

## Modalidad mimética y mundos posibles

### Narración y límites de la imaginación literaria

por Guadalupe Campos

Lleva ya varios siglos de ser un lugar común remarcar que las representaciones pictóricas, las traducciones y las reescrituras medievales parecen partir de una ignorancia bastante completa del devenir histórico y de la distancia (temporal y/o física) que separaba al espectador o lector de los hombres, mujeres, animales y ciudades ilustrados. Siglos de historiadores y críticos de las artes han mirado con reacciones que van desde la furia a la indulgencia autosuficiente las lanzas, las espadas y las armaduras anacrónicas de los guerreros, y cosas tales como los elefantes sin rodillas (porque así los describían los bestiarios) en las miniaturas que representan batallas de la Antigüedad (en la imagen: Victoria de Alejandro Magno sobre Picus, tal como se ve en el códice Peniarth MS 481D, del siglo XV), o los arcos ojivales que representan el interior de la vivienda de la Virgen María en las escenas de la Anunciación.



Señalar los anacronismos en una representación más actual que pretende retratar de forma más o menos fidedigna cierto pasado también es harto frecuente (sobre todo desde que Internet contribuye a la distribución de observaciones puntuales de espectadores de toda clase), y encontramos por todas partes denuncias al tipo de letra de los carteles en las calles supuestamente ambientadas en los '50, a los modelos de automóviles en determinado país o a los colores empleados en las telas de las ropas de los supuestos campesinos medievales hollywoodenses.

El caso es que para realizar esa crítica es necesario cierto saber erudito que no estuvo a disposición de quien organizó las imágenes del mundo textual en imágenes audiovisuales, o plasmó en nuevos textos lo que su imaginación recreó a partir de lo leído. Y que la denuncia no hace sino señalar una incómoda verdad con respecto a los textos de matriz narrativa: su incapacidad para decirnos demasiado más fuera de lo que ya sabemos, y nuestra necesidad de completar los infinitos blancos que lo pueblan con aquello que suponemos, en base a nuestro propio

conocimiento del mundo, dependiente a su vez de nuestra formación y, en última instancia, de los saberes legitimados sobre lo real que circulan en una cultura determinada, aquella que nos tocó en suerte.

### **La puerta de Jano**

Esta dependencia entre lo ficcional y lo establecido sobre la realidad nos lleva a reconsiderar la vieja, aristotélica, vapuleada concepción de *mimesis*, la representación de lo real. La lectura tradicional de lo mimético, desde la *Poética* de Aristóteles a esta parte, implica la búsqueda de la forma en la cual el arte representa alguna clase de referente, que puede ser universal o particular. Es decir, tradicionalmente se vincula la interdependencia entre lo explícito (aquello que consta de forma literal en el entramado textual) en un texto determinado y alguna clase de representación de lo real.

En los términos (críticos) de Lubomir Doležel [1] (1998), la función mimética se reduce a asignar un valor referencial a términos ficcionales [2]. Ante la ausencia de un objeto particular al que dirigir esa referencia, lo único que se puede lograr por la vía del estudio de la *mimesis* tal como la entiende y critica este teórico es ligar elementos ficcionales particulares con elementos reales universales (la mesa con la concepción de mesa, Sancho Panza con la concepción del pueblerino ignorante), camino que puede llevar sólo a una supuestamente peligrosa tierra de irrefutables poco relevantes. A partir de esto, Doležel concluye entonces que todo lo que pueden producir teóricos como Erich Auerbach que basan su trabajo en el estudio de la *mimesis* literaria no es sino un conjunto de enunciados impertinentes sin ninguna clase de valor explicativo real, meros comentarios impresionistas de relleno sin validez científica alguna, con el único mérito ambiguo de ser difícilmente discutibles [3].

