



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

LA FICCIÓN COMO HECHO INSTITUCIONAL  
EN LA TEORÍA DE JOHN SEARLE:  
El caso de *El túnel*, de Ernesto Sábato

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Cognitivos

Daniela Veas Mardini

Profesor Guía:  
Rodrigo González Fernández

Santiago de Chile, año 2014



LA FICCIÓN COMO HECHO INSTITUCIONAL  
EN LA TEORÍA DE JOHN SEARLE:  
El caso de *El túnel*, de Ernesto Sábato

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Cognitivos

Daniela Veas Mardini

Profesor Guía:  
Rodrigo González Fernández

## RESUMEN

**Autora:** Daniela Veas Mardini.

**Profesor Guía:** Rodrigo González Fernández.

**Grado académico obtenido:** Magíster en Estudios Cognitivos.

**Título de la tesis:** “La ficción como hecho institucional en la teoría de John Searle:  
El caso de *El túnel*, de Ernesto Sábato”.

**Fecha de graduación:** Año 2014

**Datos personales:** danielaveasmardini@gmail.com

*Para Jorge y Rafael*

*How is it possible in a universe consisting entirely of physical particles in fields of force that there can be such things as consciousness, intentionality, free will, language, society, ethics, aesthetics and political obligations?*

John Searle

*... las pasiones más hondas del alma colectiva se manifiestan en los mitos o en las ficciones de los poetas, que sueñan por los demás.*

Ernesto Sábato

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPÍTULO I: UNA REVISIÓN SINTÉTICA DEL PROBLEMA DE LA REFERENCIA EN LA FICCIÓN.....</b>	<b>8</b>
1.1 El problema de la referencia en la filosofía del lenguaje.....	8
<u>1.1.1 Los objetos inexistentes de Meinong.....</u>	8
<u>1.1.2 Las teorías descriptivistas de Frege y Russell.....</u>	10
<i>Signo, sentido y referencia en la teoría de Gottlob Frege.....</i>	10
<i>La teoría de las descripciones de Bertrand Russell.....</i>	13
<u>1.1.3 La postura histórico-causal de Kripke.....</u>	15
<u>1.1.4. Las ideas de Searle sobre la referencia y los nombres propios...</u>	22
<i>La referencia de los nombres propios.....</i>	22
<i>La referencia como acto de habla.....</i>	27
1.2 La referencia en la ficción.....	31
<u>1.2.1 John Searle y la ficción.....</u>	31
<u>1.2.2 La teoría de la ficción de Kendall Walton.....</u>	41
1.3 La teoría de la realidad social de John Searle.....	47
<u>1.3.1 Intencionalidad, actos de habla y realidad social.....</u>	48
<i>El naturalismo biológico de Searle: la conciencia.....</i>	48
<i>Intencionalidad y estados mentales intencionales.....</i>	50
<i>Intencionalidad colectiva.....</i>	53
<u>1.3.2. Los hechos institucionales y el lenguaje.....</u>	55
<i>Asignación de funciones de estatus, reglas constitutivas y reconocimiento o aceptación colectivos.....</i>	55
<i>El lenguaje y las declaraciones como fundamento de la creación de hechos institucionales.....</i>	57
<i>Mecanismos de creación de hechos institucionales y poderes deónticos.....</i>	61

<b>CAPÍTULO II: UNA OBRA LITERARIA FICTICIA COMO HECHO INSTITUCIONAL.....</b>	<b>66</b>
2.1 Contexto de producción de la novela <i>El túnel</i> .....	66
<u>2.1.1 El autor: físico, novelista, ensayista y humanista</u> .....	67
<i>Breve nota biográfica</i> .....	67
<i>La función del escritor</i> .....	68
<i>Sábado y la ficción</i> .....	69
<u>2.1.2 La obra: contexto estético, ideológico e histórico</u> .....	73
<i>Argumento de El túnel</i> .....	76
2.2 Referencia y ficción en <i>El túnel</i> como hecho institucional.....	79
<u>2.2.1 Cómo los nombres refieren en <i>El túnel</i></u> .....	80
<u>2.2.2 La construcción de la ficción en la obra</u> .....	83
<u>2.2.3 La novela como hecho institucional</u> .....	88
<b>CAPÍTULO III: FICCIÓN, HECHOS INSTITUCIONALES Y MODIFICACIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL.....</b>	<b>95</b>
3.1 <i>El túnel</i> en tanto hecho institucional: cómo la obra ficticia forma parte de la realidad social.....	95
3.2 El estatus del discurso ficticio literario: ¿Puede una obra de ficción modificar la realidad social?.....	104
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>113</b>
<i>La referencia de los nombres ficticios como fingimiento</i> .....	113
<i>La ficción como convención y prescripción</i> .....	114
<i>Hechos institucionales basados en la intencionalidad (e imaginación) colectiva</i> .....	115
<i>Una novela como hecho institucional</i> .....	116
<i>El lugar de la ficción en la realidad social</i> .....	117
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>119</b>



## **INTRODUCCIÓN**

### **EL PROBLEMA DEL ESTATUS DEL DISCURSO FICTICIO EN LA REALIDAD SOCIAL**

La ficción ha supuesto un problema desde los orígenes de la reflexión sobre el lenguaje, puesto que la referencia de nombres como “Ulises”, “Alonso Quijano” o “Sherlock Holmes”, que son propios de las obras ficticias, pareciera estar vacía o plantear la necesidad de la existencia de dichos referentes. La referencia en la ficción es el tema que motiva el presente trabajo.

Junto con el problema anterior, consideraremos la teoría del filósofo norteamericano John Searle acerca de la realidad social, para intentar explicar cómo la ficción podría constituir un hecho institucional, tal como el dinero, el matrimonio y las sociedades anónimas. La tesis que sostenemos es que la ficción es un hecho institucional con poderes causales y que es, por lo tanto, capaz de modificar la realidad social.

En el primer capítulo del trabajo haremos un recorrido por las diversas teorías que, desde la filosofía del lenguaje, han abordado el problema de la referencia en la ficción. Comenzaremos con la teoría de los objetos de Meinong, quien postula que hay objetos que no existen, pero acerca de los que se puede hacer predicaciones verdaderas (o falsas), por ejemplo, puedo decir que “el cuadrado redondo no existe” y esta será una afirmación verdadera sobre un objeto inexistente. La distinción que está en la base de esta teoría es la que hace el autor entre el “carácter” y el “ser” de un objeto. El cuadrado redondo tiene un carácter contradictorio, lo que lo convierte en un objeto imposible, que no existe sino que “subsiste”, y que puede ser objeto de predicación (verdadera o falsa). Esta teoría de Meinong es aludida por quienes abordan el problema de la ficción, por lo que se hace necesario, para los fines de este trabajo, la revisión de sus ideas.

Luego, daremos cuenta de las teorías de Gottlob Frege y Bertrand Russell por separado, pero reunidas en la misma sección, debido a que ambas son consideradas descriptivistas por autores por Saul Kripke. La teoría de Frege sobre el significado plantea una tríada formada por el signo, la referencia y el sentido. Según el autor, un signo expresa una idea abstracta que es aprehensible por todos los miembros de una comunidad lingüística determinada, idea que llama “sentido” el que, a su vez, determina la extensión o referencia del signo. Entre el signo y el referente hay una mediación, el sentido o modo de presentación del objeto, que permite aumentar el grado de conocimiento de dicho objeto y que toma la forma de una descripción. Un punto importante de la teoría de Frege para el presente trabajo es que afirma que a un signo no le corresponde, necesariamente, un referente. En el caso de los nombres ficticios, dice el autor, podemos quedarnos o “contentarnos” con el sentido. Solo es necesario avanzar a la referencia cuando nos interesa el valor de verdad de un enunciado, lo que según Frege no es relevante para comprender la ficción. En su teoría es posible que un signo tenga sentido y no referencia, con lo que los nombres ficticios no constituyen un problema. En relación con esto, Frege también afirma que cuando en la ficción se usan nombres propios reales, por ejemplo, “Napoleón”, estos funcionan como nombres propios fingidos, ficticios, que no refieren. En este sentido, lo que se dice sobre “Napoleón” no debe tomarse en serio, pues no se está hablando sobre el personaje real histórico. En el presente trabajo argumentaremos (siguiendo a Searle) que en la ficción sí se encuentran referencias reales, y que estas referencias son esenciales en cuanto permiten que la obra ficticia establezca conexiones con la realidad social.

Por su parte, la teoría de Russell plantea, con una clara orientación descriptivista, que los significados de los términos denotativos singulares son descripciones definidas asociadas con esos términos, eludiendo la necesidad del sentido fregeano. Para Russell, los nombres propios no son nombres genuinos, sino descripciones definidas, por lo tanto no denotan. Con esto, el autor evita la

dificultad que suponen los nombres ficticios; debido a que estos no son nombres genuinos y no denotan, se hace innecesaria tanto la postulación de un sentido como la existencia de objetos imposibles o contradictorios como los de Meinong.

Saul Kripke propone una teoría del significado en contra de los postulados descriptivistas como los antes reseñados. Su postura es histórico-causal, en tanto considera que hay un acto bautismal mediante el cual se designa un objeto con un nombre determinado y que, luego, la transmisión de boca en boca de ese nombre permite que llegue a contextos muy alejados del momento de su bautismo. La transmisión del nombre se hace a través de una cadena causal, en la que cada hablante que usa el nombre funciona como un eslabón; en esta teoría no hay un sentido o una descripción que media entre el nombre y el objeto. En relación con la ficción, Kripke propone un “principio de simulación” según el cual los nombres en una obra ficticia no refieren, sino que fingen referir. De esta manera, Kripke soslaya la necesidad del sentido para explicar la referencia de los nombres en la ficción, una de las críticas más poderosas a las teorías causales del significado. Mencionaremos aquí otra idea de Kripke sobre la ficción, en tanto es relevante para este trabajo; el autor considera que los personajes ficticios existen, y su existencia depende de las acciones de las personas, por ejemplo, del hecho de que una cierta obra ficticia haya sido escrita. Una vez que la obra ha sido creada, entonces podemos referirnos, fuera de la ficción, a dichos personajes como entidades abstractas que existen en el mundo real. Esta idea también se encuentra en la teoría de ficción de Searle. Antes de dar cuenta de dicha teoría, en el capítulo se expondrán las ideas de Searle sobre la referencia y los nombres propios.

En términos acotados, Searle comprende la referencia de los nombres propios como un vínculo laxo entre el nombre y las características del objeto al que refiere, con una clara orientación descriptivista, aunque sin aceptar la necesidad de un sentido que media o de una descripción que está asociada de manera fija con el nombre. Para el autor, los nombres propios son “perchas” en las cuales se pueden

“colgar” descripciones; qué descripciones estarán asociadas con el nombre es una cuestión indeterminada y depende de un acuerdo entre los hablantes. La laxitud del criterio para vincular el nombre con las características del objeto al que refiere es, según Searle, un rasgo de la institución de los nombres propios, que permite asegurar la diferenciación entre la función referencial y la función descriptiva del lenguaje. Sobre la referencia, el autor considera que esta es un acto de habla que depende de las intenciones del hablante, idea que se enmarca en su comprensión general del lenguaje como la realización de actos de habla conforme a reglas. El acto de referir es un acto abstracto que forma parte de la realización de actos de habla completos (actos ilocucionarios como afirmar, preguntar, ordenar, etcétera), y cumple la función de seleccionar un objeto o entidad del mundo acerca del cual el hablante va a decir algo. La idea más importante sobre la referencia como acto de habla, para el presente trabajo, es que esta depende de la intencionalidad del hablante, pues es él quien, en la perspectiva de Searle, hace referencia a seres u objetos del mundo; las palabras son solo un medio. El lugar central que tiene la intencionalidad de hablante en la teoría de los actos de habla es también fundamental en su teoría sobre la ficción. Brevemente, Searle considera que una obra consiste en la emisión de actos de habla fingidos por parte del autor. Ante el problema de cómo es posible que las palabras en la ficción tengan sus significados habituales y, sin embargo, los actos de habla que componen la obra no hagan referencia al mundo real, Searle plantea que la ficción implica la invocación de convenciones horizontales que quiebran el vínculo habitual entre las palabras y el mundo, lo que permite que estas conserven sus significados habituales, a pesar de no referir al mundo real. La ficción, compuesta de actos de habla fingidos, transmite un cierto mensaje que Searle califica como un “acto de habla serio”, que es el objetivo de las grandes obras.

Luego de la teoría de Searle, se expondrá la de Kendall Walton, que es más amplia que la del primero, pues intenta explicar el estatus de todas las obras representacionales, pero que comparte muchos de sus postulados esenciales.

Walton entiende la ficción como un juego de hacer-como-que [*make-believe*] en el que se establecen prescripciones para imaginar ciertas verdades ficticias, propias del mundo del juego. Las obras representacionales, como las novelas, son objetos de utilería [*props*] que establecen dichas prescripciones acerca del mundo ficticio que crean. Desde este punto de vista, el lector de una obra ficticia se involucra en el juego de la ficción respetando un acuerdo implícito para imaginar ciertos personajes, hechos o acciones. La idea del acuerdo es asimilable a la invocación de convenciones horizontales en la teoría de Searle, con el componente fundamental de la intencionalidad que tienen autor y lector de participar en dicho juego. La teoría de Walton, entonces, permite ampliar la teoría de Searle y proyectarla a todas las artes representacionales, enfatizando además el papel fundamental que juega la imaginación en la creación de ficciones.

El Capítulo 1 concluye con la presentación de la teoría de John Searle sobre la realidad social y la creación de hechos institucionales. Debido a que la propuesta de este trabajo es que la ficción es un hecho institucional, se revisará de manera detallada esta teoría, partiendo por el papel que juegan la conciencia y la intencionalidad colectiva en la capacidad del ser humano de asignar funciones de estatus. El problema que quiere resolver el autor es cómo es posible que en un mundo compuesto en su totalidad de hechos físicos, existan hechos institucionales que no son físicos, como el dinero, el matrimonio, la propiedad privada y las sociedades anónimas, y que sin embargo son tan poderosos. La respuesta tiene que ver con el papel central de la intencionalidad colectiva en la creación de estos hechos, la que depende a su vez de la conciencia de los individuos, hecho biológico como la digestión. De esta manera, los hechos institucionales dependen de la conciencia de los seres humanos, pero al ser creados con la intervención de la intencionalidad, aceptación y reconocimiento colectivos, son hechos epistemológicamente objetivos que pueden ser analizados y estudiados. Además, esto explica (en parte) cómo los hechos institucionales pueden ser tan poderosos, cómo pueden tener efectos causales en el mundo y en los individuos, en tanto

otorgan razones para la acción que son independientes de nuestras inclinaciones y deseos particulares, es decir, poderes deónticos.

En el Capítulo 2 nos centraremos en una obra ficticia particular, la novela *El túnel*, del escritor argentino Ernesto Sábato, para aplicar los elementos conceptuales del Capítulo 1 y explicar cómo esta novela podría constituir un hecho institucional. Para ello, entregaremos detalles sobre el contexto de producción de la obra, incluyendo las opiniones de su autor sobre la ficción, y el contexto histórico, ideológico y estético en que esta obra es creada. Sobre las opiniones de Sábato, es importante destacar aquí que este hace una diferenciación entre la obra de ficción “gratuita” y la “problemática”. La obra gratuita tiene un fin superficial de entretenimiento, en cambio la obra problemática plantea una postura acerca del hombre y la realidad, es decir, propone una cosmovisión específica. La obra problemática es la que este autor considera apropiada para el contexto del siglo XX, pues sostiene que la función de la ficción es dar cuenta de la crisis del hombre contemporáneo que vive las consecuencias de la posguerra. La novela, en la perspectiva de Sábato, es siempre metafísica, en tanto aborda las problemáticas esenciales del ser humano como la soledad, la angustia y la necesidad de comunión con los demás. Además, y en coherencia con lo que afirma Searle, la obra transmite una significación, un mensaje sobre el hombre, sobre su crisis. Este mensaje se encuentra en *El túnel*, obra que se analiza a continuación en el capítulo, destacando los efectos que esta tuvo y tiene en el mundo (publicaciones, interpretaciones, crítica, censura, entre otros), lo que nos permitirá argumentar a favor de considerarla un hecho institucional con poderes causales asociados. Analizaremos las referencias reales y ficticias que se presentan en la obra, y cómo estas permiten vincular la novela con el mundo, además de explicar de qué manera se construye la ficción en la novela, mediante las referencias fingidas de Searle y las prescripciones para imaginar que propone Walton, para terminar argumentando por qué esta constituye un hecho institucional.

En el Capítulo 3 y final, proyectaremos y profundizaremos en la idea de una obra ficticia como hecho institucional para considerar qué efectos puede tener la ficción en la realidad social, incorporando las ideas de Rakoczy y Tomasello sobre la intencionalidad colectiva y el papel que cumplen el lenguaje y los juegos de hacer-como-que en la ontogenia de la realidad social. Estos autores proponen que en los juegos infantiles de hacer-como-que se presenta el germen de las instituciones, en tanto estos juegos involucran intencionalidad colectiva y reglas. Al considerar, desde Walton, que la ficción es un juego de hace-como-que más sofisticado, sostendremos que la ficción nos permite acceder a distintas cosmovisiones para comprenderlas, criticarlas o hacerlas nuestras. Finalmente, argumentaremos que la ficción, junto con atribuir funciones de estatus a los mismos actos de habla que la conforman, tiene el poder de asignar nuevos estatus al hombre y a la realidad, en tanto estos son objetos de la cosmovisión que presenta la obra ficticia. Esta cosmovisión tiene poderes causales, pues provoca cambios en la manera en que comprendemos el mundo y la naturaleza del ser humano, lo que se evidencia en las obras llamadas “clásicas”, que son, desde nuestra perspectiva, aquellas que han tenido una marcada influencia causal en la intencionalidad colectiva de los lectores de todas las épocas. La visión de mundo que transmite una obra ficticia nos modifica como lectores y como seres humanos, pues comunica una postura, una interpretación sobre el estatus del hombre en el mundo y sobre la realidad misma.

## CAPÍTULO I

### UNA REVISIÓN SINTÉTICA DEL PROBLEMA DE LA REFERENCIA EN LA FICCIÓN

El problema acerca de cómo el lenguaje refiere al mundo real (seres, objetos, entidades, estados de cosas, entre otros) tiene larga data. A continuación, se revisarán dos de las principales teorías que abordan dicho problema, la teoría tradicional del significado o *descriptivista*, y la llamada *teoría de la referencia directa* o *teoría causal del significado*. Se expondrán los supuestos fundamentales de cada postura, siempre orientados al problema de la ficción y de los nombres aparentemente sin referencia.

#### 1.1 El problema de la referencia en la filosofía del lenguaje

Junto con la pregunta sobre cómo es que las palabras refieren a objetos, seres o estados de cosas del mundo, un cuestionamiento relacionado es qué sucede con las palabras que no tienen un referente en el mundo real, es decir, cuyos referentes son imaginarios, ficticios o imposibles. En primer lugar, se abordará de modo somero la teoría de los objetos de Meinong en lo que respecta a los objetos inexistentes, para proseguir con las teorías descriptivistas y la teoría causal.

##### 1.1.1 Los objetos inexistentes de Meinong

Las ideas de Alexius Meinong, filósofo austríaco de fines del siglo XIX e inicios del XX, sobre los objetos inexistentes son importantes aquí porque pueden relacionarse con la ficción y con el problema de cómo es posible referirse a ellos mediante enunciados verdaderos o falsos.



Roderick Chisholm (1967) sintetiza las dos tesis básicas de la teoría de los objetos de Meinong de la siguiente manera: primero, hay objetos que no existen y, segundo, cada objeto que no existe está constituido de alguna manera u otra y, por lo tanto, puede ser tomado como sujeto de predicación verdadera. Meinong cree que los objetos inexistentes han sido soslayados debido a un “prejuicio a favor de lo real” que predomina en la historia de la filosofía. De acuerdo con esto, sería necesaria una teoría más general de los objetos, que incluya aquellos inexistentes, pues para Meinong todo es un objeto, sea o no imaginable, exista o no, o tenga cualquier otro tipo de ser. La distinción fundamental que hace posible tal afirmación en su teoría es que el *Sosein* (carácter) de todo objeto sería independiente de su *Sein* (ser). El ejemplo del cuadrado redondo permite explicar la diferencia entre “carácter” y “ser”: el carácter del cuadrado redondo es ser cuadrado y redondo a la vez y este es un carácter contradictorio, lo que lo convierte en un objeto imposible, que no puede ser. Según el autor, los objetos inexistentes no existen, sino que “subsisten” [*bestehen*]. De los objetos posibles (aquellos que no tienen un carácter contradictorio) algunos existen y otros no (como, por ejemplo, una montaña de oro).

En la teoría de los objetos de Meinong las palabras que designan objetos inexistentes sí tienen referencia, esta es, el carácter de dicho objeto que no existe, pero que sí subsiste. Según esta perspectiva, una afirmación como “el cuadrado redondo es redondo” es un enunciado verdadero sobre un objeto inexistente, pues es un enunciado de carácter y no de ser. Es importante destacar que los objetos inexistentes de Meinong no son de alguna manera “creados” por quien los piensa y no dependen en ninguna medida del pensamiento de alguien. Por ejemplo, si nadie nunca hubiese pensado en un cuadrado redondo, aún sería cierto que el cuadrado redondo no existe o sería falso que el cuadrado redondo existe: el cuadrado redondo no necesita ser pensado para no existir.

Las ideas de Meinong sobre los objetos inexistentes, que fueron revisadas de manera muy general en función de los propósitos del presente trabajo, son aludidas en las teorías del significado que se describirán a continuación y, en general, son rechazadas.

### 1.1.2 Las teorías descriptivistas de Frege y Russell

Si bien es cierto que la teoría de Bertrand Russell se opone categóricamente en muchos puntos a los postulados de Gottlob Frege, ambas teorías han sido calificadas como descriptivistas (por ejemplo, por Saul Kripke, cuyas ideas revisaremos más adelante), en el sentido de que entre el nombre y el referente media una descripción de cierto tipo. Por dicha razón han sido englobadas en este apartado, aunque se expondrán por separado.

#### *Signo, sentido y referencia en la teoría de Gottlob Frege*

El filósofo alemán, considerado como el padre de la lógica matemática y de la filosofía analítica, sentó las bases de una teoría del significado que predominó en el ámbito de la filosofía del lenguaje hasta bien entrado el siglo XX. Su teoría de la referencia pretende hacer frente a la tradición psicologista según la cual el significado de las palabras es un contenido mental. John Locke (1999) había planteado en el siglo XVII que las palabras son “signos de concepciones internas”, que tienen la forma de una descripción de las cualidades que son percibidas sobre el objeto, ser o estado de cosas. Por tanto, en esta postura psicologista las palabras no tienen relación con el mundo, sino que permiten transmitir, diríamos hoy, los estados mentales de las personas. Frente a dicha postura, Frege propondrá una teoría, también descriptivista, en la que un signo lingüístico no expresa un contenido mental, sino una idea abstracta (connotación o “sentido”) que, a su vez, determina su extensión (su denotación o referencia). A continuación se describe más detalladamente este planteamiento.

En “Sobre sentido y referencia”, publicado por primera vez en 1892 (en Valdés Villanueva, 1991), Frege establece que a un signo, junto con la referencia (lo designado, el objeto), va unido el “sentido” del signo (la connotación), que corresponde al “modo de presentación” del objeto, y que será comprensible para todo aquel que “conoce de manera suficiente el lenguaje o la totalidad de las designaciones a las que pertenece” (p. 30). Frege presenta el ejemplo de la referencia de “lucero vespertino” y “lucero matutino”, para los cuales la referencia es la misma (Venus), pero cuyos sentidos o modos de presentación varían. De esta manera, su explicación se basa en la tríada signo, sentido y referencia, donde a un signo le corresponde un sentido y a este sentido le corresponde una determinada referencia. Al contrario, a una referencia (lo denotado, el objeto) no le corresponde solo un signo, pues el mismo sentido puede tener diversas expresiones (dentro de un mismo idioma o en idiomas distintos, por ejemplo). Es así como Frege se aleja del psicologismo imperante, pues describe el sentido como una idea abstracta compartida, social y aprehensible por todos los hablantes competentes de una comunidad lingüística, y este sentido lleva a la referencia, es decir, al objeto real designado, conectando de esta manera las palabras con el mundo. El sentido permite aumentar el conocimiento de los objetos, en tanto alude a sus distintos modos de presentación. Sin embargo, la ruptura con el psicologismo no es completa, pues Frege también postula el concepto de “representación” del objeto, que describe como una “imagen originada a partir de recuerdos de impresiones sensoriales” (p. 32) que ha experimentado el individuo y que, por tanto, es subjetiva. De todas maneras, reafirma que el sentido, que es el que permite el acceso al objeto, a la referencia, no es subjetivo, como tampoco lo es el objeto.

En esta teoría, entonces, el sentido fija o determina la referencia, dicho en otras palabras, se necesita de la intensión para acceder a la extensión. Con respecto a la referencia, Frege hace la siguiente puntualización, que es muy importante en relación con la ficción, pues afirma que al sentido no le corresponde

necesariamente una referencia. Con el ejemplo de “el cuerpo celeste más distante de la Tierra” pretende demostrar que es posible que las palabras tengan un sentido, mas no una referencia (o que su referencia sea muy dudosa), argumento con el que también aborda el problema de la referencia de los nombres ficticios, como “Ulises”. Afirma que, si bien la oración “Ulises fue desembarcado en Ítaca profundamente dormido” tiene obviamente un sentido, debido a que es dudoso que el nombre “Ulises” tenga una referencia, también lo es que el enunciado completo lo tenga. Pero esto no preocupa a Frege, pues sostiene que “uno podría contentarse con el sentido”, el cual permanece inalterado ya sea que “Ulises” tenga o no referencia, puesto que solo es necesario avanzar hacia la referencia en la medida en que el interés está en el valor de verdad de un enunciado. Dado que el ejemplo citado corresponde a un fragmento de una “obra de arte” y para ella cuenta el “goce artístico” y no su valor de verdad, no es necesario avanzar del sentido a la referencia. Con esto concluye Frege que “el valor de verdad de una oración es su referencia” (p. 35), lo que implica que para los nombres que no tienen referencia y los enunciados que los contienen (por ejemplo, aquellos que componen una obra de ficción) no corresponde emitir un juicio sobre su verdad o falsedad, puesto que no tienen referentes, no refieren, aunque sí tienen sentido. En relación con la teoría de los objetos de Meinong, la postura de Frege no admitiría que enunciados como “el cuadrado redondo es redondo” sea verdadero, puesto que para los objetos que no existen no sería necesario pasar del sentido (aunque este puede parecer más dudoso que la existencia de “Ulises”) a la referencia, es decir, a su valor de verdad. El enunciado simplemente no sería verdadero ni falso puesto que, al no tener referencia, no se avanza a su valor de verdad.

