

La paradoja de la narración: de los actos de habla a los actos de conciencia

JUAN O. COFRÉ
(Universidad Austral de Chile)

Desde el punto de vista lógico-semántico el discurso ficticio o imaginario —tal como acontece, por ejemplo, en una novela o en una narración de cuento— implica una serie de paradojas y problemas muy intrincados y difíciles de explicar.

En efecto, ¿qué hace posible que en un discurso imaginario las oraciones mantengan sus significados habituales de modo tal que puedan ser perfectamente comprendidas por el receptor y, sin embargo, se desconecten de sus relaciones referenciales con la realidad? De esta paradoja se sigue inmediatamente otra más: ¿y cómo es posible que mediante un discurso puramente ficticio el escritor cree personajes como del aire, personajes a los cuales a su vez se puede hacer referencia predicando de ellos que son así y asá y que dicen y hacen tales y cuales cosas?

De comprender y explicar estos problemas, y otros estrechamente relacionados con éstos, se vienen ocupando desde hace algunos años los teóricos de los actos de habla y, entre ellos, el propio Searle. No es parte del propósito de este trabajo explicar dicha teoría —ya bastante conocida en los círculos filosóficos y semánticos—, sino cómo se ha aplicado, especialmente en el caso de Searle, a resolver estos problemas. He tratado de poner a prueba esta teoría para observar si tiene o no la potencia necesaria para resolver estas paradojas; esto, en primer lugar. Luego, visto que esta teoría no logra explicar convincentemente la naturaleza del discurso imaginario, he optado por intentar diseñar una nueva teoría, más potente, sobre la base de las investigaciones lógicas de Frege y, especialmente, de la fenomenología husserliana y sartreana, pero sin asumir ni comprometerme con algunas tesis de la fenomenología clásica que a mi modo de ver y según se verá, obstruyen la posibilidad de una explicación convincente de lo que llamo «naturaleza del discurso imaginario».

Si no resulta del todo evidente para el lector, también hago notar que el problema de la naturaleza del discurso imaginario constituye la esencia de otro problema de gran alcance para la estética literaria, esto es, explicar en qué consiste la peculiar índole del discurso literario.

I

Aunque sea con brevedad conviene comenzar explicando en qué consiste la teoría del discurso ficticio (o imaginario) tal como la ha formulado Searle a partir de la teoría de los actos de habla¹.

Searle distingue entre discurso serio y discurso ficticio. Serio es el discurso que se da en la conversación o en la escritura ordinaria (discurso periodístico, histórico, etc.). No-serio o ficticio es el que acontece característicamente —aunque no exclusiva y necesariamente— en la novela. Si se comparan ambos, pronto se verá que el primero respeta y asume ciertas reglas constitutivas del lenguaje: las *preparatorias* (esto es, el hablante tiene evidencia para sostener la verdad de lo que dice, y no es obvio ni para él ni para el receptor que éste conoce lo que sostiene el hablante); la de *sinceridad* (obviamente el hablante ha de creer en lo que dice, pues es necesario suponer que no está hablando fraudulentamente); y la *regla esencial* (que cuenta como la asunción de que lo que se dice representa un estado de cosas efectivo).

Searle sostiene —algo que por lo demás es evidente— que mientras ninguna de estas reglas se cumple en un discurso imaginario, todas ellas sí se cumplen, por ejemplo, en un discurso periodístico. No obstante hay que aceptar que, a pesar de ello, el novelista está haciendo afirmaciones. Pero tampoco se le podría acusar de estar mintiendo o falsificando la verdad porque lejos de él aspirar a que su discurso sea verdadero. Nadie discute que el discurso del novelista sea (al menos mayoritariamente según Searle) ficticio, pero las razones que se han ofrecido no las considera sólidas y esto en general, porque el acto ilocucionario ejecutado en la expresión de una oración es una función del significado de esa oración. Si no fuera así, los significados en el discurso imaginario serían diferentes a los del discurso serio. Pero la palabra «rojo» significa lo mismo en un discurso imaginario, p.e. «Caperucita traía una hermosa capa roja...» que en uno serio, como cuando afirmo: «vengo del Salón rojo de la Universidad». O sea, hay discurso ficticio, pero no significados ficticios.

1. Tengo en cuenta fundamentalmente el trabajo de J. R. Searle «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, Vol. 6, 1975. Reeditado en *Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press. Y, naturalmente, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.

En la misma dirección pueden situarse los trabajos de Richard Ohmann «Speech, Literature and the Space Between», *New Literary History*, Vol. 4, 1972-73 y «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, Vol. IV, 1972-73.

J. A. Fanto en su «Speech Act Theory and its Applications to the Study of Literature» en *The Sign Semiotics around the World*, R. W. Bailey (ed.), Michigan, Ann Arbor, hace un recuento de los debates en torno a la teoría de los actos de habla aplicados a la literatura. El trabajo tiene el mérito de situar adecuadamente el nivel y el contexto de la discusión.

Bien, pero entonces, ¿cómo explicar el discurso del novelista cuando escribe? Según Searle —y ésta es la tesis central de su teoría— el novelista no emite auténticos actos de habla, sino tan sólo *pretende hacerlo*. El núcleo del asunto se desplaza entonces al concepto de *pretender*. El acto de pretender emitir actos ilocucionarios, pero no realizarlos en realidad (en serio) produce como consecuencia la ficción. Pero ¿cómo surgen estos «quasi-speech acts»? Las condiciones que he enumerado más arriba y con las cuales cumple, en principio, un discurso serio son denominadas por Searle reglas verticales. Son las responsables de establecer una serie de relaciones entre las palabras y el mundo. Mas lo que haría posible la ficción sería un conjunto de convenciones extralingüísticas y no semánticas que quebrarían la relación semántica entre las palabras y el mundo. Estas reglas o convenciones, llamadas horizontales, son las que hacen posibles las pretendidas ilocuciones que constituyen una obra de ficción. De modo, pues, que los compromisos ilocucionarios normales del discurso serio quedarían neutralizados o suspendidos en el discurso imaginario.

Según esta concepción Searle no acepta que sea una instancia narrativa imaginaria inventada por el autor quien narra un discurso ficticio. Quien narra o escribe pretendiendo hablar en serio, pero no haciéndolo de verdad, es el propio autor. En consecuencia, Sir Arthur Conan Doyle no está simplemente pretendiendo hacer afirmaciones y poniéndolas en boca de John Watson, sino que él está pretendiendo *ser* John Watson.

Pero en este punto ya pasamos del mero discurso a las entidades de las que habla el discurso. Es decir, Searle se encuentra con un problema ontológico que cree explicar: el surgimiento de los entes de ficción². Si se recuerda su teoría general de los actos ilocucionarios, se verá que una de las condiciones esenciales de la referencia es que debe existir una entidad de la cual tenga sentido hacer la predicación. Y, obviamente, Sherlock Holmes no existe ni ha existido jamás. Entonces, ¿cómo puede —mediante qué mecanismos lógicos y semánticos— Conan Doyle referirse exitosamente a una entidad que no existe? En la explicación de esta segunda paradoja vuelve a ser fundamental el concepto de *pretensión*. Pretendiendo referirse a una persona Conan Doyle *crea* un personaje ficticio. De suerte, pues, que al pretender referirse a personas y narrar historias acerca de ellas el novelista crea personajes y mundos de ficción.

Espero, en esta breve síntesis, haber sido fiel al núcleo de la teoría de la ficción de Searle; y así lo espero porque ahora me propongo examinar varios problemas característicos del discurso imaginario y observar si es o no posible resolverlos según la teoría de Searle.

2. Cfr. mi trabajo «Ontología del ente ficticio». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* (Homenaje a Saturnino Álvarez-Turiénzo). Salamanca, 1990.

