

EL ESTATUTO LOGICO DEL DISCURSO DE FICCION

Por: John Searle

Traducido por: Francisco Zuluaga. Departamento de Ciencias del Lenguaje. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

I

Creo que hablar o escribir en una lengua consiste en realizar estos actos de habla de un tipo muy específico llamados "actos ilocucionarios". Estos comprenden hacer aseveraciones, formular preguntas, dar órdenes, hacer promesas, disculparse, dar las gracias y otros. Así mismo, creo que hay una configuración sistemática de relaciones entre los significados de las palabras y oraciones que pronunciamos y los actos ilocucionarios que realizamos al emitir esas palabras y oraciones¹.

Para quien quiera que sustente tal opinión, la existencia del discurso de ficción le plantea un problema difícil. Podríamos presentarlo por medio de una paradoja : ¿Cómo puede ser que en un relato de ficción las palabras y otros elementos a la vez que tengan su significado común y corriente no se ajusten a las reglas que los rigen y determinan sus significados? : ¿Cómo puede ser que en "Caperucita Roja" a la vez que "rojo" signifique color rojo y, sin embargo, las reglas que relacionan a "rojo" con color "rojo" no estén vigentes? Esta es solamente

¹ Para un intento de abordar la teoría de estas relaciones, véase Searle 1969, *Speech Acts, [Actos de habla]* (especialmente los capítulos 3 - 5).

una formulación preliminar de nuestra cuestión y podríamos acometerla más vigorosamente antes de darle una formulación más cuidadosa. Sin embargo, antes de hacerlo es necesario establecer unas diferencias básicas.

La diferencia entre ficción y literatura.

Algunas obras de ficción son obras literarias, otras no lo son. En la actualidad la mayor parte de las obras literarias son de carácter ficticio, pero de ninguna manera todas las obras literarias son de ficción, la mayoría de las caricaturas y las bromas son ejemplos de ficción, pero no son literatura; "A Sangre Fría" y "Ejércitos de la noche" son calificados como literatura, pero no como obras de ficción. Debido a que la mayoría de las obras literarias son de ficción, es posible confundir la definición de ficción con la de literatura, pero la existencia de ejemplos de ficción que no son literatura y de ejemplos de literatura que no son de ficción, es suficiente para demostrar que esto es un error. Incluso, si no existieran tales ejemplos también sería un error puesto que el concepto de literatura es diferente del de ficción. Así, por ejemplo, "la biblia como literatura" indica una actitud teológicamente neutral, pero "la biblia como ficción" es una alusión tendenciosa².

A continuación intentaré analizar el concepto de ficción pero no el de literatura. Efectivamente, no creo que sea posible proponer un análisis de la literatura, en el mismo sentido en el que analizaré la ficción, por tres razones inter-relacionadas.

Primero, no existe ningún rasgo o conjunto de rasgos comunes a todas las obras literarias que pudieran constituir las

² Hay otros sentidos de "ficción" y "literatura" que podrían discutirse. En un sentido ficción significa falsedad, como en "el testimonio del acusado fue un sartal de ficciones", y "literatura", en cierto sentido, puede significar "material impreso" como en "la literatura sobre la opacidad referencial es muy amplia".

condiciones necesarias y suficientes para definir una obra literaria. La literatura, para usar una expresión de Wittgenstein, es una cuestión de rasgos de familia.

Segundo, aunque no intentaré demostrarlo aquí, creo que "Literatura" es el nombre más apropiado para el conjunto de actitudes que asumimos con respecto a un fragmento de discurso y no un nombre de una cierta propiedad interna del mismo; aunque los motivos por los cuales asumimos tales actitudes son, al menos en parte, una función de las propiedades del discurso y no algo completamente arbitrario. En todo caso, y para decirlo en términos sencillos, que una obra sea literatura es decisión de los lectores, que sea ficción es decisión del autor.

Tercero, lo literario es una continuación de lo no literario. No solamente no hay límite definido entre ambas cosas, sino que ni siquiera existe tal límite. Así, Tucídides y Gibbon escribieron obras de historia que podríamos, o no, tratar como obras de literatura. Los relatos de Sherlock Holmes escritos por Conan Doyle son claramente obras de ficción; sin embargo, suele discutirse si podrían, o no, ser consideradas como parte de la literatura inglesa.

La diferencia entre el discurso de ficción y el discurso figurativo: está claro que así como en el discurso de ficción las reglas semánticas se suspenden o modifican de una forma que aún tendremos que analizar, así en el discurso figurativo las reglas semánticas se alteran o se suspenden de alguna manera. Pero es igualmente claro que lo que sucede en el discurso de ficción es muy diferente e independiente de las "figuras literarias". Una metáfora puede aparecer tanto en una obra de ficción como en otra que no lo sea. Solamente para tener alguna terminología con que trabajar, digamos que los usos metafóricos de las expresiones son "no literales" y los enunciados de ficción son "no serios".

