UTOPÍA , FICCIÓN Y LITERATURA: LOS MUNDOS POSIBLES

MÓNICA L. BUENO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable.
Jorge Luis Borges

Nunca cesaremos de buscar y, sim embargo la meta de todas nuestras búsquedas será retornar al punto de partida y conocer ese lugar por primera vez.
T. S. Elliot

Algunos discursos teóricos sobre la posmodernidad señalaron como una de sus características, el fin de los grandes relatos. La utopía es uno de ellos, por lo tanto ésta era su acta de defunción. Si bien concordamos en marcar como descripción de esta época, la clausura -momentánea o definitiva- de este relato de la modernidad, nos preguntamos a qué lugar de la semiosis social se desplazó el dispositivo utópico. La hipótesis del trabajo consiste en marcar como lugar privilegiado de este dispositivo, a la literatura. Primeramente, describiremos los rasgos más sobresalientes de la utopía como género y como práctica cultural. Luego trabajaremos sobre el concepto de ficción literaria y estableceremos las vinculaciones entre ambas -utopía y ficción literaria- en el sistema cultural para concluir con una puesta a prueba de la hipótesis en tres novelas argentinas que tematizan la Dictadura del Proceso.

Limitaciones y desacuerdos

Los diferentes analistas y críticos del tema no acuerdan en el origen histórico de la utopía así como tampoco en sus fronteras. Si bien la mayoría señala como punto de partida, el Renacimiento, algunos se remontan a Platón y Aristóteles. Fundamentalmente "la utopía reorganiza materiales producidos anteriormente bajo la jurisdicción de géneros diferentes"[1]. Moreau plantea, entonces, ese carácter peculiar de la constitución de la utopía como género que nos remi-

1 Moreau trata de definir, la hibridación genérica constitutiva de toda utopía. Cfr. MOREAU (1986:18).

te no sólo al contrato, a la serie de prescripciones por la cual tanto productor como receptor reconocen el relato utópico sino también a la variabilidad histórica y social de éste, que, como cualquier otro género muestra su carácter convencional y arbitrario.

En las últimas décadas, la utopía ha desorganizado su constitución como totalidad. Sin embargo, es necesario recordar que desde su origen ha sido un relato híbrido a medio camino entre la Filosofía, la Sociología y la Literatura. Esta característica dificultaba reconocer sus fronteras: como texto filosófico revela una actitud epistemológica en el cuestionamiento crítico y la tematización de "lo otro" como alternativa; como relato ficcional, enmascara en una estructura narrativa el modo descriptivo entrelazado con el crítico que moviliza una reflexión teórica ausente. Construye la imagen de los espejos invertidos que se propone expresar su rechazo al presente. Ahí se enrola como texto sociológico ya que, como señalara Manheim, se define su gesto contraideológico[2].

Los rasgos de la utopía: delimitaciones del género.

Moreau distingue cuatro rasgos constitutivos: la clausura, la diferencia, la inversión y la gestión social. Todos estos rasgos acotan el modelo de mundo que el género propone: el mejor de los mundos posibles. En particular, nos interesa como rasgo, la diferencia, que en el relato se centra en la constitución de un lenguaje que se opone a los lenguajes empíricos ya que, implica el medio de apropiación del mundo MOREAU (1986: 55-62).

Las utopías del Renacimiento remiten a un mundo alternativo, de carácter competitivo frente al real, en el mismo presente. La Revolución Francesa coloca a la utopía en el tiempo. Como señala Hegel, fue la primera vez que los hombres trataron de hacer racionalmente la historia. Utopía se hace ucronía, adquiere su significación proyectiva.