II

1. Nos hemos preguntado cómo es posible que las palabras y expresiones en general de las oraciones de un discurso ficticio tengan sus significados habituales y, sin embargo, queden liberadas, por decirlo así, de sus obligaciones semánticas con el mundo real. En primer lugar, tal recurso resulta posible porque el discurso ficticio —sostienen tanto Austin³ como Searle— no es un auténtico discurso, sino una especie de discurso parásito en el cual la fuerza semántica ha quedado suspendida en virtud de unas ciertas convenciones extralingüísticas. Así, pues, habría que distinguir entre un discurso no-serio o ficticio y un discurso serio u ordinario. La especificidad de un discurso ficticio radica en que se trata tan sólo de un discurso con pretensiones de real, pero no auténticamente real. Ahora bien, el lector cuando se enfrenta con un discurso ficticio invocaría estas convenciones horizontales que desatan la conexión de las palabras con el mundo y esto le permitiría recepcionar ese discurso como pretendido y no como auténtico o serio. El concepto de «pretensión» que maneja Searle no implica connotaciones de fraude; el escritor no aspira a engañar a nadie, ni nadie se siente engañado por él. Este concepto tiene más bien connotaciones lúdicas. El escritor *hace como si* sus actos ilocucionarios refirieran y predicaran de verdad, aunque no lo hagan efectivamente, y el lector *hace como si* creyera lo que dice la lectura, pero no lo cree en realidad.

*Sin embargo creo que el concepto de «pretensión» es oscuro e insuficiente como para soportar toda una teoría del discurso imaginario y, por tanto, de la literatura (aunque, ciertamente Searle piensa que hay literatura que no es ficticia). Porque, efectivamente, el acto de pretender, por definición, no produce efectos. Si una pareja acude ante el oficial civil con la intención de contraer matrimonio y éste *hace como si* los casara, entonces realmente no los casa. Sólo pretendió casarlos y la pareja no podrá sentirse realmente casada. Ahora volvamos a preguntar: si el novelista está pretendiendo hacer afirmaciones narrativas y descriptivas, ¿qué es lo que realmente hace? «Pretender» implica dos actos simultáneos e inseparables. Por un lado el acto de aparentar y, por otro, lo que realmente se está haciendo por medio del aparentar. Por ejemplo: un niño en la biblioteca de su colegio puede estar con un libro abierto sobre su mesa, pretendiendo leerlo para no despertar las iras de su maestro. En realidad él está engañando al profesor (pretendiendo en un sentido que Searle ha descartado correctamente), pero por el otro lado él algo estará haciendo realmente, por ejemplo, leyendo una revista de historietas, camuflada entre el libro que pretende leer. En este caso la pretensión ha terminado, porque si*

3. Cfr. *How to Do Things with Words*. The Clarendon Press, Oxford University Press, 1962.

bien es cierto que el alumno puede engañar al profesor haciéndole creer que lee el libro, no puede engañarse a sí mismo, pues él sabe lo que está haciendo. Si el novelista pretende en el segundo sentido —pues queda descartado que pretende engañar— entonces él no está pretendiendo hacer afirmaciones, sino que las está haciendo realmente.

En otros términos, si el escritor pretende describir o narrar, entonces realmente no describe y no narra⁴. En términos de la doctrina austiniana de los realizativos, se tratará de un acto desafortunado (*unhappy*). Pero es el caso que las expresiones lingüísticas (*utterances*) del escritor efectivamente narran y al hacerlo crean historias y mundos de ficción. Y si no fuera así: ¿cómo explicar, por ejemplo, la emoción que surge en el lector cuando toma conocimiento del destino aciago de Odiseo o de Romeo y Julieta? Porque estaremos de acuerdo en que la emoción que surge de la obra de arte es tan auténtica como la emoción que surge ante sucesos reales de la vida cotidiana. La emoción es emoción o no es emoción, pero no puede ser cuasi-emoción. Si esto es así, entonces no se justifica hablar de un discurso serio y de un discurso no-serio o parásito. ¿Cómo decidir lo que es serio y lo que no lo es si el concepto de «pretensión» comienza a hacer agua? Porque para un lector infantil no es broma advertir que el héroe de la narración ficticia está a punto de ser devorado por un monstruo. Para él los actos ilocucionarios de la narración no tienen suspendida su fuerza en absoluto.

Además, advierto otro problema de orden lógico que compromete el concepto de «pretensión» de Searle. Si preguntamos cómo se genera en último término un discurso ficticio, se contesta que en virtud de la suspensión de las reglas verticales y la aplicación de las reglas horizontales porque el autor (o hablante) *pretende* emitir actos ilocucionarios reales, pero no lo hace en realidad. Pero ¿y cómo se genera la posibilidad de la pretensión? Pues por la aplicación de las reglas horizontales que suspenden las verticales, etc., con lo cual la explicación se hace circular.

2. Llevado por la idea de «pretensión» como la clave para elucidar el enigma del discurso imaginario, Searle sostiene firmemente que es el novelista quien narra y no una instancia narrativa imaginaria, inventada por el escritor, como suponen muchos —aunque no todos— teóricos de la literatura. Es más, sostiene que, por ejemplo, Sir Conan Doyle no está simplemente pretendiendo hacer afirmaciones sobre Sherlock Holmes, sino que él está pretendiendo ser John Watson (narrador-personaje de la novela). Obviamente no se ve cómo un ser real puede pretender *ser* imaginario. Porque si la cosa es como la supone Searle, entonces, evidentemente, no hay forma de verificar lo que Conan Doyle dice acerca de Sherlock Holmes, porque él no hace ninguna declaración acerca de él, sólo preten-

4. Cfr. Martínez-Bonati, F.: «The Act of Writing Fiction». *New Literary History*, Vol. 11, 1980.

de hacerla. Pero si, por el contrario, sostenemos que no es Conan Doyle quien narra (aunque es él quien escribe), sino un narrador ficticio, *inventado* por el novelista, entonces sí que podemos verificar lo que el narrador dice y podemos exigirle cuidado y veracidad. Porque si dice, por ejemplo, que Holmes descubrió una moneda clave en la alcoba de la víctima, y resulta que en el mundo novelado no hay tal alcoba, entonces o miente o al menos se equivoca.

De esta forma se ve claro que Conan Doyle no cree —o al menos eso debemos suponer— que existió Sherlock Holmes; pero el narrador sí lo cree porque tanto el narrador como Sherlock Holmes pertenecen al mismo mundo de ficción, mientras que Conan Doyle, como es obvio, queda fuera del mundo ficticio.

Y si esto es así creo que no hay ningún inconveniente en aplicar al narrador de una obra de ficción las cuatro reglas pragmáticas y semánticas del acto ilocucionario feliz y se verá que el narrador responsable del relato cumple con todas ellas. Tan sólo habría que tener presente que las cumple *qua* ente de ficción y respecto de su propio mundo que no puede ser sino de ficción. Es más, en este entendido, las expresiones referenciales del narrador cumplirían perfectamente con los tres axiomas responsables de la referencia exitosa que Searle reclama en *Speech Acts*: el de existencia, el de identidad y el de identificación⁵. Ciertamente el narrador, que no es un ente real como el novelista, sino imaginario, supone que existe Don Quijote y por eso precisamente puede hablar y decir *con sentido* todo lo que dice de él. Y no sólo eso, sino también da por supuesto que Don Quijote *es* Don Quijote —y no que Don Quijote es y no es Don Quijote—, con lo cual el éxito del principio de identidad queda perfectamente a salvo y hace posible la narración. Además, si aplicamos el tercer axioma de Searle, el de identificación —que en realidad se deriva y se reduce al segundo—, veremos que igualmente lo cumple, porque evidentemente el narrador es capaz de identificar perfectamente a Don Quijote y distinguirlo de cualquier otro personaje de la novela.

No obstante yo agregaría un cuarto axioma crucial, pues de él depende distinguir entre Cervantes y el narrador del *Quijote* y, en consecuencia, superar la confusión de Searle y de algunos de sus seguidores. Cuando yo digo: «el gato está sobre el felpudo», obviamente, como observó Austin, hace falta que se cumplan los axiomas de existencia y de identidad. Porque si no existe el tal gato entonces no puede estar sobre el felpudo. Además si es gato y no es gato, entonces no es realmente un gato; sería, en la terminología de Meinong un subsistente imposible⁶. Pero quien sostenga cuerdamente que el gato está sobre el felpudo *crea* que efectivamente es

5. Cfr. *Speech Acts*, Chap. IV.

6. Cfr. Meinong, Alexius: «The Theory of Objects» en *Realism and the Background of Phenomenology*. Roderick Chisholm (ed.). The Free Press, New York, 1960.

así. Absurdo sería decir: «el gato está sobre el felpudo, pero yo no lo creo».