Para evitar un malentendido evidente, digamos que con esta terminología no se quiere decir que escribir una novela de

ficción o un poema no constituya una actividad seria, sino más bien que, por ejemplo, si el autor de una novela escribe que está lloviendo afuera, no está sosteniendo realmente que en el momento de escribir, de hecho, está lloviendo afuera. Es en este sentido que la ficción no es seria. Tomemos algunos ejemplos: si digo ahora: "estoy escribiendo un artículo sobre el concepto de ficción", este enunciado es serio y literal; si digo: "Hegel es un caballo muerto en el mercado filosófico", este enunciado es serio pero "no literal"; si digo, al comenzar un relato: "Había una vez en un reino lejano un rey sabio que tenía una hermosa hija", este enunciado es literal pero no serio.

El propósito de este capítulo es explorar la diferencia entre enunciados ficticios y enunciados serios; no se trata de la diferencia entre enunciados figurativos y enunciados literales, la cual es completamente independiente de la primera.

Una última observación antes de empezar el análisis. Todo tema tiene sus frases de cajón que nos permiten dejar de pensar antes de tener una solución para nuestros problemas. Exactamente como los sociólogos, y otros que reflexionan sobre el cambio social, consideran que ellos mismos pueden dejar de pensar repitiendo frases hechas como "la revolución de las expectativas crecientes", de igual forma es fácil eliminar el problema del estatuto lógico del discurso ficticio, repitiendo consignas como, por ejemplo, "la suspensión de la incredulidad" o términos como "mímesis". Tales nociones contienen nuestro problema pero no su solución. En cierto sentido quiero decir que lo que no suspendo cuando leo las ilocuciones no serias de un escritor serio, tal como Tolstoi o Thomas Mann, es, precisamente, la incredulidad. Mis antenas de incredulidad son mucho más agudas para Dostoievsky que lo que lo son para "Crónicas de San Francisco". En otro sentido quiero decir que "suspendo la incredulidad", pero nuestro problema es decir exactamente cómo y exactamente por qué. Platón, según una mala interrupción muy difundida,

pensó que la ficción estaba conformada por mentiras. ¿Por qué es errónea tal interpretación?

II

Empecemos comparando dos pasajes escogidos al azar para ilustrar la distinción entre ficción y no ficción. El primero, no ficticio, es del New York Times (dic.15/1972), escrito por Eileen Shanahan:

"Washington, dic. 14 - un grupo de oficiales del gobierno estatal federal y local rechazaron hoy la idea del presidente Nixon de que el gobierno federal provea la ayuda financiera que permitiría a los gobiernos locales reducir los impuestos a la propiedad".

El segundo es de una novela de Iris Murdoch titulada "El Rojo y el Verde", la cual empieza de la siguiente forma:

"¡Otros diez días agradables sin caballos! Así pensaba el subteniente Andrew Chase-White, recientemente alistado en el prestigioso regimiento King Edward's Horse mientras andaba tranquilamente en un jardín en las afueras de Dublín, en una soleada tarde de domingo del mes de abril de 1916" (3)

Lo primero que se observa en ambos pasajes es que, con la posible excepción de la palabra "pottered" (andaba), en la novela de Murdoch todas las ocurrencias de las palabras son bastantes literales. Ambos autores están escribiendo literalmente. ¿Cuál es entonces la diferencia? Empecemos considerando el pasaje del New York Times: la autora está haciendo una aserción, o sea, un tipo de acto ilocucionario que cumple ciertas reglas semánticas y pragmáticas muy específicas. Son las siguientes:

1. La regla esencial : quien hace una aserción se compromete él mismo con la verdad de la proposición expresada.

2. Las reglas preparatorias : el hablante tiene que estar en condiciones de aportar evidencias o razones en favor de la verdad de la proposición expresada.

3. La proposición expresada no tiene que ser obviamente verdadera, ni para el hablante ni para el oyente, en el contexto del enunciado.

4. La regla de sinceridad : el hablante se compromete él mismo a creer en la verdad de la proposición expresada.

Obsérvese que a Shanahan se le hace responsable de acatar todas estas reglas. Si no cumple con alguna de éstas diremos que su aserción es defectiva. Si no logra cumplir las condiciones especificadas por dichas reglas, diremos que lo que afirma es falso, erróneo o equivocado o que no tenía suficiente evidencia de lo que dijo; o que esto no venía al caso, pues, de alguna manera, ya todos lo sabíamos; o que estaba mintiendo puesto que la autora, de hecho, tampoco creía lo que dijo. Estos son los casos típicos en los que una aserción puede ser defectiva cuando el hablante no logra ajustarse a las condiciones normales impuestas por las reglas, las cuales establecen los cánones internos para la crítica del enunciado.