Es cierto que una lectura atenta del trabajo de Erich Auerbach que discute en este preciso punto, *Mimesis*, llamaría a por lo menos preguntarse qué es lo que Doležel entiende por pertinencia y valor explicativo de una teoría, y hasta qué punto es irrefutable sostener que el “*roman courtois* caballeresco ha ejercido una influencia importante y, en verdad, limitadora sobre el realismo literario” (Auerbach: 2002, p. 134-135), o irrelevante plantear el anclaje sociocultural del *Mystère d’Adam*, en el que el primer hombre “es un hombre de bien, un burgués o campesino francés” (Auerbach: 2002, p. 145) y en donde

la finalidad de la representación es popular: el episodio antiquísimo y sublime hay que hacerlo presente, convertirlo en un suceso actual, (...) que arraigue profundamente tanto en la vida como en el corazón de cualquier francés de entonces (Auerbach: 2002, p. 146)

Eso aparte, cabe señalar que si bien Auerbach nunca da una definición satisfactoria del término técnico que usa como título, es bastante evidente que la simplificación de Doležel no cubre todos los sentidos en los que se usa “representación de lo real” en *Mimesis*. En principio, habría que diferenciar entre la *mimesis* referencial que equipara un elemento del relato ficcional con otro elemento X del bagaje cultural del lector

(Sancho Panza y la población rural española entre fines del siglo XVI y principios del XVII, la consistencia del requesón y la imagen de Don Quijote con queso chorreándole por la cara), de la mimesis por defecto o por omisión, más inasible, que hace que no podamos imaginar violetas los campos por los que pasa Don Quijote, ni suponer que Dulcinea tiene cuatro ojos amarillos, y también, de un modo más complejo, que no sea necesario que en la segunda parte del Quijote aparezca un personaje que represente la figura del editor sin escrúpulos ni una descripción de las laxas leyes que regían la edición en el siglo XVII, dado que podemos representárnoslo con las burlas a la continuación de Avellaneda. Es precisamente este tipo de mimesis el que escapa a la definición de Doležel, pero que paradójicamente subyace rogando una definición en los lugares más desprolijos de su *Heterocosmica*.

Con respecto a los mundos posibles ficcionales [4], Doležel señala que es necesario un texto-C (C-Text), constructor de mundo, que se encargue de configurar el mundo ficcional. Así, al nombrar los elementos que componen al universo ficcional y las relaciones que se establecen entre los seres que lo pueblan, y al otorgar valores diversos de verdad ficcional a los enunciados que lo componen [5], un texto crea su propio mundo ficcional. Se forma un entramado entre lo que un texto-C construye de manera explícita (Don Quijote es Alonso Quijano, un hidalgo pobre de La Mancha), implícita (algún ancestro de Alonso Quijano cumplió tareas militares o fue entrenado para ellas, puesto que hay armas heredadas, viejas y cubiertas de orín, en la casa) o con valor cero (Don Quijote tiene dos difuntas abuelas). Este entramado, que Doležel denomina saturación del texto, es la puerta de regreso para el concepto de mimesis: lo explícito corresponde a la mimesis referencial (aquello que puede recuperarse con el más mínimo de los saberes necesarios del lector implícito: conocer la lengua en la que está escrito el texto), mientras que lo implícito y el valor cero corresponden a la mimesis por defecto (aquel espacio indeterminado que depende de cuánto se acerque el lector concreto al saber enciclopédico esperable para el lector implícito).

En este punto hay que volver a repensar otro de los momentos en los que *Heterocosmica* aplica una lógica universal (formal) al interior de los textos, sin detenerse demasiado en el carácter sociohistórico que reviste aquello [6]: el establecimiento de los operadores que delimitan las diferencias modales entre los mundos posibles. Los operadores son, entonces, los valores:

Alético: posible, imposible y necesario.

Deóntico: permitido, prohibido y obligatorio.

Axiológico: bueno, malo e indiferente.

Epistémico: conocido, desconocido y creído.

Cuantificador: algunos, ninguno y todos, aplicable como modalizador al resto.