En un ensayo publicado de manera póstuma (1979, p. 130), Frege propone una denominación para los nombres propios que no refieren, y los llama “nombres propios fingidos” [*mock proper names*], a los que no se les puede negar el sentido y que caracteriza como “ficticios”. Afirma que un enunciado como “Guillermo Tell

disparó una flecha a una manzana en la cabeza de su hijo” no es verdadero ni falso, sino ficticio, y que el escritor está enfocándose en las apariencias, como el pintor, por lo que los enunciados en la ficción no están hechos para ser tomados en serio como en las ciencias. Este pasaje es citado por Kripke (2011, p. 58), quien repara en un último comentario de Frege al respecto, que es importante establecer para este trabajo. El comentario trata de la inclusión de nombres propios en la ficción que corresponden a los nombres de personajes históricos (por ejemplo, Napoleón). Frege sostiene que estos nombres también son nombres propios fingidos y que, por lo tanto, no refieren a las personas reales (a Napoleón, en este caso) y no deben “tomarse en serio”. Kripke no está de acuerdo en este punto, lo que se verá más adelante.

#### *La teoría de las descripciones de Bertrand Russell*

La teoría que propone el filósofo británico se postula en contra de la existencia del “sentido” de la teoría fregeana. Sin embargo, hay muchos elementos en común entre las posiciones de ambos autores, razón por la cual luego Saul Kripke los calificará a ambos como descriptivistas. Antes de entrar en dicha controversia, se expondrá muy brevemente la teoría de Russell.

Según Pérez Otero (2006), previamente a la formulación descriptivista que hace Russell en “Sobre el denotar”, el autor había construido una teoría semántica inicial en la que proponía que “el significado de un nombre propio es su referente” (p. 235), con un “espíritu monista” heredado de John Stuart Mill, quien postuló en el siglo XIX que las palabras son, poniéndolo de manera simplificada, especies de etiquetas que denotan directamente el objeto, sin mediación alguna. Sin embargo, luego Russell abandonaría esta perspectiva, aunque no completamente, pues conserva la noción para los deícticos o indexicales (como “esto” o “aquello”), a los que considera “nombres genuinos”, pues tienen significado por sí mismos, con independencia de las demás palabras.

En el fundamental artículo “Sobre el denotar” (1973), Russell pretende demostrar que las frases denotativas o términos denotativos singulares como “un hombre”, “el actual rey de Inglaterra” o “el actual rey de Francia” no son nombres genuinos y no tienen significado en sí mismos, “pero toda proposición en cuya expresión verbal figuran tiene un significado” (p. 31). Este planteamiento conlleva la propuesta esencial de la teoría de Russell: los significados de los términos denotativos singulares son descripciones definidas asociadas con esos términos. Según el autor, los nombres propios o las descripciones definidas no son nombres genuinos, pues se pueden reemplazar o transcribir en enunciados de cuantificación donde una variable sustituye al supuesto sujeto, y dicha variable satisface o no las propiedades establecidas por los predicados, propiedades que corresponden a una descripción. La importancia del contexto, entonces, resulta fundamental, ya que los términos denotativos no tienen significado en sí mismos, sino solamente dependiendo de la oración en que se encuentran. Con esto, Russell elude la existencia o necesidad del “sentido” propuesto por Frege. Los nombres propios son, desde esta perspectiva, descripciones abreviadas, y no nombres genuinos, razón por la que no denotan. Este argumento le permite a Russell hacer frente al problema de los nombres que aparentemente no tienen referencia real, problema que considera insalvable si se acepta que las frases denotativas representan objetos genuinos. En este punto, Russell alude a la teoría de Meinong, en la que se afirma que toda frase denotativa gramaticalmente bien construida representa un objeto (ya sea existente o inexistente, como antes se revisó). Según Russell, los objetos inexistentes de Meinong violan el principio de no contradicción, al poder sostenerse que algo existe y no existe a la vez, como el “cuadrado redondo”. Por esta razón Russell es muy enfático en su rechazo a todos los términos denotativos en su teoría descriptivista y concluye que aquellos simplemente no denotan; las descripciones, en cambio, que no son unidades semánticas en sí mismas, no refieren a un objeto, no denotan, y por lo tanto no implican o hacen necesaria la existencia de objetos como los de Meinong. En contraste con Frege, para quien una expresión puede tener sentido aunque no

referencia, Russell se opone a la existencia de un significado (o sentido) independiente. De esto concluye que expresiones como “el actual rey de Francia es calvo” o “el cuadrado redondo” sencillamente no denotan.

### 1.1.3 La postura histórico-causal de Kripke

La posición del filósofo estadounidense Saul Kripke con respecto al significado y a la referencia se postula en contra de la corriente descriptivista que él reconoce en las teorías de Frege y Russell, y que predominó durante mucho tiempo en la filosofía del lenguaje. Por esta razón, sus ideas presuponen las de Frege y Russell, las que deberán ser aludidas para dar cuenta de la postura del estadounidense.

En el artículo “Vacuous Names and Fictional Entities” (2011), Kripke aborda problemas relacionados con la referencia en la ficción y, a la par, expone también de manera sintética su teoría y las objeciones a las teorías tradicionales del significado, razón por la que se ha seleccionado dicho artículo para el presente trabajo, el que será complementado con el libro *El nombrar y la necesidad* (2005), conjunto de conferencias del autor en las que se detalla de manera más extensa su teoría.

En primer lugar, es necesario establecer por qué Kripke califica de descriptivistas las posturas tanto de Frege como de Russell. De manera general, esto se debe a la mediación que existe, en ambas teorías, entre el nombre y su referencia. En la teoría fregeana el sentido determina o fija la referencia mediante una serie de condiciones o propiedades que debe cumplir el objeto para ser el referente del nombre; en la teoría russelliana, en tanto, la mediación entre nombre y referente es una descripción definida que reemplaza al término denotativo en el enunciado, enumerando también ciertas propiedades que se deben cumplir para que la denotación sea efectiva. Las objeciones de Kripke a las teorías

descriptivistas son múltiples y extensas, por lo que solo daremos cuenta someramente de aquellas que son pertinentes para este trabajo, apoyándonos en secciones de Kripke (2005). Una primera y fundamental crítica se refiere al planteamiento de Russell acerca de que los nombres son descripciones abreviadas. Si este fuera el caso, dice Kripke, si por ejemplo “Aristóteles” abreviara a “el hombre que enseñó a Alejandro”, entonces sería tautológico un enunciado como “Aristóteles fue el maestro de Alejandro”. Dado que no lo es, pues es informativo, entonces “Aristóteles” no abrevia la descripción antes señalada, la que tampoco puede ser parte de su sentido. Contra las descripciones, Kripke postula el concepto de “designador rígido”, un nombre que designa al mismo objeto en todos los mundos posibles. Dado que en una situación contrafáctica el hombre designado con el nombre “Aristóteles” podría no haber sido el maestro de Alejandro, pero seguir siendo Aristóteles, entonces la descripción “el maestro de Alejandro” no puede ser (parte de) su significado. Con relación a esto, Kripke afirma que la descripción sí puede fijar la referencia del nombre, de manera que en todo mundo posible “Aristóteles” será “el maestro de Alejandro”. El problema que reconoce Kripke en las teorías descriptivistas es que estas consideran que los nombres no son designadores rígidos, sino sinónimos de la descripción que abrevian. De este hecho debería seguirse que una descripción definida selecciona un único objeto que la cumple, lo que no es el caso, por ejemplo, si una persona no conoce en detalle la obra de Richard Feynman, y solo sabe de manera general que es un físico famoso. Este conocimiento limitado no impide que cuando esa persona usa el nombre “Richard Feynman” se refiera de hecho a Richard Feynman, aunque no pueda detallar su descripción (por ejemplo, explicar sus descubrimientos en el ámbito de la física). Otro problema relacionado con el anterior es que en la teoría descriptivista se afirma que si la descripción asociada con un nombre es satisfecha por un único objeto, entonces ese es su referente, lo que no es siempre cierto. Por ejemplo, Kripke se pregunta si del hecho de que yo crea que Gödel es el descubridor de la incompletud de la aritmética se sigue que quienquiera que haya descubierto la incompletud de la



aritmética debe ser el referente de “Gödel”, a lo que contesta de manera negativa, pues propone una situación ficticia en que Gödel le robó el teorema a un hombre llamado “Schmidt”. Según la perspectiva descriptivista, cuando yo uso el nombre “Gödel”, en realidad me estoy refiriendo a Schmidt (porque él es el único que cumple con la propiedad de haber sido el descubridor de la incompletud de la aritmética), pero, sostiene Kripke, esto claramente no es así, pues al usar el nombre “Gödel” me estoy refiriendo a Gödel, no a Schmidt. Y, de manera inversa, aunque ningún objeto satisfaga las condiciones de la descripción de un nombre, este no deja de referir, como en el caso de “Jonás”, quien no fue tragado por una ballena y, a pesar de esto, puedo seguir usando el nombre “Jonás” para referirme a Jonás.

Otra preocupación de Kripke, además de los nombres propios, son los términos de clases naturales, como “oro”, “agua”, “tigre”, etcétera, los que considera también designadores rígidos cuyas identidades son necesarias metafísicamente y epistemológicamente *a posteriori*. Contra lo que afirmaba Mill sobre este tipo de términos (los consideraba abreviaturas de las propiedades de los objetos), Kripke señala que el significado (la identidad) de “oro” es necesario, pero puede ser descubierto empíricamente por los científicos (como se descubrió que su número atómico es 79) y, por lo tanto, ser contingente. Lo anterior se fundamenta en la diferenciación entre la identidad del objeto, asunto metafísico, y lo epistémico, las propiedades que se le atribuyen a dicho objeto, y que este puede o no tener. Mientras la teoría descriptivista considera que el significado de “oro” es el conjunto de propiedades atribuidas a dicha clase, desde la perspectiva de Kripke el oro solo tiene propiedades esenciales que se mantienen en los diversos mundos posibles y esas propiedades que los descriptivistas consideran su significado pueden llegar a ser falsas, pero esto no modificaría el significado de “oro”. Por ejemplo, el caso de la pirita de hierro u “oro de los tontos”, que presenta las características que Mill aceptaría como las propiedades que definen al oro, como ser amarillo, brillante y maleable, pero que no es oro. El argumento es mucho más complejo, pero en

esencia la conclusión de Kripke que nos interesa en el presente trabajo es que la descripción de un objeto no puede ser su definición. Los términos de clases naturales son designadores rígidos cuya referencia se fija mediante su “definición”, en el caso del agua, la definición sería “agua= $H_2O$ ”.

Una última objeción de Kripke a las teorías descriptivistas, que interesa para la discusión sobre la ficción, es que estas explican la relación entre el nombre y el significado (relación que se da mediante un sentido o descripción), pero no explican cómo el nombre se relaciona con el referente; en ninguna de estas teorías descriptivistas los autores se hacen cargo de cómo las palabras se relacionan con el mundo. Kripke comienza su artículo de 2011 afirmando que considera erróneas las teorías descriptivistas, pues cree que la referencia es mucho más importante que “cualquier supuesto sentido” (o descripción). En palabras muy simples, la postura de Kripke con relación a la referencia puede ser caracterizada como una “teoría causal” (Pérez Otero, 2006). Según su propuesta, existe un “bautismo inicial” en que se nombra un objeto, de manera ostensiva o por medio de alguna descripción; luego el nombre pasará de boca en boca reiteradamente, donde cada persona que lo utilice será un eslabón de una cadena causal que permite llevar el referente a límites lejanos. La referencia, entonces, se vincula con el nombre en virtud de esta cadena causal de comunicación, y cualquiera de nosotros podrá usar esa palabra aun cuando no sepamos cuál es su origen primero.

Con respecto a lo anterior, Kripke discutirá uno de los argumentos a favor de las tesis descriptivistas que parece ser de los más fuertes, este es, el problema de la referencia de los nombres vacíos (o aparentemente vacíos), como aquellos de la ficción. El argumento a favor del descriptivismo que menciona el autor es que si “la función de nombrar fuera simplemente la referencia, entonces los nombres vacíos parecerían no tener ninguna función semántica” (p. 53), lo que es claramente falso debido a la capacidad que tenemos de disfrutar de una obra de ficción. La discusión se inicia cuestionando, una vez más, la tesis descriptivista de que las

propiedades de cierto objeto o ser son equivalentes (sinónimos) de ese objeto o ser. En el caso de la ficción, el autor se pregunta si es lo mismo preguntar si Moisés existió a preguntar si las hazañas que se le atribuyen en las historias realmente ocurrieron. Esta pregunta deriva de que, en la teoría descriptivista, preguntarse si Moisés existió es equivalente a preguntar si una persona cumple de manera única las propiedades que se le atribuyen a Moisés. En la teoría descriptivista, entonces, se puede reemplazar el enunciado “Moisés existió” por “Existe un hombre que únicamente satisface las condiciones de la historia”, y esas condiciones se supone que son necesarias y suficientes para el mundo real y para cualquier mundo posible. Debido a las ideas antes expuestas sobre la necesidad y el conocimiento *a priori* de las propiedades esenciales de un objeto, Kripke señala que el análisis descriptivista es incorrecto puesto que no podemos saber *a priori* si las propiedades que se le atribuyen a Moisés son materialmente equivalentes a Moisés. Preguntar si es que bajo ciertas circunstancias Moisés habría existido no es equivalente a preguntar si en esas circunstancias las hazañas que se atribuyen a Moisés tuvieron lugar; además, se podría imaginar un mundo en el que Moisés existiera y no tuviera las propiedades señaladas.

Luego, Kripke se enfoca específicamente en el ámbito de la ficción, y propone de manera general lo que llama “principio de simulación”, que indica que una obra de ficción “es una simulación de que lo que está sucediendo en la historia está realmente sucediendo” (p. 58), y parte de esa simulación es que el nombre “Sherlock Holmes”, por ejemplo, como es usado en la historia, realmente refiere a un hombre, Sherlock Holmes. En la ficción, entonces, nombres como “Sherlock Holmes” no tienen la función semántica habitual de los nombres, pues no refieren, sino que *simulan* referir. Desde la perspectiva causal de Kripke, las proposiciones de la historia ficticia no son “proposiciones genuinas”, pues los nombres no refieren, no podemos decir bajo qué situaciones contrafácticas podrían o no haber sido verdaderas. Lo anterior no significa que no tengan significado, pues como lectores podemos comprender de qué se tratan, comprensión que depende de

nuestro conocimiento sobre lo que está siendo simulado. Mediante este “principio de simulación” Kripke enfrenta las críticas a su teoría del significado, y le resta importancia al gran enigma que para otros encierran los nombres vacíos, aquellos que no tienen referente real. El autor aboga por la necesidad de reconocer que siempre será posible simular que las condiciones de referencia semántica se cumplen, como se hace en la ficción. Esta forma de abordar el problema de la referencia en la ficción es equivalente a la perspectiva de Frege, lo que el mismo Kripke reconoce. La idea de la referencia fingida está en ambos autores, a pesar de que sus concepciones sobre la referencia son diametralmente opuestas.

Hay un segundo punto, además del principio de simulación, que desarrolla Kripke con respecto a los nombres en la ficción y se relaciona con la idea de que existen “personajes ficticios” que parecieran darles un referente a dichos nombres. Estos personajes ficticios no son “entidades fantasmales” o posibles, sino entidades que existen en el mundo real, no a la manera de Meinong, sino entidades abstractas (como las naciones, dice Kripke) cuya existencia depende de las actividades de los seres humanos, como el que ciertas obras hayan sido realmente escritas o ciertas historias hayan sido realmente contadas. Por lo tanto, la pregunta sobre la existencia de un personaje ficticio como “Hamlet” es una pregunta sobre el mundo real. Con respecto a la existencia de los personajes ficticios, el autor afirma que “de manera burda pero efectiva, el aparato de cuantificación e identidad (...) está disponible para nosotros en el lenguaje ordinario” (p. 64). Si se pregunta “¿Hamlet realmente existió?” la respuesta será afirmativa, pues la obra y el personaje que la protagoniza existen realmente, es decir, fueron creados (escritos) por alguien. Y si se pregunta si un personaje ficticio referido como A es idéntico o no a un personaje ficticio referido como B, también se podrá dar una respuesta, puesto que los personajes ficticios son “entidades abstractas de cierto tipo que existen en virtud de las actividades de las personas” (p. 64). Un punto importante con respecto a los personajes ficticios es que el nombre “Hamlet”, usado dentro de la historia, no simula referir a un

personaje ficticio, sino a una persona real; cuando hablamos *fuera* de la historia podemos decir que tal persona no existe y, por lo tanto, nos estamos refiriendo a un personaje ficticio. Kripke también afirma que el predicado “ficticio” puede ser iterado, por lo que existen personajes ficticios *ficticios*. En este caso da un ejemplo que, aunque reconoce en una nota al pie que no era finalmente correcto, sirve para la explicación. En el mundo ficticio de la obra *Hamlet*, se representa a su vez una obra de teatro llamada “El asesinato de Gonzago”; dentro de *Hamlet* existe realmente un personaje ficticio llamado “Gonzago”, pero hablando desde fuera de *Hamlet* no hay tal personaje ficticio, sino que Gonzago sería un personaje ficticio *ficticio*. Finalmente, con relación a las propiedades de los personajes ficticios, Kripke señala que estas pueden ser muy variadas; por ejemplo, un personaje puede ser más o menos famoso (más o menos leído), muy discutido por la crítica literaria, encontrarse en varias obras de Shakespeare, puede haber sido inventado por Arthur Conan Doyle, etcétera. Además, el autor afirma que “una convención de nuestro lenguaje nos permite atribuirles elípticamente propiedades en las obras en las que ocurren” (p. 65), esto es, atribuirles predicados que se aplican a las personas de manera “derivada”, aunque no sin ambigüedad, dado que, como antes se expuso, cuando alguien habla de “Sherlock Holmes” puede hacerlo para referirse a “Sherlock Holmes” dentro o fuera de la historia, con lo que este puede ser una persona real o un personaje ficticio. La idea de Kripke sobre la referencia fingida y la existencia de los personajes ficticios (que depende de las actividades de los seres humanos), permite acercar sus ideas a la teoría de la ficción de John Searle. Este punto se retomará en 1.2.

#### 1.1.4. Las ideas de Searle sobre la referencia y los nombres propios

##### *La referencia de los nombres propios*

Searle expone su punto de vista sobre algunos de los problemas que se han tratado antes en el famoso artículo de 1958 "Proper Names", y luego especifica algunas de las ideas expuestas en el artículo de 1967 "Nombres propios y descripciones" (en Valdés Villanueva, 1991). A continuación se presenta la teoría de Searle acerca de la referencia de los nombres propios.

El autor comienza considerando la solución fregeana al problema de la referencia. Según Frege, los nombres propios deben tener un sentido, pues es la única forma en que se puede explicar que enunciados de identidad de la forma "a = b" (si "a" y "b" tienen el mismo referente) no sean analíticamente triviales, es decir, que permitan aumentar nuestro conocimiento sobre los objetos. En este caso, sostiene Frege, "a" y "b" tienen el mismo referente, pero pueden tener distintos "sentidos", y en ese caso el enunciado será verdadero, pero no analíticamente verdadero. Searle indica que esta solución se aplica en los casos en que "a" y "b" son descripciones definidas no sinónimas, o cuando una es una descripción definida y la otra es un nombre propio, y no cuando ambas son nombres propios. En el caso en que se considera (a) "Tulio = Tulio" y (b) "Tulio = Cicerón", no parece que (b) sea un enunciado sintético, puesto que cada nombre debiera tener un distinto sentido y normalmente no pensamos que los nombres propios tengan un sentido, por lo menos de la forma en que lo tienen los predicados; no pensamos que un nombre propio tenga "una definición". Sin embargo, (b) entrega información no expresada por (a), pero esta no es información sobre las palabras. Contra lo que afirma la teoría fregeana, Searle piensa que "el hecho de que la misma marca refiera al mismo objeto en dos ocasiones diferentes de su uso es una utilización conveniente pero contingente" (1958, p. 167). Para ilustrar este punto, Searle propone el caso de un lenguaje, semejante a algunos códigos reales, en el que las reglas de uso de los símbolos

se correlacionan no solo con un tipo-palabra, sino también con el orden de sus apariciones en el discurso. En este código la primera vez que se refiere un objeto se hace como “x”, la segunda vez como “y”, y así sucesivamente. Para cualquiera que conoce el código, sostiene Searle, “x = y” es trivialmente analítico, pero “x = x” no tiene sentido. Afirma el autor, a partir de este ejemplo, que los enunciados (a) y (b) antes presentados son semejantes en cuanto ambos son analíticos y nos entregan información sobre el uso de las palabras, aunque cada uno nos entrega diferente información sobre dicho uso, pues mientras la verdad de “Tulio = Tulio” y de “Tulio = Cicerón” se sigue de reglas lingüísticas, el hecho de que las palabras de la proposición “Tulio = Tulio” sean usadas para expresar identidad es tan contingente como el uso de “Tulio = Cicerón”. De este modo, es posible apreciar que, mientras tanto (a) como (b) podrían usarse para hacer afirmaciones analíticas, también podríamos obtener distinta información de ellas. Searle explica su postura acerca de las reglas que gobiernan el uso de los nombres propios contra la postura fregeana: son utilizados para referir y no para describir a un objeto, tienen referencia pero no sentido (fregeano). Por otra parte, un enunciado como (b) también podría ser usado para hacer una proposición sintética, como en el caso de quienes afirman que Shakespeare era Bacon. Esto lleva la reflexión hacia el problema del sentido o no-sentido de los nombres propios.

Searle propone una solución intermedia entre la postura de Mill (los nombres propios tienen denotación, pero no connotación, conocida como la teoría del no-sentido) y la de Frege (los nombres propios tienen un sentido). Afirma que “Mill tenía razón al pensar que los nombres propios no implicaban ninguna descripción particular (...), pero Frege estaba en lo cierto suponiendo que cualquier término singular debería tener un modo de presentación (...)” (1991, p. 112). Searle comienza la exposición de este punto preguntándose cómo referimos a un objeto usando su nombre; cómo, por ejemplo, se aprende y enseña el uso de los nombres propios. Lo que para el maestro parece tan simple como identificar el objeto y explicar que tal palabra es el nombre de ese objeto, se complica cuando

el estudiante no conoce otro nombre propio para dicho objeto, pues la única manera en que se lo puede identificar (el paso previo ineludible para enseñar su nombre) es por ostensión o descripción, es decir, se identifica el objeto en virtud de sus características. Si se considera que la teoría milliana del no-sentido es correcta, las características que se refieren para enseñar el nombre son solo “artefactos pedagógicos” que el estudiante, una vez aprendido el nombre, podría desechar o incluso descubrir que eran falsas. Por ejemplo, si alguien probara que ninguna de las características que asociamos con “Aristóteles” es verdadera, decir “Aristóteles no existió”, en la perspectiva milliana, significa simplemente que el nombre no denota, pues las reglas de aplicación de un nombre propio no tienen contenido descriptivo, sino que simplemente correlacionan el nombre con el objeto. Por otra parte, si se considera el problema desde la teoría fregeana del sentido, los nombres parecerían tener sentido en la forma de una descripción, pues, en el caso anterior, decir “Aristóteles no existió” significa más que decir que el nombre simplemente no denota, sino que cierto tipo de objeto, cierta descripción, nunca existió; desde esta perspectiva, entonces, el nombre tiene necesariamente un sentido y solo de manera contingente una referencia. Searle afirma que si se acepta la segunda postura, esta es, que un nombre propio es un tipo de descripción abreviada, debemos ser capaces de presentar la descripción en lugar del nombre propio, lo que acarrea consecuencias extrañas, como que cualquier enunciado verdadero sobre el objeto usando su nombre sería analítico, cualquier enunciado falso sería contradictorio, o que el significado del nombre y quizá la identidad del objeto cambiarían cada vez que hubiera un cambio en el objeto. Si se considera el enunciado “Este es Aristóteles”, su sentido podría ser “Este objeto es espacio-temporalmente continuo con un objeto originalmente llamado ‘Aristóteles’”, pero, sostiene Searle, esto no es suficiente, puesto que la fuerza de “Aristóteles” es mayor que la descripción “idéntico al objeto llamado ‘Aristóteles’”. Para este enunciado no sirve cualquier objeto llamado “Aristóteles”, puesto que “Aristóteles” refiere a un objeto particular llamado “Aristóteles” y no a cualquiera. La conclusión a la que llega Searle es que solo la identidad del objeto



con Aristóteles, y no con cualquier objeto llamado “Aristóteles”, es lo que constituye las condiciones necesarias y suficientes para la verdad del enunciado “Este es Aristóteles”.

Searle sostiene, a partir de la explicación anterior, que los nombres propios, a diferencia de las descripciones definidas, no especifican características del objeto al que refieren y, a diferencia de los demostrativos, no presuponen condiciones contextuales específicas para su emisión. La naturaleza de los nombres propios es tal que, aunque no especifican ninguna característica del objeto referido, “sus usos referenciales, sin embargo, presuponen que el objeto al que pretenden referir tiene ciertas características” (1958, pp. 170, 171). Ante la pregunta de cuáles características del objeto son las que se presuponen, Searle responde que es “un número suficiente pero hasta el momento no especificado”. Por lo tanto, usar un nombre propio referencialmente, desde esta perspectiva, es presuponer la verdad de ciertos enunciados descriptivos específicos, pero no es aseverar esos enunciados o indicar cuáles se presuponen exactamente, pues son los usuarios del nombre los que deciden más o menos arbitrariamente cuáles son los criterios para el uso del nombre “Aristóteles”. Esta aparente imprecisión sobre qué características constituyen las condiciones necesarias y suficientes para usar referencialmente un nombre propio, afirma Searle, no es un defecto del lenguaje, sino que es propia de la institución de los nombres propios y forma parte de su conveniencia pragmática. Si se llegase a un acuerdo previo acerca de qué características exactas constituyen la identidad de Aristóteles, las reglas de uso del nombre serían precisas, pero esto implicaría predicados específicos en cualquier uso referencial del nombre, y el nombre sería superfluo, pues se volvería lógicamente equivalente a ese conjunto de descripciones, y solo seríamos capaces de referir a un objeto describiéndolo. En cambio, los nombres propios, como los concibe Searle, nos permiten referir a un objeto sin la necesidad de plantear problemas sobre sus características descriptivas y la identidad del objeto, o llegar a acuerdos sobre ellas. Los nombres propios no funcionan como

descripciones, sino como “perchas” [*pegs*] en las cuales se pueden “colgar descripciones” (1958, p. 172), y la laxitud [*looseness*] de los criterios para los nombres propios es una condición necesaria para aislar la función referencial de la función descriptiva del lenguaje. Así, cuando se usa el nombre propio “Aristóteles”, se está refiriendo al objeto que tiene la suma lógica, la disyunción inclusiva, de las propiedades comúnmente atribuidas a él, y cualquier individuo que no tenga al menos algunas de estas propiedades no podría ser Aristóteles.