Pues bien, el narrador del *Quijote* no sólo afirma que Don Quijote arremetió contra los molinos de viento confundiendo con gigantes, sino que, además, *cree* que lo que afirma así aconteció. Pero Cervantes *no* lo cree, al menos en el mismo sentido que lo cree su narrador, porque sabe muy bien (tan bien como nosotros) que en el mundo real nunca existió un tal Don Quijote. Este cuarto principio —el de la creencia en lo que se afirma— permite distinguir limpiamente entre la actitud del escritor y la del narrador. Como novelista, como hombre real del mundo histórico tempóreo y espacial, él no cree lo que el narrador —perteneciente a un mundo ficticio en el cual existen un tiempo y un espacio ficticios—, obviamente, necesita creer. Porque si el narrador no cree en lo que narra, entonces, lógicamente hablando, es imposible la narración.

Y otro tanto ocurre con el lector. Sabe —de acuerdo a ciertas convenciones (entre las cuales está la que podríamos llamar la condición griceana)— claramente que Don Quijote nunca existió como ser real, aunque sí asume que existe en un determinado mundo de ficción, con lo cual queda a salvo el principio de existencia. E identifica perfectamente bien a Don Quijote y no lo confunde con ningún otro ente del mundo novelado y menos del mundo real, con lo cual queda igualmente a salvo el principio de identidad. Además, si alguien que no ha leído la novela y escucha hablar de Don Quijote requiere más antecedentes sobre este personaje, el lector puede ofrecer *n* descripciones de Don Quijote, con lo cual se prueba que también cumple con el principio de identificación. No así con el cuarto: el de la creencia. Obviamente el lector —lo mismo que el novelista— tampoco *cree* que exista o haya existido Don Quijote, al menos en el mundo real.

3. Como Searle piensa que es el novelista quien narra —y no una instancia ficticia inventada por éste—, no sólo cree que Conan Doyle pretende ser John Watson, sino, además, que en una obra de ficción no todo el discurso es ficticio. Así, siguiendo su argumento, cuando Cervantes habla de Toledo o de Barcelona, habla seriamente con actos ilocucionarios auténticos, porque, como ocurre que estas ciudades existen, entonces no pueden caer bajo un discurso pretendido o ficticio. Incluso sostiene que hay novelas —como la realista— en las cuales predomina ampliamente el discurso serio (entonces uno se pregunta ¿y cuál sería la diferencia entre el novelista y el cronista?). Lo paradójico de esta concepción está en que si es así, entonces el novelista a veces, mientras produce su discurso, *pretende* y otras veces *no pretende* —y el escritor realista estaría siempre produciendo auténticos actos ilocucionarios, por tanto su discurso no sería nunca ficticio. O sea que, según el caso, el novelista cambiaría constantemente del discurso serio al no serio, y al revés. Seguramente ningún novelista aceptaría de buena gana esta explicación y creo que la experiencia del lector también la rechaza. Porque, pienso, no es el caso que el lector

produzca cortes en la lectura del discurso ficticio para de pronto dejar paso a un discurso serio y después cierre el paso al discurso serio para volver al ficticio, y así sucesivamente.

Pero aún hay una objeción más grave. Si Don Quijote pasó por Barcelona y Cervantes describe su paso por allí y Barcelona existe y Don Quijote no existe, ¿cómo puede darse el caso de que un ser que no existe haya pasado o vivido en una ciudad que sí existe? Mal podría un ser ficticio, como Don Quijote, haber vivido en un lugar real como lo es La Mancha. Hay en esta teoría una grave confusión entre mundo ficticio y mundo real que sólo podemos desactivar con fundamento, más adelante.

4. A mi modo de ver Searle tiene razón cuando sostiene que la ficcionalidad de un texto no es una propiedad intrínseca del texto —como han sostenido ciertos teóricos de la literatura. Pero esta conclusión verdadera es extraída de premisas falsas y, por tanto, también habrá que desechar el argumento que la sostiene. Para Searle, que una obra sea o no literatura es decisión del lector, pero que sea o no ficticia es decisión del autor. En efecto, como sucede que el escritor estaría *pretendiendo* hacer afirmaciones y como «pretender» es, según Searle, un verbo intencional, el criterio identificatorio respecto de si un texto es o no una obra de ficción debe residir necesariamente en las intenciones ilocucionarias del autor. En general es verdad que la naturaleza de un texto imaginario no reside en el texto mismo, pero también es verdad que no reside en las intenciones del autor. Si se trata de un lector con poca cultura literaria no sería raro —como suele ocurrir— que tome un auténtico relato novelístico por narración histórica, aunque evidentemente en las intenciones del autor, y en las convenciones culturales, se trate de una novela. Cuando un escritor realista escribe una novela, mucho lector ingenuo suele oponer argumentos y datos históricos para «refutar» ciertos «errores» que cree se le han deslizado al novelista, como si éste tuviera que responder a los mismos criterios de verosimilitud que el historiador. En cambio, otros novelistas intentan desestructurar la visión clásica del lector de relatos de ficción, introduciendo prólogos que a un lector inadvertido le pueden llevar a creer que *no se trata precisamente de una narración novelística, sino quizá de una autobiografía*⁷. Y también suele ocurrir que algún cronista escribió sus crónicas con la clara intención de que sean tomadas como relatos verídicos, pero al perder vigencia histórica llegan a ser leídas como relatos de ficción.

Luego si una obra es o no obra literaria no depende de las propiedades internas del texto necesariamente, en lo que Searle tiene razón; pero tampoco depende de las intenciones ilocucionarias del escritor esencialmente, en lo que Searle no tiene razón. Por el contrario —como veremos— depende tanto de las intenciones del escritor como de las intencio-

7. Recuérdense, por ejemplo, cómo comienza la conocida novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*.

nes del lector, y fundamentalmente del lector. Si para Searle la ficcionalidad no es un rasgo distintivo de la obra literaria, entonces se comprende por qué cree que el concepto de «literatura» es relativo e indefinible; que una obra sea o no literatura es, según él, cuestión convencional que queda a cargo de los lectores. Así, pues, en la literatura inglesa, supone él, la obra de Sir Conan Doyle es considerada no literaria, aunque haya sido escrita con intenciones ilocucionarias de texto de ficción. El criterio que aquí maneja Searle es externo a su propia teoría. Confunde valor estético con obra literaria. Pero la cuestión de si una obra es o no literaria no depende, intrínsecamente hablando, de su valor —pues hay buena y mala literatura, pero literatura al fin—, sino de las *actitudes* del lector. La cuestión del valor de la obra literaria aquí no se suscita y no es pertinente para decidir qué es y qué no es *literatura*.

Pienso que la ficcionalidad —que es participación, construcción y responsabilidad esencial del lector— es el rasgo ontológicamente relevante que determina (aunque no por sí sola) si una obra es o no literatura. No sostengo —entiéndase bien— que sea *la* condición suficiente y necesaria del texto literario. Sostengo que hay otras condiciones necesarias (estructura narrativa, motivo, etc.), pero sí creo que es *la* condición fundamental, como explicaré y mostraré más adelante.

5. Pienso, en definitiva, que la noción equivocada de la idea del discurso ficticio como «quasi-speech-act», conduce a Searle y a sus seguidores a errar las dos respuestas a las paradojas con las que se inició esta discusión; en efecto:

(i) Pienso que lo que hace lógica y semánticamente posible que en el discurso imaginario las palabras mantengan su significado y, sin embargo, se desentiendan de sus conexiones con el mundo real *no* es la irrupción de reglas horizontales que quiebren las reglas verticales en virtud de que se trata de pretendidos actos ilocucionarios y no de actos auténticos. Pienso, y así se verá en el curso de este trabajo, que el discurso ficticio es tan auténtico y serio como el ordinario y que no hay razones para establecer sobre ese fundamento tal dicotomía.