De acuerdo con cómo se configura cada uno de esos operadores y, en ocasiones, de su relación con “la realidad”, se crea un grupo indeterminado de modalidades ficcionales que incluyen objetos tan poco semejantes entre sí como “el vidente entre los ciegos” o la diferencia entre “natural” y “sobrenatural”. Este punto, extrañamente desordenado y descriptivo dentro de un texto ordenado y clasificatorio, es el que intentaré retomar y reformular en este artículo, a la luz de la concepción de mimesis y de una reconsideración de la saturación textual.

## Los camellos del Corán

El primer problema a tratar es el hecho de que la creación de un mundo ficcional posible necesita un marco de referencia primario para poder construirse, aun cuando dependa tremendamente poco de él [7]. Si entendemos este marco de referencia (m1) como un conjunto de presupuestos acerca de la realidad, como una enciclopedia del mundo real [8], entonces la relación entre el m1 y un m2 (marco de referencia ficcional, o enciclopedia ficcional) será lo que podremos llamar mimesis [9].

Este texto arrancó con una referencia al modo en el que los lectores reales pueden, por exceso, defecto o sencillamente diferencia, tener problemas para recibir el texto tal como estaba pensado: un lector historiador, que sabe más de historia que el autor promedio de novelas o guiones históricos, puede rechazar incongruencias o libertades del texto respecto del marco de referencia que corresponde a sus expectativas para un relato supuestamente ambientado en el Renacimiento europeo [10], del mismo modo que un lector medieval podía imaginar que Alejandro Magno combatió con una cota de mallas y un escudo de madera, o un lector urbano y preadolescente del Quijote puede llegar a tener problemas para concebir analfabeto a Sancho. Lo que vuelve aquí, entonces, es el factor histórico-cultural presente en los textos, que como constructos del lenguaje no pueden pensarse sino dentro de coordenadas culturales determinadas: tanto como hace falta conocer la lengua en la que el texto está escrito para poder acceder a él, otros saberes codificados son necesarios para poder hacer inteligible un texto [11]. Esta “lengua cultural” es la enciclopedia del lector implícito, una extensión de conocimiento socialmente establecido sobre el mundo real en un contexto determinado que establece el funcionamiento material, social y lógico de la realidad: si en el Nuevo Testamento alguien comenzaba a retorcerse y echar espumarajos por la boca, lo lógico, lo no marcado, lo que corresponde a la mimesis por defecto para el lector implícito es pensar que había sido poseído por un demonio. Si lo mismo ocurre en un texto del siglo XXI, la mimesis por defecto implica que tiene un ataque de epilepsia o algún síntoma neurológico semejante.

La mimesis por defecto, entonces, es lo que corresponde a cómo es el mundo real para el lector implícito: el mundo ficcional, entonces, obedecerá a las mismas leyes y tendrá los mismos elementos a menos que se sostenga lo contrario. Para poner un ejemplo banal y sencillo, se puede proponer una secuencia narrativa ficcional como esta:

A, como de costumbre, encontró a B camino a L. B le propuso acompañarla, pero A, como siempre, se negó: C podía enfadarse con ella si la veía con él.

Por defecto, el lector implícito del breve relato (que es el mismo que el de este artículo) dará por hecho, entre otras muchas cosas:

- Que la historia transcurre en la Tierra.
- Que además ocurre en un poblado o ciudad que tiene calles o caminos.
- Que A, B y C son humanos regulares y singulares con dos piernas, dos ojos, pelo, sangre roja, etc.
- Que A, B y C hablan, y hablan el mismo idioma.
- Que A estaba caminando a L, y que por ende L se encuentra relativamente cerca.
- Que A y B usan los pies y no las manos para caminar, y que los objetos y los seres en el camino a L. se encuentran sujetos a las leyes de la física.

Y hasta incluso:

- Que A es una mujer, B un hombre y que lo más probable es que C sea un hombre (pareja o padre posesivo) o, a lo sumo, una mujer que tiene alguna clase de poder sobre ella.
- Que C sufre de celos o es un puritano.
- Que A, B y C viven en una sociedad machista en la que ver a un hombre y a una mujer caminar juntos puede ser malinterpretado y representa un peligro más o menos concreto para ella.