Para responder la pregunta acerca de si los nombres propios tienen o no un sentido, dice Searle, hay que considerar qué se está preguntando. Si lo que se pregunta es si los nombres propios son usados para describir o especificar características de los objetos, entonces la respuesta es negativa; pero si lo que se pregunta es si los nombres propios están lógicamente conectados con las características del objeto al que refieren, entonces la respuesta es “sí, de una manera laxa”. Esta respuesta demuestra, destaca Searle, que una teoría rígida para tratar el problema de la referencia es muy pobre. Reconsiderando la identidad inicial “Tulio = Cicerón” desde esta perspectiva, una proposición hecha con esta identidad podría ser analítica, pues las mismas presuposiciones descriptivas están asociadas con cada nombre; pero si las presuposiciones descriptivas fueran diferentes, podría tratarse de un enunciado sintético. En consecuencia, la postura de Searle sobre los nombres propios es más cercana a las teorías descriptivistas del significado, pues, como afirma en su artículo de 1967, “la referencia nunca aparece en completo aislamiento de la descripción, porque sin descripción alguna la referencia sería enteramente imposible” (1991, p. 114). En la perspectiva de Searle la descripción está presupuesta, mas no ausente.

### *La referencia como acto de habla*

La tesis fundamental de la teoría de Searle sobre el lenguaje es que “hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas” (1994, p. 19), de manera más específica, esa forma de conducta corresponde a la realización de actos de habla, como hacer enunciados, dar órdenes, hacer promesas, entre otros, y también los actos más abstractos de referir y predicar. En este apartado se expondrán las ideas en las que se basa esta tesis del autor. En 1.3 se abordará uno de los tipos de actos de habla, las declaraciones, en relación con la teoría de la realidad social de Searle.

Un principio básico en la teoría searleana es el principio de expresabilidad, que indica que “cualquier cosa que pueda querer decirse puede ser dicha” (p. 28), lo que significa que cualquier lenguaje nos proporciona un conjunto finito de palabras y formas sintácticas que nos permiten decir lo que queremos decir, aunque esto no implica que cualquier cosa que se diga deba ser comprendida por los oyentes, pues hay que distinguir entre lo que el hablante quiere decir y los posibles efectos en el oyente (el acto perlocucionario, que se verá luego). El principio de expresabilidad es fundamental porque permite al autor considerar como equivalentes las reglas para la realización de los actos de habla y para la emisión de ciertos elementos lingüísticos; así, para todo posible acto de habla existe un elemento lingüístico cuyo significado, en el contexto de la emisión, es suficiente para determinar que esta emisión constituye la realización de dicho acto de habla. Esto facilita el análisis, según Searle, puesto que para estudiar cualquier acto de habla bastará con el estudio de oraciones cuya emisión correcta constituya realizar un acto de habla; por ejemplo, el enunciado “prometo que iré” para el acto de hacer una promesa. En la teoría de Searle el acto de habla es la unidad básica de comunicación que, tomada junto con el principio de expresabilidad, sugiere que hay “una serie de conexiones analíticas entre la noción de actos de habla, lo que el hablante quiere decir, lo que la oración (u otro elemento lingüístico) emitida

significa, lo que el hablante intenta, lo que el oyente comprende y lo que son las reglas que gobiernan los elementos lingüísticos” (p. 30).

Para aproximarnos a la definición de un acto de habla, es necesario seguir la línea de razonamiento del autor. El ejemplo que propone es el de un hablante que, ante un oyente, emite las siguientes oraciones:

- “1. Juan fuma habitualmente.
2. ¿Fuma Juan habitualmente?
3. ¡Juan, fuma habitualmente!
4. ¡Pluguiese al cielo que Juan fumara habitualmente!” (p. 31).

El hablante realiza actos que son comunes a las cuatro oraciones al emitirlas, aunque estas sean diferentes (la primera es una aserción, la segunda es una pregunta, la tercera es una orden y la cuarta es un deseo). Lo que tienen en común es que el hablante se refiere a un objeto (Juan), y predica de este la expresión “fuma habitualmente”. Entonces, en las cuatro oraciones la referencia y la predicación son las mismas, aunque en cada caso se lleve a cabo un acto de habla completo distinto. De este modo el autor separa las nociones de “referir” y “predicar” de los actos de habla completos (como aseverar, preguntar, ordenar y desear) y hace patente que la misma referencia y predicación pueden aparecer en actos de habla completos diferentes que Searle llama, siguiendo a su maestro Austin, “actos ilocucionarios”. Los actos de habla completos están compuestos de tres géneros de actos distintos: el acto de emisión (emisión de palabras, morfemas, oraciones), el acto proposicional (referir y predicar) y el acto ilocucionario (aseverar, preguntar, ordenar, desear, etcétera). Cabe notar que estos tres actos no se realizan por separado, pero su distinción teórica sirve para hacer evidente que la misma proposición, o acto proposicional, puede aparecer en actos de habla diversos. Una cuarta noción importante es la de “acto perlocucionario”, que corresponde a los efectos o consecuencias que los actos

ilocucionarios pueden tener sobre las acciones, pensamientos, creencias, etcétera, del oyente, como persuadir a alguien, lograr que haga algo, alarmarlo, entre muchos otros efectos.

La realización de actos proposicionales e ilocucionarios se corresponde con ciertos géneros de expresiones. La oración completa es la forma gramatical característica del acto ilocucionario (aunque conste solo de una palabra); para los actos proposicionales las formas características son los predicados gramaticales para la predicación y, para la referencia, nombres propios, pronombres y otras clases de frases nominales. Es importante destacar que Searle afirma que los actos proposicionales no pueden ocurrir solos, es decir, que no se puede referir y predicar sin hacer algún acto ilocucionario como aseverar, preguntar u otro. De esto se sigue que son las oraciones, y no las palabras, las que se usan para decir cosas, en palabras del autor, “solamente se hace referencia como parte de la realización de un acto ilocucionario, y el ropaje gramatical de un acto ilocucionario es la oración completa. La emisión de una expresión referencial solamente cuenta como referencial si se dice algo mediante ella” (p. 34).

Para dar cuenta de manera más precisa de su noción de referir, da ejemplos como “tú”, “la batalla de Waterloo” y “César”, a las que llama “expresiones referenciales definidas singulares” o, de manera abreviada, “expresiones referenciales” (p. 35), y establece como característico de ellas que, mediante su emisión, se selecciona o identifica un ‘objeto’, ‘entidad’ o ‘particular’ separadamente de otros, sobre el que el hablante va a decir algo, plantear una pregunta, entre otros actos. Por lo tanto, una expresión referencial será cualquiera que sirva para identificar un ‘individuo’ o ‘particular’ (como una cosa, un evento o una acción), y responde típicamente a las preguntas “¿quién?”, “¿qué?” y “¿cuál?”. Una expresión referencial se distingue por la función que cumple más que por su forma gramatical o la manera en que realiza la función; en la teoría de los actos de habla, permite hacer referencia a particulares, aunque Searle indica que esto no implica que las expresiones tengan referencia, puesto que entiende a

la referencia como un acto de habla, los que no son realizados por las palabras, sino por los hablantes al emitir palabras. Como sostiene el autor, “decir que una expresión hace referencia (predica, asevera, etc.) es, en mi terminología, o un sinsentido o una abreviatura para decir que la expresión se usa por los hablantes para hacer referencia (predicar, aseverar, etc.)” (p. 37). Es crucial esta distinción en tanto enfatiza la importancia de la intencionalidad del hablante en los contextos comunicativos como la ficción, lo que se revisará en profundidad en la siguiente sección.

Searle establece también reglas semánticas para el acto de habla de la referencia singular definida. Estas reglas, para el uso de cualquier expresión  $R$ , son las siguientes (donde  $H$  corresponde al hablante y  $O$  al oyente):

“Regla 1.  $R$  ha de emitirse solamente en el contexto de una oración (o algún trozo similar de discurso) cuya emisión podría ser la realización de algún acto ilocucionario.

Regla 2.  $R$  ha de emitirse solamente si existe un objeto  $X$  tal que o  $R$  contiene una descripción identificadora de  $X$  o  $H$  es capaz de complementar  $R$  con una descripción identificadora de  $X$ , y tal que, al emitir  $R$ ,  $H$  intenta aislar o identificar  $X$  a  $O$ .

Regla 3. La emisión de  $R$  cuenta como identificar o seleccionar  $X$  a (o para)  $O$ ” (p. 103).

En la Regla 2 podemos identificar la concepción acerca de cómo los nombres propios refieren en la teoría de Searle. Como antes se expuso, el nombre está conectado de manera laxa con la descripción o características del objeto al que refiere, y son esas características las que el hablante debe estar en posición de proporcionar en el caso de que sea requerido en el acto de referir. Junto con esto, la idea de que la referencia es un acto de habla realizado por el hablante, y no por

las palabras, será importante para comprender la postura de Searle en relación con la ficción, que se revisará en la siguiente sección.

## **1.2 La referencia en la ficción**

Los problemas fundamentales de la filosofía del lenguaje que se han expuesto abordan el problema de los nombres en la ficción de manera directa o indirecta. A continuación se revisarán las teorías de John Searle y Kendall Walton sobre la ficción; la segunda permite complementar y extender la teoría de Searle.

### 1.2.1 John Searle y la ficción

En su artículo de 1974, “The Logical Status of Fictional Discourse”, Searle aborda el problema del discurso ficticio, que se deriva de su teoría sobre el lenguaje, a saber, que hablar o escribir en un lenguaje implica realizar actos de habla ilocucionarios conforme a reglas. Los significados de las palabras y oraciones que se emiten para realizar actos ilocucionarios se relacionan de manera sistemática con los actos ilocucionarios que se realizan al proferir dichas palabras y oraciones, como se revisó en la sección anterior. La paradoja que propone el autor es la siguiente: “cómo puede ser el caso que las palabras y otros elementos de una historia ficticia tengan sus significados habituales y, sin embargo, que las reglas que determinan sus significados no se cumplan” (p. 319). Si bien en la cita se habla de una “historia ficticia”, Searle establece una aclaración inicial y diferencia literatura de discurso ficticio, pues reconoce casos de literatura que no es ficción (como *A sangre fría* de Truman Capote) y casos de ficción que no es literatura (como los chistes y las historietas). Para el autor, no existe un conjunto de rasgos que todas las obras literarias tengan en común y que puedan constituir las condiciones necesarias y suficientes para ser una obra literaria; considera que “literatura” es el nombre para un conjunto de actitudes que

tomamos hacia una porción de discurso, no un nombre para una propiedad interna de ese discurso. En términos de Wittgenstein, literatura sería una noción de “semejanza familiar” [*family resemblance*]; el que una obra sea literatura lo deben decidir los lectores, mientras que el que sea o no ficción lo decide el autor. Esta distinción permite delimitar el análisis, cuyo objeto será el discurso ficticio, no el discurso literario. Una segunda distinción preliminar que establece es entre el discurso ficticio y el discurso figurativo. Si bien reconoce que las reglas semánticas en ambos tipos de discurso se alteran o suspenden de alguna manera, esto se produce de manera muy distinta. Los enunciados ficticios son, según Searle, “no serios” [*nonserious*], en el sentido de que, por ejemplo, cuando un autor nos dice en una novela que afuera está lloviendo, él no está seriamente comprometido con que al momento de escribir esté realmente lloviendo afuera (la no seriedad, obviamente, no tiene nada que ver con que la actividad de escribir un discurso ficticio sea poco seria). Por su parte, los usos y expresiones metafóricas, propias del lenguaje figurado, son “no literales”, como la oración “Hegel es un caballo muerto en el mercado filosófico” (p. 321). La seriedad y literalidad pueden combinarse, de tal manera que el ejemplo anterior es serio (el emisor se compromete con la verdad de lo que afirma) y no literal (las palabras no deben ser comprendidas con su significado habitual, Hegel no es literalmente un “caballo muerto”); mientras que el comienzo de una historia como “Había una vez en un lejano reino un rey sabio que tenía una hermosa hija...” es no serio y literal. A partir de esta distinción, Searle aclara que su propósito es analizar la diferencia entre los enunciados ficticios y serios, y no entre enunciados figurativos y literales.

Para comenzar el análisis, Searle sintetiza las reglas pragmáticas y semánticas que rigen a los actos ilocucionarios, tales como la aserción, para comparar una emisión no ficticia asertiva extraída de un periódico con una emisión asertiva ficticia del inicio de una novela. Una aserción, como tipo de acto ilocucionario, se ajusta a las siguientes reglas:



“(1) La regla esencial: quien hace la aseveración se compromete con la verdad de la proposición expresada.

(2) Las reglas preparatorias: el hablante debe estar en posición de proporcionar evidencias o razones de la verdad de la proposición expresada.

(3) La proposición expresada no debe ser obviamente verdadera para el hablante ni para el oyente en el contexto de la emisión.

(4) La regla de sinceridad: el hablante se compromete con una creencia en la verdad de la proposición expresada” (p. 322).

Estas reglas normalmente se cumplen en una noticia, en cuanto en ella se afirma un acontecimiento con cuya verdad se compromete el emisor, para el cual hay evidencias, que es novedoso para el receptor y que el emisor cree que es verdadero. Sin embargo, nota Searle, en un enunciado asertivo ficticio, si bien las palabras tienen su significado literal tal como en una noticia, ninguna de estas reglas se cumple, porque no aplican para su análisis. En una historia que comienza “Había una vez en un lejano reino un rey sabio que tenía una hermosa hija...”, la emisión de esta aseveración por parte del autor no es un compromiso con la verdad de la proposición de que en un reino lejano vivía un rey sabio que tenía una hermosa hija, proposición que puede o no ser verdad, pero con la que el autor no tiene un compromiso de ningún tipo y, por consiguiente, tampoco tiene un compromiso con ser capaz de entregar evidencias de su veracidad (las que pueden o no existir y que pueden o no estar al alcance del autor) y, además, no se le puede considerar como “no sincero” si no cree en la verdad de la existencia del rey sabio y de su hermosa hija. El problema que reconoce Searle es: si el significado del enunciado está determinado por las reglas lingüísticas que rigen los elementos del enunciado, y si esas reglas determinan que la emisión literal del enunciado es una aseveración, y si el autor está haciendo una emisión literal del enunciado, entonces debe ser una aseveración; pero no puede ser una aseveración pues

no cumple con ninguna de las reglas que son específicas y constitutivas de una aseveración. Entonces, ¿qué tipo de acto de habla puede estar realizando el autor?

Searle considera respuestas alternativas a este problema, como las teorías que proponen actos ilocucionarios de distinto tipo para la ficción. Pero decir que en realidad un autor está haciendo otro tipo de acto de habla, por ejemplo, el acto ilocucionario de “contar una historia”, no aclara el problema, pues en general el acto ilocucionario realizado al proferir una oración es una función del significado de la oración. Y si las oraciones ficticias fueran usadas para realizar actos de habla completamente distintos a los determinados por sus significados literales, entonces dichas oraciones deberían tener otro significado, de lo que se sigue que las palabras en la ficción no tienen sus significados normales. Si ese fuera el caso, sería imposible para un lector comprender una obra de ficción sin aprender un nuevo conjunto de significados para todas las palabras y otros elementos de la ficción, las que tendrían a la vez un significado ficticio y uno no ficticio. Searle es tajante y no acepta la existencia de actos ilocucionarios de distinto tipo para la ficción literaria, por las razones antes mencionadas. Lo que sucede en una obra de ficción, afirma Searle, es que el autor está “fingiendo” [*pretending to*] hacer una aseveración, esto es, involucrándose en una realización que es “como si” [*as if*] estuviera haciendo una aseveración, pero sin intención de engañar. El autor, entonces, se involucra en una pseudo-realización no engañosa que consiste en “fingir contarnos” una serie de eventos. La primera conclusión que extrae Searle es que el autor de una obra de ficción finge realizar una serie de actos ilocucionarios, normalmente de tipo representativo, como aseveraciones, afirmaciones, descripciones, caracterizaciones, identificaciones, explicaciones, etcétera. En su artículo “A classification of illocutionary acts” (1976), Searle precisa que los actos de habla representativos comprometen al hablante, en distintos grados, con la verdad de la proposición expresada, por lo que pueden ser evaluados como verdaderos o falsos, tienen una dirección de ajuste palabra-a-mundo (es decir, el acto será verdadero si la proposición expresada se

corresponde con un estado de cosas real), y expresan el estado psicológico de la “creencia”. En el caso de los actos ilocucionarios fingidos, esta será una “creencia fingida”.

Debido a que “fingir” es un verbo intencional, es decir, que contiene el concepto de intención incorporado [*built into it*], uno no puede decir realmente que fingió hacer algo a menos que uno haya tenido la intención de fingir hacerlo, lo que lleva a la segunda conclusión: “el criterio de identificación para saber si un texto es o no una obra de ficción debe radicar necesariamente en las intenciones ilocucionarias del autor” (1974, p. 325). Desde esta perspectiva, no hay una propiedad textual, sintáctica o semántica que identifique a un texto como una obra de ficción; lo que la hace una obra de ficción es la “postura ilocucionaria” [*illocutionary stance*] que toma el autor hacia el texto, la que se relaciona con las complejas intenciones ilocucionarias que tiene el autor cuando escribe. Identificar un texto como una novela, un poema o incluso como un texto es hacer una afirmación acerca de las intenciones del autor. Como se revisó en la sección anterior, en la teoría de Searle es crucial la intencionalidad del hablante, en cuanto determina el propósito de un determinado acto de habla, el que puede hacer referencia al mundo (o referencia fingida a un mundo ficticio) solo en virtud de la intencionalidad que le imprime el hablante a las palabras (es la llamada intencionalidad derivada, que se verá en 1.3).

Para explicar cómo es posible el tipo de fingimiento que constituye la ficción, Searle retoma las reglas antes enunciadas que constituyen el hacer una aseveración sincera y no defectuosa, y las caracteriza como “reglas verticales” que correlacionan las palabras u oraciones con el mundo, esto es, que establecen conexiones entre lenguaje y realidad. Lo que hace posible la ficción, según Searle, es un conjunto de “convenciones extralingüísticas”, no semánticas, que quiebran las conexiones entre las palabras y el mundo establecidas por dichas reglas. Estas son caracterizadas como un conjunto de convenciones “horizontales” que quiebran las conexiones establecidas por las reglas “verticales”, suspendiendo los

requerimientos normales establecidos por esas reglas. Las convenciones horizontales no son reglas de significado, no son parte de la competencia semántica del hablante, por ende, no alteran ni cambian los significados de ninguna de las palabras u otros elementos del lenguaje; más bien, permiten al hablante usar las palabras con su significado habitual sin asumir las obligaciones que son normalmente requeridas por esos significados. La tercera conclusión es, por lo tanto, que “las ilocuciones fingidas que constituyen una obra de ficción son posibles debido a la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios con el mundo” (p. 326). Para aclarar más el punto, Searle compara la ficción con las mentiras y afirma que, mientras mentir consiste en violar una de las reglas regulativas de la realización de un acto de habla, la ficción es mucho más sofisticada, pues depende de la existencia de un conjunto particular de convenciones que permiten al autor “llevar a cabo los movimientos” [*go through the motions*] de hacer afirmaciones que él sabe que no son verdaderas, a pesar de que no tiene intención alguna de engañar.

Searle explica el mecanismo mediante el cual el autor invoca las convenciones horizontales recurriendo al concepto de “fingimiento”. Una característica general de este concepto es que uno puede fingir realizar una acción superior, o compleja, mediante la realización de acciones de nivel inferior, o menos complejas, que son parte constitutiva de la acción superior o compleja. Este principio vale para el escribir ficción: “el autor finge realizar actos ilocucionarios mediante la realización real de la emisión (la escritura) de las oraciones” (p. 327). En términos de Austin, el autor finge realizar actos ilocucionarios mediante la realización de actos fáticos y fónicos; en términos de los actos de habla, el acto ilocucionario es fingido, pero el acto de emisión es real. Los actos de emisión en la ficción son indistinguibles de los actos de emisión del discurso serio, y es por esa razón que no hay una propiedad textual que podría identificar una porción de discurso como una obra de ficción. La cuarta conclusión que se deriva de lo anterior es que “las realizaciones

fingidas de los actos ilocucionarios que constituyen la escritura de una obra de ficción consisten en realizar actos de emisión reales con la intención de invocar las convenciones horizontales que suspenden los compromisos ilocucionarios normales de las emisiones” (p. 327). En las narraciones en primera persona, por ejemplo, el autor finge ser otra persona que hace afirmaciones. Este es el caso de la novela *El túnel*, obra ficticia que se analizará en el Capítulo 2.

Luego de exponer las ideas centrales de su teoría sobre la ficción, Searle se propone resolver algunos de los enigmas tradicionales sobre la ontología de una obra de ficción, como la siguiente afirmación: “La señora de Sherlock Holmes nunca existió porque Holmes nunca se casó, pero sí existió una señora de Watson porque Watson sí se casó, aunque la señora de Watson murió poco después del matrimonio” (p. 329). Para poder caracterizar la afirmación anterior como verdadera, falsa, sin valor de verdad, etcétera, se debe distinguir el “discurso serio sobre la ficción” del “discurso serio” y del “discurso ficticio”. De esta manera, si se considera que la afirmación es parte del discurso serio, no es verdadera, porque ninguna de las personas mencionadas existieron; pero si se toma como discurso serio sobre la ficción, entonces la afirmación es verdadera, pues describe de manera precisa las relaciones maritales de los personajes Holmes y Watson. La afirmación no es ficción en sí misma, pues quien la emite no es el autor de la obra de ficción de la que se habla y, si bien los personajes de Holmes y Watson nunca existieron, sí existen en la ficción y puede hablarse de ellos como tales. Finalmente, una afirmación sobre la ficción de este tipo cumple con las reglas constitutivas de hacer una afirmación, pues se puede verificar haciendo referencia a las obras de Conan Doyle; sin embargo, a Conan Doyle no se le exige que verifique lo que dice sobre Holmes, puesto que él no está haciendo afirmaciones, sino fingiendo hacerlas. Debido a que el autor ha creado estos personajes ficticios, nosotros podemos hacer afirmaciones verdaderas sobre ellos como personajes ficticios.

En este punto, las ideas de Kripke sobre los personajes ficticios y sobre la referencia fingida, que se expusieron en 1.1.3, son equivalentes a las de Searle. Desde la perspectiva de Kripke, podemos hacer enunciados verdaderos sobre los personajes de ficción pues su existencia depende de que un autor haya creado dicho personaje mediante la referencia simulada en la obra de ficción. Del mismo modo, Kripke afirma que los personajes ficticios son entidades abstractas que dependen de las acciones de las personas. En la teoría de Searle, la creación de personajes ficticios se lleva a cabo mediante un acto de referencia fingido. Cuando Conan Doyle en sus novelas finge hacer afirmaciones sobre “Sherlock Holmes”, por ejemplo, usa un nombre propio y, al usarlo, finge referir. Debido a que una de las condiciones para la realización exitosa del acto de habla de referir es que debe existir un objeto al que el hablante se está refiriendo, tal como se revisó en la sección anterior, al fingir referir el autor finge que hay un detective llamado Sherlock Holmes, y es la referencia fingida la que crea al personaje de ficción. El fingimiento compartido, por su parte, nos permite hablar acerca del personaje en afirmaciones serias sobre la ficción. Searle afirma que la estructura lógica de la explicación es complicada, pero no opaca, y la sintetiza de esta manera: al fingir referir a una persona, el autor crea un personaje ficticio, pero Conan Doyle no refiere en realidad a un personaje de ficción, pues tal personaje no existía de antemano, sino que, al fingir referir a una persona, él crea una persona ficticia. Una vez creado el personaje ficticio, nosotros, que estamos fuera de la historia ficticia, sí podemos referir a la persona ficticia, como en la afirmación sobre el estado marital de Holmes y Watson, en la que no se finge referir a Holmes y Watson, sino que se hace referencia real al Holmes y Watson ficticios.

Una característica importante acerca de la referencia ficticia, muy relevante también para el presente trabajo, es que normalmente no todas las referencias en una obra de ficción son actos de referir fingidos, algunas serán referencias reales. Muchas historias ficticias contienen elementos no ficticios, dice Searle, como en las novelas de Conan Doyle en las que se hace referencia (real) a Londres, Baker

Street y Paddington Station, por ejemplo. Para distinguir lo que es ficticio de lo que no, se debe retomar la segunda conclusión sobre la ficción, a saber, que lo que es ficticio depende de las intenciones ilocucionarias del autor de la obra de ficción. En parte, ciertos géneros ficticios se definen por los compromisos no ficticios de la obra, es decir, por el compromiso del autor de representar hechos reales o no. Esto marca la diferencia entre las novelas naturalistas, los cuentos de hadas, las obras de ciencia ficción, etcétera. En una novela naturalista o realista, por ejemplo, el autor hará referencia a lugares y eventos reales entremezclados con las referencias ficticias; en cambio, en un cuento de hadas seguramente no habrá muchas referencias reales, sino que el autor se dedicará a explicar cómo es el mundo ficticio y qué es posible que las personas hagan en ese mundo. En este punto la teoría de Searle difiere de las ideas de Frege sobre los nombres en la ficción o “nombres propios fingidos” (lo que se revisó en 1.1.2). Recordemos que Frege sostiene que aun cuando en la ficción se usan nombres propios de personajes reales, como “Napoleón”, estos siguen siendo nombres propios fingidos, y, aunque tienen sentido, su referencia es también fingida, por lo que no ha de tomarse en serio lo que se dice de ellos o sus acciones. En la teoría de Searle, en cambio, un discurso ficticio sí puede incluir referencias no ficticias, y estas tendrán su sentido habitual dependiendo de las intenciones ilocucionarias del autor.

El autor de un discurso ficticio establece con el lector un conjunto de acuerdos acerca de en qué medida las convenciones horizontales de la ficción quiebran las conexiones verticales del discurso serio y, en la medida en que el autor es consistente con las convenciones que ha invocado o con las convenciones que él ha establecido, permanecerá dentro de las convenciones. En cuanto a la posibilidad de la ontología cualquier cosa es válida, dice Searle, pues el autor puede crear cualquier personaje o hecho que quiera; pero en cuanto a la aceptabilidad de la ontología, la coherencia es crucial. Sin embargo, no hay un criterio universal de coherencia para la ficción, pues “lo que cuenta como

coherencia será en parte una función del contrato entre el autor y el lector sobre las convenciones horizontales” (p. 331). Por ejemplo, si Sherlock Holmes viajara a un planeta invisible en un microsegundo, sería inaceptable para el lector, puesto que supondría una violación de las reglas establecidas para el mundo en el que habita el personaje, y contaría como un error de coherencia cometido por el autor. Otra característica que destaca Searle sobre las historias ficticias es que a veces el autor incorpora enunciados que no son ficticios y que no son, por lo tanto, parte de la historia ficticia. Pone el ejemplo del inicio de *Anna Karenina*, de Tolstoi, que comienza así: “Todas las familias felices se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera”. Searle considera que esta no es una emisión ficticia, sino seria, una aserción genuina, lo que lo lleva a una última distinción entre una obra de ficción y el discurso ficticio, y afirma que una obra de ficción no necesita consistir completamente de discurso ficticio, y que en general no es así.

