

ἔλεγχος
Volumen I, N° 2
Abril 2017

APRENDER DE LA FICCIÓN*

MANUEL GARCÍA-CARPINTERO

LOGOS-Departament de Filosofia

Universitat de Barcelona

e-mail: m.garciacarpintero@ub.edu

Resumen: Este ensayo examina la cuestión de si podemos adquirir conocimiento de la ficción. Su tesis principal es una respuesta afirmativa, pero matizada, a esta pregunta. Se basa en una explicación de la distinción ficción / no ficción que he defendido en otras publicaciones. La no ficción narrativa consiste en un núcleo asertórico - un acto de habla gobernado por una norma que requiere verdad para su corrección. La ficción consiste en un núcleo de hacer como si - actos de habla no gobernados por una norma que requiere verdad para su corrección, si no por una que requiere más bien, para la corrección, que se invite a llevar a cabo actos imaginativos interesantes. Esta postura es compatible con que las ficciones involucren verdades y permitan la adquisición de conocimiento, al menos en dos sentidos. En primer lugar, como otros actos de habla (por ejemplo, las preguntas retóricas), los actos constitutivos de ficciones pueden expresar indirectamente aserciones. En segundo lugar, pero no menos importante, las ficciones pueden aseverar hechos sobre el tiempo, el lugar o los personajes que las forman. Presento y discuto ejemplos ilustrativos del primer tipo, en *Expiación*, de McEwan, y *Negra espalda del tiempo*, de Marías, los cuales, afirmo, indirectamente hacen aserciones precisamente sobre el tema de este artículo.

Abstract: This essay examines the question whether we can acquire knowledge from fiction. The main claim is a nuanced positive answer. It is based on an account of the fiction/non-fiction distinction that I have defended elsewhere. Narrative non-fiction consists of an assertoric core - a speech act governed by a norm requiring truth for its correctness. Fiction consists of a core of fiction-making - speech acts not governed by

a norm requiring truth for correctness, but one requiring for correctness that interesting imaginings are invited. This account is compatible with fictions involving truth and allowing for the acquisition of knowledge, on at least two counts. First, like other speech acts (say, rhetorical questions), acts of fiction-making can indirectly convey assertions. Second, but not less important, fictions may assert background facts about the time, the place, or the characters setting up the fiction. I present and discuss illustrative examples of the first kind, in McEwan's *Atonement* and Marías's *Dark Back of Time*, which, I claim, indirectly make assertions precisely about the topic of the paper. I also confront arguments that such indirectness makes impossible the acquisition of knowledge.

1. Introducción: ¿Verdad en la Ficción?

En la novela *Expiación*, Ian McEwan pone en boca de su personaje principal, Briony, la siguiente reflexión (2009, pp. 434-435):

El problema estos cincuenta y nueve años ha sido: ¿cómo puede una novelista alcanzar la expiación cuando, con su poder absoluto de decidir desenlaces, ella es también Dios? No hay nadie, ningún ser ni forma superior a la que pueda apelar, con la que pueda reconciliarse o que pueda perdonarla. No hay nada aparte de ella misma. Ha fijado en su imaginación los límites y los términos. No hay expiación para Dios, ni para los novelistas, aunque sean ateos. Esta tarea ha sido siempre imposible, y en esto ha residido el quid de la cuestión. La tentativa lo era todo.

En la novela, Briony es una novelista de éxito, que hasta ese momento no ha publicado la novela que nosotros estamos leyendo (así se infiere del hecho de que la novela en cuestión se titula precisamente *Expiación*, así como de otros datos). El párrafo citado indica por qué no lo ha hecho: Briony había escrito la novela con el (ilusorio) fin de recabar la expiación de una grave falta; sin embargo (se implica en el párrafo citado) esta es una intención absurda, de imposible realización. La razón que se nos da constituye una tesis filosófica sobre la referencia fictiva que Briony defiende en el párrafo citado, y cuya verdad – parece razonable inferir – sugiere también, o al menos propone para nuestra consideración, el propio McEwan, el autor real de la novela real que estamos leyendo. La tesis se puede formular así: en las ficciones no se hace referencia a objetos reales; los “objetos” de que se habla en las ficciones son meros productos

de la imaginación del autor. Tesis en esa dirección han sido defendidas por diversos filósofos en escritos de carácter filosófico: cf. Diffey (1995), Riffaterre (1990).

¿Es esta tesis correcta? A primera vista, diríamos que *1984* trata sobre amenazadoras posibilidades políticas que se desarrollarían en Londres, y *Guerra y Paz* sobre Napoleón y la incidencia de las guerras napoleónicas en Rusia. Es más, unas líneas más arriba hemos dado por supuesto que el autor de una ficción, McEwan en nuestro caso, puede utilizarla para proponer tesis (en este caso, sobre la referencia en la ficción) cuya verdad o falsedad cabe discutir, y para las que cabe ofrecer argumentos como los que contienen los escritos filosóficos que se acaban de mencionar. Si es posible afirmar en una ficción algo verdadero “acerca de la realidad”, ¿no debe también ser posible hacer referencia a elementos de esa realidad?

Un segundo texto literario – del que he extraído el título de este artículo, remedando al hacerlo la práctica de su autor, Javier Marías, algunas de cuyas novelas, incluida la que nos ocupa, tienen por título frases célebres del corpus shakespeariano – parece compartir las ideas filosóficas sobre las ficciones que parecen estar detrás del texto citado de la novela de McEwan. Se trata de *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998). Es esta una obra de ficción, pues así la clasifica su autor, y, al menos en lo que respecta a la clasificación de las obras en una determinada categoría (ficción o no-ficción, novela o poesía, etc.) las intenciones de sus autores son determinantes, a menos que existan serias razones para cuestionarlas. Dice a propósito de ella Marías en una entrevista (*El País*, 5/5/1998): “podría llamarse una falsa novela ... no es un libro autobiográfico ni de memorias, sino una obra de ficción”. Quizás un tanto paradójicamente, en la misma entrevista Marías también declara que se trata de “un libro narrativo, aunque sea una novela que no es ficción ... el narrador soy yo con mi nombre y apellido y todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí”.

