

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

CLAUDIA MARISA SEGGIARO ¿Qué es filosofar? Hacia una lectura de la serie de fragmentos 2a-f del *Protréptico* de Aristóteles

OSVALDO MONTERO SALAS Vida cotidiana, tiempo abstracto y cosificación: un acercamiento a *Historia y conciencia de clase*

JESÚS ISRAEL VILLALOBOS FERNÁNDEZ Una visión normativa de la narrativa literaria de ficción: ficción, narrativa y literatura en el debate de las *make believe theories*

ARTURO MORALES CAMPOS Prolegómenos a una semiótica cognitiva

Nota

FRANCISCO JAVIER DOSIL MANCILLA El sonajero aristotélico. Repensar la educación autónoma en el siglo XXI

Traducción

STEFAN MÜLLER-DOOHM Sociología y filosofía en la obra de Jürgen Habermas

Conmemoración

GUSTAVO LEYVA Líneas de recepción y crítica de la filosofía kantiana en la filosofía en lengua alemana en el siglo XX



UNA VISIÓN NORMATIVA DE LA NARRATIVA LITERARIA DE FICCIÓN: FICCIÓN, NARRATIVA Y LITERATURA EN EL DEBATE DE LAS *MAKE BELIEVE THEORIES*

Jesús Israel Villalobos Fernández
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
jesus.villalobos@alumno.buap.mx

Resumen: Recientemente, el filósofo Manuel García Carpintero ha brindado un nuevo enfoque para definir la ficción en el marco teórico de las *make believe theories*, el cual llama *normativo*. Este enfoque caracteriza la narrativa literaria de ficción como una práctica que se define a partir de un conjunto de entidades ideales y necesarias, es decir, a partir de normas constitutivas. El presente artículo busca aplicar el enfoque normativo de García Carpintero para definir un tipo específico de ficciones, la narrativa literaria de ficción, profundizando en tres conceptos: la ficción, la narrativa y la literatura, para concluir que la narrativa literaria de ficción es un artefacto híbrido diseñado con la intención de cumplir tres funciones relativas a estos tres conceptos distintos.

Palabras clave: García Carpintero; normas constitutivas; artefacto híbrido.

Recibido: mayo 7, 2024. **Revisado:** septiembre 30, 2024. **Aceptado:** noviembre 7, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.35830/devenires.v26i51.969>

DEVENIRES. Año xxvi, Núm. 51 (enero-junio 2025): 67-101

ISSN-e: 2395-9274

Publicado bajo licencia internacional de Creative Commons ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/))

A NORMATIVE VISION OF NARRATIVE LITERARY FICTION: FICTION, NARRATIVE AND LITERATURE WITHIN THE DEBATE OF *MAKE-BELIEVE THEORIES*

Jesús Israel Villalobos Fernández
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
jesus.villalobos@alumno.buap.mx

Abstract: Philosopher Manuel García Carpintero has recently proposed a new approach to define what fiction is, which he calls *normative*, that applies the theoretical framework of *make-believe theories*. This approach characterizes the concept of narrative literary fiction as a practice defined by a set of ideal and necessary entities, or in other words, by a set of constitutive norms. The present paper focuses on applying García Carpintero's normative approach to define a specific type of fiction, namely fictionary literary narrative, relying on three concepts: fiction, narrative and literature. The conclusion is that fictionary literary narrative is a hybrid artifact designed to accomplish the functions relative to these three different concepts.

Keywords: García Carpintero; constitutive norms; hybrid artifact.

Received: May 7, 2024. **Reviewed:** September 30, 2024. **Accepted:** November 7, 2024.

DOI: <http://dx.doi.org/10.35830/devenires>.

DEVENIRES. Year xxvi, No. 51 (January-June 2025): 67-101

ISSN-e: 2395-9274

Published under a Creative Commons International License ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/))

Introducción

En el ámbito de la filosofía analítica de las últimas décadas, ha surgido una línea de investigación que ha dado lugar a un nuevo marco conceptual para abordar el tema de la ficción. Esta línea de investigación se denomina *game of make believe theories*¹ y se caracteriza por involucrar una función conocida como *make believe* o, en español, *hacer como que algo es el caso*² para definir la ficción. Dentro de esta línea de investigación destaca el trabajo de Kendall Walton, Gregory Currie, Peter Lamarque y Manuel García Carpintero. La singularidad de esta línea radica en que deja de lado la connotación negativa de la ficción como algo inexistente, falso, no creíble o como un uso erróneo del lenguaje³ y, en su lugar, la presenta como objetos realmente existentes a los que se les asigna un rol y una función gracias a un determinado acto o contexto, por ejemplo, videojuegos, dibujos animados o, las que particularmente interesan aquí, las narrativas literarias de ficción. En otras palabras, se deja su connotación negativa para darle una connotación positiva, como hechos, en específico *institutional facts* o “hechos institucionales”, cuya existencia y explicación dependerían de un conjunto de normas que dan a lugar a determinadas instituciones.⁴

¹ Jukka Mäkelä, *The Cognitive Value of Philosophical Fictions* (N. p.: Bloomsbury, 2013), 24. Las obras más relevantes son: Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), Kindle; Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (New York: Cambridge University Press, 2008); Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature* (New York: Oxford University Press, 1994); Manuel García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención: una introducción a la teoría de la ficción contemporánea* (N.p.: Cátedra, 2016).

² Manuel García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención: Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*, chap. 2.2, Kindle.

³ Jukka Mäkelä, *The Cognitive Value of Philosophical Fictions* (N. p.: Bloomsbury, 2013), 15-23.

⁴ John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (New York: Cambridge University Press), 50-53.

El presente artículo tiene como objetivo interrogar la conceptualización de la “narrativa literaria de ficción” a través de una revisión de trabajos de autores que se enmarcan en las *make believe theories*, para llegar a una definición que sea compatible con el enfoque normativo que ofrece Manuel García Carpintero sobre la ficción en general. Al ser la narrativa literaria de ficción una subcategoría dentro de la ficción en general no es de extrañarse que la definición que ofrece García Carpintero también aplica para este tipo de ficciones, aunque para ello se tiene que ahondar en otros dos conceptos discutidos en las *make believe theories*, a saber, la narrativa y la literatura. El objetivo se logra una vez que se concibe a la narrativa literaria de ficción como un artefacto híbrido, de la misma manera que García Carpintero considera que lo son los videojuegos ya que pueden poseer dos funciones: la de generar una experiencia lúdica y la de generar una experiencia estética en el usuario,⁵ en la medida en que el uso que se le da y las tres funciones que realiza son dictadas por las normas constitutivas correspondientes a tres prácticas distintas: la ficción, la narración y la literatura. Es decir, un artefacto normal cumple una sola función a partir de ser diseñado para cumplir determinado propósito dentro de alguna práctica, en cambio el artefacto híbrido posee más de una función correspondiente a más de una práctica.

De manera que el desarrollo de esta investigación se dividirá en cuatro secciones correspondientes a los tres conceptos que conforman el objeto de estudio: la ficción, la narrativa y la literatura. Las dos primeras corresponden a la ficción, la primera expone y contrasta las definiciones que brindan Kendall Walton, Gregory Currie y Peter Lamarque, de la mano de conceptos como *game of make believe*, *fiction making* o “práctica”. En la segunda se expondrá la definición que ofrece Manuel García Carpintero bajo su enfoque normativo, en donde complementa la concepción de ficción de Peter Lamarque al definir las normas que constituyen la ficción como práctica, como entidades ideales que existen en todos los mundos posibles.

⁵ Manuel García Carpintero, “Games, Artworks, and Hybrids”, *Being and Value in Technology*, ed. Enrico Terrone & Vera Tripodi (Cham: Palgrave), 187-188; *ibid*, 199-202; *ibid*, 206.

En la tercera sección se abordará el concepto de narrativa como una estructura diseñada bajo la intención de cumplir con el propósito de la narración, en otras palabras, la narrativa como un artefacto cuya función es comunicar una historia al usuario. De este modo, la narrativa de ficción sería un artefacto que, al enmarcarse en dos prácticas, la narración y la ficción, posee dos funciones: la de comunicar una historia y la de hacer que el receptor de la historia tome la actitud del *game of make believe* hacia el contenido de la historia. Luego, en la cuarta sección, se aborda el concepto de literatura y el de narrativa literaria de ficción, exponiendo la definición que da Peter Lamarque de la literatura como una práctica cuya identidad se construye a partir de un conjunto de normas constitutivas, siendo la obra literaria un artefacto comunicativo, cuyo propósito es generar una experiencia estética en el lector/audiolector a partir de un par de propiedades estéticas esenciales a cualquier obra literaria. Finalmente se llega a la conclusión de que la narrativa literaria de ficción es un artefacto que cumple con tres funciones relativas a las tres prácticas anteriormente mencionadas: la ficción, la narración y la literatura.

1. Ficción como *game of make-believe*, *fiction-Making* y “práctica”

En esta sección se contraponen tres posturas que han protagonizado el debate filosófico en torno a la naturaleza de la ficción, la de Kendall Walton, la de Gregory Currie, conocida como “intencionalismo moderado o hipotético”,⁶ y la de Peter Lamarque, conocida como “institucionalismo”.⁷ Las tres se enmarcan en una línea de investigación denominada *game of make believe theories*, la cual se caracteriza por tomar en cuenta una función conocida como *game of make believe* para definir qué es una

⁶ Gregory Currie, *The Nature of Fiction* (New York: Cambridge University Press), 77-81; Ibid., 99; Manuel García Carpintero, “Norms of Fiction Making”, *The British Journal of Aesthetics* 53, no. 3 (Julio 2013): 352-353.

