup>.

En tanto elemento fundamental del modo teatral de producción de sentido, la presencia que se inscribe en el espacio escénico asume la condición de criterio básico de legitimación de la existencia. Podría volver aquí al caso con que se inició este escrito. Pero prefiero delegar su análi-

sis al lector y dedicarme, en cambio, a un ejemplo que dé pie, además, para hacer avanzar la argumentación. Varias escenas de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz asientan su efecto de comicidad en el *topos* del engaño a los sentidos. En la oscuridad de una sala, se confunden parejas de amantes y pronuncian confesiones de amor a la persona errada. Quedan problematizados el que una presencia física esté unida a una identidad y los procedimientos de verificación empírica: la ausencia de visión produce el fracaso del resto de los sentidos. Pero se trata de un desconcierto válido únicamente en el plano del contenido, puesto que el espectador reconoce de antemano el equívoco ateniéndose a lo que ve: la oscuridad, creada por medio de índices verbales, es sólo supuesta como parte de MF. Así pues, sobre la base de la autoridad de las presencias que percibe, el espectador reconoce con acierto la identidad de las personas ficcionalmente existentes y somete sus enunciados a la valoración de verdad: las frases de amor pronunciadas al amante equivocado carecen del valor de verdad y pertenecen a la categoría de lo falso o, para ser más preciso respecto de las particularidades del caso, a la categoría de lo erróneo -no verdadero-. En otras palabras, la comedia cuestiona a nivel temático los criterios de identificación de la existencia ficcional, pero ni éstos ni el propio estatuto de verdad son abandonados por la estructura semántica del mundo ficcional desde el momento en que el espectador, quien se ríe del equívoco porque él mismo no se engaña, la construye sobre la base de una semiosis avalada por dichos criterios y dicho estatuto.

En este modelo de mundo, el espectador es quien confiere existencia a lo que ve, a todo despliegue en presencia, según una “lógica” tan acendrada en la cultura occidental que llega a adquirir las dimensiones de la fe y de la naturaleza: “Pour nous, la “foi perceptive” enveloppe tout ce qui s’offre à l’homme naturel en original dans une expérience-source, avec la vigueur de ce qui est inaugural et présent en personne, selon une vue qui, pour lui, est ultime et ne saurait être conçue plus parfaite ou plus proche [...]”<sup>10</sup>.

De acuerdo con lo expuesto, se han identificado tres componentes semánticos de la estructura profunda de este modelo de mundos ficcionales -el concepto de existencia, el concepto de verdad y el procedimiento de verificación empírica- y un principio constructivo propio del modo teatral -la presencia escénica-. Cabe ahora preguntarse cuál es exactamen-

te la presencia que autentifica la existencia ficcional: ¿la presencia del actor o la del personaje? Así como en el modelo binario de Doležel la autentificación de la existencia de las entidades ficcionales es una función de las fuentes ficcionales de enunciación, y puesto que –más allá de ciertas fantasías de Pirandello– los entes ficcionales no pueden prescindir de la carnadura del actor, en el modelo teatral equivalente se requiere la presencia del actor en tanto personaje, la producción de la semiosis del desdoblamiento.

Volvamos por un instante a la comedia de Sor Juana. ¿Cuáles son los procesos semióticos que actualiza el espectador para identificar el equívoco de los personajes? Puesto que la oscuridad no se da realmente en escena, el espectador ve y reconoce los rasgos, las vestiduras, la catadura física de los actores que encarnan determinados personajes. La operación consiste, pues, a la vez, en identificar al actor y al personaje, más precisamente, en reconocer al actor en tanto encarnación del personaje, en identificar determinado elemento escénicamente presente como signo de una existencia ficcional. Los mundos pertenecientes a este modelo cimentan, así, la fuerza legitimadora de la presencia en la semiosis del desdoblamiento propiamente teatral. Reclaman la actualización de ciertas convenciones ligadas a la presuposición de un espacio escénico. Antes incluso de que la escena acoja la presencia ejecutante del actor, antes del comienzo de la función, un espectador educado en las prácticas ficcionales que le propone su cultura espera ya el surgimiento de la ficción. Sabe que frente, en medio o en los alrededores de lo que constituye la sala se anuncia un espacio diferente, la escena, destinado a convertirse en habitáculo de un mundo ficcional. En síntesis, para funcionar como principio constructivo de la existencia ficcional, la presencia escénica necesita, mediante la semiosis del desdoblamiento, consolidarse como presencia ficcional.