Esta “falsa novela” de Marías parece proponer una tesis sobre la distinción entre ficción y no-ficción. La narración (a la manera digresiva de su autor, abordando muchas otras cuestiones más o menos relacionadas con su inconfundible estilo refinado) versa sobre la recepción de una novela anterior del autor, *Todas las almas*, y en especial de diversos malentendidos que según el narrador de *Negra*

espalda del tiempo se produjeron, ocasionados por las confusiones de muchos lectores sobre la distinción entre ficción y no ficción. La obra parece proponer la tesis ya mencionada de que las ficciones no tratan del mundo real: “Creo no haber confundido nunca la realidad con la ficción, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo ... Basta con que alguien introduzca un “como si” en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente ... para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere y lo falsee”, *op. cit.*, 9-10; “lo real ... lo ficticio ... si bien conviven y no se excluyen, a la vez no se mezclan y cada cosa discurre por su territorio”, *op. cit.*, 278. Si esto es lo que se propone en la obra, resulta doblemente paradójico; porque, como acabo de decir, *Negra espalda del tiempo* parece tratar de una ficción (*Todas las almas*) y de su autor, de sus colegas en Oxford, de una película que se hizo basada en ella y de sus perpetradores – todos ellos elementos bien reales del mundo real.

Que las ficciones pueden tratar del mundo real es de hecho una idea que nuestra práctica crítica común da por supuesta. En su artículo “Russia and China: The Movie”, <http://www.project-syndicate.org/commentary/authoritarian-capitalism-russia-china-by-ian-buruma-2014-11>, Ian Buruma hace la siguiente afirmación a propósito de dos ficciones cinematográficas: “Los tiempos que vivimos se ven a menudo reflejados con la mayor claridad en el espejo del arte. Se ha escrito mucho sobre el post-comunismo en Rusia y en China. Pero dos películas recientes, *Un toque de violencia*, de Jia Zhangke, hecha en China en 2013, y *Leviatán*, de Andrey Zvyagintsev, hecha en Rusia en 2014, revelan los paisajes sociales y políticos de estos países con mayor precisión que nada que yo haya visto impreso”. Muchas de las críticas de estas películas (las de la segunda por Ann Hornaday en el *Washington Post*, Anthony Lane en el *New Yorker* o Manohla Dargis en el *New York Times*, por ejemplo) contienen afirmaciones similares. Y es muy común criticar ficciones por su falta de adecuación a aspectos de la realidad a que supuestamente deberían ser fieles; así ha sucedido recientemente con diversas críticas a las películas *Selma* (Ava DuVernay, 2014) y *Descifrando Enigma* (Morten Tyldum, 2014). A propósito de esta última, por ejemplo, Christian Caryl (2015) escribía en el *New York Review of Books* que la película “se aparta disparatadamente del registro histórico” (*op. cit.*, 19). Tan-

to las alabanzas de Buruma como la censura de Caryl presuponen que las obras de ficción pueden representar correctamente la realidad (mejor incluso que las de no ficción, según Buruma), y pueden ser cuestionadas al igual que las de no ficción cuando no lo hacen. Y estos no son sino ejemplos de una práctica que muchos de nosotros seguimos cuando hablamos de las ficciones. Justamente porque es un presupuesto común que las ficciones pueden expresar verdades, transmitir conocimiento, y ser cuestionadas cuando pueden llevar a engaño, no es sorprendente encontrar a sus autores tratando de proponer en ellas (y no sólo en ensayos como Vargas Llosa (2002)), como lo hacen McEwan y Marías en los textos mencionados, tesis sobre esta misma cuestión, por lo demás una cuestión filosófica: la cuestión de si las obras de ficción pueden impartir conocimiento sobre la realidad; por más que (al menos en estos dos casos) parezcan estar defendiendo al hacerlo tesis contradictorias con su misma práctica, como explicaré con más detalle más adelante.

Este artículo tiene por objetivo presentar al lector interesado de manera introductoria estas cuestiones: qué distingue a la ficción de la realidad, cómo hemos de entender la referencia a personajes ficticios y a personajes no ficticios en las ficciones. A mi juicio, la filosofía contemporánea proporciona materiales conceptuales muy convenientes para abordarlas con suficiente precisión, que he presentado de manera igualmente introductoria pero más por extenso en un libro reciente (García-Carpintero, 2016): las teorías de la referencia, de los actos del habla, o de los significados pragmáticamente expresados de la filosofía del lenguaje contemporánea, teorías sobre la imaginación, las emociones y sobre las actitudes de primera persona de la filosofía de la mente, diversos elementos de la epistemología y la ontología contemporáneas. Mi objetivo en ambos casos no es tanto defender mis propios puntos de vista sobre estos temas, cuanto proporcionar esos materiales conceptuales al lector. Mas las páginas que siguen también contienen una toma de posición sobre los mismos, porque a mi juicio resulta más interesante y motivador presentar materiales introductorios de una manera comprometida, que hacerlo de una manera neutra. Secundariamente, me propongo utilizar este ejemplo para considerar una cuestión metafilosófica, a saber: cuáles son las diferencias que sin duda existen entre abordar estas cuestiones de la manera en que se hace en el género filosófico y hacerlo de la manera en que se hace en las ficciones.

Traeré a colación un ejemplo más, un breve cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los Parques” (1959), que parece igualmente proponer una temática filosófica próxima a los temas que nos van a ocupar en las páginas sucesivas. Su brevedad me permite citarlo en su totalidad, lo que nos ayudará a acabar de introducir los temas del libro y, a lo largo del mismo, ilustrarlos con una ficción todos cuyos detalles puedo presuponer que el lector comparte conmigo:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a

anochecer. Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Consideremos la preferencia por Cortázar de la primera línea del cuento, (1), como parte de la “preferencia” completa que constituye su creación de CP,

(1) Había empezado a leer la novela unos días antes.