⁷ Peter Lamarque y Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature* (New York: Oxford University Press, 1994), 440.

ficción.⁸ Dicha función es traducida al español como *hacer como que* o simplemente *fingir*⁹ y hace referencia a una actitud imaginativa que consiste en el uso de un objeto para fingir que es otra cosa, por ejemplo, los niños cuando juegan a ser doctores y *hacen como que* sus réplicas de juguete son verdaderos utensilios de doctor sabiendo que no es así. El antagonismo entre las distintas posiciones surge fundamentalmente porque Walton considera que el elemento determinante para categorizar un objeto como ficción es la función antes mencionada,¹⁰ mientras que Currie considera que el elemento determinante es el acto detrás de su creación, es decir, el *fiction making*,¹¹ mientras que, por su parte, Lamarque define la ficción como una práctica.¹² En el trasfondo de esto está la crítica de Walton a las *speech act theories* de la ficción, en las que se enmarcan las posturas de Currie y Lamarque, quienes explican la naturaleza de la ficción a partir de un acto ilocucionario, el *fiction making*. A diferencia de ellos, Walton pone más énfasis en la función para categorizar algo como ficción, función que es dada por el contexto y no tanto por un acto comunicativo originario.

Walton define la ficción como un artefacto que, gracias a determinadas características, como la forma o los colores, y al presentarse como tal en determinado contexto, evoca el imaginar y *hacer como que* en realidad es otra cosa.¹³ Este objeto es categorizado por Walton con el término de *prop*,¹⁴ que puede traducirse como *atrezo*.¹⁵ Ahora bien, la semejanza que hay entre un objeto y otro es establecida por dos principios que trabajan en el receptor para establecer dicha relación: el “principio de realidad”

⁸ Jukka Mikonen, *The Cognitive Value of Philosophical Fictions* (N. p.: Bloomsbury, 2013), 24.

⁹ Manuel García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención: Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea* (N.p.: Cátedra), chap. 2.2, Kindle.

¹⁰ Kendall Walton, *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press), chap. 2.1.

¹¹ Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, 11.

¹² Lamarque y Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 32.

¹³ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 2.1.

¹⁴ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 1.10.

¹⁵ García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 2.3.

y el “principio de creencia mutua”.¹⁶ El primero tiende a relacionar el contenido o las características del *prop* con la realidad;¹⁷ el segundo relaciona el contenido con las creencias compartidas por una comunidad en la cual se originó la ficción.¹⁸ Esos principios dan lugar a proposiciones, denominadas “verdades ficticias”, que la audiencia utiliza para describir lo que imagina a través de las características de dicho objeto.¹⁹ Por ejemplo, al describir *La última cena* de Leonardo da Vinci es posible hacer las siguientes proposiciones: hay trece personas cenando en la pintura o la pintura representa a Jesús cenando con sus doce apóstoles. La primera correspondería al principio de realidad y la segunda al de creencia mutua.

La concepción que tiene Walton sobre las ficciones es antagónica a la que tienen las *speech act theories*, teorías que plantean que detrás de la creación de una ficción está la intención de comunicar algo por parte del autor, y no meramente la intención de crear objetos con una función distintiva. Para Walton, el *fiction making* no es un acto comunicativo sino la creación de *props*.²⁰ Sus razones para divergir de las *speech act theories* son las siguientes: 1) para la generación de las verdades ficticias no es necesario preguntarse por la intención del autor o lo que quería decir, como sí ocurre al discernir actos comunicativos, así que bastan los principios de generación;²¹ 2) el reconocimiento de la función o el uso que se le da a un objeto no está completamente determinado por la intención del autor, pues también depende del contexto social, por lo que es posible que la función original de un objeto cambie bajo otro contexto.²²

Por otro lado, mientras Walton considera que la ficción adquiere su estatus en la recepción y el trato que recibe gracias a su función al envolver al receptor en el *game of make believe*, Currie sostiene que la ficción

¹⁶ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 6.2

¹⁷ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 4.3.

¹⁸ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 4.3.

¹⁹ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 1.10; Ibid., 6.2.

²⁰ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 2.6.

²¹ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 2.6.

²² Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 1.7; Ibid., 2.6.

adquiere su estatus en el proceso de su creación, en el *fiction making*.²³ Para este último, la diferencia entre una obra de ficción y una de no ficción está en que en ambos casos se ejecutan dos actos ilocucionarios distintos,²⁴ que responden a intenciones diferentes. En este caso se apela a la *fictive intention* o intención ficcional, la cual da lugar a una *fictive utterance* o proferencia ficcional,²⁵ es decir, el mensaje de un emisor que pretende envolver al receptor en el *game of make believe*. Mientras que para Walton el *game of make believe* es una actividad²⁶ imaginativa, para Currie es una actitud imaginativa que se toma al abordar determinado tipo de contenido proposicional una vez que se reconoce la intención detrás de su creación gracias al artificio del cual se valió el autor.²⁷ Currie considera que la actividad imaginativa no es exclusiva del trato con la ficción, como cuando se utiliza la imaginación para representar mentalmente los hechos narrados en un reportaje periodístico, en cambio, la actitud imaginativa conocida como *game of make believe* sería el enfoque bajo el cual se abordan las proposiciones propias de una ficción.²⁸

Para Currie, el hecho de que la ficción sea producto de un acto comunicativo se debe a su origen en la práctica comunicativa de contar historias.²⁹ Además, el *fiction making* posee dos características compartidas con cualquier otro acto comunicativo: la primera es que el objeto creado bajo este acto invita a la comprensión de su contenido,³⁰ algo que no sucede con objetos creados bajo una intención no comunicativa, a saber, un par de tijeras; la segunda característica apunta a que es un requisito que el re-

²³ Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, 11.

²⁴ Currie, *The Nature of Fiction*, 14.

²⁵ Manuel García Carpio, *Relatar lo ocurrido como invención: Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea* (N.p.: Cátedra), chap. 2.3, Kindle.

²⁶ Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 1.

²⁷ Currie, *The Nature of Fiction*, 30.

²⁸ Currie, *The Nature of Fiction*, 6; *ibid.*, 10; *ibid.*, 20-21; *ibid.*, 27; Gregory Currie, "Visual Fictions", *The Philosophical Quarterly* 41, no. 163 (Abril, 1991): 134-135; *Ibid.*, 140.

²⁹ Currie, *The Nature of Fiction*, 24.

³⁰ Gregory Currie, *Narratives and Narrators* (New York: Cambridge University Press), 6-7.

ceptor reconozca la intención del emisor en cualquier acto comunicativo, ya sea que pretenda hacer una aseveración, dar una orden o si hay una “intención ficcional”.³¹ De manera que, si bien la intención comunicativa del autor no es importante al momento de generar las verdades ficcionales o el mensaje, sí lo sería para reconocer la fuerza ilocucionaria.

Un argumento determinante contra Walton es la distinción que Currie hace entre ser una ficción y tratar algo como una ficción³² para poder resolver el problema de lo que denomina como “pseudoficciones”, es decir, cosas que son tratadas como ficciones pero que no lo son, ya sea porque el autor mintió al presentar su trajo como ficción o la intención era incierta.³³ En consecuencia, recurrir solamente a la recepción, como propone Walton, sería insuficiente, pues es posible tratar una obra como ficción a pesar de que no lo sea, como podría ser el caso del *Origen de las especies* si fuese presentada y tratada como tal en determinado contexto, debido a que su intención original es incierta. Sin embargo, esta seguiría siendo producto de una intención aseverativa y con un propósito distinto al *game of make believe*.³⁴

Por otro lado, Lamarque coincide con Currie en que la ficción es producto de un acto ilocucionario, ya que dicha práctica implica la relación entre un emisor y un receptor, y aún en caso de que el autor trate de crear una obra sin la pretensión de ser mostrada a audiencia alguna, el autor pretende ser su propia audiencia o imagina determinado tipo de audiencia a la cual el contenido puede ir dirigido.³⁵ No obstante, Lamarque va más allá y aboga por el “institucionalismo”, en el que conceptos como el de ficción y literatura son analizados como prácticas.³⁶ Este último término Lamarque lo concibe de la siguiente manera:

In contrast, the analytical concept of a practice is more austere and differently focused. It takes the analogy of a game –notably Wittgenstein’s own favourite ex-

³¹ Currie, *The Nature of Fiction*, 25.

³² Currie, *The Nature of Fiction*, 36-37.

³³ Currie, *The Nature of Fiction*, 37-38.

³⁴ Currie, *The Nature of Fiction*, 38.

³⁵ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 32-34; *ibid.*, 46.