Ahora bien, obsérvese que ninguna de esas reglas se aplica al pasaje de la novelista Murdoch. Su enunciado no constituye un compromiso con la verdad de la proposición de que una tarde soleada de domingo, en el mes de abril de 1916, un subteniente llamado Andrew Chase-White, recientemente alistado en la compañía The King Edward's Horse, andaba en su jardín y pensaba que todavía le quedaban otros diez días gloriosos sin caballos.

Tal proposición puede o no ser verdadera, pero Murdoch no tiene compromiso alguno concerniente a la verdad de la proposición. Además, como ella no está comprometida con la

verdad de ésta, tampoco está en condiciones de aportar evidencias de ello. Nuevamente, es posible que haya o no evidencias para la verdad de tal proposición y ella podría o no tenerlas. Pero todo eso carece de importancia para su acto de discurso, puesto que éste no le exige tener evidencias. Así mismo, dado que no hay compromiso con la verdad de la proposición, el asunto de si estamos o no enterados de su verdad no es pertinente y si la autora en realidad no cree, ni en lo mas mínimo, que existió tal personaje que estuvo en Dublin ese día pensando en los caballos, no se le puede tachar de falta de sinceridad.

Llegamos ahora a lo esencial de nuestro problema: la periodista Shanahan está haciendo una aserción, y las aserciones se definen por las reglas constitutivas del acto de asertar; pero, ¿qué tipo de acto ilucucionario puede estar realizando Murdoch? En otros términos, ¿Cómo es posible que sea una aserción si no cumple con ninguna de las reglas específicas de las aserciones? Si, como he sostenido, el significado de la oración emitida por Murdoch está determinado por las reglas lingüísticas que unen los elementos de la oración, y si esas reglas determinan que la emisión literal de esa oración sea una aserción, y si además, como he venido insistiendo, la autora está emitiendo literalmente la oración, entonces, seguramente, ésta debe ser una aserción; pero no puede serlo puesto que no cumple con aquellas reglas que son específicas y constitutivas de las aserciones.

Empecemos por considerar una respuesta errónea a nuestro problema, una respuesta que algunos autores de hecho han propuesto. De acuerdo con tal respuesta, Murdoch o cualquier otro escritor de novelas no está realizando el acto ilucucionario de hacer una aserción, sino el acto ilocucionario de narrar un relato o escribir una novela. Según esta teoría, las noticias o los informes de los periódicos contienen una clase de actos ilucucionarios (afirmaciones, aserciones, descripciones, explicaciones) y la literatura de ficción contiene otra clase de

actos ilocucionarios (escribir relatos, poemas, novelas, obras de teatro, etc). El escritor o narrador de temas de ficción tiene su propio repertorio de actos ilocucionarios, los cuales estarían en perfecto acuerdo con, los actos ilocucionarios normales, pero adicionales, algunos de dichos actos ilocucionarios son : formular preguntas, pedir favores, hacer promesas, describir, etc. Creo que este análisis es incorrecto. No dedicaré mucho espacio a demostrar esto, pues prefiero dedicarlo a presentar una explicación alternativa; sin embargo, con el propósito de señalar sus errores, deseo mencionar una dificultad seria que tendría que enfrentar quien quisiera sustentar semejante explicación.

En general, el o los actos ilocucionarios realizados en la emisión de la oración son una función del significado de la oración. Sabemos, por ejemplo, que una emisión de la oración "John puede correr la milla" es una realización de un tipo de acto ilocucionario, y que una emisión de la oración "¿John puede correr la milla?" es la relación de otro tipo de acto ilocucionario, pues sabemos que la forma indicativa de la oración significa algo diferente de la forma interrogativa. Ahora bien, si en una obra de ficción las oraciones se usaran para realizar actos de habla completamente diferentes de los determinados por su significado literal tendrían que poseer otro significado. Por lo tanto, quien plantease que la obra de ficción contiene actos ilocucionarios diferentes a los que contienen las obras que no son de ficción estaría sustentando que las palabras no tienen sus significados normales en las obras de ficción.

Este planteamiento es imposible, al menos a primera vista, ya que si fuese verdadero nadie podría entender una obra de ficción sin aprender el nuevo conjunto de significados de todas las palabras y otros elementos contenidos en ella y puesto que cualquier frase puede ocurrir en una obra de ficción, para tener la capacidad de leer cualquier obra de ficción un hablante del un idioma tendría que volverlo a aprender, pues cada oración

de la lengua tendría ambos significados, el ficticio y el no ficticio. Se me ocurren varias formas que quien sustente el planteamiento en cuestión probablemente se enfrentaría con estas objeciones, pero como ellas son tan poco razonables como la tesis original de que la ficción contiene una categoría completamente nueva de actos ilocucionarios, no perseguiré aquí su discusión.