(1) es una oración declarativa, del tipo de las que usamos para hacer afirmaciones, susceptibles de ser evaluadas como verdaderas o falsas. Así tomada, como utilizada para hacer una aseveración, (1) difícilmente puede ser verdadera, porque es más que razonable suponer que el pronombre ‘él’, sujeto implícito de la oración, carece de referente alguno de quien lo que (1) dice pueda ser verdadero. Sin embargo, intuitivamente, tiene poco sentido que nos preguntemos si (1), en el contexto en que la estamos suponiendo, es verdadera o falsa. Cortázar no la está utilizando para hacer una afirmación, sino para contarnos una historia. ¿Qué es contar una historia? ¿Cómo se utilizan oraciones que tienen una determinada función en el lenguaje para ese fin? Kendall Walton (1990) propuso un muy influyente análisis de la ficción (de lo que hace Cortázar al contarnos la historia) como una forma de *hacer como que* o *fingir*, continua con los juegos de los niños, que constituye una apelación a nuestra capacidad de *imaginar*. Currie (1990) desarrolla estas ideas de Walton en el marco de propuestas anteriores de Searle (1974/79), proponiendo enten-

der la ficción como un tipo de acto representacional, análogo a las aseveraciones, las preguntas o las órdenes, en la línea general de Grice (1975/1991). En una *aseveración* de p , el objetivo del hablante es llevar a su audiencia a *creer* p , a través de un procedimiento comunicativo específico cuyas líneas generales presentaremos más adelante. En una *orden*, el objetivo es llevar a la audiencia a *querer* p , a través de ese mismo mecanismo. En la producción de una ficción, el objetivo sería según Currie llevarla a *imaginar* p . En todos estos casos, el hablante recurre a ese procedimiento comunicativo analizado por Grice, que consiste en producir el efecto buscado a través del reconocimiento de este mismo objetivo.

La misma oración (1) se podría proferir en otro contexto, como parte de una caracterización del contenido de *Continuidad de los Parques* (CP, para abreviar) que comenzara con “el cuento trata de alguien que lee una novela ...”. En ese contexto, (1) sí es intuitivamente una aseveración, susceptible de verdad o falsedad, en este caso manifiestamente verdadera. ¿Cómo puede serlo, dado que contiene un término aparentemente carente de referente, el pronombre implícito que ejerce de sujeto de la oración? En un trabajo tan influyente como el de Walton, David Lewis (1978/83) propone que, en el contexto descrito, (1) contiene un verbo implícito en su forma lógica, ‘CP *hace fictivo* que ...’. Uso ‘ $F_{cp}(p)$ ’ como una abreviatura. Consideremos (2), dicho en el contexto anterior:

(2) F_{cp} (la novela que el hombre lee describe la conspiración de su esposa y el amante de ésta para asesinarlo).

Algunos datos de la historia que justifican la verdad de (2) son los siguientes: (i) datos internos a la ficción: las significativas coincidencias dentro del texto entre el entorno del protagonista y el de los sucesos narrados en la novela: el sillón de terciopelo verde, los ventanales, el parque, el mayordomo; (ii) datos externos, como el título (los parques que son continuos son aquel en que el lector lee la novela, y aquel que se cruza el amante protagonista de la misma); y muy en especial, la verdad de (2) justifica una “moraleja” o tesis que, es razonable creer, la historia busca sugerir, (3):

(3) Puede haber ficciones cuyo contenido consta sólo de verdades.

En un comentario sobre *Negra espalda del tiempo* que cité antes, Marías sugería algo análogo: a saber, que su “ficción” o “novela”, en la medida de lo que puede juzgar, contiene sólo verdades, cosas sabidas por él o en todo caso cuando menos “especuladas” por él. Una vez más, ésta es una tesis filosófica sobre las ficciones que, como veremos, diversos filósofos cuestionan, mediante razones que examinaremos más adelante. Uno también se ve llevado a preguntarse qué relación existe entre esta tesis sobre las ficciones y la que mencionamos antes, que las ficciones y las no ficciones “tratan de ámbitos diferentes”. ¿Es coherente defender ambas tesis, como según he indicado parece hacer Marías?

Una última cuestión central que ilustra el cuento de Cortázar, sobre la que también volveremos por extenso más adelante. Algunos elementos del contenido de una ficción están articulados explícitamente en ellas, otros sólo implícitamente; (2) es un caso, (4) uno más obvio. Los datos que el cuento nos ofrece para creerlo verdadero incluyen estos: la disyuntiva de los conspiradores es “sórdida”, su pasión “secreta”; las caricias de ella “dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo”.

(4) F_{cp} (el hombre al que los amantes planean matar en la novela es el marido de ella).

El objetivo de este artículo es presentar algunas influyentes ideas recientes sobre la referencia y la verdad en la ficción que nos permiten articular mejor las preguntas y propuestas que acabamos de formular, y enunciar diferentes respuestas a las mismas, esbozando propuestas que he desarrollado más por extenso en otros trabajos (García-Carpintero, 2013, 2016, 2016a).

2. Anti-cognitivismo: los argumentos de la disparidad ontológica e ilocutiva

En la sección anterior suscitamos las cuestiones que nos iban a ocupar en este trabajo, en torno a una tesis que se da por supuesta en la práctica cotidiana de debatir críticamente a propósito de las ficciones, pero que resulta problemática: a saber, que las ficciones contienen verdades, que se puede adquirir conocimiento a partir de ellas, y cuestionarlas si nos llevan a engaño. En consonancia con estas ideas, mostré con diversas ilustraciones cómo las ficciones abordan esta misma cuestión, haciendo propuestas sobre la misma; tesis, paradójicamente, en ocasiones contradictorias con el hecho mismo de que la ficción en cuestión parece proponerlas.