Ahora bien, podríamos reformular la historia de modo tal que algunas de esas suposiciones de la mimesis por defecto, que nos hace asimilar las estructuras ficcionales a las que conocemos como reales, constituyan elementos diferenciales del mundo ficcional en mi pequeño fragmento.

La comandante Tarka encontró como de costumbre a Fuf, el embajador del planeta Gryn, en la cuarta plataforma de trasbordo camino a la lejana Kion. Fuf le propuso acompañarla, pero Tarka se negó: el comité de recepción de Kion podría enfadarse con ella si la veía llegar con un funcionario de un planeta enemigo.

Donde la historia corresponde punto por punto a la del fragmento 1, y sin embargo crea otra red de presupuestos miméticos distinta, en la que existen sistemas políticos planetarios semejantes a los que encontramos en la Tierra, y conflictos bélicos que hacen que política y milicia se encuentren imbricados. Hasta podría postularse en la mimesis por defecto que Tarka pertenece a un estado neutral que mantiene relaciones pacíficas con Gryn y Kion.

Podría incluso reescribir nuevamente el fragmento y aclarar que la enemistad entre Gryn y Kion se debe a motivos estrictamente filosóficos que llevan a que los planetas decidan pacíficamente resolver su enemistad cortando relaciones de todo tipo entre sí. O que Tarka comanda una troupe de malabaristas que aprovechan las diferencias de gravedad para dar complejos espectáculos. O que los seres de ninguno de los tres planetas son ni siquiera muy remotamente humanoides: en fin, toda desviación del m1

(marco de referencia real) rompería con las expectativas de la mimesis por defecto, y como tal debería formar parte del contenido explícito del texto para poder configurarse: si Fuf tiene tentáculos, hay que nombrar los tentáculos en algún momento. Lo mismo si Tarka cambia de género dependiendo de la gravedad ambiente.

### **Variables de la modalidad mimética**

Podría entonces plantearse un sistema modal diferente basado en la distribución mimética, que tenga en cuenta una graduación basada en tres variables que deberán considerarse como cuestiones de grado:

- +/- Saturado, en donde el extremo “+ saturado” corresponde a un relato en el que los seres, objetos y relaciones son descriptos explícitamente con minucia, y “- saturado” corresponde a aquel que se vale del implícito en mayor medida. Por razones, espero, ya obvias, no se toma en cuenta aquí el valor cero (“gap”) de la saturación que propone Doležel.
- +/- Mimético, en donde “+ mimético” corresponde al relato que no defrauda la mimesis por defecto, mientras “- mimético” corresponde al que construye un mundo muy alejado del marco de referencia en su funcionamiento y componentes.
- +/- Cohesivo, en donde “+ cohesivo” corresponde a un texto con un único m2 hegemónico (es decir, en el que hay un solo marco de referencia ficcional, o en el que, de haber otros marcos, se subordinan prolijamente a uno que configura la “verdad ficcional”, como el m3 de la locura de Don Quijote), y “- cohesivo” a la existencia de varios marcos de referencia en tensión (en el mundo ficcional es cierto que los muertos no se mueven, pero al mismo tiempo es cierto que hay zombies). Es la variable que define los modos fantásticos [12].

Las combinaciones entre los extremos de estas variables constituyen ocho modalidades, extremos que funcionan como límites de la imaginación literaria entre los que se mueven (con variaciones de grado, perceptibles sobre todo de manera comparativa) los mundos ficcionales posibles.