Retomemos el pasaje de Murdoch: si en el pasaje citado la autora no está realizando el acto ilocucionario de escribir una novela, puesto que no existe tal acto ilocucionario, ¿qué es, exactamente, lo que está haciendo? La respuesta me parece obvia, aunque no fácil de precisar. Se podría decir que está simulando hacer una aserción, o procediendo como si realmente estuviera haciendo una aserción, o lleva a cabo la acción de hacer una aserción sin ninguna convicción, o imitando el hecho de hacerla. No tengo especial preferencia por ninguno de estos verbos, pero vamos a trabajar con "simular" puesto que es tan legítimo como cualquiera. Cuando digo que Murdoch está simulando hacer una aserción, es fundamental distinguir dos sentidos muy diferentes de la palabra "simular".

En un sentido, "simular" ser o hacer algo que uno no está haciendo es incurrir en una forma de engaño, pero en el otro sentido, "simular" ser o hacer es comportarse como si se estuviera siendo o haciendo algo, pero sin ninguna intención de engañar. Si con el fin de burlar la guardia e ingresar a la Casa Blanca simulo ser Nixon, estoy simulando en el primer sentido; pero si participando en un juego de mímica simulo ser Nixon, estoy simulando en el segundo sentido. Ahora, en el uso de las palabras en el discurso de ficción, simular tiene este último sentido. Murdoch está asumiendo una pseudo-realización no engañosa de simulación que consiste en fingir relatarnos una serie de acontecimientos. Así, mi primera conclusión es : el autor de una obra de ficción simula realizar

una serie de actos ilocucionarios, normalmente del tipo de la aserción³.

Ahora bien, "simular" es un verbo intencional, es decir, es uno de esos verbos a los que les es intrínseca la noción de intención. No puede decirse acertadamente que se ha simulado hacer algo, a menos que se haya tenido la intención de fingir hacerlo. De modo que nuestra primera conclusión nos remite de inmediato a la segunda: el criterio de identificación para que un texto sea o no una obra de ficción debe, necesariamente, basarse en las intenciones ilocucionarias del autor. No hay propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como una obra de ficción. Lo que hace que una obra sea de ficción, por decirlo así, es la actitud ilocucionaria que el autor asume con respecto a ésta, y dicha actitud es una cuestión de las múltiples intenciones ilocucionarias que el autor tiene cuando la escribe o, de alguna otra forma, la compone.

Existía una escuela de críticos literarios que pensaba que no se debían considerar las intenciones del autor al analizar una obra de ficción. Tal vez haya cierto nivel de intención en el que este extraño punto de vista sea admisible; al analizar la obra de un autor uno debería quizás desentenderse de las segundas intenciones de éste, pero, en el nivel más elemental, es absurdo suponer que un crítico pueda ignorar por completo las intenciones del autor, puesto que hasta el mero hecho de identificar un texto como una novela, un poema, o tan solo como un texto, es hacer ya una invocación a las intenciones del autor.

Hasta aquí he recalcado que un autor de obras de ficción simula realizar actos ilocucionarios que de hecho él no está

³ La clase de los actos del tipo de la aserción comprende: afirmaciones, aserciones, descripciones, caracterizaciones, identificaciones, explicaciones y muchos otros. (Searle, 1975 a: A Taxonomy of Illocutionary Acts.) [Una taxonomía de los actos ilocucionarios]

realizando. Pero ahora la cuestión nos obliga por sí misma a considerar lo que hace posible esta forma particular de simulación. Después de todo es un hecho raro, particular y asombroso del lenguaje humano que éste admita siquiera la posibilidad de la ficción. Sin embargo, nadie tiene dificultades en reconocer y entender las obras de ficción. ¿Cómo es posible semejante cosa?

En nuestra discusión sobre el pasaje de Shanahan, tomado del *New York Times*, especificamos un conjunto de reglas a las que la autora debe ajustar su enunciado para que sea una aserción sincera y no defectiva. Me parece conveniente considerar estas reglas como reglas que establecen correspondencias entre las palabras (u oraciones) y el mundo: reglas verticales que establecen relaciones entre el lenguaje y la realidad. Ahora bien, sugiero que lo que hace posible la ficción es un conjunto de convenciones no semánticas y extralingüísticas que rompen la relación entre las palabras y el mundo, establecida por las reglas mencionadas anteriormente. Consideramos tales convenciones del discurso de ficción como un conjunto de convenciones horizontales que rompen las relaciones establecidas por las reglas verticales. Ellas suspenden las exigencias normales establecidas por aquellas reglas. Dichas convenciones horizontales no son reglas de significado; no hacen parte de la competencia semántica del hablante. Por consiguiente, no alteran ni cambian los significados de ninguna de las palabras u otros elementos de la lengua; antes bien, lo que hacen es permitir que el hablante use las palabras con sus significados literales sin asumir los compromisos a los que se obliga el hablante cuando usa estos significados en condiciones normales. En consecuencia, mi tercera conclusión es ésta: las ilocuciones simuladas que constituyen una obra de ficción son posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden el funcionamiento normal de las reglas que relacionan a los actos ilocucionarios con el mundo. En este sentido, para usar la terminología de Wittgenstein, narrar relatos, en realidad, es un