La tesis de que las ficciones expresan verdades, que se pueden llegar a conocer familiarizándose con ellas, suele denominarse *cognitivismo estético*. Es conveniente subdividirla en dos (Gaut, 2006): una tesis *epistémica* – que las ficciones pueden enseñarnos verdades substantivas (por oposición a trivialidades que no necesitamos que nadie nos enseñe, como que hay gente celosa) – y una *axiológica* – que el que una ficción provea conocimiento contribuye a su valor estético. Ambas tesis son justificadamente controvertidas, por más que nuestra práctica crítica las de por supuestas. En lo que resta del trabajo resumiré las razones principales que se han propuesto en contra de cada una de ellas, y esbozaré mis propias respuestas.

Conviene antes de nada distinguir tres tipos de conocimiento que se ha argumentado que las ficciones pueden proporcionar, quizás suficientemente distintos entre sí. En primer lugar, conocimiento *fáctico* o *proposicional*: el conocimiento que suponemos poder adquirir de las ficciones históricas o biográficas. En segundo lugar, conocimiento *vivencial*: “poniéndonos en la piel” de los personajes de una ficción, podemos adquirir experiencias nuevas, quizás sentir un tipo de terror, de celos, de indignación moral o humillación que antes no habíamos sentido. En tercer lugar, conocimiento *práctico*, o “saber-cómo”: según Nussbaum (1990), las ficciones son una especie de laboratorio en que experimentamos cómo comportarnos en situaciones moralmente complejas, aprendiendo así lecciones de uso práctico en la vida cotidiana, un “laboratorio para el refinamiento del alma” (Coetzee 1999); Oatley (2016) proporciona datos empíricos que podrían corroborar estas hipótesis. El segundo y tercer ti-

pos son sin duda los más significativos para entender el valor que muchos otorgamos a las grandes obras literarias o cinematográficas; pero para nuestros propósitos presentes será conveniente limitarnos a considerar el primero, más prosaico y manejable.

Comprobamos en la primera sección como en sus obras literarias McEwan y Marías parecían aducir una primera razón que se suele invocar para rechazar el componente epistémico del cognitivismo, la de lo que podemos designar como su *disparidad ontológica*: a saber, que las ficciones no tratan de los objetos reales del mundo real, sino de entidades de otra naturaleza: objetos ficticios habitantes de mundos ficticios, la “negra espalda del tiempo” de Marías (*op. cit.*, 362-3, 376-7, 400). Así, según indicaba McEwan en la cita incluida al comienzo, los personajes de una novelista no son “nada aparte de ella misma”. Según Marías, el trasunto fictivo en *Todas las almas* de un portero que conoció en Oxford, a diferencia del portero real, “nunca existió, o no en carne y hueso” (18); ni siquiera el escenario, Oxford, era real, más bien “era un Oxford sesgado, un trasunto con mi perspectiva imaginaria o falsa”. Ni siquiera pueden confundirse el Marías real, autor de *Negra espalda del tiempo*, con el Marías narrador fictivo de esa novela. La cuestión se formula primero dubitativamente: “este relato, en que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo” (16); pero se retoma al final de la novela, despejándose a mi juicio las dudas: “me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio” (404). Como el otro (el autor) no es ficticio (o sólo irónicamente se puede proponer para nuestra consideración que lo sea), concluimos que después de todo también en este caso son dos.

Este último pasaje indica así que, si bien mientras escribe psicológicamente el autor no puede sino “identificarse” con el narrador, reflexivamente considerada la obra como lo que es, una novela, debe concluirse que no pueden ser más distintos: como el portero y como Oxford en *Todas las almas*, una cosa es el modelo real, otra muy distinta su trasunto ficticio: uno y otro poseen naturalezas ontológicas disparejas, pues el narrador o bien no existe, o bien, si existe, no es “de carne y hueso”, sino una entidad abstracta, como sostienen en

contraposición los realistas sobre la ficción (García-Carpintero 2016, cap. 4). Mencioné en la sección anterior diversas propuestas en la filosofía contemporánea de la ficción que suscriben estas tesis sugeridas por Marías. Yo mismo (García-Carpintero, 2015) he defendido una idea análoga: la de que un nombre como ‘Londres’ o ‘Napoleón’ contribuyen de manera diferente a lo que se dice cuando se hace una aseveración, y cuando se crea una ficción. En el primer caso, contribuye simplemente el referente. En el segundo, hace una contribución descriptiva, algo como *la entidad a la que el narrador de esta ficción se refiere como ‘Londres’ o ‘Napoleón’*.

Sin embargo, de esto no se sigue en absoluto que la ficción no pueda “tratar de la realidad”. También hablamos de la realidad mediante descripciones (en contraste con hacerlo mediante “designadores rígidos”, que simplemente aportan a lo que decimos sus referentes). Es perfectamente posible (y más que probable) que Vargas Llosa quisiera transmitirnos opiniones sobre la situación política y social en la ciudad real a la que el narrador de *Conversación en La Catedral* se refiere como ‘Lima’ y el país a que se refiere como ‘Perú’ en el momento histórico que representa como los años cincuenta del pasado siglo. En la medida en que podemos encontrar razones en *Negra espalda del tiempo* en favor de lo que parece ser su tesis filosófica, no son más convincentes de las que ofrecen autores como los ya mencionados Diffey (1995) o Riffaterre (1990). En el texto que cité más arriba sobre Oxford, y en otros análogos, Marías aduce que el narrador sin nombre de *Todas las almas* tiene características distintas de las suyas: no está casado, ni tiene hijos, etc. (pp. 27, 34, 168-9, 293-4). Pero esta no es una razón válida; muchas afirmaciones sobre Oxford son falsas, y le atribuyen así a la ciudad propiedades que no tiene, sin dejar por ello de ser afirmaciones sobre Oxford; lo mismo vale para cualquier otro objeto real.