**Realista (+ saturado, + mimético, + cohesivo):** Hay que entender que el realismo como escuela literaria histórica hizo bandera del modo realista, pero está lejos de ser la única escuela literaria que lo hizo (podría citarse al *nouveau roman* o al naturalismo, al caso), y abarca también relatos algo más estilizados que, de todas maneras, pueden cumplir con las tres características (la mayor parte de las novelas de Dickens, por ejemplo), con sólo una mínima diferencia de grado. Se caracteriza por un alto nivel de redundancia: ante un conflicto miméticamente posible, sólo ocurre lo miméticamente esperable en contextos miméticamente esperables bajo circunstancias miméticamente esperables, sin que haya ninguna clase de conflicto entre sistemas de causalidades divergentes. Pese a esto, todo es descripto con una minucia rayana en el tedio, y nos enteramos del material del que están hechas las cucharitas en las casas de los personajes, o del estado e higiene de los bancos del tren en el que viaja el protagonista que se dirige a Roma. Como ejemplos podríamos citar a *Madame Bovary* de Flaubert,

o al mismo *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes al que tanto me referí en este texto.

**Pararrealista (+ saturado, - mimético, + cohesivo):** En líneas generales se corresponde con el modo de representación del fantasy, la ciencia ficción y aquella categoría intermedia (tan poco convincente) de lo maravilloso científico. Se trata de textos-C que construyen mundos ficcionales concientemente muy desviados del marco de referencia, pero que presentan un grado de detalle explícito importante para remarcar esto: piénsese en, por ejemplo, el nivel de detalle con el que Liliana Bodoc refiere las costumbres de los husiuhilkes y los poderes de los magos en *Los Días del Venado*, o a la minucia con la que Julio Verne describe el Nautilus en *20000 Leguas de Viaje Submarino*: hay un solo m2, pero está todo lo apartado del marco de referencia real que la mimesis por defecto es capaz de permitir, y para poder sostener un relato extenso en esas condiciones se hace necesario un nivel de saturación importante. Tal como en el ejemplo de A-B-C y la pequeña trama extraterrestre, para poder sostener el relato cada elemento que aparta al m2 del m1 debe ser explícito y recargar la saturación.

**Fantástico realista (+ saturado, + mimético, - cohesivo):** En ella, el m2 está, igual que en el relato realista, modelado de acuerdo con el m1, y hay un cierto nivel de redundancia entre los objetos y seres descritos y la mimesis por defecto, a la que sólo confirman. Eventualmente, de todas formas, se incluyen elementos que funcionan con normas ajenas a aquellas del m2, que pueden configurar un m3 o sencillamente permanecer en la indeterminación: seres o sucesos “sobrenaturales”, que escapan a la lógica del m2 y a la vez a la del m1 sobre el cual éste estaba construido. Es el caso de los relatos fantásticos clásicos, como el *Dracula* de Bram Stoker o “William Wilson” de E.A. Poe. También podrían incluirse en esta categoría textos experimentales como el *Orlando* de Virginia Woolf, que toma la difícil tarea de narrar y focalizar desde el punto de vista del m3 conflictivo, precisamente el personaje que vive la eternidad y cambia de sexo durante ella en un mundo, por lo demás, históricamente correcto.

**Fantástico pararrealista (+ saturado, - mimético, - cohesivo):** Si bien crear un mundo ficcional divergente del marco de referencia mediante un texto-C saturado y una vez establecido ese m2 ingresar elementos conflictivos que correspondan a un m3 (que incluso puede corresponder con m1) es perfectamente posible, no es frecuente encontrar textos que exploten esta posibilidad más que como recurso momentáneo: la irrupción de los policías en el final de *Monty Python and the Holy Grail*, o la pequeña trama de fantasmas en *Lord of the Rings: The return of the King* de Tolkien.