Searle concluye su artículo sobre la ficción considerando cuál es la importancia de analizar el discurso ficticio, y sostiene que esta radica en el papel crucial, y generalmente subestimado, que la imaginación juega en la vida humana, y el papel igualmente crucial que tienen los productos compartidos de la imaginación en la vida social humana. Esta importancia de la imaginación es central para el presente trabajo, pues se puede relacionar también con la creación de hechos institucionales, lo que se desarrollará en los siguientes capítulos. Parte del papel crucial de la imaginación está dado porque los textos ficticios pueden transmitir actos de habla serios (no ficticios), aun cuando el acto de habla transmitido no esté representado en el texto. Según Searle, casi todas las obras importantes de ficción conllevan un “mensaje” o “mensajes”, que son transmitidos *por* el texto, pero que no están *en* el texto; ese acto de habla serio es el principal objetivo de las obras de ficción. Sin embargo, Searle dice que no existe una teoría general acerca de los mecanismos que subyacen a la transmisión de intenciones ilocucionarias serias por medio de la ilocuciones fingidas.



La importancia de los productos compartidos de la imaginación está en la base de la teoría de la realidad social de John Searle, que se revisará más adelante.

### 1.2.2 La teoría de la ficción de Kendall Walton

La teoría de filósofo norteamericano es más amplia que la teoría de la ficción de Searle recién expuesta, pues pretende abarcar todas las artes representacionales (pintura, literatura, música, escultura, etcétera). Aborda el tema de la ficción desde el concepto de *make-believe*, la capacidad de los seres humanos de “hacer-como-que” o fingir. Expondremos su teoría a continuación, apoyándonos en su libro de 1990, *Mimesis as Make-Believe*.

El autor afirma que las obras de arte representacionales [*representational works of art*] son continuas con los juegos infantiles de “hacer-como-que”. El juego, que parece satisfacer necesidades muy básicas durante la infancia, no desaparece en la adultez sino que, según Walton, continúa en las actividades en las que se enmarcan las obras de arte representacionales, que serían, desde esta perspectiva, juegos de “hacer-como-que”, aunque mucho más sofisticados, sutiles y difíciles de comprender. A su vez, las obras mismas funcionarían como objetos de utilería o accesorios [*props*] en dichos juegos, que el autor considera como ejercicios de la imaginación que involucran utilería. La imaginación es caracterizada como una actividad independiente de la verdad y la creencia, pues lo que se imagina puede ser cierto o falso, y el imaginador puede creerlo o no. Además, la imaginación puede ser espontánea o deliberada; en este último caso, se hace patente su dependencia del imaginador, el que está consciente de que lo imagina es un invento, un artificio construido en parte por sus decisiones sobre qué imaginar. Las imaginaciones también pueden ser solitarias o sociales; estas últimas implican acuerdos para coordinarlas o el uso de utilería, como por ejemplo obras de arte representacionales.

Con respecto a establecer una definición o explicación rigurosa de qué es imaginar, el autor considera que una comprensión intuitiva es suficiente, la que esboza en contraste con la explicación de imaginar como “tener en mente” [*entertain*] una proposición. La imaginación involucra más que solo albergar o considerar o tener en mente las proposiciones imaginadas; “imaginar (imaginar proposicional), tal como creer o desear (proposicionalmente), es *hacer* algo *con* una proposición que se tiene en mente” (p. 20). Junto con lo anterior, también es incorrecta, según el autor, una comprensión de la imaginación como un fantasear libre y desconectado del mundo pues, si bien la imaginación puede ser un medio para escapar de la realidad, las imaginaciones estarán siempre vinculadas de una u otra manera con el mundo real. En este sentido, las cosas reales pueden desempeñar distintos papeles en las imaginaciones: pueden *motivarlas* [*prompt them*], como en el caso de que un pedazo de tronco le haga imaginar a alguien que hay un oso en el camino; pueden ser sus *objetos*, ser aquello *acerca de* lo que se imagina, ya sea que la imaginación haya o no sido motivada por ese objeto; y pueden generar *verdades ficticias*, en cuyo caso se habla de objetos de utilería, entre los que se cuentan las obras de arte representacionales.

Para explicar la ficcionalidad, el autor parte afirmando que una proposición que es verdad en un juego de hacer-como-que es *ficticia*, y que el hecho de que sea ficticia es una *verdad ficticia*. Las proposiciones ficticias, además, pertenecen a un mundo ficticio particular, por ejemplo, la proposición de que hay una sociedad de hombres de seis pulgadas llamados liliputienses no es solo ficticia, sino que es ficticia-de-*Los viajes de Gulliver*. Luego, el autor establece una relación que no se sigue, desde su perspectiva, entre ficción e imaginación. Afirma que es un error el identificar simplemente lo ficticio con lo que es imaginado, a pesar de que muchas proposiciones comparten ambas propiedades, pues lo que es ficticio no necesita ser imaginado, y lo imaginado no necesita ser ficticio. Para explicar este punto se entrega el siguiente ejemplo: Eric propone, en el bosque, “digamos que los troncos son osos” y Gregory acepta, con lo que se establece un juego de hacer-como-que

en el que los troncos “cuentan como” osos. La proposición de que hay un oso, cuando ellos se encuentran con un tronco, es ficticia en el juego. Pero si hay un tronco que ellos no ven, escondido en la hierba por ejemplo, esto es ficticio aunque no lo vean y, por lo tanto, no lo imaginen, puesto que lo que lo hace ser ficticio es el tronco, no el hecho de ser o no imaginado. El tronco genera una verdad ficticia, pues es un objeto de utilidad. Los objetos de utilidad son, por lo tanto, generadores de verdades ficticias, son “cosas que, en virtud de su naturaleza o existencia convierten a las proposiciones en ficticias” (p. 37). Aunque el tronco no necesita ser visto para generar dicha verdad ficticia (que hay un oso), esta generación no está completamente aislada de los “imaginadores”, pues los objetos de utilidad funcionan solo en un marco social o, por lo menos, humano. El tronco oculto en la hierba hace ficticio que hay un oso solo porque hay cierta convención, entendimiento o acuerdo en el juego de hacer-como-que, acuerdo que trae como consecuencia que donde sea que haya un tronco, ficticiamente haya un oso. Este es el que Walton llama “principio de generación”, que se establece explícitamente en el juego de Eric y Gregory, aunque no siempre deba ser acordado de esta manera. Afirma el autor que la mayoría de los principios generadores que involucran obras de arte como objetos de utilidad nunca se hacen explícitos o siquiera se formulan, pero pueden ser entendidos de manera implícita por quienes imaginan. Esta idea de la convención o acuerdo permite acercar la teoría de Walton a la de Searle, en la que la ficción también implica convenciones (horizontales) que establecen acuerdos entre el autor y el lector acerca del fingimiento de los actos de habla que componen una obra ficticia.

Además de la relación negativa que establece antes, el autor también considera relaciones positivas entre imaginación y ficción. Del vínculo antes expuesto entre objetos de utilidad y principios de generación, se sigue que una verdad ficticia consiste en que haya una “prescripción” o mandato de imaginar algo en cierto contexto. Las proposiciones ficticias, por tanto, son proposiciones que “deben ser” imaginadas, sean o no sean de hecho imaginadas, y los principios de generación

son reglas condicionales, pues prescriben que, si ciertas circunstancias se cumplen, ciertas cosas han de ser imaginadas (por ejemplo, si hay un tronco, imagina que hay un oso). La ficcionalidad de la proposición de que hay un oso depende de que imaginarlo esté prescrito por una regla del juego, en este caso, la regla de “si ves un tronco imagina un oso” condiciona que se imagine un oso si hay un tronco y, de esta manera, la presencia del tronco genera la verdad ficticia. El autor explica que la prescripción de imaginar debe ser entendida de la siguiente manera: “Si  $p$  es ficticio, y uno es forzado a elegir entre imaginar  $p$  e imaginar no- $p$ , uno debe hacer lo primero” (p. 40). En tanto, las reglas condicionales no implican necesariamente un acuerdo explícito y consciente, pues un principio está vigente en un contexto particular si se entiende en ese contexto que, dadas ciertas circunstancias, tales proposiciones deben ser imaginadas, y esas proposiciones son ficticias. En este sentido, el autor considera que la ficcionalidad se convierte en análoga a la verdad de alguna manera, pues la relación entre la ficcionalidad y la imaginación sería similar a la que hay entre verdad y creencia: “Lo que es verdad ha de ser creído; lo que es ficticio ha de ser imaginado” (p. 41). Sin embargo, rechaza categóricamente que la ficción sea “un tipo de verdad”, sencillamente, dice, no es verdad, aunque sea compatible con la verdad (pues se puede imaginar lo que es verdad). Otra relación entre verdad y ficción está dada por los objetos de utilería que, según el autor, le otorgan a los mundos ficticios una suerte de objetividad, una independencia de quienes imaginan y sus experiencias. El juego de los troncos que involucra objetos de utilería mostraría que lo que es ficticio “está separado no solo de nuestras imaginaciones, sino también de lo que la gente piensa y de lo que toman como ficticio” (p. 42).

Como antes se afirmó, en la teoría de Walton las obras representacionales como pinturas, esculturas, novelas, obras de teatro, etcétera (las que también llama simplemente “representaciones”) son consideradas como objetos de utilería en juegos de hacer-como-que, y por lo tanto prescriben imaginaciones y generan verdades ficticias. Dentro de los objetos de utilería se distinguen aquellos que se

usan *ad-hoc* (como el tronco) y aquellos que son diseñados para ser objetos de utilería, cuya función es serlo en ciertos juegos de hacer-como-que; las obras de arte representacionales están, obviamente, dentro del segundo grupo. Sin embargo, las obras de arte no necesitan ser usadas, de hecho, como objetos de utilería, pues una pintura que nunca es vista o una novela que nunca es leída son igualmente representaciones. Las funciones que cumplen los objetos de utilería como las obras de arte en ciertos juegos son relativas a la sociedad en la que se producen, pero esto no significa que el interés esté siempre puesto en dichos juegos, pues es también posible interesarse y analizar la obra de arte como representación, evaluarla y juzgarla de distintas maneras. Una distinción importante en relación con los mundos ficticios de las obras de arte representacionales es su separación con el mundo ficticio de los juegos de hacer-como-que en las que ellas funcionan como objetos de utilería. Si bien ambos mundos comparten muchas verdades ficticias, es necesario poder distinguirlos para ser capaces de decidir cuál es el mundo ficticio de la obra, en contraste con los mundos de los múltiples juegos que distintos individuos pueden jugar con ella. Por ejemplo, hay un juego de hacer-como-que cuando Richard está contemplando la pintura de Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, y el mundo de su juego incluye un conjunto de verdades ficticias; sin embargo, estas no deben confundirse con las verdades ficticias de la pintura pues, si bien muchas pueden coincidir (puesto que las proposiciones ficticias en el mundo del juego son aquellas que se generan en virtud de las reglas y objetos de utilería del juego), algunas que son verdades ficticias del juego, no lo son de la pintura. Por ejemplo, es ficticio en el juego de Richard que él ve a una pareja paseando por un parque, pero esto no es ficticio en la pintura, porque Richard no está entre los personajes de la pintura que está observando. Esto lleva a Walton a considerar que el mundo de la pintura, el mundo ficticio de la representación, está por sobre cualquiera de los mundos de los distintos juegos que se pueden jugar con ella. Si bien las personas pueden jugar el tipo de juego que quieran con una obra, esos juegos no siempre son apropiados para cierta obra. Si, por ejemplo, alguien decidiera jugar

un juego de hacer-como-que en la pintura *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* no hay gente paseando por un parque, sino hipopótamos en un pozo de barro, podría hacerlo, pero este juego no está “autorizado” por la pintura y jugarlo es hacer un mal uso de la pintura, pues la función de una representación es ser usada como un objeto de utilería en ciertos tipos de juegos, vale decir, en los juegos cuyas reglas condicionales dependen de la naturaleza de la obra y que prescriben lo que los espectadores de una pintura, por ejemplo, deben imaginar. Dichas prescripciones, en el caso de las representaciones, están establecidas de manera indirecta, son meta-reglas constitutivas de las funciones de la obra, que prescriben el juego de ciertos tipos de juegos, los que a su vez tienen sus propias prescripciones basadas en reglas condicionales unidas con las obras que les sirven como objetos de utilería. Las reglas condicionales que prescriben las imaginaciones en los juegos de hacer-como-que tienen la forma de las reglas constitutivas que Searle utiliza para explicar los hechos sociales e institucionales, como se revisará en 1.3. Las reglas condicionales jugarán un papel muy importante cuando en los capítulos subsiguientes se considere si la ficción puede o no modificar la realidad social.

Por último, revisaremos lo que expone Walton acerca de los mundos ficticios. A pesar de que no entrega una definición acabada de estos, sí proporciona importantes características que permiten visualizar de qué se habla cuando se hace referencia a un mundo ficticio en su teoría. El autor establece una diferencia entre los mundos ficticios y los mundos posibles. Si bien cada mundo ficticio está asociado con una clase particular o grupo de proposiciones (aquellas que son ficticias en ese mundo), se distingue de un mundo posible pues es a veces imposible y está incompleto, mientras que los mundos posibles en general son necesariamente posibles y completos, pues se definen como sistemas completos de proposiciones máximamente consistentes. Cuando el autor habla de que los mundos ficticios a veces son imposibles entrega como ejemplos las novelas que narran viajes en el tiempo (dado que el viaje en el tiempo no existe en realidad) o

cuentos de hadas en que la gente se convierte en ranas. Para ilustrar que los mundos ficticios pueden estar incompletos pone el caso de que en *La metamorfosis* de Franz Kafka no es ficticio que el abuelo de Gregorio sea un cerrajero, y tampoco es ficticio que no lo sea, pues la novela no dice nada sobre el abuelo del protagonista, lo que hace que el mundo de la representación esté incompleto. Otro argumento para diferenciar los mundos ficticios y posibles es que los primeros tienen una existencia contingente; el mundo de *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* existe solo porque la pintura existe, fue creado por Seurat cuando hizo la pintura, y podría no existir en otros mundos posibles. En cambio, las proposiciones y clases de proposiciones existen de manera necesaria. La clase de proposiciones que son ficticias-de-*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* habrían existido incluso si la obra no hubiera existido, y esa clase existía de hecho antes de que la pintura fuera creada. Walton propone entonces, para evitar confusiones, no identificar los mundos ficticios con grupos de proposiciones, sino con grupos de *proposiciones-como-son-indicadas-por-una-obra-determinada*.

### **1.3 La teoría de la realidad social de John Searle**

Para dar cuenta de manera fidedigna y completa de la teoría de la realidad social que desarrolla John Searle a lo largo de su obra, será necesario seguir un camino que va desde su concepto de conciencia, pasando por el lenguaje y los actos de habla, hasta llegar a cómo se crean y se mantienen en el tiempo los hechos institucionales. Nos apoyaremos fundamentalmente en *La construcción de la realidad social* (1997), *Mind, Language and Society* (1999) y *Making the Social World: The Structure of Human Civilization* (2010).

### 1.3.1 Intencionalidad, actos de habla y realidad social

#### *El naturalismo biológico de Searle: la conciencia*

Searle caracteriza su postura filosófica como parte de la visión iluminista [*Enlightenment Vision*] que considera que el universo y la naturaleza de las cosas son inteligibles. Su mirada racionalista separa la *ontología* de la *epistemología* para el análisis de la realidad, y establece una distinción fundamental entre *lo que existe* y nuestro *modo de conocerlo*, enfatizando la importancia de no confundir los hechos con la manera que tenemos de entenderlos. Su realismo externo se sostiene en una creencia básica acerca de que hay una forma en que las cosas *son* que es independiente de nuestras *representaciones* acerca de ellas. Aplicada a su concepción de la conciencia, que considera como el rasgo fundamental de la mente, esta distinción tiene importantes consecuencias. Searle define conciencia como aquellos estados de alerta o “sentiencia” [*sentience*] que tienen tres rasgos esenciales: son internos, cualitativos y subjetivos. Son internos porque se desarrollan *dentro* del cuerpo, específicamente dentro del cerebro, que está ligado a (y no puede separarse de) la conciencia; además, la ontología de los estados conscientes, esto es, su modo de existencia, está vinculada con una secuencia compleja de otros estados que constituyen la “vida consciente” del individuo, un estado consciente se da siempre en esta secuencia y no de manera aislada. Son cualitativos porque para cada estado hay una *forma* especial en que se siente, un cierto carácter cualitativo. Y son subjetivos porque su existencia está determinada por el ser experimentados por un *sujeto* (humano o animal), es decir, solo existen desde el punto de vista del agente y tienen, por lo tanto, una ontología de primera persona. Para aclarar este punto, alude a entidades que tienen una ontología de tercera persona, las montañas por ejemplo, cuya existencia es objetiva porque no dependen, para existir, de ser observados por un sujeto, en otras palabras, lo que cualquiera piense, crea o sienta no tiene ni tendrá influencia sobre la existencia de las montañas.



Además de estos tres rasgos principales de la conciencia, Searle considera que los procesos conscientes son procesos biológicos, causados por procesos neuronales de nivel inferior en el cerebro. La conciencia, desde la perspectiva del naturalismo biológico que presenta el autor, consiste en procesos de nivel superior que son realizados en la estructura del cerebro y es, por lo tanto, un fenómeno biológico como cualquier otro. Mientras la digestión, afirma Searle, es un rasgo de nivel superior [*higher-level feature*] del estómago, la conciencia es un rasgo de nivel superior del cerebro; de esta manera, “la conciencia consiste en procesos de nivel superior que se llevan a cabo en la estructura del cerebro” (1999, p. 53). Si bien la conciencia tiene una ontología de primera persona y un modo de existencia subjetivo, pues solo existe en cuanto hay un sujeto que experimenta los estados conscientes, esto no implica, afirma Searle, que no pueda ser estudiada o investigada científicamente. La distinción entre ontología y epistemología de los fenómenos permite afirmar que, si bien la conciencia es ontológicamente subjetiva (porque es *lo que me parece* que es, como sujeto que la experimenta), desde el punto de vista epistemológico es objetiva, y puede, por lo tanto, ser tratada como un objeto de investigación científica. Es epistemológicamente objetiva porque su existencia no depende de las actitudes y sentimientos de los observadores (externos), esto es, su *verdad* no está sujeta a criterios u opiniones de terceras personas; la conciencia se constituye, en la teoría de Searle, como un fenómeno epistemológicamente objetivo y se hace posible estudiarla científicamente.

En contra de argumentos epifenomenológicos que consideran que la conciencia es una especie de “residuo” de los procesos cerebrales que causan la conducta, Searle afirma que sería milagroso que algo tan complejo como la conciencia no tuviera ninguna influencia causal en el mundo real. Esta idea es muy relevante para el análisis que se hará más adelante sobre la ficción como hecho institucional, ya que estos hechos dependen de la intencionalidad colectiva y, por lo tanto, de la conciencia de los sujetos para existir. El tipo de causación de la conciencia es complejo, y tiene que ver con una relación en que algo es

*responsable* de otra cosa. Desde esta perspectiva, los estados conscientes se pueden explicar en términos de los niveles inferiores que los causan, en este caso, en términos del funcionamiento de las neuronas, los neurotransmisores y las sinapsis. De manera coherente con su postura biológico-naturalista, Searle propone asumir que, de hecho, “la mente afecta al cuerpo y el cuerpo afecta a la mente” (1999, p. 59), negando el dualismo que está detrás del argumento epifenomenológico que considera que la conciencia no es parte del mundo físico, porque su funcionamiento real no sigue un modelo de causación primitivo (de “bola de billar”, en palabras de Searle), y que en sí misma no es capaz de producir nada, tornándose irrelevante para dar cuenta de lo que sucede en el mundo. El peligro del argumento epifenomenológico, enfatiza Searle, se vincula con la posibilidad de explicar la realidad social. Si se considera que la conciencia es un residuo sin poderes causales, no podríamos dar cuenta de la evolución del ser humano y, por lo tanto, de la existencia de instituciones. Searle explica los poderes causales de la conciencia en términos de la “causación intencional” (1999, p. 64), que funciona mediante la representación mental del evento que es causado por el estado consciente intencional, es decir, un estado consciente intencional funciona representando objetos y estados de cosas en el mundo para actuar sobre la base de esas representaciones. La causación intencional lleva la exposición al concepto de intencionalidad.

#### *Intencionalidad y estados mentales intencionales*

El concepto de intencionalidad es básico para comprender la teoría de Searle acerca de la naturaleza de la sociedad humana y acerca de cómo los hechos institucionales dependen de los hechos básicos, “aquellos explicados por la física, la química, la biología evolutiva y las otras así llamadas ciencias duras” (2010, p. 42). La intencionalidad es aquella capacidad que tienen nuestros estados conscientes de estar “dirigidos a”, o ser “acerca de” objetos o estados de cosas en el mundo, es decir, la capacidad de referir fuera de ellos mismos y de actuar causalmente en el mundo. Los estados mentales intencionales pueden ser

analizados según su tipo y su contenido, de manera muy similar a los actos ilocucionarios que se revisaron en 1.1.4. De esta manera, hay distintos tipos de estados intencionales, como la creencia, el deseo y el miedo, y un mismo contenido (proposicional) se puede presentar con diferentes modos intencionales, por ejemplo, puedo “creer que llueve”, “desear que llueva” o “temer que llueva”. Sin embargo, hay estados mentales conscientes que no son intencionales, como la angustia o el júbilo, pues no tienen un contenido proposicional y, por lo tanto, no representan objetos o eventos del mundo. Searle considera que la intencionalidad es un fenómeno biológico y que, por tanto, la única intencionalidad real es la que tiene la mente particular (hombre, animal o ser con una estructura cerebral equivalente), en tanto está ligada a la conciencia y a los poderes causales del cerebro. Solo los humanos, los animales y los seres con una estructura cerebral equivalente tienen intencionalidad real, a la que denomina “intencionalidad intrínseca”, en cuanto no se puede separar del nivel biológico que la causa y que, además, es epistémicamente independiente de lo que piensen observadores externos al sujeto que la posee. Para dar cuenta de otras adscripciones de intencionalidad no vinculadas directamente con el nivel biológico de los individuos, establece el concepto de “intencionalidad derivada”, que es la que tienen, por ejemplo, las palabras, en cuanto pueden ser “acerca de” otras cosas debido a que un agente les imprime una intencionalidad que proviene de su propia intencionalidad intrínseca; la intencionalidad derivada, por lo tanto, es mentalmente dependiente, en cuanto su existencia depende del observador. Además, distingue la “intencionalidad metafórica o como si” [*as if*], que no es otro tipo de intencionalidad, sino solo una adscripción que hacen los individuos con fines, por ejemplo, explicativos, mediante analogías metafóricas, que no implican la existencia real de intencionalidad. La intencionalidad metafórica se puede reconocer en adscripciones que se refieren a las máquinas, por ejemplo, cuando para describir el comportamiento de una se utilizan verbos intencionales y se afirma que “el teléfono celular no memorizó los números que antes recordaba”.

Mediante la intencionalidad, entonces, nuestros estados mentales (intencionales) nos relacionan con el mundo. Esta relación se logra a través de dos rasgos propios de los estados intencionales que destaca Searle, la “dirección de ajuste” y las “condiciones de satisfacción”. Como antes se señaló, un mismo contenido proposicional puede estar presentado con diferentes intenciones; la dirección de ajuste de un estado intencional determina la relación que existe entre su contenido proposicional y el mundo, y puede ser de tres tipos. La dirección de ajuste “mente-a-mundo” se da, por ejemplo, en las creencias, en las que es “responsabilidad” de la creencia (de su contenido proposicional) el corresponder al mundo que existe con independencia de esta, es decir, de representar el mundo tal como es. La dirección de ajuste “mundo-a-mente” se aplica a los deseos, para los que es “responsabilidad” del mundo corresponder con el contenido del deseo, con la representación implicada en su proposición. Por último, la dirección de ajuste “nula” o “cero” se encuentra en aquellos estados intencionales que suponen que el ajuste ya se ha realizado. Por ejemplo, las manifestaciones de emociones (actos de habla expresivos) como “me arrepiento de haber dicho eso”, suponen que el contenido proposicional ya se ajustó al mundo, o viceversa; en este caso, que ya dije aquello de lo que ahora me arrepiento.

En estrecha relación con la dirección de ajuste de un estado intencional están sus condiciones de satisfacción, las que se establecen a partir de la dirección de ajuste y que constituyen una característica general de los estados intencionales. Un estado intencional será satisfecho si el mundo es de la manera en que es representado por este. Las condiciones de satisfacción constituyen una categoría amplia, que permite cubrir los distintos tipos de condiciones que se requieren para que cada tipo de estado intencional sea satisfecho. Por ejemplo, las creencias tienen condiciones de verdad (una creencia será verdadera si el mundo es efectivamente como se representa en esta), los deseos tienen condiciones de cumplimiento (un deseo es satisfecho cuando se cumple en el mundo), las intenciones tienen la condición de llevarse a cabo, etcétera. La dirección de ajuste

y las condiciones de satisfacción de los estados mentales intencionales son relevantes para comprender el papel que cumple el lenguaje en la creación de realidad social, como se revisará más adelante.

### *Intencionalidad colectiva*

Junto con la intencionalidad individual, que se ha descrito, Searle utiliza el concepto clave de “intencionalidad colectiva” para dar cuenta de la creación de la realidad social y de los hechos institucionales, la que, de manera general, es aquella que permite a los individuos conscientes cooperar para lograr algo, trabajar juntos para conseguir un fin, para actuar causalmente sobre el mundo. Esta capacidad, afirma el autor, es “el bloque fundamental de construcción de toda la ontología social y de la sociedad humana en general” (2010, p. 43). Mientras la intencionalidad individual se expresa en enunciados como “yo creo” o “yo quiero”, la intencionalidad colectiva se expresa mediante la primera persona plural en enunciados del tipo “nosotros estamos haciendo tal cosa”, “nosotros tenemos la intención de hacer algo”, “nosotros creemos tal cosa”. La forma más importante de intencionalidad colectiva en relación con la realidad social son las “intenciones colectivas en la planificación y la acción, estas son, intenciones colectivas previas e intenciones colectivas en acción” (p. 43); estas se encuentran, dice Searle, cuando colectivamente tenemos la intención de ir de picnic juntos, o cuando se intenta empujar colectivamente un automóvil.