De hecho, si lo estamos interpretando correctamente, el texto de Marías no es muy consistente: diversos pasajes contradicen la tesis que le he atribuido. Considérese este: “me sentí obligado a comunicarle ... que en modo alguno era *Todas las almas* una novela en clave ni una narración autobiográfica sino una novela a secas y una obra de ficción; que no había en ella ningún retrato cabal de ningún miembro de la Sub-Facultad de Español de la Universidad de Oxford ni de ninguna otra persona real, viva o muerta, con la ex-

cepción de John Gawsworth, quien precisamente había sido tomado una vez más por lo más ficticio y menos preocupante del libro; que ‘algunos personajes tienen, a lo sumo, una mezcla de rasgos procedentes de más de una persona real y – principalmente – de mis propias invención e imaginación’”. En este pasaje se da por supuesto que, aunque *Todas las almas* no lo sea, hay novelas “en clave” o “autobiográficas”. Se presupone así que éstas sí tratan “de la realidad”, y pueden por tanto contener afirmaciones, verdaderas o falsas, sobre la misma. Sin embargo, no son menos obras de ficción por ello, menos novelas; por consiguiente, deberían igualmente tratar (si los argumentos de la obra glosados en los párrafos precedentes fuesen correctos) de “mundos ficticios” sin solapamiento alguno con el real. Se presupone además que algunos contenidos de *Todas las almas* (los concernientes a John Gawsworth) sí “tratan de la realidad”.

Hago notar que, una vez más, la razón que se aduce en el texto citado sobre por qué el carácter fictivo de *Todas las almas* descarta la intrusión en ella de la realidad es que la obra no contiene “ningún retrato cabal” de personaje real alguno. Pero, como ya indiqué, esta no es una buena razón; las biografías y los libros de historia tampoco contienen siempre “retratos cabales”, sin dejar por ello de tratar de la realidad. Es más, un divertido pasaje a propósito del profesor Rico (*op. cit.*, 58 y ss.) contradice abiertamente la afirmación de que *Todas las almas* no es una novela en clave: allí se admite que al menos parcialmente lo es, en lo que respecta al profesor del Diestro, trasunto de Rico según se nos dice expresamente (pese a que, por abundar en la anterior objeción, no sea un “retrato cabal” de Rico, con quien para comenzar no comparte el nombre). Y está también la cuestión de si el profesor Rico de *Negra espalda del tiempo* es o no el profesor Rico real; Marías nos dice en una entrevista que cité en la introducción que “todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí” (algo de lo que yo no he encontrado razón alguna para dudar en diversas lecturas, volveré después sobre esto); pero que sea verdad la anécdota que se cuenta en la novela sobre Rico requiere por supuesto que el Rico de la novela y el Rico de la realidad sean el mismo. En muchos otros pasajes de *Negra espalda del tiempo* tropezamos con la misma dificultad ahora comentada a propósito del caso de Rico; a saber, que la obra sí presupone que diversos personajes de *Todas las almas* son trasuntos de personajes reales como lo son los personajes de las novelas en clave (v. *op. cit.*, pp. 38,

41, 47, 152, 168-9). Para concluir, dudo que Andrés Trapiello o el ya fallecido Javier Tomeo tomasen solaz de las ideas en la novela sobre la ontología de los mundos fictivos para no sentirse insultados por la obvia alusión (a ellos mismos, no a meros componentes abstractos de la “negra espalda del tiempo”) contenida en la frase “todos los novelistas actuales – aun el más inepto, el de Manzaneda de Torío o el de Quicena entre los españoles ...” (*op. cit.*, p. 58).

Concluimos, por tanto, que el argumento de la disparidad ontológica no constituye una buena razón para establecer que no se puede adquirir conocimiento de las ficciones, pese al predicamento de este argumento entre los filósofos contemporáneos de talante “continental”. La novela de Marías, y el cuento de Cortázar que citamos íntegramente en la sección anterior, parecen considerar otra serie de argumentos, esta vez en torno a lo que describiré como una supuesta *disparidad ilocutiva* entre las ficciones y las aseveraciones. En realidad, es posible que, en una interpretación caritativa, los argumentos de Marías que he cuestionado anteriormente vayan más en la dirección de estas consideraciones de disparidad ilocutiva, en lugar de apoyarse en una presunta disparidad ontológica. No estaría Marías apelando tanto a que los personajes de las ficciones difieren en sus rasgos de sus presuntos correlatos reales, como a que, mientras que esta diferencia da lugar a un *error* cuando se produce en el curso de una representación de carácter aseverativo, lo mismo no sucede cuando se produce en una ficción. Ficciones y aseveraciones, en suma, son prácticas comunicativas sujetas a diferentes normas.

Una objeción de este tipo se apoya en que la noción de ficción se utiliza a veces con el sentido de *falsedad*: “no prestes mucha atención a lo que dice, es todo ficción”. Ahora bien, como hace notar Searle (1974/79), no es este el sentido de ‘ficción’ que aquí venimos tratando de analizar, sino más bien el sentido que utilizamos cuando clasificamos determinadas obras (literarias o fílmicas) como de ficción, en contraste con otras de no ficción. Se trata del sentido que utiliza Marías en la entrevista que citamos en la introducción, cuando indicaba que *Negra espalda del tiempo* es una “falsa novela” o “una obra de ficción”. Diversos autores han desarrollado concepciones de la ficción en sintonía con este sentido, según las cuales las ficciones contienen una buena dosis de falsedad (Goodman 1976, Deutsch 2000).