juego del lenguaje particular; para jugarlo se requiere un conjunto de convenciones particulares, aunque estas convenciones no son reglas de significado; y este juego no está en perfecto acuerdo con los juegos ilocucionarios del lenguaje, sino que es una forma parásita de éstos.

Tal vez este punto estará más claro si contrastamos la ficción con las mentiras. Creo que Wittgenstein estaba en un error cuando planteó que mentir es un juego de lenguaje que se tiene que aprender como cualquier otro⁴, puesto que mentir consiste en violar una de las reglas regulativas en la realización de actos de habla, y cualquier regla regulativa comporta intrínsecamente la noción de una violación. Puesto que la regla define lo que constituye una violación, no es necesario aprender primero a seguir la regla y luego aprender una práctica separada para infringirla. En cambio, la ficción es mucho más sofisticada que la mentira. Para alguien que no entiende las convenciones particulares de la ficción, podría parecerle que la ficción es solamente mentira. Lo que distingue la ficción de las mentiras es la existencia de un conjunto de convenciones particulares que le permiten al autor llevar a cabo el acto de enunciar sin tener convicción en el contenido, aún si él no tiene la intención de engañar, proceder como si realmente hiciera afirmaciones a sabiendas que no son verdaderas.

Hemos discutido la cuestión relativa a lo que le permite a un autor usar las palabras literalmente y, sin embargo, no comprometerse a cumplir las reglas que atañen al significado literal de esas palabras. Cualquier respuesta a esa pregunta nos impone el siguiente interrogante: ¿cuáles son los mecanismos por los cuales el autor invoca las convenciones horizontales? ¿qué procedimientos sigue? Si, como he

⁴Wittgenstein. 1953: *Philosophical Investigations*. (Investigaciones filosóficas) Par. 249.

planteado, el autor en realidad no realiza actos ilocucionarios sino que solamente aparenta hacerlo ¿cómo se realiza esta simulación? Es un rasgo general del concepto de simulación que uno pueda aparentar realizar una acción de un orden muy elevado o complejo realizando efectivamente acciones de un orden inferior o menos complejo, las cuales son partes constitutivas de la primera. Así, por ejemplo, uno puede simular golpear a alguien realizando de hecho los movimientos de brazo y puño característicos para golpear a alguien. El hecho de golpear se simula, pero los movimientos del brazo y el puño son reales. Así mismo, los niños simulan conducir un automóvil estacionado sentándose realmente en el asiento del conductor, moviendo el volante, la palanca de cambios y así sucesivamente.

El mismo principio se aplica a los escritos de ficción. El autor hace como si realizara actos ilocucionarios por medio de la emisión (escritura) real de oraciones. En la terminología del libro "Speech Acts" ("Actos de habla"), el acto ilocucionario es simulado, pero el acto de emisión es real; en la terminología de Austin; el autor finge realizar actos ilocucionarios por medio de la realización efectiva de actos fonéticos y fáticos. Los actos de emisión del discurso de ficción no se diferencian de los actos de emisión del discurso serio, y esta es la razón por la cual no hay característica textual que pueda identificar un fragmento de discurso como una obra de ficción. Lo que constituye la realización simulada del acto ilocucionario es la realización del acto de emisión con la intención de invocar las convenciones horizontales.

Por consiguiente, la cuarta conclusión de esta sección es un desarrollo de la tercera: las realizaciones simuladas de los actos ilocucionarios que constituyen la escritura de una obra de ficción consisten en la realización efectiva de actos de enunciación, con la intención de invocar las convenciones horizontales que suspenden los compromisos ilocucionarios normales de los enunciados.

Estos puntos se aclararán si consideramos dos casos especiales de ficción: narraciones en primera persona y obras teatrales. He dicho que en la narración estándar de tercera persona, del tipo ejemplificado por la novela de Murdoch, el autor simula realizar actos ilocucionarios. Consideremos ahora el siguiente pasaje de Sherlock Holmes:

"Fue en el año 95 cuando ciertos hechos coincidentales, que no voy a detallar, hicieron que el señor Sherlock Holmes y yo pasáramos algunas semanas en una de nuestras grandes ciudades universitarias, tiempo durante el cual nos sucedió la pequeña pero instructiva aventura que les voy a relatar."

