

#### IV

### LA FICCIÓN FINGIMIENTO DE J. SEARLE

En el ensayo que hemos reseñado, Austin está preocupado por las situaciones del fingir, por precisarlas de tal forma que no se confundan con otras situaciones donde no hacemos exactamente las cosas. Por su lado Searle, en el ensayo *The logical status of fictional discourse* (1979), concentra su trabajo en precisar el estatuto “lógico”, el tipo de operaciones que hacemos en el discurso de la ficción.

Searle parte de una distinción radical entre literatura y ficción, es decir, discurso de ficción y discurso literario. Esta se basa en un principio-guía consistente en que, mientras que el texto de ficción lo es por sí mismo, la actitud del lector es la que hace de un texto literario o no. Y aunque el lector no podría leer cualquier texto como le viene en gana, Searle calcula que es decisión de éste asumir una obra como literaria, mientras que es decisión del autor que una obra sea de ficción. Claro que, de los ejemplos que da, se desprende una especie de determinación compartida entre el discurso y la actitud del lector. *A sangre fría*, por la búsqueda de Capote de una reconstrucción, tal cual sucedieron unos espantosos crímenes en serie en los años 60, es más literatura que ficción; las obras de los historiadores, Tucydides o Gibson, son más literatura, y así han sido recogidas por la historia de la literatura. Leer *Las sagradas escrituras* como ficción o como literatura, implica escoger entre un texto teológicamente neutro o supremamente tendencioso.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Esto explica a los filósofos literatos: Russell, Sartre, Nietzsche; igualmente, explica porque Freud recibió el premio Goethe, por escritor-literato, y no por creador de ficciones, así con los años, algunos de sus conceptos lo parezcan. Igualmente, *Mémoires d'Hadrien*, por el esfuerzo de reconstrucción histórica de Yourcenar, que la lleva a afirmar que sólo ha inventado dos hechos, es en una primera mirada más un trabajo de literatura que de ficción (Gómez, 1992: 28 y ss.). Por ello, cuando la literatura inventa demasiado, digamos sobre mundos inexistentes o por existir, tomando como base el lugar y tiempo a donde y cuando pueden conducir los desarrollos tecnológicos, llamamos a este tipo de obras “ciencia ficción”. Sobre este tema haremos aclaraciones cuando expongamos el tema de las convenciones literarias. (Ver *Ensayo XIII*).

El análisis de la ficción lo desarrolla Searle a partir de los compromisos del autor de ficción con el mundo, entendiendo por mundo aquel en el cual el autor habita y realiza su diario vivir, con su inmediatez y lejanías, con sus especificaciones históricas, espaciales, climáticas, etc. En tal sentido, un autor no se compromete seriamente con lo que está diciendo. Si en su novela, lo que juega por el peso que tiene el tipo de texto en el que hace afirmaciones, asevera que llueve afuera, esto no lo compromete con que llueva afuera, si dice “amanecí con un fuerte dolor de cabeza”, esto no lo compromete con que haya amanecido, tenga dolor de cabeza, ni con que esto suceda al amanecer.

En este sentido es que la ficción no es seria. No quiere Searle decir que no es importante para quien la hace o para quien requiere su dosis diaria de novela; lo que afirma es una manera –quizá no del todo exitosa– de dar a entender que ante el discurso de ficción no se compromete el autor, y por tanto tampoco debe el lector comprometerse con la verdad de lo que se afirma en una ficción. Ahora, esto no quiere decir que no se tomen literalmente las palabras, como en el discurso figurado, en el que estamos obligados a leer seriamente y de manera no literal. Por el contrario, cuando se nos dice “en un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (p. 69), que llamaremos **expresión 1 (E1)**, podemos leer lo más literalmente posible, pero no creyendo que efectivamente este hidalgo existió y es propietario de tales cosas y vive de una determinada manera. En conclusión, aunque la ficción es una cosa muy seria, dicha seriedad no consiste en creer las aseveraciones de los cuentos y novelas. Don Alonso –Don Quijote, precisamente, es el tipo de lector de ficciones que se las toma en serio–, cree en el compromiso de verdad de las descripciones y afirmaciones de los libros de caballería. Pero esto no quiere decir que se trata de suspender mi incredulidad; por el contrario, dice Searle, “mis antenas de incredulidad son mucho más agudas para

Dostoievski de lo que son para el diario de San Francisco [...]”. La ficción no está hecha para poner en cuestión nuestras antenas de incredulidad,<sup>10</sup> su estatuto consiste en hacer una serie de actos, afirmaciones, promesas, consejos, etc., los cuales sé que no son verdaderos en el sentido constatativo, pero tampoco son mentiras (Torrente Ballester, 1975: 42).