Con respecto a cómo definir la intencionalidad colectiva, Searle considera que no es posible reducirla a la intencionalidad individual, o a la intencionalidad individual más creencias compartidas, porque la explicación en esos términos implicaría una iteración *ad infinitum* de las creencias compartidas (hago esto porque creo que así podemos lograrlo, y creo que tú crees que así podemos lograrlo, y creo que tú crees que yo creo que así podemos lograrlo, etcétera). Este tipo de explicaciones, en que la intencionalidad colectiva se reduce a la individual, según Searle, derivan de la necesidad de que la intencionalidad exista solamente

en la cabeza de los individuos, el “individualismo metodológico”, necesidad que él también reconoce, dada su perspectiva biológica de la intencionalidad en que esta depende de los procesos cerebrales de los agentes. Sin embargo, para Searle el requisito de que toda la intencionalidad esté en la cabeza de los individuos no implica que “el contenido que existe en los cerebros individuales no pueda existir en una forma gramatical plural” (2010, p. 47). Nada impide, afirma el autor, que la intencionalidad colectiva, que está “en la cabeza” de los sujetos y, por lo tanto, es intrínseca y observador-independiente, tenga la forma “nosotros creemos”, “nosotros deseamos”, etcétera, tal como la intencionalidad individual tiene la forma “yo creo”, “yo deseo”. Por ejemplo, dice Searle, “si estamos limpiando el patio juntos, en mi cabeza tengo el pensamiento ‘Nosotros estamos limpiando el patio’ y tú en tu cabeza tienes el pensamiento ‘Nosotros estamos limpiando el patio’” (p. 47). La intencionalidad colectiva, en la perspectiva de Searle, además de las creencias o el conocimiento compartido, una meta en común y la intención individual de alcanzar dicha meta, implica de manera esencial la cooperación entre los individuos. Por ejemplo, propone el autor, dos personas pueden estar conduciendo hacia San Francisco y pueden tener un conocimiento compartido de este hecho, pero esto no implica cooperación. Del mismo modo, dos o más sujetos pueden tener una meta en común, como proteger el medioambiente, y saber que otros también quieren proteger el medioambiente, pero esto tampoco implica cooperación y, por lo tanto, no es un caso de intencionalidad colectiva. Solo en las situaciones en que hay una cooperación real, junto con los requisitos antes mencionados, habrá intencionalidad colectiva. Un rasgo central para la tesis de Searle sobre la creación de hechos institucionales es que una de las aplicaciones de la intencionalidad colectiva es la asignación colectiva de funciones a personas y objetos, lo que se retomará en la siguiente sección.

### 1.3.2. Los hechos institucionales y el lenguaje

#### *Asignación de funciones de estatus, reglas constitutivas y reconocimiento o aceptación colectivos*

Junto con la intencionalidad colectiva, la asignación de funciones es fundamental en la creación no solo de hechos sociales, sino de instituciones, propias de los seres humanos. En palabras de Searle, “los seres humanos (...) tienen la capacidad de imponer funciones a objetos, tal que la imposición de una función crea un fenómeno intencionalidad-relativo, la función” (2010, p. 58). Un objeto tendrá una función impuesta si es usado con cierto propósito, como las herramientas, por ejemplo. Un tipo de función especial son las “funciones de estatus”, que tienen dos características especiales: requieren de intencionalidad colectiva tanto para su creación como para su permanencia en el tiempo, y son funciones que una persona o entidad tiene no solamente en virtud de sus características físicas (o no en virtud de ellas), sino de manera fundamental debido a la imposición y reconocimiento colectivos de cierto estatus. En consecuencia, dos conceptos claves para la creación de la ontología humana, en la perspectiva de Searle, son la intencionalidad colectiva y la asignación de función. Un ejemplo clásico de Searle (1997, 1999, 2010), que ilustra su concepto de función de estatus, es el de una tribu que construye un muro alrededor de sus chozas, el que cumple la función de restringir el acceso en virtud de sus propiedades físicas, puesto que es muy alto para escalarlo. Con el tiempo, el muro se desmorona hasta convertirse solo en una línea de piedras; sin embargo, tanto los miembros de la tribu como los extranjeros siguen reconociendo que la línea de piedras tiene cierto estatus, el de ser una frontera o límite, y reconocen que no deben cruzar el límite a menos que estén autorizados para hacerlo. En el ejemplo, el objeto que realizaba su función en virtud de sus características físicas luego lo hace en virtud del hecho de que es reconocido o aceptado colectivamente. La línea de piedras tiene una función de estatus, la que lleva a cabo solo en virtud de la aceptación o reconocimiento colectivo de tal estatus. De esta manera, Searle ilustra cómo se

puede pasar de los hechos brutos a los hechos institucionales que, además, establecen ciertas obligaciones que son independientes de los deseos de los individuos, en este caso, se impone la obligación de respetar dicho límite. Retomaremos el concepto de deontología más adelante.

De manera característica, la imposición de función se logra mediante la aplicación de una regla constitutiva del tipo “X cuenta como Y (en el contexto) C”. Las reglas constitutivas son centrales en la creación de los hechos institucionales, y corresponden a un tipo especial de reglas que no solo regulan, sino que constituyen o hacen posible la misma actividad que regulan. Mientras que las reglas regulativas se refieren a actividades o hechos que existen con independencia de ellas, por ejemplo, la regla “conduzca por el lado derecho del camino”, las reglas constitutivas permiten “crear” cierta realidad. Es lo que ocurre característicamente con los juegos, actividades cuya existencia depende de que haya reglas que indiquen cómo deben actuar los participantes, cómo se asignan los puntajes o qué hay que hacer para ganar. Desde esta perspectiva, un grupo de personas con una pelota y una cancha no son suficientes para jugar un partido de fútbol, sino que requieren de reglas que, al tiempo que regulan el juego, lo constituyen. El proceso mediante el cual se crea un hecho institucional, aclara Searle, que involucra intencionalidad colectiva, asignación de función, aplicación de una regla constitutiva y aceptación o reconocimiento colectivo, toma la forma de una “Declaración de función de estatus”, por lo que el papel del lenguaje o de una forma de simbolización equivalente es fundamental en la creación de la realidad social, y es lo que se abordará en la siguiente subsección.

Antes de entrar en el lenguaje, es importante reparar en el cuestionamiento que destaca Searle acerca de cómo es posible que exista una realidad objetiva que se constituye a partir de un elemento ontológicamente subjetivo, la intencionalidad colectiva. La distinción clave para abordar este problema es la misma que se aplicó para entender a la conciencia como un fenómeno ontológicamente subjetivo, pero epistemológicamente objetivo, vale decir, la diferencia entre los



fenómenos que son observador-relativos y los que son observador-independientes. Si bien los hechos institucionales son mentalmente dependientes de la intencionalidad de los sujetos que los crean, esa intencionalidad de los sujetos es observador-independiente, porque es intrínseca a los agentes y no depende de la opinión o consideración de terceros. En otras palabras, si bien los hechos institucionales contienen un elemento que es ontológicamente subjetivo, son epistemológicamente objetivos puesto que en su creación intervienen, además de la intencionalidad colectiva, la atribución de funciones de estatus mediante reglas constitutivas, a través de las que un fenómeno determinado es reconocido con determinada función y aceptado como tal durante largos periodos de tiempo. Esto permite a los seres humanos la creación y mantención de la realidad institucional. Esta realidad institucional, creada, aceptada y reconocida como tal a lo largo del tiempo, aparece tan epistémicamente objetiva y permanente como los fenómenos físicos de la realidad.

*El lenguaje y las declaraciones como fundamento de la creación de hechos institucionales*

Las reglas constitutivas están directamente relacionadas con el lenguaje, como se mencionó antes, en tanto la asignación del estatus “Y” al objeto, hecho o entidad “X” implica un procedimiento de simbolización que solo es posible mediante la intervención del lenguaje, o de un proceso de simbolización de tipo lingüístico. Dado que las funciones de estatus pueden ser establecidas solo en virtud de la aceptación o reconocimiento colectivo de algo teniendo esa función (como sucede con la línea de piedras), es necesario que los agentes tengan alguna forma de “representarse” a sí mismos el hecho de que el objeto tiene tal función de estatus. Esto es posible solo mediante el lenguaje, sobre todo en los casos en que el término X de la regla constitutiva no es un hecho físico (como la línea de piedras), sino un acto de habla en sí mismo (como una condena hecha por un juez). La creación de una función estatus —y, por lo tanto, de un hecho institucional— implica, entonces, la aplicación de una regla constitutiva con la

intervención central del lenguaje, mediante una declaración que representa algo como existiendo, y de esta manera, lo crea.

Si bien Searle reconoce que no todo estado mental requiere del lenguaje para su existencia (pues hay estados mentales sin contenido proposicional, como la angustia), los hechos institucionales en general sí lo requieren. Debido a que son fenómenos complejos, contruidos a veces con reglas constitutivas iteradas, requieren de la participación del lenguaje, que permite complejizar e incrementar las posibilidades de la intencionalidad. A su vez, el lenguaje es también un hecho institucional, pues su existencia implica la aplicación de reglas constitutivas (donde tal signo lingüístico X cuenta como significando Y en determinado contexto C). Pero, en la perspectiva de Searle, el lenguaje es más que otra institución, es la institución humana fundamental. En el lenguaje se fundan todas las demás instituciones sociales, las que requieren para su existencia del tipo de simbolismo que el lenguaje hace posible, lo que a su vez permite comunicar al resto de la comunidad que "X cuenta como Y en C". Como antes se expuso, el lenguaje tiene una intencionalidad derivada de la intencionalidad intrínseca de los sujetos; debido a este rasgo del lenguaje, los hechos institucionales que se crean mediante declaraciones son observador-relativos y, sin embargo, la realidad institucional es epistemológicamente objetiva, pues la intencionalidad de los sujetos que la crean es también epistemológicamente objetiva.

Como se presentó en 1.1.4, Searle distingue al acto de habla (illocucionario) como la unidad básica de la comunicación humana, y considera que referir es un acto de habla que forma parte de un acto illocucionario que permite hacer referencia a particulares. Una idea fundamental es que el hablante es quien hace referencia a un particular mediante el acto de habla, y no las palabras por sí solas. El problema de la semántica, este es, cómo el ser humano es capaz de pasar de los hechos físicos, como emisiones de sonidos y marcas en un papel, a la capacidad de referencialidad se resuelve, en la perspectiva de Searle, cuando se considera que la relación que se establece entre las palabras y el mundo en virtud

de sus significados depende de la intencionalidad del hablante en el acto de habla de referir. Con respecto al significado, Searle distingue entre el significado de la oración o de las palabras [*sentence meaning, word meaning*] y el significado del enunciado o del hablante [*utterance meaning, speaker meaning*]. Mientras el primer tipo de significado tiene que ver con convenciones lingüísticas en que las oraciones tienen significado en virtud del significado de las palabras y su orden sintáctico, el segundo tipo de significado es el que Searle considera como forma primaria, en tanto el significado lingüístico de los enunciados “funciona para” permitir a los hablantes comunicar en virtud de su propia intencionalidad. El significado del hablante o de su enunciado depende de manera prácticamente exclusiva de las intenciones del hablante, lo que se entiende al considerar que este significado es una forma de intencionalidad derivada. La intencionalidad intrínseca del hablante se transfiere a las palabras, las cuales adquieren no ya un significado lingüístico convencional, sino un significado “intencionado” por el significado del hablante. Esta idea permite explicar el uso comunicativo habitual del lenguaje y también casos de uso especial, como las metáforas o las ironías, ya que el significado dependerá de la intencionalidad del hablante en un determinado contexto.

Tal como antes se señaló en relación con los estados mentales intencionales, los actos de habla también presentan dirección de ajuste y condiciones de satisfacción, rasgos que permiten conectar las palabras con el mundo de acuerdo con la intencionalidad del hablante. Por ejemplo, si realizo el acto ilocucionario “creo que la Tierra gira alrededor del Sol”, estaré expresando una creencia que tiene dirección de ajuste “palabra-a-mundo”, y su condición de verdad (su condición de satisfacción) es, y depende de, si realmente la Tierra gira alrededor del Sol. Otros rasgos que comparten los estados mentales intencionales y los actos ilocucionarios es que para un acto de habla podemos diferenciar entre el tipo de acto (tipo de fuerza ilocutiva) y su contenido proposicional. El contenido proposicional de un acto de habla corresponde a un estado intencional, con el

mismo contenido proposicional del acto, el cual representa sus condiciones de satisfacción.

Un tipo de acto ilocucionario esencial para la creación de hechos institucionales es la declaración. Searle reconoce cinco tipos de actos de habla a partir de la noción de “punto ilocucionario” (1999, p. 147), la que permite relacionar los actos de habla con la teoría de la intencionalidad. El punto ilocucionario determina tanto la dirección de ajuste como las condiciones de satisfacción del acto de habla, en otras palabras, el punto ilocucionario es el “como qué cuenta” un enunciado, es decir, su objetivo o propósito en virtud de ser un acto de habla de determinado tipo, lo que a su vez depende de la función de estatus que el hablante le asigna a su acto de habla. Hay cinco puntos ilocucionarios, que configuran los cinco tipos de actos de habla que acepta la teoría searleana, estos son: los actos asertivos, como las afirmaciones y aserciones, que se utilizan para decir cómo son las cosas; los directivos, como órdenes e instrucciones, usados para decir a alguien que haga algo; los comisivos, como promesas y juramentos, que usamos para comprometernos a hacer algo; los expresivos, como disculparse y agradecer, mediante los cuales se expresan sentimientos y actitudes, y las declaraciones, como declarar una guerra, renunciar o condenar a alguien, usadas para crear un estado de cosas en el mundo al representarlo como habiendo sido creado. Nos centraremos ahora en las declaraciones.

Las declaraciones son actos de habla especiales porque son los únicos que generan cambios en el mundo solo en virtud de su desempeño exitoso. Tienen una dirección de ajuste doble, porque al cambiar la realidad tienen dirección mundo-a-palabra y, a la vez, al representar al mundo como habiendo sido cambiado, tienen dirección de ajuste palabra-a-mundo. Sus condiciones de satisfacción se vinculan, en general, con la existencia de instituciones extralingüísticas que enmarcan y validan la realización del acto declarativo. Las declaraciones crean un estado de cosas solo al representarlo como habiendo sido creado, lo que da cuenta del evidente poder simbolizador del lenguaje y de su rol

en la creación de realidad institucional. Un ejemplo de un hecho institucional que se crea mediante una declaración es el matrimonio. Un juez, a su vez investido de autoridad por otra institución, enuncia el acto de habla “los declaro marido y mujer”, y mediante esa declaración genera un cambio en el mundo. La pareja ahora está casada, lo que implica que se les ha asignado una función de estatus específica, con derechos y obligaciones asociadas (por ejemplo, la obligación de fidelidad), es decir, con una deontología. Cabe notar que una declaración puede ser no exitosa (o ser falsa, o no cumplirse, o no cambiar la realidad de la manera en que se la representa como siendo cambiada) si no existe un marco o contexto institucional válido, esto es, reconocido y aceptado colectivamente con cierto estatus. En el ejemplo del matrimonio, si la declaración es emitida por alguien que no tiene los poderes legales necesarios para asignar esa función de estatus a la pareja, como un falso juez, entonces no hay tal declaración y el mundo no es cambiado. Los poderes deónticos de los hechos institucionales explican el funcionamiento causal de los mecanismos sociales, lo que se verá con más detalle en la siguiente subsección.

#### *Mecanismos de creación de hechos institucionales y poderes deónticos*

Las declaraciones de función de estatus constituyen el mecanismo general de creación de todos los hechos institucionales. Searle reconoce distintos mecanismos de creación de hechos institucionales, pero todos ellos comparten la forma lógica de una declaración. El primer mecanismo que distingue es el más simple, y corresponde a la creación de un hecho institucional sin una institución, lo que se ilustra con el ejemplo de la línea de piedras, caso en que el hecho institucional “frontera” evoluciona desde hechos físicos no institucionales. El segundo mecanismo corresponde a la aplicación de reglas constitutivas de la forma “X cuenta como Y en C”. Por ejemplo, la misma tribu que creó la función de estatus de la frontera crea un procedimiento estándar para la elección del rey, mediante la regla “para todo x, si x es el hijo mayor vivo del difunto rey, entonces x cuenta como el rey” (2010, p. 96). La declaración tiene ambas direcciones de

ajuste de manera simultánea; tiene la dirección de ajuste palabra-a-mundo, en tanto su desempeño y acto representativo son exitosos, y la dirección de ajuste mundo-a-palabra, en la medida en que crea un estado de cosas mediante su representación en la declaración exitosa. Searle supone que esta comunidad es analfabeta, y hace la aclaración de que la creación y mantención en el tiempo de una función de estatus no requiere de un documento escrito, aunque de manera típica existen “marcadores de estatus”, como una corona o una vestimenta particular, que funcionan como símbolos útiles para la mantención (aunque no la creación) de la función de estatus, al identificar al portador de dicha función y simbolizar su estatus. En sociedades alfabetizadas los uniformes y anillos de matrimonio, por ejemplo, son indicadores no verbales de estatus.

El tercer mecanismo de creación de hechos institucionales es el más complejo y se encuentra en sociedades más sofisticadas. Se da cuando “se crea una función de estatus sin que haya una persona u objeto existente que cuente como el portador de tal función de estatus” (2010, p. 20). El ejemplo que pone Searle es la creación de una sociedad anónima; la regla constitutiva para su creación está en la ley o código que establece que un grupo de personas que satisface ciertas condiciones puede crear una sociedad anónima llenando los formularios respectivos. En este caso la ley es una declaración en sí misma, en la que se establece que si una entidad cumple ciertas condiciones puede formar una sociedad mediante otra declaración; este mecanismo implica una doble declaración para la creación del hecho institucional y no hay un objeto preexistente que se convirtiera en una sociedad anónima mediante la declaración, a diferencia del caso de la línea de piedras y del hijo mayor del rey. Si bien una vez que la sociedad ha sido creada los cargos de presidente, directores, etcétera, recaen sobre personas específicas, estas pueden cambiar, pero la sociedad no cambiará su identidad. Este tipo complejo de hechos institucionales sí requieren de la existencia de lenguaje escrito para ser creadas y mantenidas en el tiempo, pues generan una deontología muchísimo más compleja que aquella establecida por la

línea de piedras o el hijo mayor del rey. Sin embargo, los tres mecanismos de creación de hechos institucionales tienen la misma forma lógica básica: “Hacemos el caso mediante una declaración que la función de estatus Y existe en el contexto C” (2010, p. 99). En los casos más simples (como la línea de piedras), mediante la declaración se establece que X tiene el estatus Y, por lo que puede cumplir cierta función en determinado contexto. En los casos en que intervienen reglas constitutivas y términos “Y libres” (como en la regla para elegir al nuevo rey), cualquier x que satisfaga una condición p tendrá el estatus Y, y podrá realizar cierta función en determinado contexto. En el caso más complejo, la declaración incluye otra, de manera que mediante una declaración se establece que cualquier x que satisface un grupo de condiciones p, puede crear una entidad con función de estatus Y mediante una declaración en un determinado contexto.

Las funciones de estatus conllevan un conjunto de poderes deónticos; estos poderes, según Searle, son “el pegamento que mantiene unida a la civilización humana” (2010, p. 9), pues nos dan razones para la acción que son independientes de nuestras inclinaciones y deseos individuales. Por ejemplo, en el caso de la institución de la propiedad privada, si alguien reconoce que algo pertenece a otra persona, reconoce también la obligación de no tomarlo sin su permiso; lo mismo sucede si esa persona es un ladrón, ya que el ser ladrón, dice Searle, implica reconocer la institución de la propiedad privada, pues el propósito es quitar un objeto a su dueño para apropiarlo de manera indebida. Este ejemplo sirve también para hacer una aclaración importante respecto de la terminología: la aceptación o el reconocimiento colectivo no implican, afirma Searle, ningún tipo de “aprobación”, pues se puede reconocer y actuar en el marco de una institución aún en los casos en que esta no se acepte, o no se respete (como en el caso del ladrón), o se considere que es incorrecta. Los poderes deónticos nos dan razones para actuar de determinada manera en el marco institucional de una sociedad, en tanto somos miembros de ella. Cuando estos poderes deónticos no se respetan, por ejemplo, cuando los individuos anteponen sus deseos individuales a sus

compromisos sociales, la misma sociedad tiene maneras de corregirlo: mediante las fuerzas de orden, multas, infracciones y otros medios legales para penalizar su incumplimiento. En el ejemplo del matrimonio, si el esposo o la esposa incumplen alguna de las obligaciones implicadas en la institución, se pueden ejercer acciones legales para que estas se cumplan, o se puede terminar el vínculo social mediante una demanda de divorcio (otro hecho institucional). Los poderes deónticos toman la forma de derechos, deberes, obligaciones, requerimientos, permisos, autorizaciones, entre muchos otros. El autor reconoce poderes deónticos positivos, como tener un derecho, y negativos, como tener un deber. También los hay condicionales, por ejemplo, aquellos que dependen de una acción previa, como el poder de votar por determinada alianza política si estoy inscrito en un partido específico; y disyuntivos, como el poder ser militante de un partido, pero no de más de uno. La noción de poderes deónticos es esencial en la teoría de Searle sobre la realidad social; el autor afirma que una prueba para verificar si algo es o no una institución es si tiene o no poderes deónticos. Por ejemplo, la Iglesia católica sería una institución, pero la religión no lo sería (2010, p. 91). Junto con lo anterior, la deontología explica cómo los hechos sociales pueden tener poderes causales, cómo pueden influir en el mundo, generando cambios en él y determinando, en cierta medida, la conducta de los integrantes de una sociedad. Esto es lo que se propone en el presente trabajo sobre la ficción: como hecho institucional la ficción tendría poderes deónticos y, por lo tanto, podría generar cambios en la realidad social. Esta idea se desarrollará en los capítulos siguientes.

Una síntesis general la teoría de la realidad social de John Searle incluye tres nociones primitivas que hemos revisado: la intencionalidad colectiva, la asignación de función y un lenguaje lo suficientemente rico que permita la creación de declaraciones de función de estatus (que suponen reglas constitutivas).

Las teorías expuestas nos han permitido rastrear el problema de la referencia ficticia desde Meinong hasta Searle. Para el primero, es posible realizar enunciados verdaderos o falsos respecto de objetos inexistentes. Para Frege, los



nombres ficticios tienen sentido, pero no una referencia que constituya su valor de verdad. En la perspectiva de Russell, los nombres propios son descripciones abreviadas, por lo que no denotan, y rechaza la existencia de objetos imposibles. La teoría de Kripke aborda directamente el problema de la ficción, el que resuelve postulando un principio de simulación, y sostiene que los nombres en la ficción no refieren, sino que simulan referir. Además, afirma que los personajes ficticios existen, y que su existencia depende de ciertas actividades de los seres humanos. En la perspectiva de Searle se identifican ideas semejantes a las de Kripke, pues el discurso ficticio es definido como un conjunto de realizaciones fingidas de actos ilocucionarios, que el autor emite con la intención de invocar ciertas convenciones horizontales que quiebran las reglas verticales que normalmente vinculan las palabras con el mundo. La teoría de Walton permite extender el análisis de Searle, y comparte con este la perspectiva del fingimiento, en la forma de un hacer-como-que en el contexto de juegos de imaginación, y la postulación de reglas condicionales que prescriben lo que se debe imaginar frente a una obra representacional como una novela. Finalmente, las ideas sobre la ficción como simulación o fingimiento, con la mediación de acuerdos, convenciones o prescripciones, permite vincular el discurso ficticio con los hechos institucionales, en tanto estos suponen también el reconocimiento y la aceptación colectivos de algo cumpliendo cierta función en un determinado contexto. En los capítulos siguientes, se intentará aclarar el vínculo entre la ficción, los hechos institucionales y la realidad social.

## CAPÍTULO II

### UNA OBRA LITERARIA FICTICIA COMO HECHO INSTITUCIONAL

*Nunca la obra de arte es una mera contemplación: es una acción que se ejerce entre nuestro yo y el mundo, una acción que modifica el mundo y el yo. Lo mismo pasa con la lectura.*

Ernesto Sábato

Para abordar la pregunta de investigación del presente trabajo, se tomará como objeto de análisis una obra ficticia concreta, la novela *El túnel* del escritor argentino Ernesto Sábato. La elección de la obra obedece, esencialmente, a dos razones: la primera, el gusto personal, y la segunda, la importancia de su autor para la literatura hispanoamericana contemporánea y sus ideas sobre el tema de la ficción. En la primera parte de este capítulo se detallará la postura del autor sobre el arte, la literatura y la ficción, junto con las características de la obra, para luego analizarla en función del marco teórico presentado en el capítulo anterior, complementado con las ideas de Sábato sobre la creación de ficciones.

#### **2.1 Contexto de producción de la novela *El túnel***

El contexto de producción de la novela incluye las ideas e intereses de su creador, las circunstancias históricas de su creación y las ideologías imperantes en la época de su publicación. Todos estos elementos nos permitirán realizar un análisis amplio de la obra como un hecho institucional. Comenzaremos entregando datos relevantes sobre el autor, Ernesto Sábato, y luego abordaremos la obra que será el objeto de nuestro análisis, *El túnel*.

### 2.1.1 El autor: físico, novelista, ensayista y humanista

#### *Breve nota biográfica*

La vida de Ernesto Sábato (1911-2011) es difícil de resumir en pocas palabras. Es conocido mundialmente como escritor de novelas y ensayos, pero durante un tiempo importante de su juventud se dedicó a las ciencias; otro de sus intereses fue la pintura, afición que cultivó desde niño hasta los últimos años de su vida. Sábato estudió Física en la Universidad Nacional de la Plata en Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado en 1938, año en que recibió una beca para trabajar en el Laboratorio Curie en Francia. Durante su estadía en Europa, toma contacto con varios representantes del movimiento surrealista de París, lo que, junto con un desencanto radical hacia las ciencias, trae como consecuencia que abandone su carrera científica para dedicarse a la tarea de escritor, lo que hará definitivamente a partir del año 1945, cuando se publica su primer libro de ensayos, *Uno y el Universo*. El año 1948 se publica su novela *El túnel*, la que le trae fama y reconocimiento mundial.

Junto con su carrera de escritor, Sábato tuvo una activa vida política, desempeñando cargos en diversos gobiernos argentinos. El más importante de ellos, debido a la repercusión que tuvo, fue el de presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). En su cargo, supervisó la elaboración y redactó el prólogo del volumen *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, que sería conocido mundialmente como "Informe Sábato"; en este se recogen y denuncian las violaciones a los derechos humanos, desapariciones y otros crímenes de estado cometidos durante la dictadura que se extendió entre los años 1976 y 1983 en Argentina.

Sábato publicó solo tres novelas (aunque escribió algunas otras que luego destruyó o dejó inconclusas), estas son, *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974). Sus publicaciones ensayísticas son

mucho más abundantes, por lo que no las registraremos acá. Para dar cuenta de su concepción de la ficción y el arte, sus preocupaciones sociales y sus obsesiones personales, nos basaremos en su libro *El escritor y sus fantasmas*, conjunto de ensayos publicado en 1963, en el que desarrolla sus ideas sobre la literatura de su época y la función del escritor, entre muchos otros temas.

### *La función del escritor*

Como antes se indicó, en *El escritor y sus fantasmas* Sábato desarrolla diversos temas que evidencian sus múltiples preocupaciones, desde la perspectiva de un escritor que se siente determinado por y comprometido con su contexto histórico y cultural. Entre esos temas se encuentra su visión sobre la realidad contemporánea del siglo XX, especialmente luego de las guerras mundiales, y su concepción acerca de la labor del escritor en dicho contexto.