La historicidad, es entonces un factor determinante de las condiciones utópicas por el que todas las características señaladas anteriormente se relativizan. Las utopías están atadas a su época y contienen su tendencia. Las utopías tienen horarios[3]. Lo único invariable, aclara Bloch, es la intención a lo utópico. Este mundo del como si que tiene una actitud modélica excede la constitución histórica del género. Pongámoslo en otros términos: el género puede desaparecer, sin embargo, sus formas residuales se traducirán a otros tipos discursivos. El arte funciona como un reducto privilegiado de esa perspectiva utópica en su doble posibilidad de constitución alternativa de otro modelo de mundo y su actitud muchas veces opuesta, o por lo menos cuestionadora de la ideología imperante. Toda mostración, toda configuración de mundos trabaja con el efecto de recepción. Compongo un mundo, establezco códigos e interfiero en la percepción que del mundo tiene el receptor. "No hay nada más serio que inventar una representación de la sociedad, y encima la de la mejor de las sociedades posibles, la comunidad de la felicidad realizada" (BACZKO, 1991:67) dice Baczko al respecto, entendiendo esta representación como una alternativa ficticia que tiene múltiples relaciones con los otros discursos sociales[4]. Este relato de la

2 Manheim define las constelaciones utópicas por su funcionamiento contraideológico en cualquier sociedad. Cfr. MANHEIM, K. (1966).

3 Bloch trabaja el realtivismo histórico de la utopía y la importancia contextual de ésta. Cfr. BLOCH (1984).

4 Al respecto, podríamos agregar otra cita de Baczko que refuerza esta vinculación de la utopía con otros discursos: "La utopía, concebida de este modo, sería una suerte de constante cultural que se manifiesta en las obras de arte, los movimientos sociales, las aspiraciones religiosas, el saber crítico, etc., en todo lugar en donde la imaginación a través de formas-esbozos hace resaltar del presente, siempre provisorio e inestable, lo que contiene el futuro" (BACZKO, 1991:76).

modernidad implica un cambio de mirada sobre el mundo: "desencantar los paraísos y su espacio tiempo-mítico". Un recorrido histórico permite observar como en ciertos momentos el discurso utópico es marginal y en otros se intensifica. El estudio de la utopía en periodos "calientes" permite reconocer esas vinculaciones con otros discursos, permite observar los residuos de su significación en otras prácticas culturales. Así, por ejemplo, mientras la década del 60 hasta fines de los 70 el discurso utópico ocupa un lugar privilegiado en la escena social (el mayo francés): "Seamos realistas, pidamos lo imposible", posteriormente el concepto se cargará negativamente designando ficciones de universos totalitarios. La pregunta es, entonces, ¿dónde queda esa carga significativa subversiva y libertaria de la utopía?.

Esa vieja necesidad de contar historias, de hacer ficciones.

Ficción y literatura se reconocen en un juego especular. Las teorizaciones de una u otra exceden el problema de la constitución de fronteras para reconocer un planteo cultural: desde siempre el hombre ha buscado contar y, en ese relato, crear un mundo. La posibilidad de verificación por parte del receptor de ese relato, implica la constitución de la categoría de verdad que delimitó los discursos históricos y literarios. Y la ficción quedó del lado de la literatura. Fingir una imagen, inventar un mundo son prerrogativas del estatuto literario. Ficción y literatura se ensamblan en una suerte de préstamos y de elucidaciones. Como dice Cesare Segre "El hecho es que la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles" (SEGRE, 1985: 248). Ficción literaria resulta entonces, una distinción que ocupa las constelaciones problemáticas de nuestras teorizaciones. La noción de modelos compite en la posibilidad de construcción ficcional. Toda ficción, todo texto trabaja sobre el modelo y construye mediante el lenguaje ese mundo posible. Al respecto, Frank Kermode ubica a la ficción literaria en relación con otras ficciones que, entendidas todas como "modelos de mundo" hacen tolerable nuestro paso entre el comienzo y el fin. Señala Kermode: "No es que seamos grandes 'connaiseurs' del caos, sino que vivimos rodeados por él y sólo contamos con nuestros poderes de producir ficciones para coexistir con él" (KERMODE, 1983: 67). Las ficciones literarias –la novela sobre todo– resultan formas privilegiadas ya que su representación de la realidad sólo obedece a reglas de coherencia interna. Estos mundos del "como si" establecen una libertad aceptada cuyas prescripciones están en el reino de la ficción, podríamos agregar, de acuerdo con Wittgenstein, en las reglas del juego lingüístico[5].