A este saber que cuando leo “en un lugar de la mancha”, no leo un compromiso con la verdad –aunque sí con lo que parece verdad, lo verosímil–, pero tampoco una mentira, a esto es a lo que Searle no encuentra otras palabras para calificar, tan particular relación, que las de “no-sería”.<sup>11</sup>

¿Cómo se produce un discurso que tiene por efecto no decirnos la verdad pero tampoco mentirnos? Sabemos que cuando un hablante hace una aserción, se compromete con la verdad de la proposición que expresa (*regla esencial*), está en posición de darnos evidencias o razones de la verdad de esta proposición (*reglas preparatorias*) o “regla de argumentación” (Gabriel, 1994: 63), que ésta no es obvia en el contexto de la enunciación y que el hablante se compromete en que cree en la verdad de la proposición expresada (*regla de sinceridad*). Pues bien, las aserciones del discurso de la ficción no cumplen estas reglas (y esto no quiere decir que no cumplan otras...), lo cual no quiere decir que la aserción sea un acto ilocucionario diferente, porque para Searle las palabras en las obras de ficción conservan sus significados corrientes.

Ahora bien, si el discurso de la ficción no dice la verdad, ni miente y, además, no implica el caso de unas palabras cuyos significados son de uso específico de la ficción, ¿qué realiza? Para Searle la ficción, en su ensayo sobre la ficción, “está simu-

<sup>10</sup> Aunque la *ficción metafictiva* la requiere, como veremos en el *Ensayo XV*.

<sup>11</sup> Hay que buscar de aquí en adelante cuál es el tipo de compromiso que exige el discurso de la ficción, de tal manera que aunque no da fe de la verdad del mundo circundante, y dice lo que dice, no se trata de cualquier decir. Esto nos lleva a la misma estética cervantina, quien pensaba que las ficciones no deberían ser tan increíbles como las caballerescas, y que de alguna forma deberían ser convincentes. La confusión de don Alonso-Quijote, no es solo entre libro y vida, sino también entre ficción y mentira, porque a pesar de que las ficciones no son mentiras, las ficciones mentirosas son maquinarias a desmontar, no como ficciones sino como mentiras.

lando, aparentando, fingiendo, se podría decir, hacer una aserción, o actuando como si ella estuviera haciendo una aserción, o imitando la realización de una aserción” [...] Por tanto, “el autor del trabajo de ficción simula realizar una serie de actos ilocucionarios generalmente de tipo asertivo”.

El “simular” de la ficción no implica engaño, es decir, no es un fingir en el sentido de Austin, antes especificado. Por el contrario, el “simular” de la ficción es un juego, como cuando finjo ser una hiena en un juego, y no simulo para engañar sino con la intención de hacer como si fuese tal cosa. La ficción es pues una seudorrealización. Relevante es para Searle la intención de engañar o aparentar algo para seudorrealizar aserciones, declaraciones, promesas; las intenciones del autor son el motor de la ficción.<sup>12</sup> Hipótesis tan rebatida por los textistas puros (pelea que no haremos en esta ocasión) olvidan que sin ciertas intenciones no hay novela, poema o drama. No es que todas las intenciones del autor expliquen un texto, es que la intención de hacer una novela, o un cuento, traza una línea distintiva con respecto a las simulaciones que engañan. Al