**Realistoide (- saturado, + mimético, + cohesivo):** Si hubiese que clasificar el primero de los textos de mi breve relato-ejemplo sobre A-B-C, iría en este sitio: lo explícito es sólo aquello que hace funcionar al relato, con lo cual el texto se apoya mucho en la mimesis por defecto. Ejemplo de esta clase son las obras de teatro que se apoyan en el diálogo más que en la didascalía, y que desde el diálogo constituyen con implícitos un m2 mimético, tales como *Celestina* de Fernando de Rojas o *Romeo y Julieta* de William Shakespeare [13]

**Maravilloso (- saturado, - mimético, + cohesivo):** para poder realizar esto es necesario que exista un marco de referencia distinto del real disponible en la cultura, con un repertorio de seres esperables y una causalidad esperable, pero diferente del marco de referencia de lo normalmente aceptado como real. No se describe el tipo de poderes que tiene, por ejemplo, un hada o un duende, pero eso no implica necesariamente que se dé por supuesta su existencia, sino que tan sólo su existencia en cierto marco de referencia cultural preexiste a la narración en cuestión. Puede verse en relatos que juegan con elementos tradicionales, como *Ondina*, de La Motte-Fouqué, narraciones que hacen recurso a esta indeterminación que desvía la mimesis por defecto a un segundo marco de referencia. Pero es también el lugar por excelencia del relato tradicional, del “cuento de hadas” y de la fábula.

**Indeterminado (- saturado, - mimético, - cohesivo):** textos que se basan en la superposición de elementos y acciones incongruentes entre sí, pero que no saturan la descripción lo suficiente como para explicar y definir un m2, sino que mantienen un plural de marcos ficcionales proteicos superpuestos. No puede decirse que se trate de relatos fantásticos porque no hay, estrictamente, elementos definidos por marcos contradictorios, sino elementos que no pueden referirse satisfactoriamente a ninguno de los marcos posibles o que pertenecen a todos a la vez, pero con lecturas divergentes. Son textos que explotan su posibilidad de sentido plural al máximo. Encontramos este modo en relatos de tinte experimental, tales como *Not I* de Samuel Beckett, o el film *Un perro andaluz* de Luis Buñuel.

**Fantástico indeterminado (- saturado, + mimético, - cohesivo):** este modo se caracteriza por dar por sentada la mimesis por defecto en un nivel bastante alto, con lo cual los elementos explícitos son apenas los necesarios para esbozar un m2 mimético, con el que sin embargo algo en la narración entra en conflicto. Se trata de relatos fantásticos en los que muy normalmente la indeterminación permite poner en problemas la validación de los enunciados del narrador. Es el caso con “La chevelure” y muchos otros relatos breves de Guy de Maupassant.

Esto que termino de exponer no es sino una propuesta clasificatoria que sólo busca volver a reflexionar sobre dos aspectos que parecen haber quedado trancos en la teoría de la literatura. El primero de ellos es el estudio de los límites de lo que podríamos llamar muy generalmente “la imaginación narrativa”, es decir, qué es lo estrictamente necesario para poder sostener una narración en el lenguaje, qué consecuencias tiene esto para lo humanamente ficcionalizable y qué posibilidades deja a la narración literaria: cuán lejos y cuán cerca podemos ir de la representación de lo real valiéndonos del lenguaje, y entre qué posibilidades nos movemos si elegimos crear ficción. El segundo (menos descuidado, pero hasta bastante recientemente más demonizado, y normalmente obviado por los estudios formales) es el aspecto diacrónico y sociocultural del objeto estético, y la dependencia de la narración verbal a un determinado contexto de recepción implícito, el punto en el que los estudios culturales pueden convertirse en vía de entrada para la descripción material-sincrónica de un texto determinado. En definitiva, no es sino un intento de devolver la narratividad

al texto, el texto a su carácter inevitablemente lingüístico, y éste a la comunidad de hablantes que lo hace posible.

---

### **Bibliografía citada**

Auerbach, Erich (2002). *Mimesis*. México D.F., FCE.

Pavel, Thomas C. (1986). *Fictional worlds*. Cambridge, Harvard University Press.

Doležel, Lubomir (1998). *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore, John Hopkins University Press.

### **Notas**

[1] El trabajo suyo que aquí se cita, *Heterocosmica*, es un análisis prolijo y detallado de las implicaciones de adoptar el concepto de “mundo posible” como clave para pensar la ficción literaria.