³⁶ Lamarque y Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 440.

ample, that of chess— as paradigmatic and seeks to uncover the deeper constitutive rules in the practice that make possible certain basic activities such as the creation, appreciation, evaluation and interpretation of literary works and conventional relations between authors, works and readers.³⁷

En otras palabras, la práctica se constituye por un conjunto de reglas que posibilitan cierto tipo de actividades como el *fiction making* o el *game of make believe*. Esta postura permite analizar un concepto a partir de las actividades que realizan los participantes dentro de la práctica (autores o lectores), los roles y funciones que adquieren los objetos implicados como textos o imágenes, así como las relaciones que surgen en esta.³⁸ Por otro lado, también evita que se reduzca la cuestión de la ficción al psicologismo, dando lugar a que elementos constitutivos de esta práctica como el *fiction making* y el *game of make believe* sean tratados como actos y no como estados o procesos psicológicos internos.³⁹

Por ende, Lamarque define la ficción como una práctica constituida por ciertas normas que dan lugar a un conjunto de actividades, actitudes, roles, expectativas, funciones y relaciones que se enmarcan en este concepto.⁴⁰ Dos de las actividades más importantes dentro de esta categoría serían el *fiction making* y la *fictive stance*. El *fiction making* corresponde al acto ilocucionario que origina y otorga identidad al contenido de una ficción, y que tiene como objetivo envolver a la audiencia en la segunda actividad;⁴¹ la *fictive stance* atañe a la actitud imaginativa bajo la cual la audiencia finge que algo es el caso, en pocas palabras, lo que anteriormente se ha denominado como *game of make believe*.⁴² De manera que puede entenderse la definición de Lamarque como una propuesta que concilia las posiciones de Walton y Currie.

³⁷ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 106.

³⁸ Lamarque, Peter, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice”, *The British Journal of Aesthetics* 50, no. 4 (Octubre 2010): 366-377.

³⁹ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 109.

⁴⁰ Lamarque y Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 32; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, pp. 46-47.

⁴¹ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 41-42.

⁴² Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 46-47.

Por un lado, rescata la idea de que la ficción es producto de un acto ilocucionario, por el otro, en línea con Walton, da importancia a las condiciones circunstanciales que preceden y posibilitan tanto el *fiction making* como el reconocimiento de la intención detrás de dicho acto, tal como es el caso del contexto bajo el cual es presentada la obra, además de destacar la importancia del *make believe* para definir a la ficción. Ahora bien, la divergencia con Currie surge a partir de que Lamarque no considera que la *fictive utterance* sea suficiente para definir la ficción, pues cuando alguien reporta el contenido de una obra que no creó también realiza este tipo de proferencias, por lo que para Lamarque sólo la *fictive utterance originaria* cumple un rol esencial en el surgimiento de la ficción,⁴³ este tipo de proferencias son las que tienen lugar en el *fiction making*. Por otro lado, Lamarque no acepta que el *fiction making* pueda ser fácilmente descartable, como lo propone Walton, pues al fin y al cabo el asignarle un rol y una función a un objeto, que originalmente fue creado para tener otra función, a través de cierto contexto es llevar a cabo el *fiction making*. Un ejemplo de ello sería la escultura que Pablo Picasso denominó *Cabeza de toro* (1942), artefacto que originalmente fue pensado como un manubrio para bicicletas y que después emuló la cabeza de un animal.⁴⁴ Bajo este marco, entonces no es descabellado pensar que obras que originalmente no fueron pensadas como ficción puedan serlo una vez que se les asigna cierto rol en otro contexto, como sería el caso de *El origen de las especies*, que sería comprendida bajo la *fictive intention* y no a través de la intención bajo la cual originalmente fue creada.

Lamarque presenta un argumento que parece tender un puente entre las posiciones del *make believe* de Walton y el *fiction making* de Currie. Como se verá en la siguiente sección, centrada en el trabajo de Manuel García Carpintero, este guarda muchas similitudes –y alguna diferencia– con el de Lamarque. Si bien ambos coinciden en que la ficción es una práctica que se define a partir de un conjunto de normas que la constituyen, además de considerar el *fiction making* como un acto ilocucionario,

⁴³ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 50-52.

⁴⁴ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 46-49.

difieren, por ejemplo, en la profundidad que cada uno dedica a reflexionar sobre la naturaleza de las normas constitutivas de los distintos actos ilocucionarios. Pues, a diferencia de Lamarque, Manuel García Carpintero enfatiza la naturaleza abstracta e ideal de las normas constitutivas de los distintos actos ilocucionarios a partir de la influencia que recibe de Timothy Williamson y su argumento de la “disparidad modal”, en donde establece que actos ilocucionarios como la aseveración son un tipo de actos que no pueden ser convencionales, ya que este tipo de actos se definen por normas constitutivas, siendo las normas constitutivas y las convenciones antagónicas ya que las normas constitutivas existen en todos los mundos posibles y las convenciones son arbitrarias y contingentes, en otras palabras, mientras las normas que rigen la convención del idioma varían conforme el lugar y la época, las normas que constituyen un acto ilocucionario existen en todos los mundos posibles.⁴⁵

2. Del institucionalismo a una visión normativa para definir a la ficción

Una alternativa frente a las anteriores es la normativa, desarrollada por Manuel García Carpintero en *Relatar lo ocurrido como invención: Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*, así como en varios artículos.⁴⁶ La similitud entre las posiciones de García Carpintero y Lamarque es notable a partir de que ambos reconocen estar influenciados por el trabajo de Ludwig Wittgenstein, John Austin, John Rawls y John Searle, del primero toman la analogía del juego como una práctica nor-

⁴⁵ Manuel García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, *Journal of Social Ontology* 5, no. 1 (2019): 2; Timothy Williamson, *Knowledge and its limits* (New York: Oxford University Press), 239.

⁴⁶ Manuel García Carpintero, “Norms of Fiction Making”, *The British Journal of Aesthetics* 53, no. 3 (Julio, 2013): 339-357; Manuel García Carpintero, “On the Nature of Fiction Making: Austin or Grice?”, *The British Journal of Aesthetics* 59, no. 2 (Abril, 2019): 203-210; Manuel García Carpintero, “Normative Fiction-Making and the World of Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 3 (Agosto, 2019): 267-279; Manuel García Carpintero, “Documentaries and the fiction/nonfiction divide”, *Studies in Documentary Film* 15, no. 2 (2021): 163-174.

mada,⁴⁷ del segundo el concebir los actos ilocucionarios como prácticas que se definen a partir de un conjunto de normas,⁴⁸ del tercero el pensar las normas que definen una práctica como entes abstractos que anteceden y posibilitan cierto actos lingüísticos,⁴⁹ y del último la noción de normas constitutivas.⁵⁰ Dicho esto, ambos quedan enmarcados dentro de institucionalismo⁵¹ al concebir la ficción como un acto que se define por un conjunto de normas constitutivas, es decir, normas que regulan y posibilitan la existencia de un acto,⁵² como patear un penal; y no normas que sólo regulan un acto que les antecede y es independiente a estas, por ejemplo, normas de código de vestimenta que sólo regulan el acto de vestirse. En este caso, la práctica que interesa es el acto ilocucionario de crear ficciones.

Sin embargo, la diferencia surge a partir de que García Carpintero incluye en su repertorio a Timothy Williamson y su argumento de la “disparidad modal”, que se caracteriza por hacer más tajante la distinción que ya establecía Searle entre normas y convenciones.⁵³ Mientras que Austin considera que las normas se originan de manera convencional, es decir, a través de consensos,⁵⁴ Williamson enfatiza que su existencia es independiente y anterior a estos consensos, pues considera que mientras la

⁴⁷ Lamarque, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice”, 376; García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, 1.2.

⁴⁸ Manuel García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, *Journal of Social Ontology* 5, no. 1 (2019): 1.

⁴⁹ Lamarque, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice”, 375-377; García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 2-3.

⁵⁰ Manuel García Carpintero, “How to Understand Rule Constituted Kinds”, *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 8.

⁵¹ Manuel García Carpintero, “Predelli on Fictional Discourse”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 80, no. 1 (Invierno 2022): 83; Manuel García Carpintero, “Fictional Narrators and Normative Fiction-Making”, In *The Philosophy of Fiction: Imagination and Cognition*, ed. Patrik Engisch & Julia Langkau (Routledge, 2022), 5.1, kindle.

⁵² John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (New York: Cambridge University Press, 2011), 34-35; Manuel García Carpintero, “How to Understand Rule Constituted Kinds”, 8; García Carpintero, “Games, Artworks and Hybrids”, *Being and Value in Technology*, ed. Enrico Terrone & Vera Tripodi (Cham: Palgrave MacMillan, 2022), 189.

⁵³ García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 4.

⁵⁴ García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 3.5; García Carpintero, “Conventions and Constitutive norms”, 1-2.

naturaleza de las normas es necesaria y atemporal, las convenciones son arbitrarias y contingentes.⁵⁵ A estas normas García Carpintero las denomina “normas putativas”,⁵⁶ es decir, entes ideales y abstractos que existen de manera necesaria en todos los mundos posibles; sin embargo, en oposición al antagonismo que Williamson ve entre normas y convenciones con su argumento de la “disparidad modal”, García Carpintero considera que para imponer regularidades en el comportamiento estas pueden volverse convencionales a través de su consenso y aceptación colectiva de un grupo de personas.⁵⁷ De manera que, no es que las normas constitutivas propias de los actos ilocucionarios no existan en todos los mundos posibles, sino que algunas no son aceptadas y usadas.