Kermode, reconoce la diferencia entre ficción y literatura, Mignolo plantea a la ficcionalidad y la literariedad como dos categorías diferentes. Esta última afecta una competencia que se daría sobre la base de ciertos conocimientos de normas institucionales en las que se marcan las condiciones que debe tener un discurso para ser llamado literario, mientras que la primera es una propiedad que afecta la competencia lingüística de los hablantes y permite distinguir la ficción de la mentira, el error o la verdad. Por lo tanto, podemos hablar de ficción literaria si reconocemos que "la propiedad literaria de un discurso ficcional depende de la legitimación institucional que prescribe los límites de la aceptabilidad de la ficción en literatura" (MIGNOLO, 1981: 270). Cesare Segre, por su parte, analiza el término ficción desde una perspectiva histórica poniendo

5 El concepto de 'juegos de lenguaje' responde a lo teorizado por Ludwig Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas* (1988) México: Crítica. La relación entre las reglas del juego lingüístico y las 'formas de vida' marca la coherencia interna de todo mundo como construcción.

de relieve su carácter plurisignificacional. El concepto de ficción literaria se dinamiza en una dialéctica que profundiza la pluralidad de destinos de las obras individuales y las recepciones múltiples de esas obras. Utiliza también Segre en su trabajo el concepto de modelo. Así, los diferentes tipos de ficción se pueden catalogar a partir de los tipos asumibles por un modelo. Encontramos en Segre una vinculación respecto del modelo de ficción y utopía que favoreció nuestro trabajo: "Un modelo puede ofrecer una alternativa fantástica y proponer una reorganización sustitutiva (la utopía)"[6]. Su teorización entre modelo y construcción de mundos de ficción, le lleva a plantear el par posible/imposible dentro de las construcciones ficcionales, entendiendo que las convenciones literarias ofrecen una gramática de lo imposible que se hace posible dentro de ese paradigma literario que permite a la ficción, su existencia. Estas relaciones eran reconocidas por la teoría clásica mediante la oposición verosímil/inverosímil y alude más bien a una coherencia interna que a la relación con lo real. Sin entrar a discutir el problema filosófico de lo real, es importante reconocer que la posibilidad de construcciones ficcionales de mundos tiene conexión con la idea previa de la concepción de lo real. En otras palabras, construímos ficciones en relación con la visión de mundo que poseemos. Relativizar la idea de lo real, cuestionar los discursos sobre el mundo ha sido una de las tareas más arduas de la narrativa contemporánea. En definitiva, los modelos alternativos –siguiendo a Segre– a estos mundos posibles, funcionan como marcadores de los límites y también de las posibilidades que encierran los modelos de mundo que sustentan otras prácticas sociales y que no son otra cosa que construcciones discursivas.

La teoría de los mundos posibles que anuncia Segre nos resultó sumamente operativa para establecer las vinculaciones entre utopía y ficción. Así mismo el artículo de Pozuelo Yvancos que describe las tres líneas de fuerza principales respecto de una teoría de la ficción –la ficción desde la filosofía analítica, la ficcionalidad en el discurso y la que trabaja la ficción en relación con las modalidades del mundo– nos ha resultado de gran utilidad ya que nos ha permitido encontrar en la tercera, una formulación teórica pertinente para nuestra investigación. Como señala Pozuelo Yvancos respecto de la tercera "línea de fuerza" "las obras literarias no son series de proposiciones, sino instrumentos de un juego de representación imaginaria, cuya verosimilitud y credibilidad no puede estar referida al mundo de la referencia , sino al mundo posible definido por las reglas de aquel juego" (POZUELO YVANCOS, 1992:11-13). Esos juegos de representación son juegos del lenguaje que establecen las diferentes formas de vida. Las reglas internas de esos juegos permiten el estatuto de coherencia.

Los textos de la cultura: una semiosis productiva.