Con esto no se ha finalizado, sin embargo, de explicar los procedimientos semióticos que realiza el espectador para comprender el equívoco de la obra de Sor Juana. Se ha respondido, simplemente, qué actividades pone en funcionamiento el intérprete para reconocer la identidad de los personajes, pero interpretar el equívoco y disfrutar de su comicidad implica también reconocer la causa de los errores: la ausencia de luz. En este caso, entonces, el espectador debe conferir existencia ficcional a algo



que no se halla realmente presente en escena. La oscuridad no se actualiza en escena sino que es creada por los índices verbales de ciertos parlamentos, es más, la oscuridad requiere estar ausente de la escena pues, sin la luz, no podría llevarse a cabo la otra parte del reconocimiento. Se procede, en esta ocasión, para conceder la existencia ficcional a la oscuridad que ocasiona el equívoco, mediante la desrealización de lo realmente presente.

Quiero terminar el análisis de este caso sólo con dos reflexiones. La primera conducirá directamente al próximo apartado, puesto que si la oscuridad adquiere la condición de hecho ficcionalmente existente sobre la base de ciertos índices verbales, debe haber en el teatro, además de la presencia escénica, principios constructivos basados en la fuerza ilocutiva de ciertos actos de habla de los personajes. La segunda no es más que una muestra de fascinación ante la capacidad de nuestras prácticas estéticas, y de los mecanismos convencionales que suponen, para crear mundos. Dotar a los personajes de existencia ficcional a través del desdoblamiento de la presencia escénica de los actores y desrealizar la presencia de la luz para asumir la oscuridad como hecho ficcional no son más que las dos caras de un mismo fenómeno constructivo. El espectador, probablemente sin ser consciente de sus propios procesos de semiosis y sin extrañeza alguna, se encuentra en condiciones ya de sustraer el cuerpo del actor al actor para otorgárselo al personaje, ya de desdoblar la cabal evidencia de la luz para remitirla, ficcionalmente, a su exacto contrario.

## **2.2. Ensanchando el repertorio de los principios constructivos: parlamentos con autoridad autenticadora**

Existe en el espectáculo teatral, junto al criterio de validación de la existencia ficcional por la presencia, un criterio equivalente al de la fuerza ilocutiva que las convenciones del género narrativo conceden a los actos de habla del enunciador ficcional. Pero, en el teatro, estos principios constructivos se dan con dos fundamentales diferencias. Mientras que en los mundos narrativos la autoridad autenticadora del narrador es el único criterio de asignación de la existencia, en los mundos ficcionales teatrales la fuerza ilocutiva que se otorga por convención a ciertos actos de habla de los personajes puede convivir -y de hecho convive en la inmensa mayoría de los casos- con el principio constructivo de la presencia. Por

este mismo motivo, la fuerza de autenticación que portan ciertos actos de habla no posee la autoridad irrestricta de los actos de habla del narrador. En el caso de que un parlamento introduzca un motivo narrativo contradictorio respecto del criterio de la presencia, y siempre que el MF pertenezca claramente al modelo de mundo que se está describiendo, lo enunciado por el agente narrativo no puede poseer autoridad autenticadora alguna sino que queda categorizado, por su discordancia respecto de los hechos, con el valor de falsedad.

Las razones, sin embargo, para este tipo de convenciones que otorgan fuerza performativa a ciertos actos de habla de los personajes teatrales, son muy similares a las de la narrativa: el teatro carece, muchas veces, de la posibilidad de hacer presentes en la escena todos y cada uno de los acontecimientos requeridos por la fábula. Así pues, los monólogos, los apartes y ciertos parlamentos introductores de motivos narrativos que, por la economía del texto o por convenciones vigentes en ciertas dramaturgias, no podrían ser escenificados, gozan de una autoridad que excede la simple expresión de los mundos de creencias de los personajes.

En el monólogo y en el aparte esa fuerza ilocutiva extra se encuentra marcada por una convención que los diferencia del resto de los parlamentos: la asunción del discurso como comunicación directa con el espectador y la exclusión de los otros personajes de la situación comunicativa.