Así pues, para García Carpintero la ficción es un acto comunicativo que se define a partir de un conjunto de normas ideales que imponen ciertas regularidades en el comportamiento una vez son aceptadas de manera convencional. El hecho de que la ficción sea definida por un conjunto de normas atemporales y necesarias conlleva una crítica a Walton, quien condiciona el estatus de ficción al uso que se le dé a una cosa en determinado contexto histórico y cultural, un relativismo que no suscribe García Carpintero. De este modo, las normas constitutivas, como entes independientes a un individuo, son condiciones que posibilitan ciertos actos o prácticas, algo que conlleva también una crítica a Currie, quien se encierra en el solipsismo al no considerar las condiciones que preceden al sujeto y condicionan su intención para llevar a cabo determinados actos, condiciones como las normas constitutivas o las convenciones bajo las cuales son usadas.⁵⁸

García Carpintero denomina a la posibilidad de definir cualquier práctica a partir de un conjunto de normas ideales “formalismo”,⁵⁹ mientras

⁵⁵ García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 2-3.

⁵⁶ García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 13-14.

⁵⁷ García Carpintero, “How to Understand Rule Constituted Kinds”, *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 18-19; García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 13; García Carpintero, “Norms of Fiction Making”, 351; García Carpintero, “Games, Artworks and Hybrids”, 194-195.

⁵⁸ García Carpintero, “Norms of Fiction-Making”, 342.

⁵⁹ García Carpintero, “How to Understand Rule Constituted Kinds”, 9-16.

que el “antiformalismo” sería antiesencialista y rechazaría la posibilidad de definir una práctica a partir de condiciones suficientes y necesarias, en todo caso ofrecería una definición no satisfactoria a partir de una red relacional entre criterios y propiedades que cambian conforme el devenir histórico.⁶⁰ Dicho esto, la influencia de Wittgenstein en Lamarque podría llevar a situarlo en el antiesencialismo pues, según él, pensar los conceptos como prácticas, es decir, bajo el institucionalismo, permite prescindir de una búsqueda de características comunes o esenciales.⁶¹ No obstante, si bien hasta cierto punto Lamarque está de acuerdo con el antiformalismo, ya que no es posible encontrar cualidades formales que definan una categoría o concepto, sí es posible encontrar actividades o experiencias psicológicas que surgen a partir de ciertas normas que constituyen una categoría o concepto como práctica que determina la manera ideal y correcta de realizarlas,⁶² como en el caso de la *fictive stance*. Por lo tanto, Lamarque no es antiformalista, pues concibe elementos comunes bajo una categoría que surge a partir de las normas que constituyen la definición del concepto como ciertos tipos de experiencias o intereses.⁶³

En torno a la naturaleza de las normas constitutivas, Lamarque no es explícito respecto a si su naturaleza es necesaria o contingente, para lidiar con esto es preciso traer a colación uno de los filósofos con los que Lamarque coopera y se apoya para reflexionar en torno a la ficción, Stein Haugom Olsen.⁶⁴ De esta manera Olsen caracteriza las normas que constituyen las prácticas:

⁶⁰ García Carpintero, “How to Understand Rule Constituted Kinds”, 10-20.

⁶¹ Lamarque, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice”, 379; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 109.

⁶² Lamarque, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice”, 385.

⁶³ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 38; Peter Lamarque, “Aesthetics and the Practices of Art”, *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics*, ed. Clive Palmer & David Torrevell (Liverpool: Hope University Press, 2008), 11.

⁶⁴ Ejemplo de la cooperación entre ambos autores es la coautoría en el libro *Truth, Fiction and Literature*. Por otro lado, Lamarque recurre a este filósofo para aclarar conceptos como el de “convención” en el siguiente artículo: Lamarque, “Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice”, 383.

They were, on the contrary, necessary and universal. It may be said that constitutive rules too are necessary and universal in the sense explained above. Constitutive rules can be contrasted with literary conventions based on habit and tradition, which do not have any epistemic role to play in the appreciation of literary works, and which can change without any consequences for the concept of literature itself. There thus appear to be good reasons for distinguishing between literary conventions of this type and literary rules that define the possibility for creating and recognising/appreciating literary works of art.⁶⁵

La influencia de Olsen en Lamarque es notable considerando que ambos se interesan por las verdades universales y un análisis sincrónico de los conceptos,⁶⁶ es decir, un análisis abstracto y atemporal de los conceptos, partiendo de ejemplos paradigmáticos que ejemplifiquen lo que se considera literatura al momento de hacer el análisis. En conclusión, lo que entiende Lamarque por “práctica” parece acercarse más a la línea normativa de Williamson-García Carpinero que a la línea institucionalista y anti-esencialista de Wittgenstein y John Austin, donde se asocian las prácticas con elementos contingentes y convencionales.⁶⁷

García Carpinero define la ficción como una proposición o un conjunto de proposiciones creadas bajo lo que denomina *Fiction Making Norm*,⁶⁸ que constituye el acto de crear ficciones, es decir, el *ficcionalizar*.⁶⁹ El filósofo español la define de la siguiente manera: “(F) Ficcionalizar p es correcto si y sólo si uno pone a la audiencia esperada en posición de imaginar p, y p es merecedora de ser imaginada por tal audiencia”.⁷⁰ A partir de la cita anterior se puede argüir por qué la ficción es producto de un acto ilocucionario: por un lado, dicho acto tiene el propósito

⁶⁵ Stein Haugom Olsen, “Conventions and Rules in Literature”, *Metaphilosophy* 31 (noviembre, 2009): 40.

⁶⁶ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 38; Lamarque, “Aesthetics and the Practices of Art”, 10-11.

⁶⁷ Searle, *Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, 71; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 109; García Carpinero, “Games, Artworks and Hybrids”, 188; Idem, 190; García Carpinero, “Conventions and Constitutive Norms”, 1-2.

⁶⁸ Manuel García Carpinero, “Norms of Fiction Making”, *The British Journal of Aesthetics* 53, no. 3 (Julio 2013): 351.

⁶⁹ García Carpinero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 3.4.

⁷⁰ García Carpinero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 3.4.

comunicativo de hacer que el receptor adopte cierta actitud frente al contenido; por el otro, algo esencial a dicho acto es el ser sometido a una crítica por parte de la audiencia conforme a la norma bajo la cual se adscribe la intención comunicativa del autor y bajo la cual se constituye la identidad de *ficcionalizar* como un acto ilocucionario.⁷¹ En esta línea, el tipo de juicio evaluativo propio de la ficción es conocido como “apreciación” o “estar inmerso”, y se concibe de la siguiente manera:

Nadie puede apreciar la ficción sin haber vivido la experiencia de «estar inmerso» en una novela, una película, etc. Este «estar inmerso» consiste fundamentalmente en una participación sentimental, emotiva. Conciene a las emociones cognitivas, como la curiosidad; en una obra de suspense, sentimos curiosidad por saber «cómo acaba la cosa», quién cometió el crimen o qué sucedió realmente. Conciene a las emociones conativas, como el miedo o la ira. Conciene también a emociones morales; sentimos indignación, compasión o incluso quizás admiración ante Emma Bovary. Conciene a emociones vividas vicariamente: participamos así del orgullo de los personajes, de su vergüenza o contrición; cualquiera que pueda decir con Flaubert que «Madame Bovary c'est moi» comprende que el personaje se aboque a un destino trágico por percibir el contraste entre la vida imaginada que desearía vivir y la que de hecho vive (en particular, la que produce su intento de acomodar la realidad a la ficción), no en un sentido meramente intelectual de «comprender», sino «poniéndose en la piel» del personaje, compartiendo sus emociones, hechas las traslaciones oportunas de circunstancias.⁷²

Sin embargo, Currie y Lamarque consideran que los propósitos para evaluar una ficción son externos y no constitutivos de la práctica, así, Lamarque menciona los siguientes: el entretenimiento, la enseñanza o el propósito artístico.⁷³ Para Currie lo verdaderamente constitutivo de la ficción es solamente la *fictive intention*, y el *make believe* es simplemente la respuesta automática al reconocimiento de la intención. Por su parte, aunque Lamarque considera que la *fictive stance* sí es constitutiva de la ficción, piensa que es neutral al abordar el contenido ficticio, y no

⁷¹ García Carpintero, “Norms of Fiction-Making”, 348-351; García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 2.3.

⁷² García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 5.2.

⁷³ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 445-448.

se preocupa por evaluar la ficción.⁷⁴ No obstante, tanto Currie como Lamarque no consideran que el ser sometido a crítica sea algo constitutivo de cualquier acto comunicativo, así, la aseveración se evalúa bajo parámetros de verdad y falsedad, una promesa con su cumplimiento, de la misma manera ocurre con el *ficcionalizar*, este acto se evalúa como correcto si lograr hacer sentir “inmersa” a la audiencia en el contenido y como incorrecto si no lo logra.⁷⁵ En esta misma línea, se puede decir que los múltiples propósitos externos que propone Lamarque presuponen el “estar inmerso” para que su funcionamiento sea correcto o deseable, ejemplo de ello es la enseñanza, pues poco va a poder aprender la audiencia de la ficción si esta es aburrida y no ponen atención.

Por otro lado, para que cualquier acto ilocucionario se ejecute de manera correcta, el emisor debe tomar en cuenta los intereses del receptor, y este último debe conocer la intención, así como ciertas expectativas ligadas a la norma para evaluar el acto, en pocas palabras, debe haber una coordinación entre ambos participantes.⁷⁶ ¿Cómo es esto posible? La respuesta es el contexto,⁷⁷ y para definirlo García Carpintero toma la definición de Stalnaker: “La propuesta de Stalnaker es que un contexto es un conjunto de proposiciones, que constituyen conocimiento, o en algunos casos sólo conocimiento presunto (meras creencias) recíprocamente compartido por los participantes en actos de significación”.⁷⁸ En el caso de la ficción, el contexto es otorgado por las convenciones, que Carpintero define como una regularidad en el comportamiento de un grupo de personas para poder alcanzar un interés en común, es decir, resolver un problema de coordinación.⁷⁹

⁷⁴ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 443-444; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 46.