En su Tipología de la cultura , Lotman define al sistema cultural como un sistema concéntrico. Ubica en el centro, las estructuras más evidentes y coherentes, de más alta sistematicidad y en las fronteras, aquéllas formaciones de estructuralidad no demostrada, estructuras de mayor o menor porosidad según el grado de sistematicidad de la cultura estudiada (LOTMAN, 1975: 43). El carácter omnicomprensivo de la cultura reside en la función comunicacional de los diferentes sistemas. La semiótica de la cultura pretende justamente captar las correspondencias de esos sistemas. El concepto de semiosfera de Lotman -entendido como el espacio semiótico

6 Completemos la cita de Segre que fue tan reveladora para nuestro trabajo: "Modelo que puede empujar hacia la vida, o suministrar claves críticas, que puede favorecer una evasión o colorear una esperanza". SEGRE (1985:254).

que marca los límites de la semiosis- (LOTMAN, 1985: 58) resulta operativo para comprender la organización de las diferentes prácticas y la mayor o menor porosidad de los límites de los sistemas culturales que operan como máquinas de traducción en el confín semiótico. Cualquier sistema semiótico cultural tiene carácter incompleto. Las rupturas más fuertes se producen en culturas de alto grado de sistematicidad. El modelo de mundo de una cultura, su representatividad puede ser transgredida en esa misma cultura, por los sistemas menos estructurados. Las descripciones de una cultura responden a un automodelo; los textos de la cultura se configuran así en relación con ese automodelo. Las alternancias de estos textos varían en la posibilidad de repetir ese automodelo o de transgredir, representando otros modelos de mundo, otros mundos posibles que actuarán -para decirlo en palabras de Manheim- contraideológicamente. Es decir, al proponer otros mundos posibles, los textos de una cultura ubicados en los límites de esa semiosfera describen sus antimodelos que ponen en crisis el modelo legitimado desde el centro. La literatura –quiero, decir fundamentalmente la narrativa– ha trabajado en esa corrosión del automodelo. Las ficciones literarias si bien ofrecen una autonomía en la constitución de ese mundo ficcional posible, como señala Segre, "se puede distinguir entre aquéllas que mantienen el estado de cosas del mundo real, e invenciones que lo modifican" (SEGRE, 1985:261). Estas últimas son, a mi entender las que conservan ese registro utópico al que aludíamos al comienzo. Registro que tiene de acuerdo con las regulaciones que la misma ficción prescribe en sus juegos lingüísticos que representan formas de vida, inscripciones diferentes. La utopía puede desaparecer como relato total pero trabaja en las porosidades del sistema semiótico. La utopía se erige, entonces, en una función que atraviesa los discursos sociales en el sentido de transgresión de las representaciones unívocas, de las limitaciones en los automodelos culturales. Las culturas más estratificadas o los períodos históricos más homogeneizadores revelan esta permeabilidad de la ficción narrativa literaria por la que los juegos de lenguaje de ese texto o grupo de textos opera en la productividad de una significación que trabaja a contracanto de las significaciones de otros discursos sociales. En estos casos, la función utópica se filtra en la construcción del mundo posible que muestra, define, o permite reconocer fragmentariamente, ese deseo social. Se trata de configurar dentro de las monadas de Leibniz, el mejor de esos mundos posibles. Jerome Brunner -un especialista de la Psicología cognitiva- reconoce que la clave de las grandes obras de ficción reside en esa marca de "subjuntivizar la realidad" que las grandes obras de ficción conllevan pues "estar en el modo subjuntivo es estar intercambiando posibilidades humanas y no certidumbres establecidas" (BRUNNER, 1988:38).

La función utópica en la narrativa del Proceso Militar

Daniel Moyano, Héctor Tizón y Antonio Marimón son tres de los escritores que produjeron novelas en relación con un núcleo aglutinante: el Proceso Militar[7]. El exilio se constituye - más allá de las polémicas entre los que se fueron y los que se quedaron- en un espacio altamente significativo donde referencia y significado se enlazan en un juego de sentido que excede los hechos históricos para hacer reconocibles la violencia, la represión, el autoritarismo y, al mismo tiempo, como marcara Bloch, la posibilidad de lo aún no acontecido. Según Bloch, la categoría

7 Las ediciones de las novelas analizadas son las iguientes: MOYANO, D. (1981 *El vuelo del tigre.* Madrid: Legasa. TIZON, H. (1984) La casa y el viento. Madrid: Legasa. MARIMON, A. (1988). *El antiguo alimento de los héroes* . Buenos aires: Pontosur.