Sábato caracteriza el siglo XX como una época de crisis. Las guerras mundiales, los campos de concentración, los exterminios y la posterior Guerra Fría son antecedentes que definen su pensamiento y su obra literaria. Para Sábato, el escritor debe comprometerse con su contexto, más que en un sentido político polarizado (propio del contexto de la Guerra Fría), orientando su tarea a “entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar” (1963, p. 46). El arte es verdadero, afirma, en la medida en que el autor no elude las circunstancias históricas del mundo en el que vive, sino que plasma la crisis del hombre de su época en la obra. Es en este sentido que Sábato se considera un autor comprometido; más allá de las ideologías políticas, el compromiso es, para Sábato, uno que vincula la tarea del escritor de manera fundamental con las problemáticas y crisis de su contexto. Desde esta perspectiva, el autor es un testigo de su época, pues “para bien y para mal, el escritor verdadero escribe sobre la realidad que ha sufrido y mamado (...) aunque a veces parezca hacerlo sobre historias lejanas en el tiempo y en el espacio” (p. 54). El creador, como se aprecia en estas ideas de Sábato, tiene una

responsabilidad social importantísima, lo cual puede relacionarse con su propia decisión de abandonar las ciencias. Sobre dicho abandono, Sábato relata cómo, luego de aproximarse a la teoría de la relatividad y a la teoría de los cuantos, las “más admirables construcciones mentales” del mundo matemático, encontró que ellas eran “tan admirables como abstractas, y completamente inútiles para la solución de las inquietudes existenciales más profundas” (p. 57). En su decisión de renunciar a las ciencias y dedicarse a la labor de escritor, Sábato se rebela contra ese universo científico abstracto y se acerca al hombre concreto, que es el centro de sus preocupaciones y de su creación.

### *Sábato y la ficción*

Sábato reconoce dos tipos fundamentales de ficción: uno *gratuito*, que se escribe por juego, para entretener o distraer al lector, y uno *problemático*, que sirve para “bucear la condición del hombre”. Este segundo tipo de ficción se preocupa por “la complicación problemática del ser humano, ese ser que se debate en medio de una tremenda crisis” (p. 94), y está relacionada de manera fundamental con la sociedad, puesto que el arte está hecho por el hombre, ser que no vive aislado, sino que está vinculado de manera determinante con sus circunstancias. La gran literatura, en la perspectiva de Sábato, dice algo importante para el destino del hombre. Más adelante retomaremos esta idea, que se puede asociar fácilmente con la teoría de ficción de Searle, cuando afirma que las obras de ficción comunican un “mensaje”. Ese mensaje, en la obra de Sábato, sería acerca del hombre.

La distinción entre la ficción gratuita y la problemática se plantea en función de la oposición que establece Sábato entre la novela del siglo XIX y la novela contemporánea. La primera, sostiene Sábato, debe abandonarse, pues está descontextualizada y es inútil para dar cuenta de la crisis del hombre de su tiempo. De manera sintética, las diferencias entre ambos tipos de novelas son las siguientes: en primer lugar, mientras que el novelista del siglo XIX se proponía la

descripción objetiva del mundo externo, el novelista contemporáneo se vuelve hacia la propia existencia, de manera subjetivista; el tema de la novela es el hombre. En segundo término, el tiempo, que en la novela decimonónica era el tiempo cronológico “de los relojes”, tiempo lineal progresivo, en la novela contemporánea es el tiempo anímico de los personajes, el tiempo del subconsciente; este tiempo subjetivo determina la ilogicidad del mundo creado en la obra. Puesto que el mundo del subconsciente no es el mundo de los objetos ni tiene su lógica, Sábato afirma que el novelista contemporáneo debe abandonar la coherencia y la claridad que la mentalidad del siglo XIX consideraba como rasgos supremos. Debido a lo anterior, el mundo en la novela del siglo XX (los objetos que lo componen) ya no aparece claramente separado del sujeto, sino que surge desde él, depende de sus estados de ánimo, de sus visiones, sentimientos e ideas.

Las características mencionadas suponen un cambio en el punto de vista de la narración, la que deja atrás la perspectiva “suprahumana” de la novela objetiva del siglo XIX (con un narrador omnisciente que media entre el lector y la historia), para enfrentarse de manera directa con los problemas de soledad y comunicación del sujeto, pues la soledad aparece como el principal problema que debe abordar el novelista. Debido a esta nueva tarea y responsabilidad del escritor, la literatura contemporánea adquiere un estatus que antes no tenía, cuando en el siglo XIX era relegada como mero pasatiempo o artificio, y se consideraba que solo mediante la razón (las ciencias, la filosofía) era posible acceder al conocimiento. Cuando se comprende, dice Sábato, que no toda la realidad es la del mundo físico, “cuando se advirtió que también formaban parte de la realidad (y en lo atinente al hombre, de manera capital) los sentimientos y emociones, entonces se concluyó que las letras eran también un instrumento de conocimiento” (p. 89). La novela del siglo XX, en la perspectiva de Sábato, da cuenta de una realidad más compleja que la del siglo XIX y, además, adquiere una “dimensión metafísica” que antes no tenía. Para Sábato, el hombre contemporáneo ve en la novela su drama y busca

orientación en ella, por lo que esta se convierte en “la actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoría en ese intento de indagar y expresar el tremendo drama que nos ha tocado en suerte vivir” (p. 89).

Sobre la importancia del novelista en el proceso de creación, Sábato afirma que es fundamental, pues el creador recombina sus vivencias de manera misteriosa, como sucede en los sueños, para dar lugar a los personajes y a la obra. Sábato sostiene, remarcando la idea anterior, que no se puede escribir algo de valor que no haya pertenecido al mundo de la vigilia del escritor; con esa materia prima se crean los seres de ficción. Los personajes principales de una novela, dice, provienen siempre del alma del creador, mientras que los retratos de personas conocidas se pueden encontrar solo en los caracteres secundarios, y aun así, también estarán impregnados de la personalidad del autor. Los personajes más importantes de la literatura de ficción, afirma Sábato, son “emanaciones del propio autor” (p. 123). Para los fines de este trabajo, es importante notar que en sus propias obras, como en el caso de *El túnel* que analizaremos en 2.2, Sábato incluye “personas conocidas” en sus ficciones, con lo que sus obras contienen tanto referencias reales como ficticias. Para Sábato, una novela es una historia “(parcialmente) ficticia” (p. 151), puesto que, por ejemplo, en *La guerra y la paz* hay también una historia verdadera (la historia de Rusia).

La novela, desde la perspectiva de Sábato, es una creación que, a diferencia de la ciencia y la filosofía, no intenta probar nada, pues “la novela no demuestra, sino muestra”. Sin embargo, el autor identifica una relación muy cercana entre la creación literaria (problemática) y la filosofía pura, en tanto el creador manifiesta una aguda inteligencia y no es capaz de separar sus pensamientos de sus sensaciones. Los personajes que crea, debido a lo anterior, no son simples efectos de sus ideas, sino “la manifestación o los portavoces carnales de esas ideas” (p. 264). Una novela profunda, sostiene, es siempre metafísica, puesto que los problemas esenciales de la existencia, como la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor a la muerte, el anhelo de absoluto y eternidad, y la rebeldía

ante el absurdo de la existencia siempre subyacen a los problemas más concretos con los que lidian los personajes. Para Sábato, no es posible escribir una novela (problemática) sobre las “cosas”, pues “toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico” (p. 264).

Los grandes problemas que subyacen en este tipo de novela, que son también los temas de las obras literarias del mismo Sábato, aparecen de manera concreta a través de las pasiones de los personajes. El problema entre el Bien y el Mal, por ejemplo, se muestra en *Crimen y castigo* mediante el asesinato de una vieja usurera por un estudiante pobre y, de manera esencial, a través de los pensamientos y diálogos de los personajes, que Sábato considera, en las grandes obras, como “auténticas, prolongadas y rigurosas discusiones de ideas que no podemos sino llamar filosóficas” (p. 265). Si bien es posible que el artista manifieste conscientemente en la obra un sistema de ideas, lo anterior no es siempre necesario, puesto que “su inmersión en una cultura hace de su obra una (viviente) representación de las ideas dominantes o rebeldes, de los restos contradictorios de viejas ideologías en bancarrota o de profundas religiones” (p. 265). En toda gran novela, dice Sábato, hay una “cosmovisión inmanente”, una visión del mundo y de la existencia que el poeta entrega mediante una imagen total de cierta realidad. Esa realidad es elegida por el artista, y de esta manera su obra *significa algo*, transmite una *significación* que es una verdad advertida y sufrida por el creador, la que no está destinada a moralizar, edificar o adormecer al lector (como una iglesia o un partido político), sino a despertarlo, a sacudirlo de “los lugares comunes y las conveniencias” (p. 266). La significación de la obra, la cosmovisión que entrega al lector, determina que la ficción sea metafísica, pues el autor de la obra (problemática) se hace cargo y plantea su visión sobre los problemas fundamentales de la existencia humana, la vida y la muerte, la eternidad y el absurdo, mediante el mundo creado en la obra, por medio del significado que comunica ese mundo del cual el hombre es el centro.



En la época de crisis que Sábato reconoce en su contexto, momento de “vasta escisión del hombre”, el arte aparece como el instrumento para recuperar la unidad perdida, no de la manera teórica en que lo intenta hacer un tratado de ética o teología, sino como una manifestación concreta de los problemas del hombre en los conflictos de los personajes. La *significación* de la obra que, para Sábato, es la esencia de la creación artística (problemática) es equiparable al “acto de habla serio” que, en la teoría de Searle, transmite la obra de ficción, ese “mensaje” que Searle identifica en las grandes obras. Desde la perspectiva de Sábato, el acto de escribir y la obra de arte generan cambios en el escritor y en el mundo de manera similar a un cañón: “la bala lanzada hace retroceder el cañón” (p. 28); la obra no es mera contemplación, sino que transforma al creador, al mundo y también al lector. Esta es la tesis que se sostiene en el presente trabajo y que se intentará defender en lo que sigue.

### 2.1.2 La obra: contexto estético, ideológico e histórico

Como antes se mencionó, la novela *El túnel* fue publicada el año 1948, no sin esfuerzo, pues fue previamente rechazada por muchas editoriales. Sobre las dificultades de su publicación, cuenta Sábato que “los originales de *El túnel* fueron llevados a todas las editoriales importantes y en todas fueron rechazados con enorme entusiasmo” (p. 50). Luego de su publicación por la pequeña Editorial Sur de Argentina y las críticas positivas que recibió de autores consagrados como Thomas Mann y Albert Camus, se publicó luego por importantes editoriales extranjeras, como Gallimard y, dice Sábato, “los mismos editores que lo habían repudiado me lo solicitaron con fervor para reediciones en mayor escala” (p. 50). Este es un claro ejemplo de las repercusiones que una obra ficticia tiene en el mundo y de los poderes deónticos que se pueden asociar a ella desde la teoría de John Searle. Retomaremos esta idea más adelante.

El contexto histórico en que la novela ve la luz está marcado, a nivel mundial, por los efectos de las guerras mundiales y por el tenso clima que se impone con la Guerra Fría. Como antes se revisó, Sábato reconoce este contexto histórico como determinante para la creación de obras de arte problemáticas, vale decir, aquellas que plasman los dramas y conflictos del hombre de su época. En *El túnel*, por ejemplo, el narrador hace alusión a un hecho ocurrido en un campo de concentración, lo que hace evidente la relación de la obra con este contexto de la guerra y posguerra.

Durante esta época surge una corriente filosófica que influirá en el pensamiento y la obra de Sábato, el existencialismo. No entraremos aquí, debido al alcance del presente trabajo, a examinar esta corriente filosófica en detalle, pero sí es necesario identificar temas existencialistas que la crítica y el mismo Sábato (como antes se revisó) identifican en su obra: la soledad, la incomunicación, el absurdo y el sinsentido de la existencia del hombre. La soledad, según Barrero (1992) es el “tronco temático a partir del cual se ramifican otros argumentos del autor” (p. 279). Este tema cruza, según el estudioso, toda su creación literaria compuesta, como antes se mencionó, por tres novelas. Por ser su primera novela y debido a que se crea en un momento en que las huellas de las guerras, los campos de concentración y los exterminios están muy frescos en la sociedad, en *El túnel* los temas existencialistas antes mencionados se desarrollan y se evidencian de manera cruda y patente: *El túnel* narra la historia de un asesinato, específicamente, de la serie de hechos que llevan a él, desde la perspectiva del asesino. En sus siguientes novelas, sostiene Barrero, el tema central de la soledad, que articula los demás, se irá matizando y dará paso a una “metafísica de la esperanza”, en tanto la relación de las obras de Sábato con la sociedad es determinante. Si bien la soledad del ser humano es una constante en su obra, este tema evoluciona junto con los cambios que se producen en el contexto social en que se inserta el autor. Mientras que en *El túnel* la soledad es radical e individual, pues su protagonista está ensimismado y no es capaz de relacionarse con los

demás, en sus otras dos novelas la soledad se contextualiza en la sociedad argentina, y se hace patente en las soledades de personajes que intentan comunicarse pero no pueden. Como el mismo Sábato afirma en su ensayo *Hombres y engranajes*, “aunque la soledad del hombre es perenne, no sociológica sino metafísica, únicamente una sociedad como esta podía revelarla en toda su magnitud” (1970, p. 9). Sobre esto, es importante notar que lo institucional, aunque depende de la intencionalidad colectiva, no es siempre suficiente para salvar al hombre de su soledad metafísica; las individualidades pueden quedar excluidas, lo que acentúa la soledad del ser humano. Este es el caso de Juan Pablo Castel, el protagonista de *El túnel*, como lo veremos más adelante.

Hay también cierta parte de la crítica que desarrolla un análisis psicológico de la obra de Sábato, restringiendo la interpretación de sus novelas a los rasgos psicopáticos y patológicos de sus personajes, desde una perspectiva psicoanalítica. No nos adentraremos en este tipo de interpretación puesto que algunas de las conclusiones a las que lleva no son coherentes con las ideas de Sábato sobre los personajes de la ficción, que, como antes vimos, son portavoces de la crisis del hombre de la época. El análisis puramente psicológico de los personajes no permite visualizar la relación fundamental que Sábato establece entre la obra y su contexto histórico y social. Sin embargo, es interesante destacar, para los fines de este trabajo, que la multiplicidad de perspectivas que adopta la crítica (positiva y negativa) para analizar e interpretar la obra Sábato da cuenta de los efectos que esta tiene en la realidad social. Es muy fácil encontrar estudios, artículos y críticas sobre la obra de Ernesto Sábato, puesto que se han escrito profusamente. Más adelante vincularemos estos efectos con los poderes deónticos de una obra de ficción como hecho institucional.

El contexto estético en que se publica *El túnel* se ve influenciado también por las circunstancias históricas e ideológicas del período de entreguerras y posguerra, y esta novela comparte temas de raíz existencialista con otras publicadas en la época. Por ejemplo, el año 1942 se publica *El extranjero*, del

francés Albert Camus, cuyo protagonista, Meursault, es un ser apático y aislado del mundo y de los afectos. Las obras de Jean-Paul Sartre, como *La náusea*, su primera novela publicada en 1938, muestran de manera evidente el aislamiento y la angustia del ser humano en un contexto que le resulta incomprensible. En dicha novela nos enfrentamos a un personaje, Roquentin, que relata sus experiencias cotidianas en un diario de vida mediante el cual pretende comprender la realidad, plasmando hasta sus más mínimos detalles junto con extensas reflexiones y análisis sobre sus sensaciones y las actitudes de los demás, dejando al descubierto un mundo absurdo. Durante los años 50 surge, en el teatro, una corriente que luego sería llamada “teatro del absurdo”, cuyos exponentes más destacados, como el irlandés Samuel Beckett y el francés de origen rumano Eugène Ionesco, plasman en sus dramas la condición del hombre contemporáneo aislado; los personajes de Beckett, por ejemplo, permanecen en un contexto absurdo y estático donde nada sucede nunca, con diálogos circulares, repetitivos y sin sentido. Los personajes de Ionesco, en tanto, parecen comunicarse y ser parte de la sociedad burguesa de la época, pero sus conversaciones denotan una existencia vacía y sin objetivo.

Luego de revisar someramente las principales características del contexto de producción de *El túnel*, determinado por la posguerra y las ideas existencialistas encarnadas en obras ficticias publicadas en la misma época, pasaremos a continuación a reseñar el argumento de la novela, para luego aplicar el marco teórico a su análisis como hecho institucional.

#### *Argumento de El túnel*

A continuación se presenta una síntesis del argumento de la novela que se analizará en 2.2, para lo cual se sintetizará la historia narrada y las características de los personajes que participan en ella.

Como se adelantó, *El túnel* narra la historia de un crimen. El narrador es el pintor Juan Pablo Castel, asesino de María Iribarne, que comienza el relato dando

este hecho por conocido, “supongo que el proceso está en el recuerdo de todos” (1998, p. 11), y revelando que su propósito es dar a conocer los eventos que lo llevaron a matarla: cómo se conocieron, qué tipo de relación tenían y cómo fue haciéndose “a la idea de matarla” (p. 16). El objetivo último de escribir su confesión, dice Castel, es encontrar entre las personas que leerán su historia al menos a una que sea capaz de entenderlo, pues la persona que lo entendía “*fue, precisamente, la persona que maté*” (p. 15, cursivas en el original).

El relato se sitúa en Buenos Aires y los hechos que se narran comienzan el año 1946, cuando Castel ve por primera vez a María en una exposición en la que él presenta un cuadro llamado *Maternidad*. María es la única que se detiene en un detalle del cuadro que, mientras para los críticos es decorativo, para Juan Pablo es esencial: una pequeña ventana a través de la cual se ve a una mujer sola mirando el mar. Según Castel, “la escena sugería (...) una soledad ansiosa y absoluta” (p. 16). Pero no se atreve a abordar a la mujer, producto de su timidez y del aislamiento en el que siempre ha vivido. Ella se va y Castel se obsesiona con volver a verla, buscándola en todas las mujeres durante meses, imaginando múltiples escenarios posibles del encuentro. Cuando finalmente la ve por la calle y la aborda, ella actúa como si no supiera quién es, pero luego accede a conversar con él, con lo que comienza una relación problemática y de malos entendidos, en la que predominarán la inseguridad, las dudas y los celos de Juan Pablo, que interroga constante e inútilmente a María sobre sus sentimientos, pero sin quedar nunca satisfecho con sus respuestas.

María está casada con un hombre mayor y ciego, Allende, lo que causa los celos de Juan Pablo, que establece una relación con ella de rasgos obsesivos y que oscila entre el amor y el odio. Un tercer personaje central es Hunter, primo de Allende que vive en una estancia familiar en la costa, la que María visita constantemente, lo que también produce dudas, sospechas y arranques de furia en Castel. Será este personaje, Hunter, el que desencadenará finalmente la decisión de Juan Pablo de asesinar a María. Luego de que el pintor la acusa de

engañar a un ciego, durante uno de sus interrogatorios en el que los celos lo dominan, ella huye a la estancia. Después de mucho insistir para verla y poder disculparse, María invita a Juan Pablo a la estancia y, mientras está allá y ve cómo interactúa María con Hunter, Castel llega al convencimiento de que ella es amante de Hunter y que lo engaña tanto a él como a su marido. Esto lo lleva, finalmente, a destruir la pintura mediante la que conoció a María y luego a asesinarla con el mismo cuchillo. Luego de confesar su crimen a Allende, quien llora desesperado y lo llama “insensato”, se entrega a la policía. El capítulo final del libro sugiere que Castel termina internado en un hospital psiquiátrico, pues dice escuchar que los médicos se ríen a sus espaldas; además, se conforma con poder pintar en donde está recluido, aunque, dice, sus pinturas deben de hacer confirmar a los médicos sus opiniones sobre él.

Castel es un personaje muy complejo, que se define a sí mismo como aislado del mundo, con una visión de la realidad en la que se plasma una perspectiva existencialista. Cuando habla por primera vez con María sobre la pintura, le dice:

“Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva. A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil” (pp. 42-43).

Juan Pablo aborrece a la humanidad en general. Afirma que “siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente”, y que a veces un gesto que ha observado en una persona le impiden pintar, dormir y comer por días: “es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la condición humana pueden verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada” (p.47). En María cree encontrar a un alma gemela, puesto que ella se ha fijado en la escena de la

ventanita. Su relación con María genera los escasos momentos durante la narración en que se siente alegre o pleno. Sin embargo, estos momentos son pasajeros, pues muy pronto la sospecha de que María simula su amor y que lo engaña, o que se ríe de él a sus espaldas, lo invade otra vez, y su visión de la realidad se vuelve oscura nuevamente. Hacia el final del relato, cuando se va haciendo a la idea de matarla, se da cuenta de que estaba equivocado con respecto a María; él pensaba que ella también transitaba por un túnel como el suyo (metáfora del aislamiento en el que vive el personaje), pero que al ser almas semejantes, los muros de esos túneles eran transparentes y permitían que se vieran el uno al otro, para finalmente desembocar en la playa del cuadro. Cuando se convence del engaño de María, siente que “había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo, al mundo sin límites de los que no viven en túneles” (p. 131).

La síntesis que hemos hecho rescata algunos de los aspectos más importantes de la novela en el contexto del presente trabajo. A continuación, se aplicará el marco teórico expuesto en el Capítulo 1, junto con las ideas de Sábato sobre la ficción, para analizar la obra como hecho institucional.

## **2.2 Referencia y ficción en *El túnel* como hecho institucional**

En esta sección se analizará la obra ficticia *El túnel*. Para ordenar el análisis, se comenzará con las referencias de los nombres en la novela, para luego dar cuenta de cómo se construye la ficción que la constituye, desde los elementos en común de las perspectivas de Kripke, Searle y Walton sobre la ficción. Finalmente, en 2.2.3 se propondrá que la novela es un hecho institucional, aplicando los mecanismos que Searle postula.

### 2.2.1 Cómo los nombres refieren en *El túnel*

Para analizar la referencia de los nombres en la obra *El túnel* es necesario identificar las referencias reales y ficticias que en ella se presentan. Esta distinción debemos hacerla considerando las intenciones de su autor, pues, como indica Searle, la emisión de los actos de habla fingidos que constituyen la obra ficticia depende de las intenciones ilocucionarias de su emisor.

En *El túnel* se presentan abundantes referencias reales. La novela se ambienta en el Buenos Aires de los años 40 y se mencionan lugares como la Recoleta, la Plaza Francia, la Avenida Centenario, entre otros. En las siguientes citas de la obra se presentan estas referencias reales:

“En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado *Maternidad*” (1998, p. 16).

“Sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires” (p. 17).

“Desesperado, salí a buscarla por todas partes, es decir, por los lugares en que habitualmente nos encontrábamos o caminábamos: la Recoleta, la Avenida Centenario, la Plaza Francia, Puerto Nuevo” (p. 79).

También se hace alusión a personas reales, como Cristo, el escritor Léon Bloy, Picasso y Sartre. Es importante destacar que estos nombres se usan con la intención de hacer referencias reales, y no como nombres ficticios que fingen referir a personas o lugares que no existen en el mundo real. Considérense las siguientes citas:

“Hasta un hombre, real o simbólico, como Cristo, pronunció palabras sugeridas por la vanidad o al menos por la soberbia. ¿Qué decir de León Bloy, que se defendía de la acusación de soberbia argumentando que se había pasado la vida sirviendo a individuos que no le llegaban a las rodillas?” (p. 13).



“Debo agregar que algo parecido me sucede con esos pintores que imitan a un gran maestro, como por ejemplo esos malhadados infelices que pintan a la manera de Picasso” (p. 20).

“Para disminuir la tensión, María dijo que estaba leyendo una novela de Sartre. De evidente mal humor, Hunter comentó:

—Novelas en esta época. Que las escriban, vaya y pase... ¡pero que las lean!” (p. 104).

Incorporemos ahora las intenciones del autor de la obra, para comprender la inclusión de estas referencias reales en la novela. Como se revisó antes, Sábato considera que la novela problemática está en directa relación con su contexto, pues plasma la crisis del hombre contemporáneo y dice algo sobre su destino. Esta idea del escritor argentino nos permite afirmar que el objetivo fundamental de incluir referencias reales en su obra es vincular de manera evidente la novela con su contexto de producción. No solo en *El túnel* es posible apreciar estas referencias y esta intención; sus otras dos novelas también se ambientan en Buenos Aires, y en ellas se hacen extensas referencias a la historia de Argentina. De esta manera, la obra sabatina hace manifiesta la intención del autor de dirigirse al lector de su época, pues las referencias reales permiten llevar a cabo una apelación más directa a los problemas existenciales del hombre contemporáneo. Al respecto, Sábato afirma que el novelista contemporáneo problemático crea ficciones con personas “que viven por lo general en el mismo lugar del lector, acaso en la misma calle” y en las que el lector ve reflejadas sus propias crisis. El escritor de la crisis, afirma, “no es tanto un *inventor* como un *explorador* o *descubridor*” (1963, p. 94). Si bien esto no significa que los personajes de las novelas de Sábato sean personas reales, puesto que se trata de obras ficticias, la inclusión de referentes reales demuestra un interés y la intención de acercar la obra al lector de su época.

El uso de referentes reales en la obra coincide con la idea de Searle sobre la ficción, en cuanto afirma que en una obra, típicamente, aparecerán referencias reales y ficticias, y que para distinguir entre lo real y lo ficticio será necesario considerar las intenciones del autor. En el caso de *El túnel*, el uso de referencias reales sirve al propósito de acercar la obra al lector, hacer patente que la ficción tiene el propósito de decir algo sobre sus problemas, sobre su crisis.

Las citas que se propusieron como ejemplos para las referencias reales de personas en la novela nos permiten también, tal como lo hacen Kripke (directamente) y Searle (de manera indirecta) rebatir la afirmación de Frege sobre el uso de nombres propios reales en la ficción. Recordemos que Frege afirma que, cuando se utilizan nombres verdaderos en una obra (a los que llama “nombres propios fingidos”), por tratarse de una ficción estos no deben ser tomados seriamente, pues no refieren a las personas reales. Searle plantea, en cambio, que en una obra ficticia las referencias reales sí deben tomarse en cuenta, siempre en función de la intencionalidad del autor.

Ahora bien, no todos los nombres propios en *El túnel* son reales. Los personajes centrales son ficticios: Juan Pablo Castel (el protagonista y narrador), María Iribarne, Allende y Hunter son creados en la ficción. La creación de los personajes de ficción se explica en las teorías de Kripke y Searle de manera muy semejante, como antes se revisó. Para Kripke, las proposiciones de la ficción no son genuinas, pues esta se basa en el principio de simulación según el cual los nombres simulan referir, por lo que estos tienen un significado, pero no una referencia (tal como en la teoría de Frege). Sin embargo, los personajes ficticios *existen*, en la perspectiva de Kripke, y su existencia depende de las actividades de las personas, vale decir, de que ciertas obras se hayan escrito en el mundo real. Esto nos permite referirnos a ellos, nos permite decir, por ejemplo, que el personaje de Juan Pablo Castel existe y que asesinó a María Iribarne.