⁷⁵ García Carpintero, “Normative Fiction-Making and the World of the Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 3 (August 2019): 268; García Carpintero, “Games, Artworks and Hybrids”, 192-193.

⁷⁶ García Carpintero, “Norms of Fiction Making”, 350.

⁷⁷ García Carpintero, “Norms of Fiction Making”, 348.

⁷⁸ García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 4.2.

⁷⁹ García Carpintero, “Conventions and Constitutive Norms”, 3-4.

Con todo, hay que aclarar que las convenciones no son necesarias o esenciales para la ejecución de los actos ilocucionarios.⁸⁰ Aun así, los actos ilocucionarios pueden imponer alguna regularidad en el comportamiento de ciertos individuos y, por lo tanto, volverse convencionales, a través de la aceptación colectiva de sus normas constitutivas.⁸¹ La esfera abstracta del acto ilocucionario, no obstante, se distingue de la convencional en la medida en que el mismo acto ilocucionario es necesario para cumplir con determinado propósito en todos los mundos posibles, pues su existencia no depende de la voluntad de un conjunto de personas; mientras que lo convencional implica distintas alternativas de regular el comportamiento, que dependen de un acuerdo previo, para cumplir con el mismo propósito.⁸² Las normas de la esfera abstracta y atemporal constituyen la identidad del acto; mientras que las de la segunda son más prescindibles y susceptibles al devenir histórico.⁸³

Ejemplo de que la convencionalidad en los actos ilocucionarios sería el hecho de que es posible *ficcionalizar* desde una película, pero también desde una obra literaria, aún más en esta última pues es posible hacerlo a través de distintos géneros literarios, con distintos intereses y expectativas. Esto último también se ve reflejado al interpretar una ficción, García Carpintero utiliza como ejemplo *La pérdida* de Kafka, pues esta obra deja muchas preguntas abiertas. Para él si el cuento fuese clasificado como realista, importaría responder estas interrogantes; sin embargo, al ser clasificado como onírico, realmente no interesa imaginar determinadas cuestiones. La lectura onírica de *La pérdida* pone más énfasis en las consecuencias emocionales de una relación paternofilial dañina.⁸⁴

En resumen, el propósito de esta sección ha sido resaltar la definición que ofrece García Carpintero sobre la ficción frente a las tres presenta-

⁸⁰ García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 3.5.

⁸¹ García Capintero, "How to Understand Rule Constituted Kinds", *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 18-19; García Carpintero, "Conventions and Constitutive Norms", 13; García Carpintero, "Norms of Fiction Making", 351.

⁸² García Carpintero, "Conventions and Constitutive Norms", 15.

⁸³ García Carpintero, "How to Understand Rule Constituted Kinds", 20.

⁸⁴ García Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención*, chap. 3.4.

das en la sección previa, las de Walton, Currie y Lamarque. Para ello se ha iniciado comparando la propuesta de García Carpintero y la de Lamarque, pues la propuesta de este es el último escalón de los tres sobre el que se apoya García Carpintero en las *make believe theories* para su propuesta normativa, siendo Lamarque un antecedente para concebir la ficción como una práctica normada que toma en cuenta tanto la intención del emisor como el contexto de recepción del acto ilocucionario de ficción. Al final se ha concluido que la propuesta normativa de García Carpintero aventaja a la institucionalista de Lamarque en la medida en que es más expreso sobre la naturaleza de las normas constitutivas, por no decir que es compatible y complementa la propuesta de Lamarque al profundizar en una cuestión que Lamarque no hizo, por lo que, a partir de dicha compatibilidad y complementariedad, no hay problema en situar a Peter Lamarque dentro del enfoque normativo. Al final se ha concluido que la ficción es producto de un acto ilocucionario puesto que hay una intención comunicativa detrás que se adscribe a una norma ideal que le antecede y es aceptada consensuadamente por un grupo de personas, siendo condición de posibilidad para que se lleve a cabo en todos los mundos posibles.

3. Narrativa de ficción como artefacto

Anteriormente, al tratar el concepto de práctica con Peter Lamarque y Manuel García Carintero ha quedado claro que estas son conformadas por un conjunto de normas constitutivas, así como también por distintos individuos que ocupan determinados roles dentro de esta práctica y cuyo comportamiento y actos son regulados y posibilitados por las normas que constituyen dicha práctica. Por ejemplo, mientras en una práctica como el fútbol el portero ocupa un rol distinto y realiza actos distintos al del delantero, en la práctica que involucra la ficción, el creador o emisor realiza actos distintos y ocupa un rol distinto al del público receptor del mensaje emitido.

Sin embargo, rara vez estas prácticas están constituidas únicamente por individuos, pues también es manifiesto que objetos ocupan un rol dentro de estas, como es el caso de un martillo dentro de la construcción o una calculadora dentro del cálculo lógico-matemático.⁸⁵ Estos objetos son denominados artefactos y, de la misma manera que los individuos, su proceder se posibilita y regula a partir de las normas bajo los que fueron diseñados y que constituyen la práctica a la que se adscriben, no obstante, mientras los individuos realizan actos, los artefactos cumplen una función.⁸⁶ De manera que la narrativa es una estructura que permite discernir una relación espaciotemporal entre distintos eventos, personajes u objetos, es decir, un artefacto que, al igual que un martillo o una calculadora, fue diseñado bajo determinada intención y propósito, a saber, la función de comunicar una historia.⁸⁷

Lo cual lleva a lo segundo, al ser un artefacto comunicativo, por defecto, la narrativa cuenta con un narrador, ya que el acto de crear una narrativa es al mismo tiempo el acto de narrar y comunicar al receptor la historia,⁸⁸ por lo tanto, el contenido narrado es expuesto de la mano de las actitudes que el narrador muestra hacia este.⁸⁹ Con todo, no debe confundirse a la narrativa con las nociones “relato”, “trama”, o “historia” ya que el relato implica necesariamente la mediación del discurso para acceder a la historia,⁹⁰ habiendo, por el contrario, narrativas que cumplen con la función de comunicar una historia sin la mediación de

⁸⁵ Brian Epstein, *The Ant-Trap: Rebuilding the Foundations of the Social Sciences* (New York: Oxford University Press, 2015), 76.

⁸⁶ Eaton, A.W., “Artifacts and Their Functions”, *The Oxford Handbook of History and Material Culture*, ed. Ivan Gaskell & Sarah Anne Carter (Oxford University Press, 2020), 35-53; Butlin, Patrick, “Reinforcement Learning and Artificial Agency”, *Mind and Language* 39, no. 1 (2024): 24.

⁸⁷ Lamarque y Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 226; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 9; Currie, *Narratives and Narrators*, 6-7; Ibid., 27-28; Ibid., 35; Kendall Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.2.

⁸⁸ Currie, *Narratives and Narrators*, 65-66.

⁸⁹ Kendall Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.2; Currie, *Narratives and Narrators*, 121-122.

⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Gramatical del Decamerón* (Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor, 1973), 20-21; Selden, Raman, *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al posestructuralismo*, trans. Juan Antonio Muñoz Santamaría & Alberto López Cuenca (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 138-139.

este, por ejemplo, una serie animada de televisión como *primal*,⁹¹ cuyo narrador en su defecto es el director de animación, ya que es él quien comparte una serie de actitudes y una manera de presentar la historia a partir de elementos como la edición, la música que elige para acompañar escenas y los ángulos que elige para mostrar a los personajes. Luego, la noción de “trama” hace referencia a sólo una parte de la narrativa, la cual implica un orden causal y jerárquico, este último relativo a los intereses del autor, entre los sucesos de una historia;⁹² mientras que la noción de narrativa también implica el conjunto de actitudes bajo las cuales el narrador presenta el contenido. Por último, la noción de historia sólo hace referencia al contenido de esta, es decir, la trama y los existentes, este último consistiendo en los personajes y en los detalles del escenario,⁹³ mientras que la narrativa también implica la manera bajo la cual se presenta el contenido, bajo determinadas actitudes o perspectiva.

Ahora, Manuel García Carpintero considera posible la creación de artefactos que tengan más de una función, y se enmarquen en distintas prácticas. A este tipo de artefactos García Carpintero los denomina híbridos,⁹⁴ y un ejemplo de ello es la narrativa de ficción, pues la intención detrás del diseño de este artefacto se sujeta a la norma “F”, anteriormente expuesta, y, por lo tanto, este artefacto no sólo tiene la función de contar una historia, sino que esta historia debe envolver al público en el *game of make believe*, de manera que el éxito o fracaso del acto llevado a cabo por el autor y la función del artefacto se mide bajo los parámetros de si se logra dicho acto perlocucionario en el público y se le “hace sentir inmerso” en la historia. Por ende, la narrativa de ficción se enmarca en la práctica de la narración y la de la ficción, con las normas, intenciones, expectativas, propósitos, roles y actitudes que corresponden a ambas prácticas.

⁹¹ Currie, *Narratives and Narrators*, 21.

⁹² Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (New York: Cornell University Press, 1978), 45-56; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 33.