Un aparte que pronuncia Clotaldo en la primera jornada de *La vida es sueño* proporciona un ejemplo pertinente. Rosaura, vestida de varón, ha contado a Clotaldo que su llegada a Polonia se debe a la necesidad de vengar su honor. Lleva consigo una espada, pues su madre le ha asegurado que, de ese modo, alguien, justamente el dueño original de la espada, la reconocería y le ofrecería su ayuda. Al verla, Clotaldo reconoce en Rosaura a su hijo -dado el disfraz de varón que lleva la joven- y así lo manifiesta en un aparte, junto con la decisión de no confesar su paternidad:

CLOTALDO  
Mejóro el cielo la suerte.  
Ya no diré que es mi hijo,  
pues que lo puedo excusar<sup>11</sup>.

En la subsiguiente conversación con Rosaura, Clotaldo profiere un enunciado de especial relevancia, puesto que su condición de verdadero o falso se resuelve sobre la base de lo establecido como hecho en el aparte. Hablando justamente acerca de la espada, Clotaldo se encuentra a punto de develar involuntariamente su oculta verdad, pero se corrige a tiempo con una frase parentética que puede ser identificada como mentira por su falta de correspondencia respecto del aparte:

CLOTALDO  
Toma el acero bruñado  
que trujiste, que yo sé  
que él baste, en sangre teñido  
de tu enemigo, a vengarte;  
porque acero que fue mío  
(digo este instante, este rato  
que en mi poder le he tenido),  
sabr<sup>12</sup>á vengarte

Lo significativo del caso reside en que la composición semántica de la estructura profunda del MF se decide, sin recurrir al criterio legitimador de la presencia, por la interacción entre dos tipos de actos de habla enunciados, inclusive, por el mismo personaje: uno con autoridad autenticadora y otro sin ella. El primero requiere ser reconocido, evidentemente, como principio constructivo de la existencia ficcional. El segundo, por el contrario, somete a la fuerza ilocutiva del primero la determinación de su falsedad.

Si bien los acontecimientos que ingresan al mundo ficcional mediante estos tipos de parlamentos pueden ser luego presencializados en escena, es posible demostrar, aun habiendo tal presencialización, la autoridad autenticadora que, en ciertos casos, se confiere al discurso. En *El avaro*, la existencia ficcional del tesoro que Harpagón tiene enterrado en su jardín es legitimada por medio de la presencia hacia el final de la pieza, cuando Flecha aparece en escena con el cofre en las manos (IV, vi). Pero mucho antes debe admitirse, a mi entender, que el cofre exista verdaderamente dentro del mundo ficcional, puesto que de ello dependen algunos efectos cómicos. El motivo narrativo del tesoro es introducido por primera vez en un monólogo de Harpagón:

## HARPAGON

[...] Cependant je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez...

(Ici le frère et la soeur paroissent s'entretenant bas.)

O Ciel! je me serai trahi moi-même: la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce?<sup>13</sup>.

El ejemplo resulta de interés, en primer lugar, porque plantea en términos explícitos la convención que dota al monólogo de autoridad autenticadora. En segundo lugar, porque el diálogo que sigue juega con las nociones de verdad y falsedad del discurso. En efecto, Harpagon pregunta insistentemente a sus hijos, recién ingresados en escena, si han alcanzado a oír las últimas frases de su monólogo y, ante la duda, prefiere finalmente mentir para mantener el secreto de su tesoro:

## HARPAGON

Je vois bien que vous en avez ouï quelque mots. C'est que je m'entretenois en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disois qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi. [...]

## CLÉANTE

Mon Dieu! mon père, vous n'avez pas lieu de vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien.

## HARPAGON

Comment? j'ai assez de bien! Ceux qui le disent en ont menti. Il n'y a rien de plus faux; et ce sont des coquins qui font courir tous ces bruits-là<sup>14</sup>.

La comicidad del pasaje consiste en la doble falsedad del discurso de Harpagon, quien no sólo niega la existencia del tesoro, sino que también califica de falso a todo supuesto discurso que llegara a afirmar esa existencia. Un espectador que esté en condiciones de interpretar esa comicidad debe necesariamente haber otorgado la validez de hecho con

existencia ficcional al motivo del enterramiento mencionado en el monólogo.