Indiqué antes que ficciones como el cuento de Cortázar, *Continuidad de los parques*, y la propia novela de Marías, cuestionan estas teorías. Marías insiste en que en la novela “todo lo que cuento es verdad o son cosas sabidas, conocidas o especuladas por mí”, y, como dije, en varias relecturas yo no he encontrado ningún motivo para dudar de esto. (Por más que, según he argumentado, existan serias razones para dudar de que sean verdaderas algunas de las afirmaciones metafictivas que a mi juicio contiene la obra. Pues lo que está aquí en cuestión no es que haya obras de ficción que contengan sólo verdades, sino meramente que sea posible que las haya: esto es lo que rechazan análisis de la ficción como los de Goodman o Deutsch.) Juan Villoro cuenta una anécdota en una reseña de la novela en *La Jornada*, México, “Un personaje literario” (<http://www.javiermarías.es/PAGINASDECRTICAS/criticasnegraespalda.html>, accedida el 8/5/2016) pertinente aquí, en torno a su errónea suposición de que uno de los personajes de la novela era meramente ficticio. Vimos también que las declaraciones de Marías eran un tanto confusas, pues también decía de su obra que es “un libro narrativo, aunque sea una novela que no es ficción”; según lo entiendo, aquí está utilizando el sentido cotidiano no-clasificadorio de ‘ficción’ como falsedad.

Otros autores ofrecen diferentes consideraciones a favor de una disparidad ilocutiva entre ficción y aseveración. Currie (1990, 42-47) argumenta mediante varios “experimentos mentales” (ejemplos imaginarios, que supuestamente proporcionan soporte intuitivo a una tesis) que, si bien una ficción puede ser verdadera “accidentalmente”, una narración que “relate lo ocurrido” fidedignamente (intencional o no intencionalmente) no puede ser una ficción: “relatar lo ocurrido”, por más que se presente “como invención”, no puede dar lugar a una verdadera ficción. Si el autor es “anecdóticamente fiel” (Vargas Llosa 2002, 17) al construir su obra a hechos por él conocidos (aunque lo haga inconscientemente), el resultado no es ficción.

No soy el único que encuentra estas ideas carentes de soporte intuitivo (Davies 2007, 44-6). David Davies menciona un contraejemplo análogo al que ofrece *Negra espalda del tiempo*, el caso de la narración de Seamus Deane *Reading in the Dark*, que el autor escribió después de recibir un encargo para una autobiografía, pero prefirió

publicar como novela (y, por tanto, a mi juicio es manifiestamente una novela, pues son las intenciones de los autores las que deciden estas cuestiones) y ganó el premio *Guardian* de ficción: la narración parece contarnos en todos sus detalles la infancia del autor. Naturalmente, presentando una narración con elementos históricos o biográficos como una novela, uno se deja abiertas licencias que no serían permisibles en otro caso: imaginar situaciones de las que uno no tiene datos, alterar por mor de la licencia poética algunos hechos. Pero nada, que yo vea, exige que haya de hacerlo así.

Como ha señalado Stacie Friend (2008, 2011), propuestas como la de Currie tienen además como resultado ciertamente contraintuitivo que lo que clasificamos como obras de ficción en realidad son un conglomerado de ficción y no ficción; porque los autores de ficciones incluyen en sus obras contenidos que (suponen, al menos) dependen no-accidentalmente de cómo es la realidad, y que por consiguiente, según la propuesta de Currie, deben desgajarse de la verdadera ficción. (El reverso de la moneda de este problema está en que las obras de no-ficción incluyen a su vez propuestas para imaginar; por ejemplo, los experimentos mentales que incluyen muchas obras de filosofía, como esta misma unos párrafos más arriba. Así lo hace notar correctamente Marías en *Negra espalda del tiempo*: “para relatar lo ocurrido hay que haberlo imaginado además”, *op. cit.*, 196.) Esto se aplica a los autores de cualquier ficción, no solo a los de novelas realistas como Dickens, que, es sabido, investigaban cuidadosamente las situaciones en que ubicaban a sus personajes. Así, el lector (también el lector infantil) de *Alicia en el país de las maravillas* puede reconocer sin dificultad (y Lewis Carroll sin duda esperaba que así lo hiciese, y quizás aprendiese alguna lección sobre la empatía y su ausencia al hacerlo) el temor y la indignación que sienten los ratones y pájaros a los que Alicia les cuenta orgullosa, inconsciente de sus comprensibles emociones, lo que su gata haría con ellos. Además de contraintuitiva, esta consecuencia de las ideas de Currie es dudosamente coherente. Pues, si bien en algunos casos (como en el muy famoso de la primera línea de *Ana Karenina*, “todas las familias felices se parecen unas a otras, las infelices lo son cada una a su manera”) es aparentemente sencillo separar los contenidos “no ficticios” de los ficticios, en otros muchos parece imposible hacerlo; y, en rigor, no es realmente adecuado hacerlo ni en los casos aparentemente simples, porque (por volver al ejemplo anterior) la frase de Tolstoy es tam-

bién una parte del contenido fictivo de la obra, algo que un lector competente debe tener presente al interpretarla.

Concluyo, pues, que el argumento de la *disparidad ilocutiva* no es más convincentes de lo que lo era el argumento de la disparidad ontológica. Es cierto que ficción y no ficción son ilocutivamente dispares. En mi opinión, desarrollada en los trabajos que mencioné antes (García-Carpintero 2013, 2016 y 2016a), las primeras están sujetas a la norma de suscitar una rica actividad imaginativa; las segundas, a la norma de la verdad, o a normas epistémicas relacionadas, que conllevan la verdad o cuando menos la verosimilitud. Mas nada se opone a que una ficción pueda también ofrecer contenidos sujetos a estas últimas normas. El interés de muchos de nuestros proyectos imaginativos así lo muestra. Ante la toma de una decisión difícil, tratamos de imaginarnos cómo sería nuestra vida en cada una de las opciones, qué consecuencias se seguirían de nuestros actos y cómo nos afectarían. Es esencial para que este proyecto nos sirva para tomar decisiones adecuadas que las situaciones imaginadas puedan ser verdaderas, y consideramos exitosos estos proyectos cuando comprobamos después que la opción imaginada coincide plenamente con la realidad imaginada.

3. Anti-cognitivismo: el argumento de la disparidad epistémica

Paso ahora a lo que considero el argumento más poderoso contra la tesis epistémica del cognitivismo. Se trata del argumento que denominaré de la *disparidad epistémica*; comentarlo me servirá también para tratar de las diferencias entre la manera en que la no ficción en general (y la filosofía en particular) por un lado, y la ficción por otro abordan una temática que, según estoy sosteniendo, puede ser coincidente.