(ii) Tampoco creo que lo que hace posible que el escritor cree personajes como por arte de magia, y se refiera a ellos (cuando en realidad no existen dichos personajes) sea, como sostiene Searle, debido a que el autor *pretende* referirse a ellos. Nótese que para hacer aunque sea una referencia pretendida se necesita que de algún modo *exista previamente* aquello a lo cual pretendo referirme.

IV

La teoría de los actos de habla aspira, desde luego, a constituirse en una teoría completa del lenguaje —en un paradigma en el sentido de Kuhn— y por ello no puede excluir el discurso ficticio, ya que éste es par-

te importante en el comportamiento lingüístico de los hablantes. Pero a mi modo de ver no logra explicarlo. Y si no lo explica no viene a ser más que una teoría regional del discurso. Debemos, pues, aspirar a reemplazarla por una teoría más amplia de mayor poder explicativo. Creo que tan ardua empresa se puede iniciar volviendo a la fenomenología y esperar dar aquí los primeros pasos para conseguir ese objetivo. Pero previamente me remitiré a algunas distinciones lógicas y semánticas fregeanas. Después de todo —como es bien sabido— hay ideas de Frege que en otra clave son asumidas por la fenomenología husserliana, especialmente.

Recordemos, pues, que según Frege hay oraciones que tienen sólo sentido (*Sinn*), pero no denotación (*Bedeutung*). En efecto, la oración —dice Frege— «Odiseo fue desembarcado en Itaca mientras dormía profundamente», tiene manifiestamente un sentido. Sin embargo, por ser dudoso que el nombre «Odiseo» tenga una denotación, es dudoso también que la oración entera la tenga⁸. Para Frege los discursos imaginarios que se predicán, por ejemplo, de un personaje ficticio, no son verdaderos ni falsos, pues un nombre propio para ser tal requiere de una denotación. Y esto en rigor porque a un nombre propio puramente imaginario no puede atribuírsele o negársele un predicado. No hace falta en estos casos avanzar hacia la denotación; basta, pues, con detenerse en el sentido del nombre o si se quiere en el *pensamiento* de una oración imaginaria. El pensamiento expresado por una oración imaginaria permanece, según Frege, invariable aunque el nombre de la oración no tenga denotación alguna. Buscar la denotación es propio de la ciencia, pero a la literatura le basta con el sentido, diría Frege. Una oración, pues, como: «el abominable hombre de las nieves cuando descende de las cumbres en primavera se entretiene en deshojar margaritas», no confiere conocimiento alguno. Únicamente lo confieren las oraciones que además del pensamiento poseen denotación. Sólo entonces se puede hablar en rigor de verdad o falsedad. Por tanto, la cuestión de la verdad en el discurso imaginario no se suscita y no tiene sentido plantearla, sostiene Frege⁹.

8. Cfr. «Sobre sentido y denotación», en *Lógica y Semántica*, Gastón Gómez-Lobos, editor y traductor. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.

9. Ciertamente como —a mi juicio— acertadamente sostiene Frege, la cuestión de la verdad no se suscita en el discurso imaginario, si asumimos que ésta sólo es posible cuando está en juego la denotación, es decir la dimensión semántica del lenguaje que conecta el lenguaje al mundo real. En este sentido es de rigor distinguir entre «verdad interna» y «verdad externa» al discurso. Un discurso imaginario —por ejemplo el del *Quijote*— crea un mundo de ficción (precisamente el mundo en el que acontece todo lo que se nos cuenta acerca de Don Quijote); y en este mundo ficticio es verdad que Don Quijote ama a Dulcinea y es falso que Sancho Panza es un caballero. Trátase aquí de «verdad» o «falsedad» interna al discurso. Pero la cuestión de si Don Quijote existe o no existe en el mundo real no admite discusión porque el problema mismo es absurdo (es un pseudoproblema) ya que en este caso se trata de una cuestión externa al discurs-

Otra cuestión importante que Frege reedita para la semántica contemporánea es la distinción entre sentido de una expresión, denotación y representación (*Vorstellung*). La *denotación* es para Frege un objeto sensible, histórico o real, el *sentido* es una objetividad que no depende del portador, pero la *representación* es una imagen interior. Surge del recuerdo y de las impresiones externas e internas y por ello suele estar empapada de sentimientos, y lo que es muy importante, es siempre vaga y variable. Varía de un individuo a otro. El *sentido* es de naturaleza lógica, la *representación* es de carácter psicológico. De ahí que pueda haber una multiplicidad de diferencias en las representaciones conectadas con un mismo sentido. Sin la representación, dice Frege, no sería posible el arte. «Hay que distinguir —sostiene— rigurosamente entre lo que es contenido de mi conciencia, representación mía, y lo que es objeto de mi pensamiento»¹⁰, una clásica afirmación que suscribiría Husserl. Además, agreguemos, para completar este cuadro, que para Frege el *sentido* de un nombre o el pensamiento expresado en una oración lo capta cualquiera que conozca bien una lengua. No se requiere otra condición, de donde se sigue que en cierto modo el sentido es intrínseco al lenguaje y su aprehensión depende de la capacidad de captación del hablante.

Pertrechados con estos conceptos fregeanos intentaré una primera aproximación a los problemas que plantean las paradojas de la narración y de la referencia ficticia.

Para Austin el sentido y la referencia pertenecen al acto locucionario y la fuerza al acto ilocucionario¹¹. Pero como el discurso ficticio no denota, entonces no es auténticamente un acto locucionario y, además, pierde su fuerza ilocucionaria con lo cual se transforma en un discurso parásito, una suerte de lenguaje desvanecido. Esto ocurre —explica Searle— debido a que el escritor no escribe en serio, sólo pretende hacerlo y al pretender referirse a determinadas entidades, crea entidades de ficción. El problema de esta explicación reside —además de la oscuridad que implica el concepto de «pretensión»— en que para Searle el significado del acto ilocucionario ejecutado en la expresión es función de la referencia de la oración. Si no, sostiene, sería imposible comprender una oración y de ello es prueba que las oraciones mantienen su significado tanto en un discurso serio como en uno no-serio. Pero sostener, en consecuencia, que las reglas horizontales suspenden los requerimientos de las verticales y por eso no se alteran ni cambian los significados literales, sino que por el

so y como el discurso imaginario no vincula ni pretende vincular las oraciones al mundo real, pues *de suyo* carece de denotación, el problema de la «verdad» en sentido externo no se suscita.

10. Cfr. «El pensamiento. Una investigación lógica», §72. Id. *Lógica y Semántica*.

11. Un examen detenido sobre la teoría del acto locucionario y su estructura según Austin, puede verse en el trabajo de François Récanati «Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire?». *Communications*, n.º 32, Seuil, 1980.

contrario permiten su uso en el discurso ficticio, me parece erróneo y confuso.

Desde una perspectiva fregeana se podría contestar en cambio con mucha más claridad y sencillez a las dos paradojas bajo análisis. En efecto: ¿cómo es posible el discurso ficticio? Y ¿cómo es posible la referencia a entidades de ficción? Sencillamente porque:

1. Hay que distinguir en todo discurso entre sentido y denotación.
 2. Hay discursos —como el ordinario, el histórico, el científico— que requieren del sentido y de la denotación. De éstos, y sólo de éstos, se pueden predicar la verdad o la falsedad.
 3. Pero hay discursos que sólo poseen sentido (es decir expresan pensamientos), pero no tienen —ni falta que les hace— denotación. Es el caso del discurso imaginario.
 4. El discurso imaginario puede ser comprendido —es decir, es posible *qua* discurso imaginario— por cualquier hablante u oyente que conozca bien su lengua.
 5. Distintos lectores que conozcan bien su lengua comprenderán esencialmente el mismo discurso porque lo que captan es el pensamiento expresado *en* el discurso y el pensamiento es de naturaleza lógica. No varía, no cambia de un lector a otro. Es intemporal.
- Así, pues, al leer diversos lectores el *Hamlet*, aunque puedan admitirse diferencias de interpretación, *esencialmente* estarán de acuerdo en que han conocido la misma obra, por variados que pudieran ser los modos de representarse los pensamientos ahí expresados.
6. Las diferencias radican en que los contenidos de conciencia (o vivencias) son, por su naturaleza psíquica, siempre diversos de individuo a individuo (y aún en el mismo individuo en momentos diferentes). Pero no se debe confundir la representación con el objeto de ella. Aquélla es subjetiva, éste completamente objetivo.