[2] Obviously, the mimetic function provides a referential semantics of fictionality. By matching a fictional particular with an actual counterpart—a legendary character with a historical person, a portrait with a real man, a fictional story with an actual event, a fictional setting with an actual place—it assigns reference to fictional terms. (Doležel: 1998, p.6)

[3] Doležel: 1998, p.6-7

[4] Más tarde se embrolla en plantear la existencia de textos-C configuradores de mundos ficcionales imposibles, basados en los mundos imposibles de la lógica clásica: algo no puede tener características que se anulan o se excluyen entre sí. Obviando el hecho de que una lógica que excluye, siguiendo a Leibniz, la contradicción de los mundos posibles tendría serios problemas para dar cuenta de cosas tales como la superposición cuántica, el hecho de que haya un texto-C que configure ese supuesto “mundo imposible” y un lector capaz de recuperar ese texto-C en un mundo ficcional mental lo hace un mundo existente y, por ende, posible. Sí es cierto que plantear mundos ficcionales imposibles es necesario, habiendo planteado la existencia de mundos ficcionales posibles, pero en todo caso la imposibilidad hay que buscarla en otra parte: el mundo ficcional imposible debería ser aquel que no es factible de ser realizado en un texto-C, como ser un texto con mimesis de un solo plano, en el que no haya mimesis por defecto (y todo, desde las características físicas más básicas hasta las causalidades psicológicas más complejas estén explicadas ex nihilo y sin referir a contrapartes conocidas por el lector implícito).

[5] Los procesos de autenticación, que son elementos a tener en cuenta en una teoría de la mimesis tal como la planteo, pero que ciertamente llevarían a bordes e

implicaciones del trabajo que no tengo espacio para desarrollar en un artículo breve como este. Baste entonces cf. Doležel, 1998: p.145-168

[6] No más que para insertar un breve disclaimer en el que justifica esta irrupción de categorías de la realidad mediante el intento de borrarlas bajo una definición de “modo” lo suficientemente laxa para no ser falsable.

[7] Thomas Pavel define los universos ficcionales como “salient structures”, estructuras en las cuales no todos los elementos y relaciones del marco construido se corresponden con los del marco de referencia (Pavel, 1986: p.57 ss.)

[8] “Enciclopedia del mundo real” y “enciclopedia ficcional” son términos que usa Doležel (1998: p.177)

[9] Como señala Pavel (op. cit.), dentro del segundo marco de la ficción puede haber otros, como es el caso del mundo del delirio de Alonso Quijano, que se configura como un m3 dependiente en primera instancia del 2, o el m2 puede multiplicarse y crear mundos coexistentes con igual valor de realidad ficcional (como los mundos de los charcos en *The Magician’s Nephew*, de las *Narnia Chronicles* de C.S. Lewis)

[10] Circula la anécdota, muy probablemente cierta, de que el filólogo Alberto Montaner, erudito con una enciclopedia vastísima respecto de la España medieval y moderna, sugirió a Arturo Pérez-Reverte que corrigiera la variedad de plantas que aparecen en la casa de uno de los personajes en una escena de su *Capitán Alatriste*, porque esa especie vegetal no había sido importada a España sino unas décadas más tarde

[11] En cierto sentido, pretender que un texto antiguo es inteligible sacado completamente de contexto es tan ingenuo como pretender que un niño occidental que imagina significados para los ideogramas chinos en la puerta de un restaurante está leyendo.

[12] Cf. mi artículo en el N°1 de esta misma revista *Luthor*, “Déjà Lu: La literatura fantástica revisitada”.

[13] Es curioso recordar la adaptación fílmica de 1996 *Romeo + Juliet*, de B. Luhrmann, que tomaba la falta de saturación del texto como excusa para precisamente proponer una lectura que contradecía la mimesis por defecto, en la que “sword” en boca de los personajes valía por revólver marca “Sword” y “Verona” por una caricatura de ciudad moderna hipotética.