El lector habrá notado cómo he trufado de “parece” y expresiones similares mis propuestas interpretativas sobre las tesis filosóficas contenidas en obras de ficción como *Continuidad de los parques* y *Negra espalda del tiempo*. Puesto que se trata de ficciones, el objetivo central de estas obras es afectar de una cierta manera nuestra imaginación. El objetivo central de un ensayo es otro: se trata de articular

claramente las ideas que se defienden, y de las consideraciones que se ofrecen en su apoyo. De esto resulta una diferencia significativa entre la claridad y la determinación con que podemos atribuir tesis o afirmaciones a unas y otras, y ello tiene consecuencias epistémicas.

Vargas Llosa (2002) confronta las mismas cuestiones que yo he atribuido a Cortázar y a Marías, pero lo hace en un ensayo. Por esta razón, caben menos dudas sobre qué defiende, y qué razones ofrece para ello. Como Marías, parece sostener la existencia de una disparidad ontológica entre las verdades de la ficción y las de la no ficción (ignorada por el vulgo, como su primera esposa ofendida por lo que entendió como una caracterización inadecuada de ella misma en *La tía Julia y el escribidor*, p. 17), por razones igualmente poco convincentes. Aduce primero que el mero poner los hechos por escrito, narrarlos, los altera – altera su temporalidad –, para advertir enseguida que esta no puede ser una buena razón, porque la historia, el reportaje y la biografía hacen exactamente lo mismo (pp. 18-20). Se refugia entonces en la afirmación de que historia y ficción “son sistemas opuestos de aproximación a lo real”, por cuanto la verdad de las novelas depende de “su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa supercherías”. Aquí Vargas Llosa se limita a darle un sentido completamente distinto del ordinario a “decir la verdad”; en este nuevo sentido, ello consiste en producir una ilusión novelesca convincente, suscitar actos de imaginar seductores. Pero esta redefinición no nos ayuda en lo más mínimo a entender por qué las novelas nos pueden transmitir conocimiento de alguno de los tipos mencionados al comienzo, o a justificar que no puedan hacerlo por tratar de una realidad diferente.

A diferencia del ensayo, las ficciones persiguen primariamente esta “verdad” de que habla Vargas Llosa. En ello reside su principal virtud, Vargas Llosa ciertamente tiene razón a ese respecto. Pero eso hace que quede relativamente indeterminado qué “dicen”, qué verdades (ahora en el sentido corriente del término) intentan proponer. De ahí todos esos “parece que” y sus variantes, cuando ofrecía interpretaciones de las propuestas atribuidas a una ficción. Incluso en lo que respecta a las más prosaicas verdades sobre el sistema judicial

inglés en el siglo XIX que podemos aprender de las novelas de Dickens, no está muchas veces claro cuál es el límite de la “licencia poética” que Dickens se permitía; es decir, no está claro qué se espera que tomemos como descripción precisa de la realidad, y qué como meramente fabulado para contribuir a generar la ilusión novelesca.

Esta relativa indeterminación de qué se afirma, y con qué fuerza se hace este “afirmar”, constituye a mi parecer la objeción más poderosa a la posibilidad de aprender de la ficción (Fricker, 2012). Cuando preguntamos a un habitante de una ciudad que estamos visitando qué autobús lleva al aeropuerto, y nos responde, está claro que nuestro interlocutor está haciendo una aseveración, y está claro que está aseverando. Si no tenemos razones para dudar de su palabra, aceptamos lo que nos dice y adquirimos así conocimiento por medio del testimonio. En el caso de las ficciones, la situación es mucho más incierta; de ahí que podamos preguntarnos si pueden ofrecernos este tipo de justificación epistémica. Fricker argumenta que no: el supuesto mensaje es demasiado incierto como para que podamos atribuir a su autor un compromiso firme con el mismo; y dependemos excesivamente de nuestra propia capacidad de inferencia como para que la responsabilidad no sea en último extremo nuestra.

Pese a admitir el poder de este argumento, como otros filósofos (cf. Friend (2014), García-Carpintero (2016), Ichino & Currie (en prensa)) no lo considero en último extremo persuasivo. A mi juicio la disparidad entre los casos en que podemos legítimamente adquirir conocimiento por medio del testimonio y el caso de la ficción no es tan grande como para justificar que sea imposible la adquisición de conocimiento a partir de la misma. Por un lado, la adquisición de conocimiento en casos ordinarios requiere mucho más de nuestra propia parte de lo que los ejemplos simples puedan hacer pensar; por otro, en los casos adecuados (Dickens sobre el sistema judicial inglés de su tiempo, Proust sobre los celos, Kafka sobre la culpa) las ficciones ofrecen suficiente justificación, supuesta una actitud crítica adecuada, como para garantizar que ofrecen justificación epistémica.

En resumen, esta es la explicación básica de por qué podemos aprender de las ficciones que proporciona la teoría aquí esbozada (y presentada en detalle en García-Carpintero 2016, 2016a): (i) el “mundo” de una ficción contiene “hechos” no explícitamente expresados en la misma (como ilustran (2) y (4) en el caso del cuento de Cor-

tázar). (ii) Ello es así en virtud de lo que podríamos articular como un *Principio de Realidad*, PR: Es legítimo suponer parte del mundo de una ficción cualquier hecho real no expresamente rechazado por ella. (iii) PR justifica *importar* hechos reales al contenido de las ficciones. (iv) Y, con ello, justifica también *exportar* hechos (implícitos o explícitos) que el creador ha dado por supuestos al construirla. Podemos así comprender por qué Dickens agradeció a un lector de las pruebas de *Barnaby Rudge* que le hiciera notar que en la época en que se situaba la novela no había billetes de una libra, en contra de lo que un pasaje presuponía – y lo cambiase acordemente, percibiendo apropiadamente que el pasaje habría constituido *un error*.