El discurso ficticio, entonces, será posible porque el lenguaje permite la emisión de oraciones con pleno sentido, pero que no tienen ni pretenden tener denotación. Los entes de ficción surgen, en consecuencia, *internamente al discurso*, como resultado de los sentidos y pensamientos que la naturaleza lógica y semántica del lenguaje implica.

Para aclarar un poco más el panorama yo diría que habría que distinguir también entre cuestiones internas y cuestiones externas al lenguaje. El discurso ordinario está necesariamente vinculado al mundo y por tanto trata de cuestiones externas a sí mismo. Posee una dirección esencialmente *extralingüística*, apuntada al mundo real, si entendemos por real el mundo del acaecer fenoménico e histórico. El discurso ficticio, en cambio, se refiere a un mundo intralingüístico, es decir, a un mundo que surge y se mantiene en los límites del lenguaje y de la conciencia del hablante y del lector pero que, en principio, no alcanza el mundo real. Es decir crea su propio mundo, que es un mundo ficticio y a él se refiere constan-

temente. No digo que el discurso ficticio se refiere a sí mismo —postura sostenida por muchos teóricos de la literatura—, lo que es un error¹². Se refiere a un tiempo, a un espacio y a unos entes de ficción que de suyo pertenecen a ese tiempo y a ese espacio ficticios.

Estos últimos avances que aquí propongo ya no se siguen necesariamente de Frege, pero tampoco hay necesidad para que así sea. He tomado a Frege como motivo de inspiración, pero no para seguirle absolutamente. Ahora, pues, podemos continuar avanzando porque me parece que la cuestión fundamental no está completamente resuelta.

Si retrotraemos la discusión a Searle, éste se asombraba —y no es para menos— del hecho peculiar y sorprendente de que el lenguaje humano permite la posibilidad de la ficción. El cree que la respuesta hay que buscarla en las pretendidas intenciones ilocucionarias del escritor. A la luz de Frege hemos visto que el discurso ficticio es posible no por virtud de los pretendidos actos ilocucionarios del autor, sino porque es posible construir y expresar oraciones que poseen pleno sentido, pero que carecen de denotación. Pero ahora podríamos llevar más allá las cosas y preguntar: ¿y cómo es posible que la mente humana pueda construir y expresar oraciones con sentido pero sin denotación? Pienso que la respuesta última hay que buscarla más allá de la lógica y más allá del lenguaje (pero sin olvido ni de la lógica ni del lenguaje); es decir hay que superar a Frege porque la proyección del pensamiento de Frege en este terreno lleva a pensar que la ficcionalidad del discurso imaginario depende de ciertas propiedades lógicas del discurso y, como bien sostiene Searle, esto no es posible. Pero no es posible, no por los argumentos de Searle, sino por argumentos muy sólidos que ya caen de lleno en el terreno de la fenomenología. La respuesta hay que buscarla, me parece, en la conciencia, punto de partida y de retorno auto y totofundante de toda realidad, efectiva o presunta.

La conciencia es, pues, el rasgo ontológicamente relevante del hombre, lo que lo distingue de las demás especies, la capacidad que posibilita la actividad simbólica superior responsable, en último término, de toda forma de cultura.

Para comenzar debemos entonces reemplazar el concepto de *pretensión* —que se ha mostrado confuso e insuficiente— por el concepto de *invención* que me parece claro y fundamental para una correcta intelección de la naturaleza del discurso imaginario y de los mundos de la ficción. El novelista cuando escribe *no pretende*, sino *inventa*. El concepto de invención hay que explicarlo desde una teoría de la conciencia y, más específicamente, desde una teoría de la conciencia imaginante¹³.

12. Esta teoría originada en «las tesis» del Círculo Lingüístico de Praga, es desarrollada por Roman Jakobson en «Linguistics and Poetics» en *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed.). M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1960.

13. Al concluir Searle en «The Logical Status of Fictional Discourse» (ya citado)

V

El hombre, al par que conciencia propia, es conciencia de lo que él no es, es decir de lo que es objeto para su conciencia. El mundo es lo otro, lo que se opone a su conciencia y lo distingue como entidad distinta y unitaria frente al mundo con el cual guarda, sin embargo, una relación «sui generis». Toda conciencia es conciencia de algo; no existe conciencia vacía o ensimismada; la percepción, el cogito, la imaginación, el deseo son percepción, pensamiento, imaginación o deseo *de* algo. Esto es lo que se denomina *intencionalidad* o carácter trascendente de la conciencia, pues la conciencia no es una cosa, ni un ámbito cerrado, sino una actividad abierta, por estar inevitablemente referida a objetos. Ahora bien, esta relación de la conciencia con «lo otro» no es de carácter lógico, sino intuitivo. La intuición es la fuente originaria y de derecho del conocimiento, pues nos asegura el contacto con las cosas mismas, pero no para permanecer en las cosas sino para transitar desde ellas, en cuanto fenómenos dados en la vivencia, a las esencias, que son los verdaderos objetos que investiga el fenomenólogo. El principio de intencionalidad establece, además, que la conciencia no es sólo «conciencia de algo», sino también *conciencia dirigida* hacia un objeto, objeto que no es posible comprender en sí y por sí, sino siempre en su relación con la conciencia, pues no puede ser sino objeto para la conciencia y ésta, a su vez, no puede serlo sino con referencia a un objeto. El mundo, pues, se agota completamente en esta relación fenomenológica. No hay ni puede haber realidad alguna fuera de esta relación. Por el contrario, desde un punto de vista fenomenológico habría que decir que la conciencia es condición posibilitante del mundo; es el escenario en el cual aparece y se despliega el mundo. Pero no se despliega de un modo neutro, sino que se despliega con un cierto sentido; porque la conciencia no sólo se dirige al objeto con el cual establece una relación de enfrentamiento y colaboración, sino que también le presta sentido. La conciencia es pues *la* instancia donante de sentido.

Por otra parte el mundo que aparece ante la conciencia con sentido, puede revelarse en diversas modalidades, según que se dé a la conciencia —o la conciencia se lo dé— como mundo percibido «hic et nunc», como mundo meramente pensado «in specie», o como mundo puramente fan-

acepta que podría haber otras respuestas al problema de la naturaleza del discurso ficticio e intuye vagamente que una respuesta plausible podría estar relacionada con el importante rol que la imaginación juega en la vida humana. Sin embargo no desarrolla —a saber— dicha intuición. Tampoco hay —me parece— un tratamiento, desde esta perspectiva, en sus trabajos posteriores recogidos en *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, Sydney, 1979, y en *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Sydney, 1983.

tasiado o imaginado. Examinaremos brevemente estos tres tipos de actividad de la conciencia teniendo como fondo las teorías fenomenológicas de Husserl y de Sartre. Obviamente no entraremos en detalles técnicos que quedan fuera del foco del presente trabajo, aunque será menester hacer mención a algunas distinciones establecidas por estos pensadores¹⁴.

Cuando un lógico, por ejemplo, juzga frente a un conjunto de proposiciones conectadas mediante un condicional, las posibilidades que se siguen de asignar diversos valores a sus cláusulas o reducirlas a términos de conjunción y alternación, estamos en presencia de un caso típico de conciencia pensante. Aquí se realiza plenamente el cogito. En realidad es un tipo de conciencia que nunca nos abandona del todo porque el hombre por su naturaleza racional —entiéndase conciencia racional— siempre está considerando los fenómenos que se dan a su conciencia desde esta perspectiva. Pero si ocurre que a menudo la conciencia pensante suele retirarse para dejar paso a la mera percepción, como cuando contemplo el verde y el azul de un paisaje o escucho la nota aguda de un clarinete; o también cuando mi conciencia es un puro fantasear como ocurre en el sueño, por ejemplo. Claro está que la conciencia pensante puede volver inmediatamente sobre lo meramente percibido o fantaseado y reflexionar sobre ello. Entonces se trata de una conciencia refleja que toma los datos de la percepción o fantasía como motivos de reflexión. Una cosa es que yo perciba el verde y el azul del paisaje y otra, diferente, es que me dé cuenta de que los percibo y medite sobre esta vivencia perceptiva.