En este pasaje Sir Arthur no está procediendo simplemente como si estuviera haciendo aserciones, sino que está simulando ser el oficial retirado de la campaña afgana, John Watson, MD, que está haciendo aserciones sobre su amigo Sherlock Holmes. O sea, en las narraciones en primera persona, el autor con frecuencia simula ser alguien diferente que está haciendo aserciones.

Los textos dramáticos nos proporcionan un caso especial e interesante de la tesis que he venido sostenido en este capítulo. En éstos no es tanto el autor quien hace la simulación sino los personajes en la representación misma de la obra, en la puesta en escena. Es decir, el texto de la obra constará de algunas pseudoaserciones, pero en su mayor parte constará de una serie de indicaciones serias para los actores sobre cómo deben simular hacer aserciones y representar otros actos. El actor finge ser alguien diferente de quien realmente es y simula realizar los actos de habla y demás actos de ese personaje. El dramaturgo representa las acciones reales, las simuladas y el parlamento de los actores, pero lo que él obtiene como texto acabado de la obra es más bien un conjunto de pautas para simular que una forma de simulación en sí misma.

Un relato de ficción es una representación simulada de un estado de cosas; pero una obra de teatro, es decir, una obra tal como es puesta en escena, no es una representación simulada de un estado de cosas sino el mismo estado de cosas simulado, en el cual los actores simulan ser los personajes. En ese sentido el autor de la obra no procede, en general, como si estuviera haciendo aserciones; da las indicaciones de cómo poner en escena una representación fingida, las cuales, en su momento seguirán los actores. Consideremos el siguiente pasaje de "La Cajetilla Plateada" de Galsworthy:

"Acto I. Escena I. Se levanta el telón, aparece el comedor de los Barthwick, amplio, moderno y bien amoblado; las cortinas de la ventana están cerradas. La luz eléctrica está encendida. Sobre la mesa del comedor, grande y redonda, hay una bandeja de whisky, un sifón y una cajetilla de cigarrillos plateada. Es más de media noche. Se escucha un manoseo al otro lado de la puerta. De repente ésta se abre; Jack Barthwick parece caer en el salón..."

Jack: "¡Hola! He llegado a casa ... (en tono desafiante)".

Es ilustrativo comparar este pasaje con el de Murdoch que nos narra un relato; para lograrlo simula hacer una serie de aserciones sobre la gente de Dublin en 1916. Lo que nos imaginamos cuando leemos el pasaje es un hombre merodeando por su jardín, pensando en los caballos. Pero cuando Galsworthy escribe su obra no nos presenta una serie de aserciones simuladas sobre una obra. El nos da una serie de instrucciones sobre cómo deben suceder las cosas efectivamente en el escenario cuando la obra sea puesta en escena. Cuando leemos el pasaje de Galsworthy nos imaginamos un escenario, el telón que sube, el escenario que está amoblado como un comedor, etc. Es decir, me parece que la fuerza ilocucionaria del texto de una obra teatral es como la fuerza ilocucionaria de una receta para hornear un pastel. Es un conjunto de instrucciones que nos indican cómo hacer algo,

concretamente, como poner en escena la obra. El elemento de simulación se introduce en el nivel de la escenificación: los actores simulan ser los miembros de la familia Barthwick, haciendo tales y tales cosas, teniendo tales y tales sentimientos.

III

Si el análisis de la sección anterior es correcto debe ayudarnos a resolver algunos de los enigmas tradicionales sobre la ontología de una obra de ficción. Supóngase que yo digo: "nunca existió una señora Sherlock Holmes, pues Holmes nunca se casó, pero en cambio sí existió una señora Watson porque Watson sí se casó, aunque su esposa murió poco después del matrimonio. "¿Qué podemos decir de esto?, ¿Es verdadero o falso, o carece de valor de verdad, o qué? Para responder se necesita diferenciar no solamente entre discurso serio y discurso de ficción, tal como lo he estado haciendo, sino también diferenciar a ambos del discurso serio sobre la ficción. Tomado como un fragmento de discurso serio el pasaje anterior es sin duda falso, pues ninguna de estas personas (Watson, Holmes, la Sra Watson) jamás existió. Pero tomado como un fragmento de discurso sobre la ficción, la afirmación en cuestión es verdadera porque da cuenta con precisión de hechos de la vida conyugal de los dos personajes ficticios : Holmes y Watson. Dicha afirmación no es ella misma un fragmento de ficción, puesto que no soy el autor de las obras de ficción en cuestión. Holmes y Watson nunca existieron, lo cual no equivale desde luego a negar que existen en la ficción y que puede hablarse de ellos como tales.