Hemos estado considerando la tesis epistémica del cognitivismo estético. Concluiré con una breve mención a la tesis axiológica, que el que una ficción provea conocimiento contribuye a su valor estético. Peter Lamarque (2006), que no cuestiona la tesis epistémica, es el más significado crítico contemporáneo de esta tesis. Nótese que la tesis axiológica sólo dice que la posibilidad de ofrecer conocimiento es un valor estético, no que sea el único, ni siquiera el principal: ciertamente, el placer que proporciona el inequívoco estilo de Javier Marías, sus meandros narrativos, su estructura digresiva, etc., compensan suficientemente las deficiencias cognitivas que he señalado en *Negra espalda del tiempo*. (Y adviértase que no todo son deficiencias: una tesis puede ser propuesta para nuestra consideración con la suficiente sutileza e interés como para justificar plenamente concedérsela, aunque en último extremo las razones aducidas nos parezcan cuestionables. Y este es ciertamente el caso en esta obra.)

Lamarque sostiene, sin embargo, que las virtudes cognitivas no tienen ningún peso: por un lado, (i) la “actitud estética” sólo atiende a las propiedades formales de las obras literarias o cinematográficas; en consecuencia, (ii) los críticos profesionales nunca las mencionan a favor o en contra de las obras que discuten. A mi juicio, y al de muchos lectores, sin embargo, la primera de estas afirmaciones, (i), es simplemente dogmática; nuestro apego a nuestros autores favoritos va de la mano de la comprensión y el conocimiento que pensamos nos proporcionan, y no podemos contar entre la nómina de los privilegiados a aquellos que consideramos gravemente confundidos, con independencia del mérito formal que veamos en sus obras. Es razonable atribuir una misma tesis temática a los filmes *Fatal Attraction*

(Adrian Lyne, 1987) y *L'amour l'après-midi* (Eric Rohmer, 1972): algo como que *el adulterio es algo mucho menos moralmente liviano de lo que las actitudes morales generalizadas después de los sesenta nos puedan hacer pensar*. Supuesto esto, a mi juicio el tratamiento característicamente sutil de esta proposición temática (juzgue uno lo que juzgue de su verdad) en la obra de Rohmer, en contraste con lo burdo de la de Lyne, la hace una mucho mejor contribución artística, al margen de las virtudes que como entretenimiento hollywoodiense pueda tener la segunda. En cuanto a la tesis (ii), la corroboran sin duda los críticos que suscriben las ideas de Lamarque, pero he proporcionado en este trabajo un buen número de citas de otros muchos que, siendo críticos profesionales, ensalzan o cuestionan obras de ficción por su valor cognitivo, y cabe aducir muchas más.

Referencias

- Caryl, Christian (2015): "Saving Alan Turing from His Friends", *New York Review of Books* 62, 2, 19-21.
- Coetzee, J.M. (1999): "The Man with Many Qualities", *New York Review of Books* 46 (5), March 18.
- Currie, Gregory (1990): *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, David (2007): *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- Deutsch, Harry (2000): "Making Up Stories," in A. Everett & T. Hofweber, *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*, Stanford: CSLI, 149-81.
- Diffey, T. J. (1995): "What Can We Learn from Art?" *Australasian Journal of Philosophy*, 73, 204-211.
- Fricker, Elizabeth (2012): "Stating and Insinuating," *Proceedings of the Aristotelian Society* sup. vol. lxxxvi, 61-94.
- Friend, Stacie (2008): 'Imagining Fact and Fiction'. In Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Basingstoke: Palgrave MacMillan 150-69.
- Friend, Stacie (2011): "Fictive Utterance and Imagining," *Proceedings of the Aristotelian Society*, sup. vol. 85, 163-180.

- Friend, Stacie (2014): "Believing in Stories", in G. Currie, M. Kieran, A. Meskin and J. Robson (eds) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford: OUP, 227-47.
- García-Carpintero, Manuel (2013): "Norms of Fiction-Making", *British Journal of Aesthetics*, 53: 339-357.
- García-Carpintero, Manuel (2015): "Is Fictional Reference Rigid?", *Organon F*, 22, 145-168.
- García-Carpintero, Manuel (2016): *Relatar lo ocurrido como invención*, Madrid: Cátedra.
- García-Carpintero, Manuel (2016a): 'To Tell What Happened as Invention: Literature and Philosophy on Learning from Fiction', in Andrea Selleri and Philip Gaydon (eds.): *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions* (London: Palgrave Macmillan, 145-176).
- Gaut, Berys (2006): "Art and Cognition", in Matthew Kieran (ed), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 115-126.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett. Traducción castellana de Jem Cabanes como *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona 1976.
- Grice, H. Paul (1975/1991) "Lógica y Conversación", en Valdés Villanueva, Luis Ml. (comp.) *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- Ichino, A., & Currie, G. (en prensa): "Truth and Trust in Fiction", in H. Bradley, E. Sullivan-Bissett & P. Noordhof (eds.) *Art and Knowledge*, Oxford: OUP.
- Lamarque, Peter (2006): "Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries", in Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell 127-139.
- Lewis, David (1978/83): "Truth in Fiction," *American Philosophical Quarterly* 15, 37-46. Reimpreso con cuatro "postscripts" en D. Lewis, *Philosophical Papers*, vol. 1, pp. 261-280, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara.
- McEwan, Ian (2009): *Expiación*, Barcelona: Anagrama.
- Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*, Oxford: OUP Nussbaum, Martha (1990): *Love's Knowledge*, Oxford: OUP.

Oatley, Keith (2016): "Fiction_ Simulation of Social Worlds", *Trends in Cognitive Sciences*, 20 (8), 618-28.

Searle, John (1974/79): "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, 319-32; compilado en *Expression and Meaning*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Vargas Llosa, Mario (2002): *La verdad de las mentiras*, Madrid: Santillana.

Walton, Kendall (1990): *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.