Pero más interesante y atingente para una teoría de la ficción es la distinción entre la percepción y la imagen (es decir, entre la conciencia percipiente o realizante y la conciencia imaginante). Recordemos que Husserl al considerar el fenómeno que se da a la percepción, por el recurso de la *epokhé* dejaba fuera de juego la tesis de existencia. Sin embargo, como bien observó Sartre, este recurso impide conquistar un criterio demarcativo claro y preciso entre objetos reales y objetos imaginados. En efecto, ¿cómo distinguir entre la percepción de un manzano en flor y la fantasía de un manzano en flor, por ejemplo, soñado? Si la existencia queda fuera de juego, ambos fenómenos son en esencia lo mismo, pues no hay más esencia en la percepción del manzano que en el manzano fantaseado. Intrínsecamente considerados ambos fenómenos, no hay modo de distinguir entre los contenidos de una y otra vivencia. Hay pues que intentar establecer un criterio de distinción.

El caso es que cuando percibo un manzano en flor, sería absurdo

14. Tengo especialmente presente entre las obras de Husserl *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*. Martinus Nijhoff, Haag, 1950 y *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Martinus Nijhoff, Haag, 1950. De Jean Paul Sartre tengo presente fundamentalmente *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940.

creer que el manzano está *en* la percepción, pues la percepción es una determinada actividad de la conciencia. Ahora si cerramos los ojos, reproducimos la imagen del manzano que antes percibíamos. En esta nueva situación se me da el manzano como imagen, pero lo mismo que cuando lo percibía como cosa del mundo real, tampoco entra *en* la conciencia a modo de réplica o simulacro. ¿Qué ocurre? Pues que la conciencia se refiere al manzano de dos maneras distintas, con la diferencia que en el primer caso se trata de un manzano individualizado, encontrado por la conciencia aquí y ahora y sobre el cual recae una tesis de existencia. En el segundo caso la conciencia no ha encontrado el manzano *qua* cosa real aquí y ahora, pues ahora es objeto para una conciencia imaginante que neutraliza tanto la realidad como la existencia del manzano real. La imagen del manzano en flor es a fin de cuentas conciencia imaginante-de-manzano-en-flor. Luego la conciencia imaginante es un tipo de conciencia que tiene una peculiar manera de intencionar sus objetos, modo que dista mucho de cómo procede la conciencia perceptiva.

Sin embargo, todavía hay que distinguir entre una imagen producto de una percepción y una imagen completamente fantaseada. Alguna diferencia importante tiene que existir entre recordar un suceso —que es una forma de conciencia imaginante— y el mero fantasear. Tiene que haber una importante diferencia entre mi recuerdo de «Juan tocando la flauta» en una situación real y concreta y «Odiseo tensando el arco ante los pretendientes». En ambos casos hay una vivencia, una representación y, evidentemente, un contenido de la representación que no puede confundirse con la representación misma. Se podría suponer que en el primer caso yo me represento la situación con una tesis de existencia, pero proponiendo el objeto de mi representación como ausente, mientras que en el segundo caso me lo propongo como inexistente. Así cuando consideramos, por ejemplo, el grabado de Durero «El Caballero, la Muerte y el Diablo» estaríamos proponiendo estos tres personajes como inexistentes ya que estas tres entidades no tienen ni han tenido una existencia en la percepción. De suerte, pues, que cuando me imagino a Odiseo tensando el arco, la conciencia propondría el objeto irreal Odiseo como inexistente. Así lo cree al menos Sartre. Yo creo en cambio que al leer una obra de ficción, como la *Odisea*, no propongo a Odiseo como inexistente; es decir, no propongo el objeto irreal de mi conciencia imaginante como inexistente ni como ausente. Si Odiseo de suyo carece de existencia real no hace falta que yo lo proponga como inexistente. Si me imagino a Odiseo tensando el arco, naturalmente mi conciencia no propone la existencia fuera del acto de imaginar mismo (como ocurre con la imagen de mi amigo Pedro cuyo retrato tengo sobre mi escritorio), sino que propone la irrealidad de este personaje inexistente, con lo cual la existencia queda neutralizada. Pero entiéndase bien, *queda neutralizada la existencia trascendente*. Estos entes entonces existen, obviamente, pero sólo en tanto y en cuanto propuestos como actividad de mi conciencia imaginante y en este sentido

son irreales o mejor aún, ficciones. Si leemos, pues, la *Odisea* observaremos que su mundo irreal o ficticio existe, pero sólo y mientras dure la actividad de la conciencia imaginante. En cambio, en la percepción aunque dejemos de percibir aquí y ahora un objeto o un suceso determinado no modificamos la tesis de existencia. Seguimos suponiendo que el mundo real existe percíballo o no mi conciencia como tal, más allá de que actualicemos en una percepción determinada.

En resumen, corresponde a la conciencia realizante de suyo proponer sus objetos como trascendentes al acto mismo de percibir y como existentes en actualidad y realidad. Hay, pues, en la percepción inevitablemente una tesis de realidad y de actualidad. En cambio, la conciencia imaginante neutraliza la trascendencia y la existencia real de sus objetos. Se los propone como mejores objetos ficticios. No es el caso, en consecuencia, que el discurso imaginario carezca de referencia; la tiene, tan sólo que esa referencia es ficticia. Si el discurso imaginario no tuviera referencia nos sería imposible situarlo imaginariamente. La conciencia imaginante que como toda conciencia es conciencia *de* algo caería en el vacío, lo que es contrario a la direccionalidad intencional que esencialmente constituye su estructura. No se crea, pues, que el discurso imaginario no denota en absoluto. Lo que ocurre es que no denota en el mismo sentido que denota el discurso ordinario, pero de algún modo denota. Si no denotara nunca llegaría a ser comprendido. El discurso imaginario denota antes de ficción. En eso consiste la esencia del discurso literario en cuanto es una forma paradigmática de discurso imaginario. Si no fuéramos capaces de imaginar, el arte sería imposible.

Es la conciencia imaginante la que se pone en actividad, desplazando a la conciencia realizante volcada sobre lo real y actual y, en su actividad, *inventa* mundo, un mundo que, sin embargo, no trasciende, no se proyecta como realidad ni se propone como existente allende el acto de conciencia. Por el contrario, se agota en la pura inmanencia de la conciencia. Esto es lo que, me parece, Frege intuyó y quiso decir cuando sostuvo que a la poesía le basta el sentido para ser tal, pero no avanza ni necesita avanzar del sentido a la denotación objetiva y existente como ocurre con el discurso científico. Su error estaba en no distinguir distintos tipos de conciencia y en suponer que la naturaleza de un discurso dependía enteramente de factores lógicos y semánticos internos al discurso.

Sobre este trasfondo podemos entonces sostener —y ésta es nuestra tesis principal— que cuando hablamos del mundo real, reconocemos y describimos cosas o sucesos *en* el y *del* mundo. Primero es el mundo y luego el hablar acerca de él. Pero cuando hablamos sin referencia al mundo *inventamos* cosas y sucesos al hablar. Así pues, mientras el discurso ordinario reconoce mundo al hablar, el discurso imaginario funda mundo al narrar. El discurso ordinario, periodístico, histórico o científico aspira a hablar de las cosas que existen trascendentemente a la conciencia y a describirlas en lo que son y tal como son. Por eso tiene sentido

concebir la verdad o la falsedad como una relación de concordancia o no concordancia entre el discurso y el mundo. Se trata de una relación externa al discurso. El discurso imaginario, en cambio, se vale del sentido interno al lenguaje segregado por la conciencia imaginante, pero que permanece en la inmanencia exclusivamente. Cuando este discurso está dirigido, orientado o estructurado por un narrador (que es también una instancia ficticia inventada por el autor) en torno a un argumento, surge en plenitud la obra literaria como obra de ficción.