"posibilidad" se expande por todos los sectores de la realidad[8]. Un mundo posible y en él las volutas del deseo social, las marcas de la utopía. Hablábamos antes de la semiosis social y la porosidad de las fronteras. El período que nos ocupa, se rigió fundamentalmente por un discurso oficial, homogeneizador que mostraba también una formulación proyectiva donde la actitud modélica trababa ideológicamente cualquier disenso. Los textos de la cultura inventaron ese lugar marginal que marcan la resistencia a la formulación del totalitarismo. Mundos antimodélicos, contraideológicos y remisores de las estructuras de sentimiento de una sociedad trabada en los discursos del poder.

En *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano se oponen dos órdenes diferentes: los percusionistas frente a los músicos del pueblo silenciados por el nuevo orden. Frente al discurso totalitario del percusionista Nabu, los Aballay ensayarán diferentes estrategias para agrietar ese universo unívoco en el que se encuentran entrampados:

> Vengo a organizar las cosas, a enseñarles a vivir en la realidad y sacarles los pajaritos de la cabeza, que ya les han causado muchos sufrimientos si lo piensan bien. (p.13).

El dispositivo utópico trabaja en este mundo de ficción, desde dos marcas diferentes: la recuperación del pasado en los relatos orales y las fotos y, como consecuencia de esta transgresión, la formulación de un nuevo lenguaje. Los Aballay crean un complejo sistema cuyos signos son los sonidos de las cucharas y los tenedores. Un sistema de traducción se establece entre el viejo y el nuevo lenguaje: si bien las derrotas en el primero son constantes pues las palabras mueren, se vacían, casi al mismo tiempo renacen en gestos y sonidos. En el nuevo nombre se recuperan las formas de vida del pasado, se reconstruye la propia identidad. Representar el mundo, organizar una imagen propia y libre afinca la esperanza, inserta la utopía.

> Y callados, les dijo el Percusionista como si ellos tuvieran palabras, sin saber que las estaban enterrando. Y callado marchaba el otro bando entre guerras y pasillos, pasándose al idioma que estaban inventando para salvar las palabras y la vida (p.67).

Señalamos antes, que la diferencia es uno de los rasgos del relato utópico. El lenguaje aparece como marca de la diferencia y medio de apropiación del mundo. *El vuelo del tigre* tematiza ese rasgo utópico en una ficción narrativa que propone un modelo alternativo frente a la opresión y el autoritarismo. Memoria y utopía como reconoce Baczko, 1991:9) no son irreconciliables, el mundo de los Aballay lo prueba.

La casa y el viento de Héctor Tizón trabaja esta alianza entre memoria y futuro en la historia del viajero que huye de su lugar. Asistimos entonces al proceso de ficcionalización de la escritura en el exilio de un relato autobiográfico que nos propone la crónica de los últimos días del viajero en su tierra y que reconstruye fragmentariamente momentos de su infancia y, al mismo tiempo, la historia de su pueblo. Si bien reconocemos en algunos indicios, la referencia histórica, esta novela, como todo mundo de ficción, tiene una excedencia que permite identificar en el dolor individual del viajero, el sentimiento devastador de cualquier exilio, más como una experiencia del sentir (R. WILLIAMS, 1977: 150) que como una estructura ideológica.

La función utópica se marca en este caso, en la escritura de esa biografía que recupera la historia colectiva. Se instaura un espacio productivo, el de la escritura, que prevee en la lectura futura una continuidad que anula el olvido:

---

8 Desde un planteo filosófico, Bloch trabajaba la posibilidad de lo 'aún no acontecido' y sitúa al principio Esperanza en el centro mismo de la cultura. Para Bloch, la utopía es un fenómeno omnipresente en la cultura. Cfr. BLOCH, E. (1964:142).

> Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio; pero quisiera que lo fuese también de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días que se acobarda, aterroriza y mata (...). El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito malogra el sueño del verdugo. (p.120).

Finalmente, *El antiguo alimento de lo héroes* también tematiza la escritura del exilio. En este caso la referencia histórica es explícita. Las marcas textuales permiten reconocer en esa ficción narrativa, los hechos históricos recientes. Desde la escritura de un sujeto que pretende exorcisar el horror, asistimos a los recuerdos espantosos de su reclusión en la cárcel así como los fragmentos de su biografía que reúne la "fiesta" del Cordobazo, la militancia política, el primer cigarrillo, la figura de su padre y el amor adolescente. En este abanico de imágenes se perfila una identidad, que no es sólo la del individuo sino la de una generación que forjó como emblema la utopía revolucionaria de los 70 a la que antes aludíamos. El epos de "la rosa blindada"[9] que concluye con el fracaso y la muerte es puesto a prueba en la novela. Autocrítica y resignificación de la utopía en la escritura. El relato es, según el texto, el espacio que se opone a la intemperie, al frío, a la soledad y a la noche". Contar para protegerse, para sentirse seguro, para "creer en el mundo". (p.119).