Desde la perspectiva de Searle, en tanto, la ficción consiste en la realización fingida de actos de habla ilocucionarios, generalmente representativos. El autor realiza actos de emisión reales (en este caso, la escritura de la novela) con la intención de invocar ciertas convenciones horizontales que suspenden o quiebran el vínculo normal que hay entre las palabras y el mundo. La referencia fingida (el acto de habla fingido) que constituye la ficción crea a los personajes de la obra. Una vez que estos se han creado, es posible referirnos a ellos como existentes. Esto es lo que nos permite hablar sobre los personajes, sus acciones, sentimientos y relaciones, tal como lo estamos haciendo en el presente trabajo, en el que emitimos, como dice Searle, enunciados serios sobre la ficción.

En síntesis, en *El túnel* encontramos referencias reales y ficticias. Las primeras responden al propósito del escritor de acercar la obra a su contexto de producción, para apelar directamente a la problemática que vive el lector de su tiempo. Las segundas son propias del discurso ficticio, y permiten crear tanto los personajes como la historia ficticia mediante la que se pretende transmitir cierto mensaje. Sobre esto profundizaremos en la siguiente sección.

### 2.2.2 La construcción de la ficción en la obra

En la teoría de Searle, como ya hemos visto, la ficción se construye mediante actos de habla fingidos y la invocación de ciertas convenciones horizontales que permiten que las palabras en la ficción mantengan sus significados habituales, pero que no refieran al mundo real, sino que solo finjan referir. Las convenciones horizontales, sin embargo, pueden ser suspendidas para incluir referencias reales, puesto que una obra ficticia, en la perspectiva de Searle, típicamente no consta solo de referencias fingidas. Decidir qué es ficticio y qué no depende de los acuerdos que, en la misma obra, el autor establece con el lector.

En el caso de *El túnel*, se invocan convenciones propias de las novelas que (fingidamente) describen una realidad semejante a la del mundo real, con una lógica equivalente y con personajes similares a las personas reales. En otras palabras, esta novela se ambienta en el mundo real (en una ciudad que nos parece normal, en lugares que nos son familiares, como casas, plazas y calles), y sus personajes no son fantásticos o mágicos (no se transforman en otros seres y no tienen poderes sobrehumanos, por ejemplo), sino que presentan las características habituales de los seres humanos. El autor invoca convenciones que construyen un mundo que podríamos calificar como “realista”, y este acuerdo tácito que se establece con el lector se evidencia en gran medida gracias a las referencias reales que antes identificamos. El otro factor que determina las que podríamos llamar “convenciones realistas” de esta obra, es que las descripciones, afirmaciones, caracterizaciones y explicaciones ficticias que componen la novela presentan una lógica y unos rasgos que resultan familiares al lector. Por ejemplo, los personajes y sus acciones son “posibles” en nuestra realidad: un pintor maniático, una mujer infiel y un crimen pasional nos parecen muy cercanos, puesto que podríamos encontrarlos en el mundo real. La coherencia del autor en cuanto a respetar dichas convenciones es también evidente en la obra. Searle dice que la coherencia dependerá de los acuerdos que se establezcan con el lector y, en el caso de esta novela, nos parece completamente coherente el crimen con la descripción de la personalidad del asesino. Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que la ficción en la obra está “bien construida”, puesto que los hechos narrados son coherentes con las convenciones que invoca el autor.

La novela *El túnel* está narrada en primera persona, es decir, es relatada por el protagonista de la historia. Searle afirma que en este tipo de obras el autor finge ser ese personaje principal para emitir los actos de habla ficticios que componen la obra. Esto concuerda con las ideas de Sábato sobre los personajes de una obra problemática. Como antes se revisó, el escritor argentino considera que los personajes son emanaciones del propio autor, que surgen de y están

determinados por sus vivencias. Los personajes son portavoces de las ideas del creador y le permiten transmitir una cosmovisión específica. Más aún, ante la pregunta de si sabe quién es, Sábato contesta que ha “tratado de averiguarlo escribiendo algunas ficciones” (1963, p. 55), respuesta que hace patente la relación entre este autor y sus obras, en este caso, su relación con los personajes y conflictos plasmados en *El túnel*. Otra evidencia de la relación entre las ideas del autor y su obra la podemos reconocer mediante la comparación de las siguientes citas; la primera es de *El escritor y sus fantasmas* y corresponde a una idea sobre la literatura problemática, concepto que ya hemos revisado antes:

“Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo [el tiempo cosmológico, de los relojes y almanaques], pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis” (p. 86).

La segunda cita está extraída de *El túnel*, corresponde a la descripción que Castel hace de la espera antes de asesinar a María:

“No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces...” (1998, p. 130).

Es evidente que las ideas estéticas del autor tienen su correlato en su obra ficticia. Como este ejemplo se pueden distinguir otros en la novela, en la que varias ideas de Castel (aunque no todas) recuerdan a las de Sábato. Una última evidencia que mencionaremos para demostrar la idea de Searle sobre el autor que finge ser el personaje, que de alguna manera se proyecta en él, es el hecho de

que Juan Pablo Castel sea pintor, al igual que lo fue Sábato durante toda su vida. Esto no quiere decir, obviamente, que todas las acciones y todos los pensamientos de Castel sean reales de Sábato pues, como lo afirma Searle, algunas referencias en una obra serán fingidas y otras reales.

Desde la perspectiva de Walton, que coincide con la de Searle en cuanto considera que en la ficción media una convención o un acuerdo sobre qué es lo que se debe imaginar, la novela *El túnel*, como obra de arte representacional, sería un objeto de utilería que participa en juegos de imaginación de la forma hacer-como-que. Esta novela genera verdades ficticias en ese juego de imaginación, que corresponde al juego de leer la obra e imaginar que lo que ahí se narra es verdad dentro del mundo ficticio que la obra crea. Los juegos de la imaginación o juegos de hacer-como-que implican, según Walton, un acuerdo entre los imaginadores que puede ser explícito (como en el juego de los troncos y los osos, que se describió en 1.2.2) o implícito, como en el caso de la mayoría de las obras representacionales. Por lo tanto, la convención que está involucrada en *El túnel* no está explícita, sino que es comprendida de manera implícita por quienes juegan el juego, en este caso, los lectores.

La novela como objeto de utilería genera verdades ficticias, y este es el llamado “principio de generación”; el objeto de utilería y el principio de generación establecen, a su vez, una prescripción de imaginar algo cuando se está frente a dicho objeto. En el caso de la novela que estamos analizando, la prescripción tomaría la siguiente forma condicional: “si lees una afirmación que dice que Castel asesinó a María, imagina que así lo hizo”. Y esta es una prescripción que está implícita. Cuando nos enfrentamos a *El túnel* como lectores, nadie nos dice que debemos imaginar que lo que ahí está escrito es una verdad ficticia, y sin embargo lo hacemos, puesto que implícitamente sabemos que eso es lo que debemos hacer con las novelas, sabemos cuáles son las prescripciones que nos impone una novela como lectores. Este conocimiento implícito se puede vincular con la idea que sostenemos en el presente trabajo acerca de la ficción como hecho

institucional: dado que conocemos la institución de las obras ficticias, sabemos cómo debemos actuar frente a ellas. Retomaremos esta idea más adelante.

Si bien, como lectores, somos capaces de comprender implícitamente las prescripciones que establece una obra ficticia y así participar en el juego de imaginación que esta supone, no siempre es necesario hacerlo pues, como afirma Walton, también es posible analizar la obra en cuanto representación, y desde esta perspectiva podemos evaluarla y juzgarla. Es precisamente eso lo que estamos haciendo en el presente trabajo, donde la novela *El túnel* funciona como objeto de estudio. Por otra parte, afirma Walton, es posible que la obra sea utilizada en otros juegos, no prescritos por la misma obra (recordemos el ejemplo del espectador que imagina que en una pintura hay hipopótamos en el lodo, en vez de gente paseando por el parque). Por ejemplo, es posible que alguien juegue un juego con *El túnel* en el que imagina que Castel es un extraterrestre y que por eso se siente aislado, y que el asesinato de María sería propio de su forma alienígena de actuar frente a lo que no comprende. Sin embargo, dice Walton, este tipo de juegos no están autorizados por la obra, y usarla como objeto de utilidad en dichos juegos es hacer un mal uso de ella. Podemos reconocer otros juegos no prescritos por la obra en las múltiples interpretaciones que se han hecho y se siguen haciendo de *El túnel*, desde las perspectivas más variadas. Hay interpretaciones, como lo hemos mencionado, que aplican el marco teórico del psicoanálisis y que caracterizan a Juan Pablo como un personaje con complejo edípico. Más allá de validar o no estas perspectivas sobre la obra (puesto que excede al alcance de este trabajo), es interesante notar la abundancia de interpretaciones que sobre esta obra ficticia se han hecho, las que sirven como evidencia de las repercusiones que la obra tuvo y tiene en la realidad. Este hecho, entre otros, nos permitirá en lo que sigue proponer que la obra ficticia es un hecho institucional, puesto que tendría poderes deónticos que causan cambios en el mundo.

### 2.2.3 La novela como hecho institucional

Como se ha revisado desde la teoría de Searle, un hecho institucional, en palabras simples, se crea mediante una declaración y puede identificarse por sus poderes deónticos. En esta sección aplicaremos la teoría searleana de la realidad social a la novela *El túnel*, considerando que esta podría constituir un hecho institucional.

En primer lugar, recordemos que la creación de un hecho institucional depende de la intencionalidad colectiva, en tanto se asigna, mediante una declaración, una función de estatus a cierto objeto, entidad o persona, estatus que es aceptado y reconocido colectivamente, y que trae aparejada cierta deontología. Mediante la conciencia, fenómeno biológico tal como la digestión, los hechos institucionales se conectan con los “hechos brutos”, lo que permite explicar cómo es que estos forman parte del mundo real. Los hechos institucionales, entonces, no pertenecen a una esfera especial de la realidad, sino a *la* realidad (que es solo *una* en la perspectiva de Searle), y la intencionalidad colectiva explica cómo pueden ser tan poderosos. Un ejemplo clásico de Searle, que ilustra de manera enfática los poderes de los hechos institucionales, es el del dinero. Un billete (un trozo de papel con ciertas características) tiene cierto valor y conlleva ciertos poderes deónticos positivos (puedo adquirir bienes con él, por ejemplo) solo en virtud de ser reconocido como tal por los integrantes de una sociedad. La intencionalidad colectiva permite que, mediante una declaración y una regla constitutiva de la forma “este pedazo de papel cuenta como cinco mil pesos en Chile”, se cree el hecho institucional “dinero”.

Ahora bien, en el caso de una obra de ficción, dice Searle, intervienen ciertas convenciones que quiebran el vínculo normal entre las palabras y el mundo, lo que permite que, mediante actos de habla fingidos, se creen personajes, mundos e historias que no pertenecen a la realidad. Estas convenciones de la ficción, creemos, dependen de la intencionalidad colectiva, en tanto implican un



reconocimiento y una aceptación, por parte del autor y del lector, de que aquello que está escrito cuenta como ficción en el contexto de la obra. Por ejemplo, en el caso de *El túnel*, Sábato tiene la intención de crear una obra de ficción y nosotros, como lectores que nos involucramos en ese juego de imaginación, tenemos la intención (pues manejamos implícitamente la convención del juego) de imaginar que en la obra existe un mundo con personajes y características determinadas. Más aún, Sábato tiene la intención, mediante la creación de la obra, de plasmar la crisis del hombre de su época, y nosotros como lectores tenemos la obligación de comprender ese mensaje que el autor quiere transmitir. Siempre es posible que el mensaje no se comprenda a cabalidad, o que se comprenda mal, pero esto se explica, desde la perspectiva de Walton, porque el lector no está jugando el juego que está prescrito por la obra, o lo está jugando a medias, o no está respetando el acuerdo tácito del juego de hacer-como-que. La ficción involucra intencionalidad colectiva en las teorías de Searle y Walton; en ambas perspectivas se destaca la idea del acuerdo, de la convención que se establece entre el creador y el lector, y este acuerdo implícito podemos vincularlo con la capacidad de los seres humanos de cooperar para lograr un propósito, es decir, con la intencionalidad colectiva que hace posible la existencia de la ficción. El acuerdo convencional entre escritor y lector involucra intencionalidad colectiva, y hace posible la existencia de la ficción, hace posible, por ejemplo, que Juan Pablo Castel exista en el mundo real como personaje de ficción, y que nos sea posible referirnos seriamente (no fingidamente) a él. De esta manera, la ficción se conecta con la intencionalidad colectiva, que está en la base de la realidad social. La intervención crucial de la intencionalidad colectiva en la ficción, que identificamos en las teorías de Searle y Walton mediante las ideas de convención y acuerdo, apoya nuestra tesis de la ficción como hecho institucional.

Siguiendo con los elementos que nos permiten concebir a la obra ficticia como hecho institucional, recordemos que en la creación de estos hechos media una declaración y una regla constitutiva, con la que se asigna una función de estatus.

A partir de las características de la ficción que hemos consignado hasta el momento, consideramos que en la creación de una obra ficticia (como la novela *El túnel*), se presenta el mecanismo de creación de hechos institucionales que involucra “Y” libres y una regla constitutiva de la forma “cualquier x que satisfaga un conjunto de condiciones p tendrá el estatus Y”, que podría traducirse así: “cualquier conjunto de actos de habla fingidos, cuyo autor invoca convenciones horizontales que quiebran las conexiones verticales habituales entre las palabras y el mundo, tiene el estatus de ficción”. Tener el estatus de ficción implica, para esos actos de habla fingidos, cumplir una función determinada, a saber, crear un mundo ficticio con hechos y personajes que, luego de ser creados pasan a formar parte de la realidad (como hechos y personajes ficticios), y nos podemos referir a ellos fuera de la ficción, mediante, por ejemplo, enunciados verdaderos o falsos. Además, y de manera crucial desde la perspectiva de Searle, ese mundo ficticio creado mediante la declaración y la regla constitutiva antes enunciada, transmite un mensaje que constituye el principal objetivo o función de las obras de ficción. Searle califica a dicho mensaje como un “acto de habla serio”, es decir, no ficticio, que se transmite mediante los actos de habla fingidos que componen la obra, y la transmisión de ese acto de habla serio, de ese mensaje, es la función que cumple la obra en el mundo.

En el caso de *El túnel* el conjunto de actos de habla fingidos que lo componen (recordemos que, en este caso, el autor finge ser el personaje narrador) constituyen una ficción en tanto el autor invoca las convenciones antes referidas. Como vimos en el análisis de la novela en función de las ideas de su autor, las convenciones ficticias se invocan con el objetivo de crear un mundo y unos personajes que plasman los problemas del hombre que Sábato reconoce en su contexto. Y, más relevante aún para el presente trabajo, con el propósito de decir algo importante “para el destino del hombre”. Esta es la función de estatus de la obra ficticia: transmitir un mensaje mediante los actos de habla fingidos, un mensaje que se transmite *por* el texto, pero que no está *en* el texto; en este caso,

plasmar y hacer evidente la crisis del hombre contemporáneo, aislado y encerrado en su propio drama, sin poder tender puentes con otros seres humanos, profundamente decepcionado de la humanidad, en definitiva, representa la imagen que tiene Sábato del hombre del siglo XX. En sus palabras: “El arte de cada época trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la *verdadera realidad*; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en un *ethos* que le son propios” (1963, p. 79).

Searle afirma, como se ha revisado, que la prueba para distinguir los hechos institucionales es que estos tengan poderes deónticos. Dichos poderes son caracterizados como razones para la acción que son independientes de los deseos individuales de los sujetos, y explican el funcionamiento causal de los hechos institucionales. La constitución de un país, por ejemplo, que no es un hecho físico sino que toma la forma de una declaración (en este caso, de un conjunto de declaraciones), tiene efectos causales en el mundo, regula el actuar de los habitantes de ese país, es decir, tiene poderes deónticos, asegurados por el vínculo entre los hechos institucionales y la intencionalidad colectiva, como ya hemos expuesto. Los poderes deónticos pueden ser de varios tipos, positivos, negativos, condicionales y disyuntivos. Si consideramos que la obra literaria ficticia es un hecho institucional, entonces, deberemos ser capaces de identificar qué tipo de poderes deónticos trae aparejados.

En el curso de este capítulo hemos mencionado algunos de los efectos que la novela *El túnel* ha tenido en la realidad, como la crítica positiva que recibió cuando fue publicada en 1948, y que supuso que su autor, Ernesto Sábato, adquiriera reconocimiento mundial; aunque esto no significa que toda la crítica sea positiva, porque es posible también encontrar algunas opiniones negativas sobre la novela. También mencionamos las múltiples ediciones que se hicieron de ella, y que las casas editoriales que la habían rechazado en un comienzo luego solicitaron los derechos de publicación a su autor. Las variadas interpretaciones que se han hecho de la novela también pueden ser consideradas como efectos de la obra en

el mundo, pues determinan la publicación de, por ejemplo, artículos y estudios sobre ella; asimismo, las traducciones de la novela a múltiples idiomas (*El túnel* se ha traducido a más de diez idiomas). Pero la obra también fue objeto de censura en su tiempo, lo que consigna Sábato en *El escritor y sus fantasmas* a propósito de las críticas que recibe de los comunistas (en los años 60), que califican su obra de “reaccionaria”. Producto de esto, dice el autor que no es casual que sus libros “con la sola excepción de Polonia, no hayan sido traducidos en ningún país comunista” (1963, p. 48). Estas consecuencias que tuvo y tiene la novela *El túnel* (algunas positivas, otras negativas) constituyen, desde nuestra perspectiva, cambios en la realidad social generados por la obra ficticia en tanto hecho institucional.

Todos los efectos que hemos reseñado, y otros que no consignamos acá por motivos de espacio (como, por ejemplo, los abundantes reconocimientos que se le hicieron al autor, como el Premio Cervantes de Literatura) dependen de manera decisiva del mensaje, significación o “acto de habla serio” que transmite la novela, de la cosmovisión que el autor plasma en el mundo de ficción en el que habita Juan Pablo Castel, lo que nos lleva a explicitar cuáles son los poderes deónticos de la obra ficticia. Como hecho institucional, la obra ficticia otorga poderes deónticos al lector que se involucra en su lectura, es decir, a quien acepta las prescripciones del juego de imaginación que establece la novela como objeto de utilería, en términos de Searle, las convenciones horizontales de la ficción. Al involucrarse en el juego de la ficción, el lector obtiene poderes deónticos positivos, como el derecho de comprender y criticar la cosmovisión que se manifiesta en la obra. De este poder deóntico positivo se desprenden algunos de los efectos antes mencionados, como la crítica positiva y negativa que recibió la obra, la censura a la que alude su autor, los reconocimientos que recibe, las múltiples traducciones y las variadas interpretaciones que se han hecho de la obra. En tanto juego de hacer-como-que, y en la medida en que la obra prescribe determinado juego que se puede jugar con ella, la novela también otorga poderes deónticos negativos al

lector, a saber, respetar las prescripciones de la novela, ceñirse a ellas y no jugar un juego en que Castel es, por ejemplo, un extraterrestre.

Los efectos de la obra en el mundo, la manera en que modifica la realidad social, entonces, dependen de su función de estatus, es decir, del mensaje que esta trasmite. El mensaje de *El túnel* repercute en la realidad en las formas que ya hemos mencionado (publicaciones, reediciones, críticas positivas, censura, fama del autor); pero también es posible que una obra literaria ficticia no tenga tal grado de repercusión y que, por lo tanto, no modifique de la misma manera la realidad social. Esto sucede en los casos de obras que nunca son publicadas, o en aquellas que lo son pero son poco leídas o, esencialmente, en los casos de ciertas obras cuyo mensaje, en palabras de Sábato, no dice algo fundamental sobre el destino del hombre, no transmite una cosmovisión que plantee una perspectiva acerca de las problemáticas fundamentales del ser humano. Las grandes obras de ficción, dice Sábato, son metafísicas y plasman la crisis del hombre; también Searle sostiene que el objetivo de las grandes obras es comunicar un mensaje, un acto de habla serio. Las obras que no modifican la realidad social, o que lo hacen en menor medida, portan un mensaje que no remece al lector, que no apela a sus conflictos y, por lo tanto, casi no tienen efectos sobre la realidad social, pues no motivan nuevas formas de comprensión del mundo. En relación con los efectos de la obra en el mundo, Sábato afirma: “Si cae un témpano en un lago produce un tremendo oleaje; si cae una piedrecita, la perturbación es apenas perceptible. El oleaje que producirá una novela está en directa relación con su peso” (1963, p. 34). Las grandes obras son témpanos, pues cargan con una cosmovisión que modifica la realidad social; las pequeñas obras son piedrecitas, y casi no tienen efectos en la realidad social.

*El túnel* quiere transmitir un mensaje sobre la crisis del hombre contemporáneo. Ese mensaje produjo reacciones en el mundo real, efectos como la crítica, las ediciones, la necesidad de hablar de esta obra si nos referimos a la literatura latinoamericana contemporánea, o si hablamos sobre el existencialismo literario, si

queremos analizarla en el marco de un trabajo de tesis, o si queremos iluminar una idea aludiendo a sus personajes y decir que Juan Pablo Castel representa al hombre en crisis del siglo XX. Es por esto que sostenemos que constituye un hecho institucional. Como hecho institucional, pensamos, la novela *El túnel* da cuenta del poder de la imaginación, como afirma Searle, de influir causalmente en el mundo. Los poderes causales de la novela como hecho institucional son equivalentes a los de la conciencia, pues no se trata de la causación física del tipo “bola de billar”, en tanto no hablamos de hechos brutos sino de hechos institucionales que dependen de la conciencia, pues son creados mediante la intencionalidad colectiva. La conciencia del creador de la ficción y la conciencia del lector que entra en el juego de la obra explican cómo la novela *El túnel* es un hecho institucional con poderes causales e ilustra, finalmente, el poder de la conciencia de modificar la realidad social. La conciencia, tal como lo afirma Searle, no es un epifenómeno, sino que tiene poderes causales sobre el mundo y nos permite explicar cómo se crean las instituciones y cómo el ser humano ha evolucionado creando una sociedad cada vez más compleja.

## **CAPÍTULO III**

### **FICCION, HECHOS INSTITUCIONALES Y MODIFICACION DE LA REALIDAD SOCIAL**

La revisión del marco teórico que se hizo en el Capítulo 1 y el análisis de la obra en el Capítulo 2 nos llevan a plantear que *El túnel* constituye un hecho institucional en tanto obra ficticia. La idea de la ficción como hecho institucional será desarrollada con más detalle en el presente capítulo.

#### **3.1 *El túnel* en tanto hecho institucional: cómo la obra ficticia forma parte de la realidad social**

Los hechos institucionales, desde la perspectiva searleana, son propios de las sociedades humanas. Los seres humanos somos la única especie animal capaz de crear instituciones y de actuar conforme a las reglas que estas establecen, a pesar de que las instituciones no sean hechos brutos con una causalidad de “bola de billar”. Debido a que los hechos institucionales dependen de la conciencia de los individuos, su causalidad toma la forma de algo siendo responsable de otra cosa, de manera mucho más compleja que la causalidad de los hechos brutos. Los efectos de los hechos institucionales en la realidad se explican por los poderes deónticos que establecen, los que a su vez dependen de manera crucial de la intencionalidad colectiva de los miembros de una sociedad que tienen la capacidad de cooperar para lograr un fin, este es, crear instituciones que enmarcan nuestras vidas, en tanto nos otorgan deberes y derechos, es decir, razones para actuar que son independientes de nuestros deseos individuales.

En los capítulos anteriores hemos expuesto los mecanismos de creación de los hechos institucionales, los que dependen de la intencionalidad colectiva y, por lo tanto, de la conciencia de los seres humanos y de su capacidad de asignar funciones a hechos u objetos que no dependen de sus características físicas, sino

del reconocimiento y aceptación colectivos de dichas funciones. La intervención crucial del lenguaje ha permitido, a medida que las sociedades se han alfabetizado, la creación de instituciones mucho más complejas, que establecen una deontología también más complicada. Debido a que el lenguaje permite simbolizar, representar y comunicar, los seres humanos han podido establecer reglas constitutivas que consideran objetos o entidades no materiales a las que se les asignan funciones de estatus mediante declaraciones. Es el caso del hijo mayor del rey, y también del conjunto de actos de habla fingidos que adquieren el estatus de ficción gracias a que el autor invoca convenciones horizontales que el lector acepta. La ficción surge en sociedades complejas que tienen lenguaje, el que es indispensable no solo para emitir los actos de habla que conforman la obra sino, de manera crucial, para representar simbólicamente en la declaración los actos de habla fingidos que adquieren el estatus de ficción, el que a su vez puede ser comunicado a los demás integrantes de la sociedad gracias al lenguaje.

Es interesante incluir aquí una objeción que Rakoczy y Tomasello (2007) hacen a la postura de Searle acerca de que otros animales además del ser humano también presentarían hechos sociales (aunque no hechos institucionales), porque tendrían la capacidad de cooperar para lograr un determinado propósito, es decir, tendrían intencionalidad colectiva. Como se expuso en el Capítulo 1, la intencionalidad en la teoría de Searle es un fenómeno biológico, pues está ligada a los poderes causales del cerebro; por lo tanto, la intencionalidad intrínseca es propia del ser humano, de los animales y de seres con una estructura cerebral equivalente. Para Searle, los animales tienen intencionalidad (individual y colectiva) porque tienen cerebros y, más aún, tienen hechos sociales en tanto dicha intencionalidad les permite cooperar para lograr algunos fines, por ejemplo, cazar en manada (1997, p. 55). Esta idea la desarrolla en su libro *La construcción de la realidad social*, el que consideran Rakoczy y Tomasello para objetar su postura. En libros posteriores (1999, 2010), Searle morigera progresivamente su énfasis en la existencia de hechos sociales entre los animales, pero sigue



sosteniendo que estos tendrían intencionalidad colectiva, debido a que la primera es un hecho biológico dependiente de los poderes del cerebro. La objeción de Rakoczy y Tomasello es una objeción empírica, basada en estudios que comparan las interacciones sociales de niños de dos años con las de chimpancés. De manera sintética, los investigadores encontraron que, mientras que los niños a los dos años ya presentan comportamientos acordes con una intencionalidad colectiva emergente (son capaces, por ejemplo, de involucrarse en juegos de hacer-como-que, los que implican intencionalidad colectiva), el comportamiento de los animales no reveló evidencia convincente de la existencia de intencionalidad colectiva, sino solamente de la capacidad de actuar de manera coordinada.