Tomado como una asección sobre la ficción, el enunciado en cuestión se ajusta a las reglas constitutivas para hacer asecciones. Obsérvese que yo puedo, por ejemplo, verificar la asección previa remitiéndome a las obras de Conan Doyle. Pero no viene al caso si Conan Doyle está en condiciones de

verificar lo que dijo acerca de Sherlock Holmes y Watson cuando escribió sus relatos, porque él no hace asección alguna sobre ellos, únicamente simula hacerlo. Por otra parte, puesto que el autor ha creado estos personajes ficticios, podemos hacer asecciones verdaderas sobre ellos como personajes de ficción.

Pero ¿cómo es posible para un autor crear personajes ficticios de la nada, como si existieran? Para responder esto volvamos al pasaje de Iris Murdoch. La segunda oración comienza : "Así pensaba el subteniente Andrew Chase-White..." En este pasaje Murdoch usa un nombre propio, un paradigma de expresión referencial.

De igual forma que en toda la oración la autora simula hacer una asección, en esta expresión simula referir (otro acto de habla). Una de las condiciones de la realización exitosa del acto de habla de referencia es que debe existir un objeto al que el hablante se esté refiriendo. Así, al simular referir, ella procede como si existiera un objeto al cual referirse. En la medida en que compartamos la simulación, también fingiremos que existió un subteniente llamado Andrew Chase-White que vivía en Dublin en 1916. Es la referencia simulada la que crea el personaje de ficción, y el hecho de compartir esa simulación lo que nos permite hablar del personaje de la manera como se hace en el pasaje sobre Sherlock Holmes citado previamente. La estructura lógica de todo esto es complicada pero no incomprensible.

Al hacer como si se refiriera a una persona (y al narrar sus aventuras) la novelista Iris Murdoch crea un personaje de ficción. Obsérvese que en realidad ella no hace referencia a un personaje de ficción, puesto que tal personaje no existía previamente; más bien, al hacer como si se refiriera a una persona, crea una persona ficticia. Ahora, una vez se ha creado el personaje de ficción, nosotros, que permanecemos fuera del relato de ficción, podemos de hecho referirnos a una persona ficticia. Obsérvese que sobre el pasaje sobre Sherlock

Holmes en realidad me referí a un personaje de ficción (es decir, mi enunciado satisface las reglas de referencia). No simulé referirme a un Sherlock Holmes real, me referí realmente al Sherlock Holmes de ficción.

Otro rasgo interesante de la referencia en ficción es que normalmente no todas las referencias en una obra de ficción serán actos simulados de referencia: algunas serán referencias reales, como en el pasaje de Murdoch en el que se refiere a Dublin, o en Sherlock Holmes, cuando Conan Doyle hace referencia a Londres, o en el pasaje ya citado, cuando él hace una referencia velada a Oxford o a Cambridge, aunque no nos dice a cuál ("una de nuestras grandes ciudades universitarias"). La mayoría de los relatos de ficción contienen elementos que no son ficticios: junto con las referencias simuladas a Sherlock Holmes y a Watson, en Sherlock Holmes hay referencias reales a Londres, a la calle Baker y a la estación Paddington. De forma semejante, en *La Guerra y la Paz*, la historia de Pierre y Natasha es un relato ficticio sobre personajes de ficción, pero la Rusia de *La Guerra y la Paz* es la Rusia real, y la guerra contra Napoleón es la guerra real contra el Napoleón real. ¿Cuál es la prueba para determinar qué es ficticio y que no lo es? La respuesta nos viene dada por nuestra discusión de las diferencias entre la novela de Murdoch y el artículo de Shanahan publicado en el *New York Times*. La prueba para aquello con lo cual se compromete el autor es lo que cuenta como un error. Si nunca existió un Nixon, Shanahan (y el resto de nosotros) estamos equivocados. Pero si nunca existió un Andrew Chase-White, Murdoch no está equivocada. De alguna forma, si Sherlock Holmes y Watson van de la calle Baker a la estación Paddington por una ruta que es geográficamente imposible, sabremos que Conan Doyle está cometiendo un error garrafal; sin embargo si en la campaña afgana jamás estuvo un veterano que correspondiera a la descripción de John Watson, MD, Conan Doyle no se ha equivocado. Ciertos géneros de ficción se definen parcialmente por los compromisos no-ficticios implicados en la

obra de ficción. La diferencia entre, digamos, los relatos naturalistas, los cuentos de hadas, la ciencia ficción y los relatos surrealistas está determinada hasta cierto punto, por el alcance del compromiso del autor a representar hechos reales, bien sean hechos particulares sobre lugares como Londres, Dublin y Rusia, o hechos generales sobre lo que la gente puede hacer y sobre como es el mundo. Por ejemplo, si Billy Pilgrim hace un viaje al planeta invisible de Tralfamadore en una milésima de segundo, podemos aceptarlo, porque es algo coherente con los elementos ficticios de *Slaughterhouse Five* (Matadero Cinco), pero si encontramos un texto donde Sherlock Holmes hace la misma cosa, sabremos de inmediato que este texto es inconsistente con el corpus de los nueve volúmenes de la obra conjunta sobre Sherlock Holmes.