En esta vertiginosa descripción de los mundos de estas tres ficciones pretendimos poner a prueba nuestra hipótesis sobre la vinculación entre utopía y mundo de ficción, vinculación que es una de las formas posibles de oposición frente a un modelo de mundo enunciado como verdad única, de una ficción reductiva -la del discurso del poder-. Como señala Sarlo: "Estos relatos (...)en momentos donde muchas otras formas del discurso callaban,(...) exhibieron las fisuras por donde puede verse, para decirlo con palabras de Adorno, aquello que la "ideología oculta".(SARLO, 1988: 58).

BIBLIOGRAFÍA

A) Libros

BACZKO, B. (1991). *Los imaginarios sociales.* Bs.As.: Nueva Visión.

BLOCH, E. (1964). *L'espirit de l'utopie.* París: Gallimard.

BRUNNER, J. (1988). *Realidad mental y mundos posibles.* Barcelona: Gedisa.

ECO, U. (1968). *La estructura ausente.* Barcelona: Lumen.

ECO, U. (1976). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.

ECO, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje.* Barcelona: Lumen.

GOMEZ-HERAS, J. (1977). *Sociedad y utopía en Ernst Bloch.* Salamanca: Ed. Sígueme.

HALLIDAY, M.A.K. (1978). *El lenguaje como semiótica social.* México: F.C.E.

9 Marimón revisa esa fusión de las vanguardias artísticas e intelectuales clausurada en el 76. Al respecto Sarlo señala: " (...) fue una utopía movilizadora que produjo las condiciones ideológicas de la trama que, hasta el golpe de estado de 1976, comunicó a sectores obreros y populares con zonas del campo intelectual". Cfr. SARLO (1988:100).

KERMODE, F. (1983). *El sentido de un final.* Barcelona: Gedisa.

LOTMAN, J. (1985). *La semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti.* Venezia: Marsilio Editori.

MANHEIM, K. (1966). *Ideología y utopía.* Madrid: Aguilar.

MIGNOLO, W. (1984). *Textos, modelos y metáforas.* México: Universidad Veracruzana.

MOREAU, P.F. (1986). *La utopía. Derecho natural o novela del Estado.* Buenos Aires: Hachette.

SEGRE, C. (1985). *Principios del análisis del texto literario.* Barcelona: Crítica.

VERON, E. (1987). *La semiosis social.* Barcelona: Gedisa.

WATZLAWICK, P. et al. (1988). *La realidad inventada.* Barcelona:Gedisa.

WILLIAMS, R. (1977). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península.

WITTGENSTEIN, L. (1988). *Investigaciones filosóficas.* México:Crítica.

B) Obras colectivas:

BUENO, M. (1994). "La utopía: entre la historia y la ficción". En: *Itinerarios entre la ficción y la historia.* 81-115. Buenos Aires: GEL.

BLOCH, E. (1964). "Utopía, Libertad y orden". En *Historia y elementos de la Sociología del conocimiento.*136-144. Bs.As.: Eudeba.

SARLO, B. (1987). "Política, ideología y figuración literaria". *En Ficción y política.*. 30-59. Buenos Aires: Alianza.

SARLO, B. (1988). "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Saúl Sosnowski (comp.). Buenos Aires: Eudeba.

C) Artículos:

MIGNOLO, W.D. (1981). "Sobre las condiciones de la ficción literaria". Escritura, VI,12. 263-280.

MIGNOLO, W.D. (1983). "Semiosis y universos de sentido". Lexis 7/2. 219-237.

MIGNOLO, W.D. (1987). "Semantización de la ficción literaria". Dispositio V-VI. N°15-16. 85-127.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1992). "La teoría literaria reencuentra la ficción" Insula 552. 11-13.