⁹³ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 19.

⁹⁴ Manuel García Carpintero, “Games, Artworks, and Hybrids”, in *Being and Value in Technology*, ed. by Enrico Terrone & Vera Tripodi (Cham: Palgrave), 188.

Otra cualidad que distingue a la narrativa de ficción es lo que Peter Lamarque concibe como “opacidad”, es decir, el vínculo de dependencia que hay entre el contenido de una narrativa de ficción y el estilo,⁹⁵ a saber, la forma o la manera en la que se narra o presenta lo narrado, a partir de determinado conjunto de actitudes o cualidades, como algo dramático, divertido, controversial, disruptivo o delirante.⁹⁶ Pues el contenido de una narrativa de ficción no puede ser concebido de manera neutra, su existencia depende de la connotación que se le da en la narrativa de ficción. Dos elementos que destacan dentro del estilo son, la intención comunicativa del autor, y las cualidades bajo las cuales se juzga el contenido. Respecto al primer caso, Currie sugiere el término *framework* para referirse a cómo el autor expresa y sugiere al público una manera de reaccionar al contenido que involucra una serie de actitudes emotivas, cognitivas o evaluativas, siendo adoptadas por el público a través de la imitación de aquellas actitudes.⁹⁷ En segundo lugar, Walton hace ver a las cualidades como algo independiente a la intención del autor, pero subordinado al contexto, ya que la respuesta de la audiencia depende de ciertas expectativas que varían conforme a la época y la cultura, lo que en algún momento pudo ser calificado como progresista en otro entorno puede ser calificado como conservador.⁹⁸

De manera que surge una bifurcación entre la esfera convencional o institucional del estilo y la esfera que corresponde a la intención comunicativa del autor. Como ya se ha mencionado con Lamarque y Carpintero, ambas esferas no están en conflicto, ya que el autor necesita recurrir al contexto que brindan las convenciones para lograr cierta coordinación con el público y saber bajo qué expectativas su intención, y las actitu-

⁹⁵ Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.6; Walton, “Points of View in Narrative and Depictive Representation”, 50; Ibid., 58; Currie, *The Nature of Fiction*, 123; Lamarque, *The opacity of Narrative*, 3.

⁹⁶ Walton, “Points of View in Narrative and Depictive Representations”, 51; Walton, “Style and the Products and Processes of Art”, 221-222; Ibid, 239; Currie, *The Nature of Fiction*, 122; Currie, *Narratives and Narrators*, 130; Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 93.

⁹⁷ Currie, *Narratives and Narrators*, 100-106.

⁹⁸ Walton, “Style and the Products and Processes of Art”, 236-239.

des que desea avivar, puedan ser reconocidas por el público, pues de lo contrario se encerraría en el solipsismo. De manera que, mientras el concepto de *framework* sólo toma en cuenta la intención comunicativa detrás de las actitudes y cualidades bajo las que se presenta el contenido;⁹⁹ al concepto de “opacidad” también lo constituyen los intereses y las expectativas bajo los cuales el público aborda el contenido,¹⁰⁰ el lector no sólo se “sorprende” o “contagia” por ciertas cualidades o actitudes sugeridas por el autor, sino que ya viene predispuesto a apreciarlas a partir de reconocer las convenciones de las que se vale el autor, como puede ser el género de la película, como “cine negro”, o de una novela que se enmarca en el “realismo mágico”.

A todo esto, se ha establecido que una narrativa siempre posee un narrador, en su defecto, el mismo creador de la narrativa, y es el narrador a quien se le atribuye la serie de actitudes bajo la cual el contenido de una narrativa es presentado, es decir, que el contenido es presentado bajo la perspectiva del narrador.¹⁰¹ Sin embargo, ¿qué ocurre con las narrativas de ficción? Pues es posible que las actitudes bajo las cuales se presenta el contenido no correspondan con la manera de ver el mundo del autor real ya que, mientras el narrador de una narrativa de ficción parece estar aseverando, reportando, el contenido, el autor real realiza un acto ilocucionario distinto al aseverar para crear la narrativa, o sea el ficcionalizar, o también puede que el narrador parezca estar borracho cuando el autor estaba perfectamente lúcido al escribir la historia. Para esto, Gregory Currie propone la siguiente división: autor/narrador externo-autor/narrador interno,¹⁰² el narrador interno de una narrativa de ficción también es conocido como narrador ficticio.¹⁰³ El primero es creador de la narrativa bajo la *fictive intention*, el segundo es un persona-

⁹⁹ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 3; Ibid, 9.

¹⁰⁰ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 13.

¹⁰¹ Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.2; Currie, *The Nature of Fiction*, 75; Currie, *Narratives and Narrators*, 67; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 47.

¹⁰² Currie, *Narratives and Narrators*, 67.

¹⁰³ Currie, *The Nature of Fiction*, 123-126; García Carpintero, “Fictional Narrators and Normative Fiction-Making”, 5.1.

je distinto al autor real al que se le atribuyen las actitudes bajo las cuales narra el contenido.

La cuestión es si el narrador ficticio es un elemento necesario a la narrativa de ficción, incluso cuando la historia no parece dar razones para inferir su existencia, y esta cuestión aplica tanto para textos narrativos de ficción, como para otro tipo de narrativas, como las películas de ficción.¹⁰⁴ Mientras Walton y García Carpintero están de acuerdo,¹⁰⁵ Gregory Currie está en contra. Gregory Currie argumenta que, para inferir la existencia del narrador ficticio, necesariamente tiene que haber una razón positiva dentro de la historia que lo posibilite, como su mención dentro de la historia o alguna otra cuestión que se le pueda atribuir.¹⁰⁶ Para Currie, la inferencia de un narrador ficticio cuando no hay razones positivas es algo externo a la historia, en concreto, una táctica que el público utiliza para comprender y apreciar el contenido, una construcción en el *game of make believe*.¹⁰⁷

Para comprender por qué García Carpintero piensa que el narrador ficticio es un elemento necesario a la narrativa de ficción, primero hay que distinguir entre *constitutive imaginings* y *ancillary imaginings*. *Constitutive imaginings* corresponden a la interpretación que el lector realiza desde una perspectiva interna a partir de las proposiciones que constituyen el mundo de la historia narrada, es decir, las verdades ficticias; las segundas corresponden a la interpretación realizada desde una perspectiva externa al considerar elementos que se encuentran fuera de la historia pero que son constitutivos de la obra, como podrían ser el título, las convenciones, la práctica, la intención del autor.¹⁰⁸ Los motivos a favor de necesidad del narrador ficticio son, en primer lugar, que esto permite inferir ciertos actos ilocucionarios que se fingen dentro de la historia, como la aseveración, el prometer, el amenazar, etc.; en segundo lugar,

¹⁰⁴ García Carpintero, "Fictional Narrators and Normative Fiction-Making", 5.0.

¹⁰⁵ Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.5; García Carpintero, "Fictional Narrators and Normative Fiction-Making", 5.4.

¹⁰⁶ Currie, *Narratives and Narrators*, 84-85.

¹⁰⁷ Currie, *The Nature of Fiction*, 75-77; Currie, *Narratives and Narrators*, 82.

¹⁰⁸ García Carpintero, "Fictional Narrators and Normative Fiction-Making", 5.3.

facilitan que el lector adopte la perspectiva interna y hace que se sienta inmerso en una historia que parece estar siendo reportada.¹⁰⁹

En suma, a pesar de no ser constitutivo de la historia, el narrador ficticio es relevante al interpretarla debido a que forma parte de la práctica bajo la que se enmarca la narrativa de ficción. En otras palabras, si bien la historia no siempre dicta la mediación de un narrador ficticio, el uso correcto de este tipo de narrativas, determinado por las normas que constituyen la práctica en la que se enmarca la narrativa de ficción, siempre implica presencia de un narrador ficticio, de la misma manera que las normas de un partido de fútbol dictan el uso correcto de un balón de fútbol, por ejemplo, llevarlos hasta la portería contraria sin usar las manos.

Sin embargo, la concepción del narrador ficticio como alguien que reporta lo narrado, y que puede ser fiable o no, choca con la noción de “opacidad”, pues asume que el mundo ficticio y la perspectiva del narrador, bajo el cual este es presentado, son elementos independientes el uno del otro,¹¹⁰ y que, por lo tanto, en mayor o menor medida es posible acceder al mundo ficticio de la historia de una manera objetiva o neutra. No obstante, al explicar la opacidad, ya ha quedado claro que esto no es posible, pues la historia sólo existe a partir del estilo bajo el cual es presentado.¹¹¹ Además, es dudoso que el uso correcto de una narrativa de ficción implique acceder a la historia esperando un contenido más objetivo o neutro, pues el público se interesa por el estilo y evalúa el contenido de la mano de las actitudes y cualidades que emanan de este.¹¹² De manera que, cuando no parece haber razones dentro de la historia para inferir la presencia de un narrador, es recomendable relacionar el estilo o la manera bajo la cual es presentada la historia con la *fictive intention* del autor real, recordando que el reconocimiento de la *fictive intention* del autor implica el bloqueo de las inferencias sobre las creencias del autor de la ficción, lo que se conoce como “distancia cognitiva”.¹¹³ Esto significa que el público reconoce que

¹⁰⁹ García Carpintero, “Fictional Narrators and Normative Fiction-Making”, 5.2.

¹¹⁰ Lamarque & Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 92.