Y así como nuestra existencia real es instalación de un cuerpo real en un punto del espacio-tiempo real, así también el discurso imaginario posibilita la instauración ficticia de entes ficticios en un espacio y tiempo de ficción. Todo mundo posible fundado por el discurso literario es instauración de vida en un mundo donde los entes, los sucesos, el tiempo y el espacio son todos de ficción. Un ente corpóreo real necesita de un espacio y de un tiempo reales. No es concebible un ente real que exista en un espacio y en un tiempo de ficción. Del mismo modo es imposible que un ente de ficción exista en el mundo de espacio y tiempo reales. Estos modos de existencia no pueden confundirse si se tiene presente que en la realidad los entes son reales, el espacio es real y el tiempo es real, mientras que en la obra literaria todo es ficción. Si no se advierte esta diferencia se puede llegar a creer que cuando en un discurso imaginario aparece un nombre referido a una realidad, el discurso deja de ser imaginario para transformarse en real con lo cual se pierde inevitablemente la unidad imaginaria del mundo creado por la narración. Pero además se puede llegar al absurdo de creer que como existe La Mancha y el narrador sitúa a Don Quijote en La Mancha, entonces Don Quijote tiene que haber existido como ente real. ¿Pero cómo puede existir un ente ficticio en un lugar real? Lo que ocurre, en primer lugar, es que no es Cervantes el que cuenta la historia de Don Quijote como cree Searle, sino un narrador ficticio que, por cierto, Cervantes ha inventado por virtud de su conciencia imaginante para que, precisamente, éste ponga en marcha la narración. La Mancha que aparece ahí entonces, en la que se sitúa a Don Quijote es, por fuerza, una Mancha imaginaria, tan imaginaria como Don Quijote, cuya denotación es completamente ficticia y poco o nada importa que esa Mancha se parezca o no se parezca a La Mancha real. Es un mundo posible, como cualquier otro mundo posible, tan sólo que guarda cierto aire de familia con el mundo real. Si se tiene esto presente desaparece la paradoja que sorprende a Searle y que le hace creer que a veces el escritor pretende escribir actos ilocucionarios y entonces hay ficción, y a veces no pretende —por ejemplo cuando habla de La Mancha— y entonces no hay ficción.

Del hecho, pues, que el mundo de ficción se derive por virtud de la conciencia imaginante de la realidad, así como el hijo se «deriva» de los padres, se sigue que una vez derivado y constituido adquiere autonomía óntica y por consiguiente auténtica existencia y realidad, aunque su exis-

tencia y su realidad sean de una naturaleza distinta a nuestra propia existencia y realidad. El discurso ficticio no puede ser abstracto en el sentido que lo es el filosófico, porque su vocación es crear o fundar mundo. Inventa situaciones y un ambiente urbano, rural o psicológico y supone una historia privada o colectiva en la que instauran su existencia los personajes de ficción. En resumidas cuentas, la obra de arte es un micromundo organizado artificialmente que se instala en la existencia real como mundo irreal. Este mundo requiere que haya personajes y a esos personajes hay que situarlos en un espacio y en un tiempo. Sólo entonces la obra se independiza del mundo para crear su propia realidad. Estos tres elementos son ficticios y ninguno puede faltar, y si alguno de ellos falta el mundo de ficción no se constituye como tal.

Instaurándose un tiempo y un espacio ficticios por necesidad los personajes y los acontecimientos lo serán de suyo. Cuando el narrador del Quijote comienza con estas oraciones su discurso:

«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...» (subrayo).

está creando simultáneamente las tres vigas maestras de la ficción literaria de una sola vez: un espacio imaginario, «En un lugar de La Mancha»; un tiempo imaginario, «no ha mucho tiempo», y un personaje de ficción «un hidalgo de los de lanza...». Se funda de este modo el mundo en el cual han de ocurrir todos los acontecimientos a los cuales asistiremos en nuestra condición de lectores de ficción, de lectores que adoptaremos ante el discurso una actitud imaginante. Y así ocurre con todo discurso imaginario, sin excepción. Sólo un discurso imaginario crea un tiempo y un espacio que no son ni el tiempo ni el espacio de nuestra realidad mundanal. Un discurso ordinario, en cambio, tiene lugar desde y por virtud de la conciencia realizante, vale aquí y ahora y sólo en relación directa con la realidad efectiva o presunta acaecida o por acaecer. En este contexto tiene sentido predicar la verdad o la falsedad de los sucesos anunciados por el discurso, según correspondan o no con los hechos efectivos, trascendentes desde luego no sólo al discurso, sino también a la conciencia realizante que los genera y expresa.

Todo mundo ficticio creado por un discurso imaginario —*El Quijote*, por ejemplo— como toda cosa mundanal, tiene una edad que se inscribe en el tiempo histórico y se acrecienta a través de él. *La Odisea* como obra concluida tiene casi tres mil años y *El Quijote* varios siglos. Pero no hay que confundir este tiempo externo e histórico con el tiempo intrínseco creado por la narración en el que todos los acontecimientos comienzan, transcurren y finalizan en una especie de eterno retorno, y en el cual pueden, eventualmente, volver a comenzar si se dan ciertas circunstancias favorables. En efecto, cada lectura queda iluminada por la concien-

cia imaginante del lector y es entonces y sólo entonces que los entes imaginarios alcanzan la plenitud de su existencia en sus mundos de ficción.

VI

Volvamos pues a nuestras preguntas iniciales e intentemos desde esta nueva perspectiva resolver los problemas que a mi modo de ver deja intactos la teoría de los actos de habla.

1. ¿Cómo es posible el discurso imaginario? En primer lugar el discurso en general no es una cuestión meramente lingüística que pueda resolverse tan sólo apelando a las distinciones de expresión (*utterance*), acto locucionario, acto ilocucionario, acto perlocucionario, fuerza ilocucionaria, efecto ilocucionario y otros conceptos de esta especie. En realidad *todos estos actos son efectos de otros actos fundantes originados en la actividad de la conciencia*. Es la conciencia, en definitiva, la instancia encargada de dar o retirar sentido a las expresiones lingüísticas, pues desde una perspectiva fenomenológica el mundo es función de la conciencia. Estas últimas consideraciones nos obligan a entrar nuevamente en una teoría fenomenológica del lenguaje¹⁵.

Como sostiene Husserl, la expresión lingüística tiene como primera misión una función comunicativa. El complejo acústico articulado o escrito se convierte en discurso comunicativo gracias a que el que habla lo *produce con la intención de manifestar algo acerca de algo*. Es decir, el hablante presta a ciertos actos psíquicos un sentido que intenta comunicar al que escucha o lee. Mediante un proceso lógico, semántico y psíquico complejo, que podría explicarse según las reglas de Grice¹⁶, el que escucha comprende la intención del que habla y la clave en la que habla. El que habla realiza ciertos actos de donación de sentido mediante los cuales no sólo intenta comunicar, sino que de hecho notifica a su interlocutor. La notificación, a su vez, posee un contenido constituido por las vivencias psíquicas del que habla. Por su parte, el receptor comprende la notificación que se le manifiesta no mediante un saber conceptual sino mediante un proceso de apereibir intuitivo. De esta suerte quien escucha percibe que quien habla exterioriza señales de sus pensamientos mediante sus palabras. Estos pensamientos —o significaciones— son los sentidos otorgados por la conciencia a la palabra viva (esto es, dicha o escrita). Considerada en sí, la palabra parece componerse de un anverso, que es la expresión misma, y de un reverso, que es su significación. Dejando

15. Sigo a Husserl, aunque no en todas sus distinciones y consecuencias, especialmente en sus *Investigaciones Lógicas*, Vol. 1, versión de Morente y Gaos. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