Otro tipo de parlamentos con autoridad autenticadora pueden ser reconocidos porque, en general, contienen información pragmáticamente irrelevante en orden a la comunicación de los agentes narrativos en cuestión, pero de suma relevancia para poner al tanto a los espectadores acerca de eventos que no caben en el ámbito de la representación. La relevancia de la información aportada por estos enunciados se aprecia en el eje comunicativo personaje-público que, según Ingarden, constituye una de las direcciones en que el lenguaje teatral asume sus funciones<sup>15</sup>. La fuerza autenticadora de este tipo de actos de habla proviene necesariamente de que, al contener motivos que no serán escenificados, son inconfrontables con el criterio legitimador de la presencia. En la primera escena de *El avaro*, por ejemplo, Elisa se explaya en el desarrollo de acontecimientos, acaecidos antes del comienzo de la acción, que se suponen ya conocidos por su enamorado y que el espectador puede identificar, por ello mismo, como información que lo tiene por principal destinatario:

#### ÉLISE

Je n'aurois rien à craindre, si tout le monde vous voyoit des yeux dont je vous vois, et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous. Mon coeur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous. Je me représente à toute heure ce péril étonnant qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre; cette générosité surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes; ces soins pleins de tendresse que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau, et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les difficultés n'ont rebuté, et qui vous faisant négliger et parents et patrie, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée, et vous a réduit, pour me voir, à vous revêtir de l'emploi de domestique de mon père [...]<sup>16</sup>.

### 2.3. Configuración semántica de la existencia ficcional

La existencia ficcional se moldea, en los MF pertenecientes a este modelo históricamente dominante, mediante dos procedimientos cons-

tructivos: la presencia en el espacio escénico y la autoridad autenticadora de ciertos parlamentos. Las categorías de verdad o falsedad de los parlamentos que introducen los mundos de creencias de los personajes resultan de confrontarlos con lo previamente establecido como ficcionalmente existente por cualquiera de esos dos procedimientos y suponen, por parte del espectador, la operación de verificación empírica. Tal como se ha descrito el funcionamiento de este modelo de mundo, se advierte la diferencia respecto de la semántica intensional de Doležel. Los principios constructivos no son los exclusivos responsables de la estructura semántica, puesto que la presencia escénica y la autoridad de algunos parlamentos no alcanzan a explicar la determinación de la verdad ficcional si no fuera por el proceso de verificación que activa -de modo automático, casi inconsciente- el espectador. Así pues, la organización semántica de la existencia ficcional es generada por la interacción entre los principios semióticos constructivos y ciertos presupuestos culturales que actualiza el espectador.

Ahora bien, si son los recorridos interpretativos del espectador los que terminan de consolidar esta estructura semántica mediante un proceso verificatorio generado en la “fe perceptiva”, cuál es la razón para describir este modelo de mundo como tocado por esa relativa autonomía que nuestra cultura concibe para las ficciones. Ninguna, prácticamente, si no hubiera otros modelos que proponen configuraciones semánticas distintas para la existencia ficcional y que señalan, de esta manera, que la “fe perceptiva” que pone en juego el modelo dominante no es sino uno entre los procedimientos que nuestras prácticas teatrales disponen para la creación de mundos. Los mundos de Maeterlinck -el de *Les Aveugles*, por ejemplo- se construyen a partir de una relativización del principio de la presencia escénica. El concepto de verdad sigue formando parte de la estructura semántica. Pero en la búsqueda de una verdad desmaterializada, irracional, inconsciente, se desdibuja el procedimiento que la vinculaba con la presencia y la existencia. La presencia escénica legitima sólo relativamente, y siempre con ambigüedad, la existencia ficcional. La verdad de los enunciados no puede ser comprobada, así, mediante el procedimiento de verificación empírica, pues lo que existe o no en MF queda, muchas veces, en el terreno de la duda y el secreto. El mundo ficcional de *Remanente de invierno*, del joven dramaturgo argentino Rafael Spregelburd,

muestra otra variante posible. La presencia de los acontecimientos no es relegada o teñida de ambigüedad, como en Maeterlinck, sino que es intensamente exhibida. Pero al hacer presentes eventos mutuamente “contradictorios” o cuya vinculación resulta “ilógica”, la estructura semántica tiende a prescindir de la categoría de verdad, al menos en el sentido de unicidad que suele conllevar el concepto.