¹¹¹ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 159.

¹¹² Walton, *Mimesis as Make Believe*, chap. 9.5.

¹¹³ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*.

el autor finge aseverar o tener otras actitudes hacia el contenido, cuando en realidad no es así, para presentar determinadas cualidades relacionadas con el contenido al público. Por otro lado, cuando hay razones positivas dentro de la historia para inferir la existencia de un narrador que reporta el contenido de la historia, esta debe ser considerada como una perspectiva que, bajo la intención del autor real, surge como algo constitutivo de la historia, ya que esta no puede ser concebida como algo independiente de la perspectiva del narrador ficticio.

Para finalizar esta tercera sección se concluye que la narrativa de ficción es un artefacto comunicativo cuya creación, función y uso correcto por parte del público es determinado por las normas de las prácticas en la cual esta se enmarca, es decir, la narración de historias y la ficción. En relación con la creación implica 1) La intención de contar una historia y 2) el acatamiento de la “norma F”. Mientras que el uso correcto de la narrativa de ficción implica 1) el comprender una historia, 2) atender a contenido bajo la *fictive stance* o la actitud imaginativa conocida como *game of make believe* una vez que se reconoce la *fictive intention* del autor, y 3) acceder al contenido bajo el enfoque de la “opacidad”, o sea, considerando la dependencia entre el contenido y la manera en que este es narrado, el estilo.

4. Una visión normativa de la literatura y la narrativa literaria de ficción

Para Peter Lamarque la literatura, al igual que la “ficción” o la “narración”, es una práctica que se constituye a partir de un conjunto de normas constitutivas, intenciones, roles, actos, actitudes, así como de individuos y artefactos que participan en su realización.¹¹⁴ Los individuos que participan de dicha práctica son el autor y el lector/audiolector, mientras que el artefacto es la obra literaria.¹¹⁵ Ahora, la obra literaria es

¹¹⁴ Lamarque & Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 255-257; Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 109-113.

¹¹⁵ Lamarque & Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 255.

una manifestación artística que se caracteriza por ser discursiva,¹¹⁶ es decir, estar compuesta por texto, pero ¿cómo distinguir el mero “texto” del “texto literario”? El texto en general es un entramado de oraciones que comunican e invitan a la comprensión de su significado, y esto aplica tanto para un texto no literario como uno literario.¹¹⁷ Aun así, el texto literario suele ir más allá, pues al ser un objeto creado bajo una intención artística, el texto literario además de invitar a la comprensión de determinado significado también invita a la apreciación de parámetros institucionales que permiten evaluar su valor estético, es decir, propiedades estéticas.¹¹⁸ Se puede decir que las normas que constituyen a la literatura como práctica determinan que la manera correcta de acceder al contenido implica el acto de apreciar las propiedades estéticas esenciales a una obra literaria, es decir, que el lector se coloque bajo la *literary stance*.¹¹⁹

Siguiendo con lo anterior, las dos cualidades estéticas esenciales a cualquier obra literaria son, por un lado, la dimensión creativo-imaginativa, por el otro, la dimensión mimética. La primera consiste en la creación de nuevas perspectivas y la creación de historias; la segunda consiste en la presentación e interpretación de un tema o idea de interés universal que concierne e interesa a cualquier ser humano, también conocidos como *perennial thematic concepts*, como podría ser el destino, la libertad, la emancipación, dios, etc., a través de la historia o de la forma en la cual se presenta el contenido, es decir, la opacidad.¹²⁰

¹¹⁶ Walton, *Mimesis as Make Believe*, 9.0; Walton, “Points of View in Narrative and Depictive Representations”, 49; Gregory Currie, *An Ontology of Art* (New York: Palgrave, 1989), 13-14; *ibid.*, 78; Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 254; Lamarque, “Aesthetics and Literature: A Problematic Relation?”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 135, no. 1 (2007): 29.

¹¹⁷ Lamarque, “Aesthetics and literature: a problematic relation?”, 34

¹¹⁸ Lamarque, “Aesthetics and literature: a problematic relation?”, 34; Lamarque, *Work and Object*, 95-97; Lamarque, “Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles”, 70; Kendall Walton, ed., “Categories of Art”, *Marvelous Images: On Values and the Arts* (New York: Oxford University Press, 2008), 197-201; Currie, *Ontology of Art*, 29-30; *ibid.*, 95-96; *ibid.*, 126.

¹¹⁹ Lamarque & Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, 256-257.

¹²⁰ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 255-267; *ibid* 401-402; *ibid*, 405-411; Lamarque, *Work and Object*, 223-224.

El propósito de estas propiedades estéticas, al igual que la del resto, es generar cierta experiencia estética en el que las aprecia; sin embargo, ¿cómo puede generar algún tipo de experiencia si estas propiedades no son dadas a la percepción? Para esto, Carpintero se apoya en Kris Goffin¹²¹ para sostener que esta se da de manera emotiva y no necesariamente perceptual, siendo esto evidente en disciplinas artísticas como la literatura o el arte conceptual, cuya materialidad dada a la percepción es insuficiente para experimentar las cualidades estéticas, de manera que es posible experimentar objetos no perceptibles como ideas o representaciones mentales.¹²² Por un lado, Goffin considera que la experiencia afectiva es evaluativa;¹²³ por el otro, que las propiedades estéticas se relacionan con el valor estético de una obra.¹²⁴ Sobre la valoración de la experiencia afectiva hay que mencionar que esta va en dos polos: positiva o negativa, dependiendo de los intereses bajo los cuales se aborda un objeto. Así, por ejemplo, la experiencia de un vaso de agua por alguien sediento va acompañada de un sentimiento de deseo que más tarde puede dar lugar a un sentimiento positivo de satisfacción o a uno negativo de repulsión. La representación mental del objeto (del vaso de agua) acompañada de afecciones, Goffin la denomina “representación afectiva”, aquella está íntimamente ligada a la perspectiva de una persona, de sus deseos, intereses, motivaciones o de alguna norma bajo la cual pretende ajustarse.¹²⁵

Por ende, la experiencia estética sería la experiencia positiva y satisfactoria de las propiedades estéticas, lo cual a la vez refleja el valor estético de la obra literaria.¹²⁶ Todo esto encaja con lo que Lamarque denomina *thought theory*, la cual propone que las respuestas afectivas se deben a un conjunto de pensamientos en el lector que emergen de la interpretación

¹²¹ Carpintero, “Games, Artworks and Hybrids”, 201.

¹²² Kriss Goffin, “The Affective Experience of Aesthetic Properties”, *Pacific Philosophical Quarterly* 100, no. 1: 286-292.

¹²³ Goffin, “The Affective Experience of Aesthetic Properties”, 292.

¹²⁴ Goffin, “The Affective Experience of Aesthetic Properties”, 284.

¹²⁵ Goffin, “The Affective Experience of Aesthetic properties”, 290.

¹²⁶ Carpintero, “Games, Artworks, and Hybrids”, 199-202; Kendall Walton, ed., “How Marvelous!: Toward a Theory of Aesthetic Value”, in *Marvelous Images: On Values and the Arts* (New York: Oxford University Press, 2008), 12-15.

de la perspectiva y tema que se muestran en el texto, como imágenes, ideas o conceptos,¹²⁷ es decir, elementos no perceptuales. En este caso, la interpretación de un *perennial thematic concept* en el texto generaría determinados pensamientos en el lector que darían a su vez lugar a determinadas respuestas afectivas.

Una diferencia con Lamarque radica en que él considera que la emotividad, así como cualquier otro estado psicológico, es algo contingente que no es constitutivo de la práctica conocida como literatura, pues es posible no sentir ninguna afección respecto a una obra literaria considerada canónica, y que esta no deje de serlo gracias a su estatus dentro de la institución.¹²⁸ Igualmente, es equívoco pensar que el efecto emotivo de un texto en el lector diga algo de su valor como obra literaria, y que esto pueda ser revelado de manera empírica a través de experimentos.¹²⁹ En defensa de lo hasta aquí desarrollado se puede argüir que la emotividad no es importante o esencial porque determine el valor de la obra literaria sino porque es la manera de experimentar elementos que, según Lamarque, sí se relacionan con la identidad y el valor de cualquier obra de arte en específico, es decir, sus propiedades estéticas esenciales,¹³⁰ que no se deben confundir con las “propiedades afectivas”, las cuales son enteramente psicológicas, subjetivas y no gozan del mismo nivel de objetividad.¹³¹

Basta recordar que hasta este momento se ha concluido que la literatura como práctica es definida por un conjunto de normas constitutivas,¹³² así como también, con García Carpintero, que las normas constitutivas son entidades ideales, universales y necesarias. Recordando que, para que una práctica sea realizada, las normas constitutivas que definen a esta práctica deben volverse convencionales y ser aceptadas de manera

¹²⁷ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 141-143; Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 103-104.

¹²⁸ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 199.

¹²⁹ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 188.

¹³⁰ Peter Lamarque, *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, 72; *ibid*, 95-97.

¹³¹ Peter Lamarque, *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, 116.

¹³² Peter Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 112-113.

colectiva por un grupo de personas. Además, se ha expuesto que las dos propiedades estéticas anteriormente mencionadas, la esfera mimética y creativa-imaginativa, son esenciales a cualquier obra literaria acorde a Peter Lamarque.¹³³ Dicho esto, es posible obtener una norma constitutiva, de varias que puede haber, de la práctica literaria, considerando una de las propiedades estéticas anteriormente expuestas:

La creación de un texto literario *q* es correcto si y sólo si *q* genera una experiencia estética en el lector a partir de que este aprecia e interpreta un *perennial thematic concept* en el texto *q*.