---

<sup>12</sup> Tanto la complejidad del discurso de ficción, como el componente textual sobre el autor y el lector (Iser, 1987: 43), nos dieron una subvaloración del papel de las intenciones del autor en la obra literaria. La invención de una especie de consuetudina divina, la capacidad del texto de ficción de provocar cosas distintas y opuestas a las que se propone el autor, vale decir, la tendencia autofágica de las pretensiones de los autores literarios (v. g., las de Cervantes relativas a que *El Quijote* eliminara, acabara con los libros de caballería –si es que no está fingiendo hacer esto– y que condujo a lo tan bellamente dicho por Borges: “*El Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones [caballescadas] que una secreta despedida nostálgica” (1976: 505)), crearon esta desconfianza en las intenciones del autor. Por su lado, la capacidad del texto de producir sus propias consecuencias, que hacen a la literatura siempre vital y novedosa, nos llevaron a pensar más en las provocaciones del texto que en las de su autor. No obstante, si todas las intenciones de un autor no tienen lugar, hay un cuerpo de éstas que se sostiene. Cuando el hombre que hizo el famoso *Quijote* apócrifo, no dudaba que estaba atacando al autor de éste, y Cervantes así lo sintió, asumió e, incluso, acogió para acelerar y terminar su *Segunda parte*. El asunto es que si no todas las intenciones son exitosas, hay unas que tienen que conservar la fuerza de su presencia e iniciativa. Cervantes sabía que estaba haciendo una narrativa distinta en la que, por ejemplo, buscaba que no se confundiese ficción y mentira, con lo que critica a las ficciones mentirosas y homenajea su capacidad de atrapar a los lectores. Las intenciones no son un despliegue del dominio absoluto de autor, pero precisamente son el medio que tenemos de enterarnos que algún control tiene, y que, aunque el rostro del autor se desdibuja o lo desconozcamos, parte de este se nos presenta como una manera de proponerse y participar en las expectativas del lector.

contrario de lo que se cree, Searle plantea que parte del estatuto de la ficción es presentar claramente, sin ocultamientos, quizá con una conciencia, que se está elaborando ficción.<sup>13</sup> El autor de novela o cuento juega con claridad a que no hace “historia”, descripción fehaciente, testimonio absoluto. Nos presenta, de tal manera, sus intenciones concernientes a que no está diciendo verdades ni mentiras, sino ficciones. Recordando alguno de los ejemplos de Austin, si sabemos que un niño no sabe jugar ajedrez, y está fingiendo jugar, sea por el goce mismo de jugar, sea para ocultar otra actividad, el niño no oculta entre otras (identificarse con los que sí saben jugar, ser grande, etc.) sus intenciones de fingir jugar ajedrez. El niño simula jugar ajedrez con un objetivo determinado. A este simular sin engaño, Searle le apuesta su concepción de una ficción-simulación que muestra sus tramas, tramoyas y subterfugios, a la manera de, ya lo dijimos, “con luces de colores se finge un paisaje en el escenario”.

A continuación, Searle se pregunta en primer lugar qué es lo que hace posible esta forma de ficción-simulación. El discurso de la ficción funciona a partir de un rompimiento. El conjunto de “reglas que correlacionan palabras (u oraciones) con el mundo”, de orden vertical, es roto por “un conjunto de convenciones extralingüísticas no semánticas”, de orden horizontal. Este rompimiento es una acción más precisa si se piensa como una suspensión: la ficción suspende las correlaciones entre las palabras y el mundo. El trabajo de la ficción suspende estas correlaciones y produce las simulaciones ilocucionarias del caso, que son algo así como parásitos ilocucionarios que permite usar literalmente palabras sin comprometerse con estas.

En segundo lugar, Searle se pregunta “con cuáles mecanismos se invocan las convenciones horizontales” y “cómo se realizan los actos ilocucionarios simulados”. La simulación de una acción implica que las acciones están compuestas de subacciones, y las acciones complejas de pequeñas acciones. La acción de golpear a

---

<sup>13</sup> Cuestión que nunca como aquí amerita decirse, Cervantes ejecutó con despliegue y jugueteo descarado; sin duda siempre nos está recordando que estamos en la lectura de una novela, de una obra de ficción (Gilman, 1993).

alguien se compone de movimientos de brazos y manos; simular golpear implica realizar estas subacciones, pero no golpear efectivamente; asimismo, los niños de Austin que simulan jugar ajedrez realizan la acción de estar a un lado del tablero, mueven las fichas, sacan algunas fichas de su opositor, etc. De la misma manera la ficción realiza la acción de la enunciación y simula el acto ilocucionario. Por ejemplo, en el discurso de primera persona no sólo se fingen aseveraciones sino ser una persona. Es el caso del anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*: al decir “Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes” está haciendo como si fuese Lázaro de Tormes.<sup>14</sup> De la misma manera, una obra de teatro presenta una guía de cómo se deben simular las acciones, es una receta de simulaciones. Pero esto es asunto de otro análisis.