Si se mira el modelo dominante desde estas otras alternativas, cobra pleno sentido la explicación de su basamento semántico y la “fe perceptiva”, desasida ya de su “naturalidad”, puede ser entrevista como una operación convencional de construcción de universos imaginarios. La estructura semántica del modelo dominante no se compone solamente de la noción de una existencia ficcional legitimada por la presencia, sino que se articula a partir de una íntima vinculación entre dos conceptos -el de existencia y el de verdad- y la operación veritativa que su conexión implica. El principio constructivo de la presencia escénica autentifica lo existente en MF -los acontecimientos. El estatuto de verdad de los enunciados de los personajes puede ser comprobado empíricamente de acuerdo con lo establecido como hecho. La coherencia interna del modelo dominante constituye una configuración en que la existencia no es simple evidencia de la cosa sino postulación de la verdad, y en que la verdad no es un simple concepto metafísico sino una determinación asentada en la existencia, intensamente presente, del fenómeno. Hay, de este modo, una relación de codependencia lógica entre la existencia -el estar presente- del fenómeno y la categoría metafísica de la verdad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Me refiero a “Verdad y autenticidad en la narrativa”. En: Antonio Garrido Domínguez (Comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 95-122. Originalmente publicado en 1980.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>5</sup> Los motivos son los “conjuntos de unidades narrativas elementales” de que se hallan conformados los MF. *Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup> Cf. Félix Martínez Bonati. “La estructura lógica de la literatura”. En su: *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 33-34. El capítulo fue publicado inicialmente en 1973 en forma de artículo.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. 5ta ed. Madrid, Castalia, 1991, v. I, p. 128.

<sup>8</sup> En mi opinión, el hecho de que Doležel no explicita el procedimiento de verificación empírica como regla estructurante de un modelo de MF se debe, básicamente, a la definición referencialista de la ficcionalidad que constituye su punto de partida. Si Doležel declarara enfáticamente que la configuración interna de los mundos del modelo binario se caracteriza por el procedimiento de comprobación empírica, peligrarían los principios ontológicos de su propia noción de ficcionalidad: puesto que se trata del mismo tipo de procedimiento con que los textos no ficcionales pretenden transparentar la estructura del mundo real, debería admitirse (1) que los MF no poseen, al menos tan absolutamente, la condición de autonomía o (2) que la separación de discursos que agrupa los discursos ficcionales en el interior de un dominio autónomo carece de la solidez de una ontología, sino que se trata de un margen convencional históricamente trazado por la fuerza institucional de una cultura.

<sup>9</sup> Por citar sólo una par de opiniones autorizadas, desde la semiótica, el texto espectacular teatral ha sido diferenciado de los otros géneros literarios por tratar-



se de un discurso que se concretiza en el presente (Cf. Fernando De Toro. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987, pp. 23-24). Henri Gouhier ha tendido a mostrar, por otra parte, que incluso desde la memoria etimológica la presencia se erige también en rasgo fundamental de la teatralidad: “L’essence du théâtre tient en deux mots: tò drâma ou l’action, tò théatron, le lieu où l’on voit. Ainsi, l’ étymologie fait de l’ action la racine du drame et, dans ses divers sens, théâtre suppose toujours spectacle. Comme une action ne peut être vue que si elle est présente, celle qui n’ est pas réellement vécue doit être rendue présente par la représentation: autrement dit, la représentation est inscrite dans la nature même de l’ art qui est à la fois dramatique et théâtral”. *Le théâtre et l’ existence*. París, Éditions Mouton, 1952, p. 13.

<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l’invisible. Suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Texto establecido por Claude Lefort acompañado por una advertencia y un postfacio. París, Gallimard, 1964, pp. 209-210.

<sup>11</sup> Pedro Calderón de la Barca. “La vida es sueño. Drama”. En: *La vida es sueño. Drama y Auto sacramental*. Edición, introducción y notas de José María Valverde. 4ta ed. Barcelona, Planeta, 1993, I, viii, p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.*, I, viii, p. 35.

<sup>13</sup> Molière. “L’ avare”. En sus: *Oeuvres complètes*. Edición de Robert Jouanny. París, Éditions Garnier, 1962, v II, I, iv, pp. 248-249.

<sup>14</sup> *Ibid.*, I, iv, pp. 249-250.

<sup>15</sup> Roman Ingarden. “Las funciones del lenguaje en el teatro”. En: María del Carmen Bobes Naves (Comp.). *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 162. La primera edición del trabajo de Ingarden es de 1958.

<sup>16</sup> Molière. *Op. cit.*, I, i, p. 240.