Por ende, la obra literaria es un artefacto, un texto, cuya función es generar una experiencia estética en el lector a partir de la apreciación de determinadas propiedades estéticas por parte del lector, como la esfera mimética o la creativo-imaginativa. Ahora, en relación con la narrativa literaria de ficción, se puede argüir que, de la misma manera que la narrativa de ficción, este también es un artefacto híbrido que se enmarca en tres distintas prácticas, a saber, la ficción, la narración y la literatura, teniendo tres funciones relativas a las prácticas anteriormente mencionadas, 1) envolver al público en la actitud imaginativa “game of make believe” y hacer que este se “sienta inmerso” en el contenido, 2) la función de comunicar una historia, que en caso de ser de ficción, el público accede a la historia a través de la opacidad del texto, tomando en cuenta la dependencia del contenido con el estilo, y 3) la generación de una experiencia estética a partir de las propiedades anteriormente nombradas. Dicho esto, se puede decir que la narrativa literaria, en contraposición a otro tipo de narrativas, sí se relaciona con el relato, ya que cuenta una historia a partir de la mediación del discurso.

De manera que la narrativa literaria de ficción se distingue del mero texto literario en que el texto literario no necesariamente tiene que ser narrativo o de ficción, el primer ejemplo sería un poema lírico, en donde no se cuenta una historia, pero sí se expone la perspectiva sobre un *perennial thematic concept* a partir de la imagen que el lector construye sobre una situación en particular que se describe en el texto. Así mismo,

¹³³ Peter Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 260.

existen varios ejemplos de textos literarios que no son de ficción en el género conocido como “nuevo periodismo”,¹³⁴ ya que se reportan hechos independientes a la intención del autor, sin embargo, la descripción que se ofrece en la historia pretende ir más allá del reportaje de determinados sucesos, esta también pretende exponer un *perennial thematic concept*.¹³⁵ Por otro lado, una texto narrativo de ficción tampoco necesariamente es texto literario, ya que comunica una historia y hace que el lector adquiera la actitud del *game of make believe* pero no comparte un *perennial thematic concept* a través de la historia descrita, tal es el caso de *The History Man* de Malcolm Bradbury.¹³⁶

Conclusión

Anteriormente se ha concluido que el mejor enfoque para definir qué es una ficción en general es el enfoque normativo de Manuel García Carpintero, siendo posible aplicar dicha definición a toda clase de ficción existente, entre ellas, la narrativa literaria de ficción. Sin embargo, para definir qué es una narrativa literaria de ficción bajo dicho enfoque normativo se ha tenido que ahondar en otros dos conceptos, a saber, el de narrativa y el de obra literaria, ambos artefactos que se enmarcan en dos prácticas: la narración y la literatura. Al final se ha llegado a la conclusión de que la narrativa literaria de ficción es un artefacto híbrido, el cual fue diseñado bajo la intención de proceder conforme a las normas constitutivas de las tres prácticas anteriormente mencionadas, y así cumplir las siguientes funciones: 1) dentro de la narración, este objeto tiene la función de comunicar una historia, 2) dentro de la ficción, este tiene la función de lograr que el público realice el acto perlocucionario de “hacer como que algo es el caso” o *game of make believe*, y hacer que este se sienta inmerso en la historia de ficción, 3) generar una experiencia esté-

¹³⁴ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 88; *ibid*, 99-103.

¹³⁵ Lamarque, *The Opacity of Narrative*, 99-103.

¹³⁶ Lamarque, *Truth, Fiction and Literature*, 417-434.

tica en el lector a partir de dos propiedades estéticas relacionadas con la esfera creativo-imaginativa y la mimética de la literatura. Además, para su creación, la intención del autor se adscribe a las normas que constituyen las prácticas en las que se enmarca este artefacto, como es el caso de la norma F para la ficción o la norma constitutiva que se formula en la sección anterior para el caso de la literatura, en el caso de la narración no se ha formulado una, pero obviamente sería una que implicaría la intención de comunicar una historia por parte del autor-narrador externo o real. El uso correcto del artefacto por parte del usuario también conlleva que el lector se acerque con ciertas expectativas para actuar conforme las normas en las que se enmarca este artefacto, como la expectativa a comprender una historia, la de evaluar el contenido de la historia de la mano de las actitudes y las cualidades bajo el que este es presentado, es decir, la *opacidad*, y, por último, la apreciación de propiedades estéticas propias de cualquier obra literaria, es decir, la *literary stance*.

Referencias

- CURRIE, Gregory. *An Ontology of Art*. New York: Palgrave, 1989.
- _____. "Visual Fictions". *The Philosophical Quarterly* 41, no. 163 (Abril, 1991): 129-143. <https://doi.org/10.2307/2219589>
- _____. *The Nature of Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- _____. *Narratives and narrators*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1978.
- BUTLIN, Patrick. "Reinforcement Learning and Artificial Agency". *Mind and Language* 39, no. 1 (2024): 22-38.
- EATON, A.W. "Artifacts and Their Functions". *The Oxford Handbook of History and Material Culture*, edited by Ivan Gaskell & Sarah Anne Carter, 35-53. Oxford University Press, 2020.
- EPSTEIN, Brian. *The Ant-Trap: Rebuilding the Foundations of the Social Sciences*. New York: Oxford University Press, 2015.
- GARCÍA Carpintero, Manuel. "Norms of Fiction Making". *The British Journal of Aesthetics* 53, no. 3 (Agosto, 2013): 339-357. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt021>.
- _____. *Relatar lo ocurrido como invención: Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*. N.p.: Cátedra, 2016. Kindle.

- _____. "Conventions and Constitutive Norms". *Journal of Social Ontology* 5, no. 1 (2019): 35-52. <https://doi.org/10.1515/jso-2019-0013>.
- _____. "On the Nature of Fiction-Making: Austin or Grice?". *The British Journal of Aesthetics* 59, no. 2 (Abril, 2019): 203-210.
- _____. "Normative Fiction-Making and the World of the Fiction". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 3 (Agosto, 2019): 267-279. <https://doi.org/10.1515/jso-2019-0013>.
- _____. "Documentaries and the fiction/nonfiction divide". *Studies in Documentary Film* 15, no. 2 (2021): 163-174. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923146>.
- _____. "How to Understand Rule-Constituted Kinds". *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 7-27. <https://doi.org/10.1007/s13164-021-00576-z>.
- _____. "Games, Artworks, and Hybrids". *Being and Value in Technology*, edited by Enrico Terrone & Vera Tripodi, 187-217. Cham: Palgrave.
- _____. "Predelli on Fictional Discourse". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 80, no. 1 (Invierno 2022): 83-94. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpab062>. Macmillan, 2022.
- _____. "Fictional Narrators and Normative Fiction-Making". *The Philosophy of Fiction: Imagination and Cognition* (Routledge, 2022), edited by Patrik Engisch & Julia Langkau, chap. 5. Kindle.
- GOFFIN, KRIS. "The Affective Experience of Aesthetic Properties". *Pacific Philosophical Quarterly* 100, no. 1 (Julio 2018): 283-300. <https://doi.org/10.1111/papq.12245>.
- LAMARQUE, Peter & Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction and Literature*. New York: Oxford University Press, 1994.
- LAMARQUE, Peter. "Aesthetics and literature: a problematic relation?". *Springer* 135, no. 1 (junio 2007): 27-40. <http://www.jstor.org/stable/40208792>.
- _____. "Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles". *The Nordic Journal of Aesthetics* 10, no. 17 (1998): 61-78. <https://doi.org/10.7146/nja.v10i17.3177>.
- _____. "Aesthetics and the Practices of Art". *The Turn to Aesthetics: An Interdisciplinary Exchange of Ideas in Applied and Philosophical Aesthetics*, edited by Clive Palmer & David Torrevell, 5-17. Liverpool: Hope University Press, 2008.
- _____. *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*. New York: Oxford University Press, 2010.
- _____. "Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice". *The British Journal of Aesthetics* 50, no. 4 (Octubre 2010): 375-388. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq040>.
- _____. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield, 2014.
- MIKKONEN, Jukka. *The Cognitive Value of Philosophical Fictions*. N. p.: Bloomsbury, 2013.
- OLSEN Haugom, Stein. "Conventions and Rules in Literature". *Metaphilosophy* 31 (Noviembre 2009): 25-42. <http://www.jstor.org/stable/24439296>.

- SEARLE, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- SELDEN, Raman. *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al posestructuralismo*. Translated by Juan Antonio Muñoz Santamaría & Alberto López Cuenca. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor, 1973.
- WALTON, Kendall. "Points of View in Narrative and Depictive Representation". *Nous* 10, no. 1 (1976): 49-61. <https://doi.org/10.2307/2214475>.
- _____. *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Kindle.
- _____, ed. "Categories of Art". *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 195-220. New York: Oxford University Press, 2008.
- _____, ed. "How Marvelous!: Toward a Theory of Aesthetic Value". *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 3-22. New York: Oxford University Press, 2008.
- _____, ed. "Style and the Products and Processes of Art". *Marvelous Images: On Values and the Arts*, 221-248. New York: Oxford University Press, 2008.