El hecho de que las ficciones simulen aseveraciones, voces y referencias no quiere decir que no presenten referencias reales. En *E1* la referencia a la Mancha, como en la cita anterior del *Lazarillo*, las referencias a Salamanca y a Tormes son ciertas; en cambio, en *El señor de los anillos* (Tolkien) toda la geografía de la novela es ficticia. Además una novela puede estar construida con aseveraciones genuinas, como cuando en el último capítulo de *El Quijote* el narrador afirma que, una vez Alonso Quijano ha hecho el testamento y la sobrina, el ama y Sancho comen, brindan y se regocijan, “el heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”. Por tales motivos Searle distingue entre una obra de ficción y el discurso de la ficción: “una obra de ficción no necesita consistir, y en general no consistirá, enteramente de discurso de ficción”.

Según una obra de ficción suspenda o no, del todo o no, los compromisos palabras-mundo, es posible pensar los géneros novelescos naturalistas, surrealistas, ciencia ficción, cuentos de

---

<sup>14</sup> El relato en primera persona es uno de los secretos de la novela picaresca. Quizá su desparpajo proceda, siguiendo a Searle, de su intención de no simular, de actuar sin tapujos e industrias, aunque todo esto es también un artificio convencional.

hadas, etc. Una obra que introduzca compromisos no ficcionales, es factible que juegue por naturalista, realista.<sup>15</sup> Será la consistencia, la coherencia y la constancia, con las cuales un autor reformula las convenciones horizontales, las que permitirán a un lector leer ciencia ficción cuando se le presente ciencia ficción, según una especie de contrato entre el lector y el autor. Y la coherencia es toda la ontología de los personajes y hechos de ficción.

La aparición de los personajes y sus eventos en las ficciones es la particular forma de existencia de éstas. Por ello, si las aserciones de la ficción no se comprometen con el mundo, en el sentido estipulado, las aserciones sobre la ficción y sus personajes son serias y verificables. Decir que Don Quijote y su escudero creyeron efectivamente en hacer un vuelo espacial con Clavileño (I.41: 344-355), es una aserción comprobable, sin ser cervantista y ni siquiera agudo quijotista.

Searle nos entrega un estatuto de la ficción que la distingue de los discursos serios, pero sin tomar el rumbo que la iguala a la mentira. Relaciona esencialmente el trabajo de la ficción con la simulación como una forma de cuasi realización, una manera de aprovechar parasitariamente subacciones de acción compleja, de imitar, de hacer *como si* (Gómez, 1993: 30), a la manera de como crea el *Homo ludens*.<sup>16</sup> Escribir una ficción es realizar efectivamente la subacción de enunciar, mediante la escritura o la pronunciación, pero creando, mediante las convenciones horizontales, una amplia gama de actos ilocucionarios simulados.

---

<sup>15</sup> En el caso de la literatura realista se trata de una ficción que finge no fingir; esta es la estrategia del realismo y de los autores de la *tradición trascendental* que veremos en el último *Ensayo*.

<sup>16</sup> En *Homo Ludens* (del cual Germán Colmenares dijo que era el libro que todo historiador quisiera escribir), Huizinga planteó al juego como una actividad llena de sentido y de función social, es decir, sobre cómo “la cultura misma ofrece carácter de juego”; presentó las siguientes características: en primer lugar, es libre, es desinteresado (“se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de las necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso”), “se realiza aparte de la vida corriente por su lugar y su duración”, es repetible, crea su propio orden, posee una tensión, es decir, un grado de incertidumbre y azar. Por su capacidad de separarse de la vida y el ambiente de la vida cotidiana, consiste el juego en una abstracción con su espacio, tiempo y ambientes propios. Finalmente, conlleva “el rasgo esencial” de la conciencia; todos los jugadores tienen la conciencia de que el juego es como si (1987: 11-42).