16. Cfr. P. G. Grice, «Utterer's Meaning and Intentions», en *The Philosophical Review*, Vol. LXXXIII, 1969.

de lado la expresión, encontramos ciertos actos de conciencia que otorgan significación: estos actos de conciencia —que son vivencias— no hay que confundirlos, desde luego, con los contenidos intencionales de la vivencia, que son objetivos y que podemos denominar significaciones. Y la palabra es palabra precisamente por su significación, y sólo deja de serlo cuando nuestro interés se dirige en exclusiva a su lado sensible, es decir, a la palabra en cuanto expresión. Esto por un lado; por otro, el acto mediante el cual se cumple la referencia a una objetividad expresada constituye plenitud intuitiva. Merced a esta plenitud la expresión mienta algo y al mentarlo se refiere a algo objetivo. En otros términos, la expresión busca su sentido. Pero aquí a su vez pueden ocurrir dos situaciones. La primera: que la expresión que mienta su objeto lo alcance trascendentemente y en este caso la referencia de la expresión a su objeto queda completamente cumplida. La segunda: que la expresión de todas maneras miente su objeto en cuanto y en tanto significación, pero que no alcance su objeto sencillamente porque el objeto no existe o su existencia queda neutralizada. Lo primero ocurre en un discurso ordinario, histórico o periodístico. Lo segundo en un discurso imaginario. En este último caso la objetividad queda meramente representada como producto de la fantasía. Pues bien, para que se genere la comunicación y la comprensión de lo comunicado no hace falta que la referencia de la expresión quede completamente consumada. Basta con que señale y notifique su sentido. Si esto es así al discurso imaginario le basta con alcanzar la significación, significación que se origina en ciertos actos intencionales donantes de sentido. En resumen, hay que distinguir entre la significación de una expresión y su propiedad de referirse trascendentemente a un objeto. Este segundo factor es eventual: puede darse como no darse, como ocurre en el discurso ordinario, o puede ocurrir que ni siquiera se plantee la posibilidad de su dación. Este último es el caso del discurso imaginario y precisamente por eso no tiene sentido suscitar la cuestión de la verdad; cuestión que en cambio es esencial al discurso ordinario orientado y volcado totalmente sobre la realidad.

En consecuencia la denotación del nombre «Odiseo», por ejemplo, se limita a la significación de este nombre, significación que en ningún caso hay que confundir con la vivencia o representación en la cual tiene lugar el acto de conferir sentido o significación a este nombre. Así el nombre «Odiseo» no implica ni una tesis de existencia trascendente ni una tesis de realidad. Distinta es la situación del nombre «Napoleón»; en este caso el sentido busca y alcanza una realidad trascendente con una tesis explícita de existencia y realidad. «Napoleón» denota, pero denota en un sentido muy diferente a como denota el nombre «Odiseo», tanto así que la palabra misma «denotación» se torna equívoca, pues la misma expresión es usada para cubrir dos referencias muy distintas.

Por tanto, y para contestar la interrogante que ha quedado abierta sobre la posibilidad del discurso imaginario, hay que decir que la concien-

cia es capaz de generar ciertos actos de conciencia imaginante y estos actos a su vez dan origen a determinados actos ilocucionarios. Estos actos de habla suscitan, por virtud de sus significaciones, vivencias plenas de sentido en el lector quien pone en actividad su conciencia imaginante, mediante un tácito convenio de mutua colaboración entre escritor y lector. En efecto, cuando el lector toma la decisión de leer una novela pone inmediatamente en actividad un tipo especial de actos de conciencia que neutralizan la realidad y la existencia trascendente de los sucesos narrados, los comprende y los sitúa meramente en un espacio y un tiempo ficticios. En el cuento infantil, por ejemplo, el convenio se establece mediante ciertas expresiones rituales estereotipadas. Cuando el narrador comienza con la fórmula lingüística «había una vez...» o «hace mucho tiempo, pero mucho tiempo...», el niño inmediatamente adopta una actitud imaginante y se desconecta del mundo real porque su conciencia en vez de producir actos realizantes dirigidos al mundo del aquí y el ahora, queda enteramente dirigida hacia el mundo de ficción que surge de la narración. Este tácito convenio de *cooperación* entre el narrador y el lector podría describirse minuciosamente según las normas conversacionales de Grice, pero esa tarea específica queda ya fuera del alcance de este trabajo.

Por tanto no hay un discurso serio y otro no serio o pretendido. Tanto el discurso generado por la conciencia realizante como el generado por la conciencia imaginante son simplemente discursos. No es más seria la conciencia realizante que la imaginante, a no ser que sostengamos tácitamente un prejuicio a favor de la existencia y la realidad percibida «hic et nunc». No se pasa, pues, de un discurso no serio a uno serio —como cuando el novelista, según Searle, deja de construir discurso ficticio para referirse a situaciones reales de la vida histórica o fenoménica—, sino de una conciencia imaginante a una realizante, como por ejemplo, cuando mi lectura es interrumpida por la bocina del teléfono. *No es pues, investigando la índole de los actos ilocucionarios como comprenderemos la naturaleza del discurso imaginario, sino estudiando la estructura intencional de los actos de conciencia imaginante.*

2. Ahora que sabemos cómo se origina y qué es lo que es el discurso imaginario, podremos desactivar también la segunda paradoja que enuncié al comienzo de este trabajo; es decir, cómo es que el novelista pueda crear personajes ficticios y hacer referencia a ellos. Ello es posible primeramente porque el novelista imagina ciertos sucesos que inmediatamente inscribe en un tiempo y un espacio imaginarios; luego inventa un personaje a quien endosa el discurso originado en sus actos de conciencia imaginante. Este personaje ficticio que es el narrador se hace cargo y responsable de lo narrado. El escritor al ir inventando discurso, del cual él se desentiende como ente real, va fundando mundo. En actitud imaginante el mundo queda instaurado al narrar, mientras que en actitud realizante se describe o se constata un mundo ya existente, lingüísticamente. El narrador, como ente ficticio, hace un llamado al lector, quien si acepta

el juego a que es invitado, se compromete a cooperar con el narrador relegando a un segundo plano su actitud realizante y asumiendo en su reemplazo una actitud imaginante. De suerte, pues, que el narrador cuando narra hace referencia a entes y sucesos de ficción y esta referencia queda cumplida intramundaneamente y así lo asume el lector, pues en virtud del convenio establecido con el narrador, suspende la tesis de realidad y de existencia que pesa sobre el mundo para dar paso a la conciencia imaginante donde la existencia y la realidad de los sucesos y personajes quedan neutralizados en favor de una existencia y una realidad meramente ficticias.

Lo que ocurre en el proceso de narración de ficciones es básicamente lo mismo que lo que ocurre en una situación viva cuando, por ejemplo, en un día de frío y extenuante trabajo, yo me dirijo a mis compañeros de labor y les digo: «imagínense un día de sol en una playa tropical, bajo la sombra fresca de frondosas palmeras y agua tibia que acaricia la piel, etc.». Cuando en esa misma situación viva yo digo «este ambiente está frío y hoy tenemos demasiado trabajo, me siento agotado», mi discurso es distinto. Este discurso es tan ordinario como el anterior pero está formulado y estructurado merced a ciertos actos de conciencia realizante: mis oraciones implican una tesis de existencia y realidad respecto del mundo: describo el mundo y en consecuencia mi discurso puede ser considerado verdadero o falso. Pero en el discurso primero yo inmediatamente apelo a la conciencia imaginante y tácitamente invito y hasta exijo una marginación de la conciencia realizante. Y puesta la conciencia imaginante en actividad, evidentemente que yo y quien me escucha podemos referirnos a ese día de sol en la playa, etc., y predicar infinidad de atributos de él, pero no por eso vamos a suponer que ese día de sol existe, así como existe el lugar físico desde el cual estoy hablando. Existe sí, pero con otro tipo de existencia, una existencia interna al discurso que permanece mientras permanezca mi actividad imaginante que lo intenciona como mundo de mera ficción.

La conciencia imaginante tiene, pues, una gran ventaja sobre la conciencia realizante. Como no queda obligada por el principio de existencia real, tiene plena libertad para darse ciertas leyes e instaurar los mundos de ficción que quiera, y como quiera, no sólo a la manera de lo que ha sido, sino también de lo que podría ser, de lo que pudo ser y no fue, y de lo que nunca podrá ser en el mundo real. Esto fue quizá lo que quiso decir Aristóteles en su *Poética* cuando sostuvo que la poesía es más filosófica que la historia, pues la historia no tiene libertad, mientras que la libertad es precisamente esencial al arte.