Los teóricos de la literatura tienden a hacer observaciones vagas relativas a la forma en que el autor crea un mundo de ficción, el mundo de la novela o algo semejante. Considero que ya estamos en condiciones de darle sentido a estas observaciones. Al hacer como si se refirieran a las personas y al narrar sucesos sobre ellas, el autor crea personajes y hechos de ficción. En el caso de la ficción realista o naturalista el autor se referirá a lugares y a sucesos reales, entremezclando estas referencias con las referencias ficticias, haciendo posible así de esta manera abordar el relato ficticio como una extensión del conocimiento que ya poseemos. El autor establecerá una serie de acuerdos con el lector sobre el alcance de las convenciones horizontales de la ficción, a saber, hasta dónde las convenciones horizontales de la ficción han de romper las conexiones verticales del discurso serio. En la medida en que el autor sea consecuente con las convenciones que él ha invocado o (en el caso de formas revolucionarias de la literatura) las que ha establecido, permanecerá dentro de los límites de las mismas. En lo que tiene que ver con la *posibilidad* de la ontología cualquier cosa puede suceder. El autor puede crear cualquier personaje o

hecho que le parezca, pero en lo que concierne a la *aceptabilidad* de la ontología es fundamental considerar la coherencia. Ahora bien, no hay un criterio universal de coherencia: lo que se considera coherente en una obra de ficción podría no considerarse como tal en una novela naturalista. La coherencia será en parte una función del acuerdo entre el autor y el lector sobre las convenciones horizontales.

Algunas veces el autor de una obra de ficción insertará en ésta enunciados que ni son ficticios ni hacen parte del relato. Tomemos un ejemplo famoso: Tolstoi comienza *Ana Karenina* de la siguiente manera: "Todas las familias felices se parecen entre sí, del mismo modo que las desgraciadas lo son, cada una a su manera". Este, así lo tomo yo, es un enunciado serio, no ficticio. Es una afirmación genuina, es parte de la novela pero no del relato ficticio. Cuando Nabokov, al comienzo de *Ada*, deliberadamente parodia a Tolstoi diciendo: "Todas las familias felices son más o menos distintas; todas las desgraciadas son más o menos parecidas", él está contradiciendo indirectamente a Tolstoi (y a la vez burlándose de él). Aunque la aserción de Nabokov se hace recurriendo a una tergiversación irónica de la de Tolstoi, ambas son legítimas aserciones. Los ejemplos en cuestión nos llevan a establecer una última diferenciación: entre una obra de ficción y entre un discurso de ficción. Una obra de ficción no necesita estar conformada en su totalidad por un discurso de ficción, y en general, no está conformada de esta manera.

IV

El análisis precedente deja sin responder una pregunta fundamental: ¿Por qué preocuparse por esto?; o sea, ¿Por qué le damos semejante importancia y dedicamos tanto esfuerzo a textos conformados en gran parte por actos de habla simulados? El lector que haya seguido mi argumentación hasta

aquí no se sorprenderá si digo que no creo que haya una respuesta sencilla o, incluso, única, a la pregunta en cuestión. Parte de la respuesta tendría que considerar el papel fundamental, generalmente subestimado, que juega la imaginación en la vida humana, y el papel, tan decisivo como el anterior, que juegan los productos compartidos de la imaginación en la vida social de los humanos. Un aspecto del papel que desempeñan tales productos se deriva del hecho de que los actos de habla serios (no-ficticios) pueden ser transmitidos por textos de ficción, incluso si el acto de habla transmitido no está representado en el texto.

Casi toda obra importante de ficción comunica un "mensaje" o "mensajes", los cuales se transmiten a través del texto, pero no están en él. Solamente en ciertos cuentos infantiles que presentan como conclusión: "la moraleja de este cuento es...", o en autores pesadamente didácticos como Tolstoi, tenemos una representación explícita de los actos de habla serios que el texto de ficción tiene por objeto transmitir. Los críticos literarios han explicado ad hoc y sobre criterios arbitrarios de qué manera el autor transmite un acto de habla serio a través de la realización de los actos de habla simulados que constituyen la obra de ficción, pero no hay, hasta ahora, una teoría general de los mecanismos por los cuales tales intenciones ilocucionarias serias se comunican mediante ilocuciones simuladas.

Bibliografía

JOHN R. SEARLE. The logical status of fictional discourse.

Tomado de : New Literary History, 1974-5 Vol VI, pp. 319-332

Posteriormente apareció publicado como capítulo (3o) del libro de Searle "Expression and Meaning", publicado en 1979 por Cambridge University Press.