A partir de este hallazgo, los autores plantean que Searle erróneamente, y debido a su naturalismo no reductivo, pasa por alto los requisitos de ciertas habilidades cognitivas sociales que son únicas de los seres humanos y que les permiten interactuar y actuar con otros; por ejemplo, la capacidad que desarrollan los niños de colaborar, comunicarse y aprender de los demás, capacidades que no se encontraron de manera evidente en los chimpancés. Searle, dicen los autores, atribuye intencionalidad colectiva de manera “promiscua” y muy amplia al resto de los animales y, con esto, pasa por alto la complejidad de la intencionalidad colectiva humana, y también diferencias fundamentales entre la ontología social de los seres humanos y la de los mundos sociales de otros animales. Muchos animales, dicen los autores, no cumplen con los requisitos cognitivos sociales para la cooperación, como las hormigas, que no se entienden entre sí como sujetos y, por lo tanto, no pueden considerarse “cooperadoras” propiamente tales. En el caso de los simios, que sí cumplen (en cierto nivel) con el requisito de entender al otro como sujeto, es necesario un criterio más estricto para adscribirles intencionalidad colectiva como se hace con los seres humanos. Para estos autores, a diferencia de lo que plantea Searle, la singularidad de los seres humanos “comienza con la intencionalidad colectiva y la ontología social, no con la realidad institucional” (p. 133). Esto explicaría, además, por qué ninguna otra especie en el planeta tiene

dinero, matrimonios o propiedad privada pues, aparte de los seres humanos, ninguna otra especie animal tiene intencionalidad colectiva sobre la que construir una ontología institucional.

A partir del descubrimiento que hacen los autores sobre la especificidad de la intencionalidad colectiva en los seres humanos, proyectan el análisis en una hipótesis acerca de cómo los niños se integran a la realidad institucional. Siguiendo a Searle, aceptan que la forma en que se asignan funciones de estatus es la regla constitutiva “X cuenta como Y en el contexto C”, y destacan que esta requiere de la capacidad de representar simbólicamente a X como siendo Y, capacidad única de los seres humanos. Consideran que este procedimiento de simbolización se puede entender como el ser capaz de tratar a un objeto en diferentes niveles a la vez, es decir, ver el objeto X como X y también como teniendo la función Y, o siendo Y. Si bien los chimpancés podrían hacer esto (como algunas investigaciones lo prueban), no son capaces de crear hechos institucionales porque, plantean los autores, no tienen un contexto C sobre el cual asentar la función “X cuenta como Y”. Según los autores, el contexto funciona como un *Background* constituido por prácticas de intencionalidad colectiva previas, que los simios no tienen. La pregunta que surge a partir de esto es cómo los niños, que crecen en una realidad institucional previamente existente, pueden desarrollar la capacidad de participar en ella, y la respuesta de los autores es que la participación de los niños emerge de su involucramiento en la intencionalidad colectiva, con el andamiaje esencial de los adultos que son miembros de la comunidad. Debido a que los simios no tienen intencionalidad colectiva, no poseen un contexto C lo suficientemente rico para cimentar la vida institucional.

Ahora bien, la realidad institucional en la teoría de Searle, dicen los autores, tiene un carácter “holístico”, pues la mayoría de las funciones de estatus están constituidas mediante una red de otras funciones de estatus; para comprender una función de estatus tengo que estar al tanto de otras en las que ella se basa, por ejemplo, para entender plenamente la función de estatus “propiedad privada”,

necesito comprender la institución “dinero”. En relación con esto, los autores se preguntan cómo es que los niños acceden a una red de tal complejidad, y plantean dos vías: el lenguaje y los juegos de hacer-como-que. El lenguaje, como ya lo hemos revisado en la teoría de Searle, es esencial para la realidad institucional pues en sí mismo es un hecho institucional y, además, es el fundamento de todos los demás hechos institucionales, en la medida que permite simbolizar las funciones de estatus establecidas por las reglas constitutivas de la forma “X cuenta como Y”. Sin embargo, dicen los autores, si bien los niños adquieren el lenguaje aproximadamente a los dos años de vida, no entienden aún (hasta aproximadamente los 4 a 5 años) la naturaleza dual de las emisiones que cuentan como actos de habla en un segundo nivel; es decir, cuando adquieren el lenguaje a los 2 años, no aprecian la estructura doble de la asignación de funciones de estatus, pues no tienen que ver algo como un X al tiempo que lo consideran un Y. En cambio (y como lo revisamos siguiendo a Walton en el Capítulo 1), en los juegos de hacer-como-que sí es necesario que el niño vea aquel X que va a contar como Y en el contexto del juego, por ejemplo, es necesario ver el tronco para imaginar el oso. Debido a esto, sostienen los autores, los juegos de hacer-como-que son una vía plausible de acceso a la realidad institucional, que permite una entrada más activa y amplia del niño al mundo de las funciones de estatus y los hechos institucionales, pues requiere la visión doble del objeto X como Y. Los niños empiezan a involucrarse en estos juegos aproximadamente al año y medio de vida, y ya a los 2 años los manejan perfectamente. Estos juegos, sostienen los autores, constituyen la estructura básica de la realidad institucional, pues plantean que en la compleja red de hechos institucionales habría áreas periféricas (menos complejas) a través de las cuales se hace posible acceder a la red; los juegos de hacer-como-que constituirían una de esas áreas periféricas, junto con el lenguaje, que es la vía fundamental de acceso, por las razones antes mencionadas. Los juegos de hacer-como-que son caracterizados como instancias “no serias”, efímeras, relativamente aisladas y restringidas a las personas involucradas, pero que sin embargo permiten al niño ingresar progresivamente a la red institucional,

hasta alcanzar las prácticas más generales, serias y extendidas en el tiempo, como el dinero, el matrimonio y la propiedad privada.

Nos parece que la postura de Rakoczy y Tomasello permite proyectar y especificar la teoría de la realidad social de Searle, al tiempo que establece vínculos entre los hechos institucionales y la ficción, idea que se sostiene en el presente trabajo. Junto con lo anterior, creemos que plantear que los animales no poseen intencionalidad colectiva es una explicación plausible a la interrogante de por qué estos no tienen hechos institucionales, a pesar de tener los requisitos que Searle establece para la intencionalidad, es decir, una estructura cerebral, biológica, cuyos poderes causan la intencionalidad. La investigación empírica de estos autores no arroja evidencias suficientes de la existencia de intencionalidad colectiva en los animales, lo cual hace que esta sea comprendida como un rasgo específicamente humano, que a su vez determina y explica la complejidad de nuestra sociedad. Más allá de la existencia de un lenguaje que permite la creación de hechos institucionales complejos, los autores entregan una explicación en términos aún más fundamentales de las diferencias entre hombres y animales: la intencionalidad colectiva es propia de los seres humanos. La importancia que les asignan los autores a los juegos de hacer-como-que, específicos de los seres humanos con intencionalidad colectiva, es relevante para la idea que sostenemos puesto que, como hemos revisado desde la teoría de Walton, la ficción puede ser comprendida como un juego de hacer-como-que. La propuesta de Rakoczy y Tomasello, que considera a estos juegos como la “semilla” de la creación de hechos institucionales, nos permite argumentar a favor de la importancia de la ficción en la realidad social, en tanto supone intencionalidad colectiva, cooperación y, fundamentalmente, la trasmisión de un mensaje que puede modificar la realidad social.

Como vimos en la teoría de Walton, los juegos de hacer-como-que de los niños no desaparecen cuando estos crecen, sino que evolucionan en formas más sofisticadas como la ficción. Las obras representacionales, por ejemplo, las

novelas, son objetos de utilidad que prescriben juegos de imaginación (juegos de hacer-como-que) y transmiten un mensaje, un acto de habla serio, desde la teoría de Searle. Es muy interesante lo que exponen Rakoczy y Tomasello, en cuanto identifican estos juegos tan tempranamente en los niños de un año y medio, junto con plantear que dichos juegos les permiten acceder a la realidad institucional. A partir de esta idea y de lo que hemos desarrollado en este capítulo y el anterior, podemos plantear que la ficción, como hecho institucional, además de prescribir un juego de imaginación específico en el que se comprometen autor y lector, nos permite acceder a distintas cosmovisiones que se desprenden de los mundos ficticios creados en la obra. En una obra, como se desarrolló en el Capítulo 2, se plantea una interpretación de la realidad; en las grandes obras, las obras problemáticas de las que habla Sábato, esa interpretación de la realidad toma la forma de una crítica, una denuncia y una postura sobre la existencia del hombre. Desde este punto de vista, la obra de ficción como hecho institucional atribuye una determinada función de estatus a la realidad y al hombre. En *El túnel*, por ejemplo, la realidad cuenta como el mundo psicológico convulsionado de los personajes, que denuncia las consecuencias de un contexto histórico de posguerra; el hombre, personificado fundamentalmente en Juan Pablo Castel, cuenta como un ser aislado e incomunicado, incapaz de entrar en comunión con otros. De esta manera, es posible considerar que una obra de ficción es un hecho institucional que nos permite acceder a cosmovisiones que pueden llegar a modificar nuestras propias concepciones sobre la realidad y el ser humano, o ayudarnos a comprender visiones de mundo alejadas en el tiempo. Este tipo de modificación de la realidad social se produce con las grandes obras, los clásicos, a los que volveremos más adelante. La ficción sería, desde esta perspectiva, un hecho institucional poderoso, que no solo prescribe imaginaciones, es decir, no solo involucra al lector con una serie de convenciones y acuerdos para imaginar determinadas verdades ficticias, sino que además produce modificaciones en la forma en que el lector ve y entiende la realidad y su propio estar en el mundo. Sábato identifica como una de las paradojas de la ficción que sea “característico

de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!” (1963, p. 242). Desde nuestra perspectiva, esta paradoja que menciona el escritor argentino se explica porque la ficción es un hecho institucional que prescribe, por un lado, un juego de imaginación determinado en el que nos involucramos completamente como lectores pero, además y de manera fundamental, nos entrega una cosmovisión mediante la que asigna nuevas funciones de estatus a la realidad y al ser humano. Más que una paradoja, pensamos, este constituye el poder de la ficción.

En la creación de hechos institucionales, como decíamos, la intervención de la intencionalidad colectiva es crucial; también lo es en la creación de la ficción, pues hace posible el juego de imaginación en el cual el lector acepta como verdades ficticias los actos de habla fingidos que realiza el escritor, gracias a la invocación de convenciones horizontales que quiebran la relación habitual entre las palabras y el mundo. Además, el papel de la intencionalidad en la ficción permite dar cuenta del mensaje que se transmite mediante los actos de habla fingidos, mensaje que asigna a su vez nuevas funciones de estatus a la realidad y al hombre. La postura ilocucionaria del autor determina cuál es la función de estatus que este quiere atribuir mediante las ilocuciones fingidas de la ficción, prescribe el juego que se puede jugar con la obra y establece un cierto mensaje que tendrá efectos en la realidad social, lo que supone que la conciencia, mediante la intencionalidad, tiene efectos, es decir, provoca cambios en el mundo.

En el caso de *El túnel*, la postura ilocucionaria de Sábato al crear su obra ficticia es, como lo hemos rastreado en sus ensayos, configurar una cosmovisión con la intención de plantear una comprensión, un punto de vista, una perspectiva sobre los problemas fundamentales del hombre; dicha perspectiva cuenta como el mensaje de la obra, que a su vez asigna una nueva función de estatus a la realidad y al hombre contemporáneos. Esta intención se evidencia también en su decisión de juventud de abandonar las ciencias, cuando le resulta evidente que

estas eran inútiles para comprender al hombre; su interés, como lo hemos visto, es el hombre concreto, centro de su creación literaria y ensayística, y que también determina sus intereses y preocupaciones fuera de las letras. Dichas preocupaciones se hacen manifiestas, por ejemplo, en el “Informe Sábato”, una denuncia del sufrimiento del ser humano en un contexto de violencia y de violación de sus derechos fundamentales. En la perspectiva de Sábato, el arte en el siglo XX es un instrumento de conocimiento del ser humano, y los efectos de sus obras en el mundo dan cuenta de que el mensaje que ellas transmiten afecta al hombre, pues su foco está puesto en él, en sus angustias, alegrías, dolores y dilemas, en definitiva, en su crisis determinada por un contexto social convulsionado.

La intencionalidad de los lectores de *El túnel*, que entran en el juego de imaginación que supone la ficción y son capaces de aprehender las funciones de estatus que su mensaje asigna, permite que, como hecho institucional, tenga efectos en la realidad social. Ya que el lector acepta que los actos de habla fingidos que componen la obra cuentan como verdades ficticias en dicha obra y que, de manera fundamental, esos actos de habla fingidos transmiten un acto de habla serio, un mensaje, la interpretación de dicho mensaje trajo aparejados una serie de efectos que mencionamos en el capítulo anterior. La cosmovisión que transmite *El túnel*, su significación con respecto a la situación del hombre en el mundo contemporáneo, planteó una perspectiva interesante e importante para los lectores de su época. Es por ello que la obra tuvo tantas críticas positivas y negativas, se reeditó muchas veces y también se censuró, dio lugar a una serie de interpretaciones y le valió a su autor diversos premios y reconocimientos.

El mensaje de *El túnel* que es, según Searle, el principal objetivo de las grandes obras de ficción, produjo cambios en la realidad social de su época; esto nos permite considerarla un hecho institucional y es, pensamos, la razón fundamental por la que seguimos leyendo la obra hasta el día de hoy. Esta novela nos permite, por ejemplo, adentrarnos en la situación del hombre en la primera mitad del siglo XX, en el contexto de la posguerra y de la crisis general de una visión de mundo

que se sostenía en el siglo XIX, cuyos fundamentos se van por tierra luego de las guerras mundiales. Y nos adentramos en esa situación de crisis desde una historia ficticia que tiene el poder de transmitir ideas esenciales (y reales) sobre el ser humano, como el aislamiento, la soledad y la necesidad frustrada de entrar en comunión con otros. Creemos que, además de permitirnos conocer la crisis del hombre en la posguerra, el mensaje de *El túnel* sigue vigente en tanto novela metafísica pues, como antes se ha señalado, los conflictos que presenta son los conflictos permanentes a los que se enfrenta el ser humano arrojado a un mundo que a veces le parece incomprensible: el sentido de la existencia, la comunión con los demás, la identidad y la soledad son nuestros problemas esenciales y permanentes. La trascendencia de *El túnel* y de las grandes obras en general se explica por lo anterior; las obras que tienen dichas características constituyen hechos institucionales, pues producen cambios en la realidad. Sin embargo, y como el mismo Sábato lo explicita, hay obras ficticias cuyos efectos en la realidad serán muy pequeños y a veces inexistentes, y esto nuevamente depende de que su mensaje logre o no apelar al lector de su época, en tanto plantea una cosmovisión que afecta su manera de comprender la realidad y, por tanto, produce cambios en la realidad. Desde la perspectiva de Searle, *El túnel* constituiría una gran obra porque transmite un acto de habla serio. En tanto gran obra, es un hecho institucional, que forma parte de realidad social y la afecta.

### **3.2 El estatus del discurso ficticio literario: ¿Puede una obra de ficción modificar la realidad social?**

La tesis que se sostiene en el presente trabajo es que la ficción es un hecho institucional y, por lo tanto, forma parte de la realidad social y puede modificarla. La recepción que la obra tenga va a depender del mensaje que transmite, que a su vez determinará cuántos lectores estarán dispuestos a participar en el juego de imaginación que prescribe la ficción. En el caso de *El túnel* son muchos los



lectores que, en su época y hasta hoy, se han involucrado en dicho juego de imaginación (la prueba son las miles de copias vendidas, las traducciones y las reimpressiones de la novela) para aprehender el acto de habla serio que la obra transmite. Creemos que la repercusión del mensaje de la obra determina que esta tenga efectos causales en el mundo, y los poderes causales de la ficción dan cuenta, a su vez y parafraseando a Searle, del poder que tienen los productos compartidos de la imaginación en la realidad social.

Tal como el dinero, el matrimonio y las sociedades anónimas, la ficción es un hecho institucional, que depende de nuestras conciencias individuales y que nos afecta, que determina nuestras formas de ver y comprender la realidad no solo desde nuestro contexto, sino también permitiéndonos acceder a las cosmovisiones de otras épocas. *El túnel* nos permite comprender el impacto de las guerras mundiales en la cosmovisión de la primera mitad del siglo XX, y hay obras muy antiguas como la *Ilíada* de Homero, que nos permiten acceder a una cosmovisión lejana en el tiempo. ¿Por qué nos interesa aún la cosmovisión de la Grecia antigua? Pensamos, con Sábato, que las grandes obras de ficción, de cualquier época, son obras metafísicas pues apelan a los problemas fundamentales del ser humano. A partir de los poderes que hemos sostenido que tiene la ficción como hecho institucional, en tanto atribuye funciones de estatus al hombre y a la realidad, es posible explicar, además, el que las cosmovisiones que se plasman en las obras de ficción puedan ser criticadas y a veces incomprendidas. Esto tiene que ver fundamentalmente con el contexto de producción de las obras, y con que para cada contexto, para cada cultura y período histórico, hay una intencionalidad específica de una comunidad. Podemos comprender y criticar la cosmovisión que se plantea en *El túnel* puesto que compartimos su contexto y podemos estar de acuerdo o no con la función de estatus que atribuye Sábato al hombre (solitario, aislado, incomunicado) mediante su novela. Pero también podemos no comprender una obra que pertenece a un contexto ajeno a nosotros, como el caso citado de la *Ilíada*. Las funciones de estatus que se atribuyen en esta obra son

propias de una intencionalidad colectiva distinta; debido a esto, podríamos no comprender o tildar de sinsentido las acciones de personajes que se mueven según la predestinación de los designios divinos, y cuyas aspiraciones son la trascendencia y la gloria, como Héctor cuando se enfrenta a Aquiles y se da cuenta de que los dioses lo han abandonado y va a morir:

“¡Oh! Ya los dioses me llaman a la muerte. Creía que el héroe Deífobo se hallaba conmigo, pero está dentro del muro, y fue Atenea quien me engañó. Cercana tengo la pernicioso muerte, que ni tardará ni puedo evitarla. Así les habrá placido que sea, desde hace tiempo, a Zeus y a su hijo, el Flechador; los cuales, benévolos para conmigo, me salvaban de los peligros. Cumpliose mi destino. Pero no quisiera morir cobardemente y sin gloria; sino realizando algo grande que llegara a conocimiento de los venideros” (1993, p. 375).

Sin embargo, las grandes obras como la *Ilíada*, además de evidenciar un contexto cultural, una intencionalidad colectiva específica, transmiten también un mensaje que podemos comprender y hacer nuestro. A pesar de que esta epopeya del siglo VIII a. C. presenta una cosmovisión que ya es ajena a nosotros, aborda temas que son preocupaciones permanentes del hombre: el destino, las pasiones, el amor, la amistad y el honor, por nombrar solo algunos. Su lectura hoy sigue teniendo efectos en la realidad social, pues permite una comprensión de nuestro estar en el mundo como seres humanos. Hoy podemos seguir hablando de la valentía de Héctor al enfrentarse a un semidiós, y de Aquiles, de su cólera producida por la muerte de su amigo Patroclo en manos de Héctor, y estos personajes ficticios continúan transmitiéndonos un mensaje importante sobre nosotros mismos, puesto que sus pasiones son las pasiones del hombre en general. Y, aunque personaje de ficción, Aquiles sigue siendo un ejemplo al que podemos referirnos para ilustrar ideas fundamentales como las pasiones humanas, el amor y la muerte. Tras la muerte de Patroclo, Aquiles dice:

“Muera yo en el acto, ya que no pude socorrer al amigo cuando le mataron: ha perecido lejos de su país y sin tenerme al lado para que le librara de la desgracia. Ahora, puesto que no he de volver a la patria, ni he salvado a Patroclo, ni a los muchos amigos que murieron a manos del divino Héctor,

permanezco en las naves cual inútil peso de la tierra; siendo tal en la batalla como ninguno de los aqueos, de bronceas corazas, pues en la junta otros me superan. Ojalá pereciera la discordia para los dioses y para los hombres, y con ella la ira, que encruelece hasta al hombre sensato cuando más dulce que la miel se introduce en el pecho y va creciendo como el humo” (1993, p. 310).

A propósito de la trascendencia de las obras de ficción, Sábato afirma que “cada lectura rehace una obra literaria y cada generación o cada época le da un nuevo sentido” (1963, p. 178). Esto se explica porque el lector, que entra en el juego de ficción, estará determinado por sus circunstancias históricas y culturales y, aunque acepte las prescripciones que impone la obra, también llevará su propia manera de entender el mundo, determinada por su contexto. Una lectura de *El túnel* que se hizo en su fecha de publicación será necesariamente distinta a una que se hace hoy, pues el contexto del lector es distinto. Sin embargo, y debido a que es una novela metafísica, afecta a ambos lectores, puesto que les habla sobre sus problemas fundamentales. Lo mismo sucede con la *Ilíada*. Para los antiguos griegos la obra representaba su contexto real, sus dioses, ritos y creencias, la guerra que definió en gran medida la identidad del antiguo pueblo griego y los héroes a los que admiraban. Y, junto con lo anterior, transmitía un mensaje sobre el hombre, encarnado en Aquiles y en los demás héroes. Hoy, cuando el contexto social y cultural de la obra es ajeno a nosotros, podemos seguir leyéndola e interpretándola, pues el hombre que es su protagonista encarna problemas permanentes del ser humano. La trascendencia de una obra como la *Ilíada* responde, entonces, al mensaje que esta transmite, a su significación para el hombre de todos los tiempos: Aquiles es el hombre en conflicto con su destino, su identidad, sus pasiones y lo que considera justo. Su ira nos habla de nosotros mismos, la venganza y el perdón son temas universales pues son temas que refieren al hombre. Lo mismo sucede con Juan Pablo Castel: su aislamiento, desconfianza y desprecio por la humanidad nos hablan sobre nosotros mismos en el contexto contemporáneo. Si utilizáramos la nomenclatura de Frege, podríamos

decir que, en la ficción, el hombre es un objeto que tiene distintos modos de presentación, según las diversas cosmovisiones que transmiten las obras literarias como las mencionadas. Los distintos sentidos atribuidos al ser humano en las grandes obras literarias, nos permiten acceder a diversas culturas y abordar o apreciar las tensiones del hombre desde muy diversas perspectivas, diversidad que nos permite, a la vez, enriquecer nuestra comprensión de la naturaleza humana.

La trascendencia de las obras de ficción, como hechos institucionales, puede comprenderse, entonces, desde la perspectiva de los efectos que tiene su mensaje en el mundo. En relación con esto, podemos explicar el concepto de “canon literario”. En el ámbito literario de una cultura determinada, formado por escritores, lectores, estudiosos y críticos, el canon es una lista o catálogo de obras que deben leerse o conocerse para estar al tanto del panorama literario de dicha cultura. Esta lista es bastante estable a lo largo del tiempo, e incluye obras que una sociedad considera valiosas por algún motivo, y determina, por ejemplo, qué lecturas formarán parte de la educación de los niños en la escuela, y cuáles son imprescindibles para una persona que estudia Literatura en la educación superior. Los criterios mediante los que se escogen estas obras son variados, pero todos tienen en común su relación con los efectos que las obras que forman parte del canon han tenido y tienen en la realidad. Por ejemplo, formarán parte de este catálogo las obras de autores que han sido reconocidos con premios, como el Nobel de Literatura; obras que tienen un valor histórico en tanto sirven para comprender el pasado, a la manera de un documento histórico (como la *Ilíada*); y obras cuya repercusión se evidencia en otras artes representacionales, como la pintura, la música o la escultura. Según las ideas que hemos planteado en este capítulo, pensamos que el canon literario tiene una segunda función, además de agrupar aquellas obras que son imprescindibles para conocer un determinado panorama literario. Creemos que el canon permite no solo conocer las obras que han tenido efectos como los antes mencionados, sino, fundamentalmente,

aquellas obras que han producido un cambio en la cosmovisión de los lectores, pues el mensaje que transmiten ha repercutido de manera fundamental en la forma de ver y comprender la realidad y la naturaleza del ser humano. Esta sería la marca de un “clásico”: su poder causal para transformar la realidad social a través de la modificación de la visión de mundo de los lectores. Vinculando esta idea con lo que exponen Rakoczy y Tomasello, los clásicos, en tanto juegos de hacer-como-que, nos permiten acceder a aquellas visiones de mundo que tienen el poder de determinar o modificar nuestras cosmovisiones, es decir, la forma en que nos aproximamos a la realidad y al ser humano.

Una obra literaria puede tener, como decíamos más arriba, efectos en otras artes representacionales, en tanto influye en la cosmovisión de una sociedad; la influencia causal de la literatura puede evidenciarse al rastrear diversas obras cuyos autores dialogan, responden o reaccionan frente a una obra literaria. Un ejemplo fácil de reconocer es el de la novela de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Escrita en el siglo XVII, sus efectos como hecho institucional se sienten hasta el día de hoy. En esta obra se han basado representaciones teatrales, películas, pinturas, esculturas, ballets y sinfonías, por nombrar solo algunos de los géneros en los que ha repercutido la historia del Caballero de la Triste Figura. Incluso ha influido en el mismo idioma español, puesto que del personaje de Don Quijote ha derivado el adjetivo “quijotesco”, para caracterizar a una persona que obra de manera similar a dicho personaje de ficción. En tanto esta obra de ficción ha producido efectos en el lenguaje, la institución humana fundamental, su influencia ha producido nuevos (y múltiples) referentes culturales. Por ejemplo, como decíamos, podemos tildar una acción como quijotesca, podemos reconocer las características de Sancho Panza en otros personajes de ficción o hasta en personas reales, y podemos simbolizar la contraposición entre el idealismo y el realismo poniendo como ejemplo el universalmente conocido episodio de los molinos de viento de esta obra:

“—¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.

—Aquellos que allí ves —respondió su amo— de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

—Mire vuestra merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

—Bien parece —respondió don Quijote— que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla (2001, p. 145).

El canon literario, según lo que hemos planteado, se explica por los efectos que tienen en el mundo las obras ficticias que lo componen, las que adquieren el estatus de referentes culturales universales, lo que a su vez constituye otra prueba de los efectos de la ficción como hecho institucional.

Creemos, con Searle, que sería milagroso que la conciencia no tuviera ninguna influencia sobre la realidad social. Sin la conciencia (vía la intencionalidad colectiva) como factor determinante en la creación de hechos institucionales como la ficción, no podríamos explicar el que personajes ficticios puedan formar parte del imaginario colectivo, que nos podamos referir a ellos y que otros comprendan nuestro mensaje, que si calificamos una acción como “quijotesca” nuestros interlocutores sean capaces de asignar la función de estatus atribuida por la obra de Cervantes al idealismo de Don Quijote. La ficción crea referentes culturales que pasan a formar parte de nuestras vidas, en tanto nos permiten comprender desde distintas perspectivas nuestro contexto y compartir con otros dicha comprensión. Cuando califico una acción como “quijotesca” mi interlocutor, en tanto forma parte de mi sociedad y comparte mis referentes culturales, podrá asignarle el sentido adecuado a dicho adjetivo, lo que está garantizado porque el referente de “quijotesco”, aunque ficticio, forma parte de nuestra realidad social.

La creación de obras ficticias es posible gracias a la imaginación y a la intencionalidad colectiva de autor y lector, que se involucran en un juego de convenciones y prescripciones y, de esta manera, hacen verdadero dentro de la ficción un mundo con características especiales, con personajes e ideas que luego pueden repercutir en la realidad, en la medida que el mensaje transmitido por la obra sea significativo para el ser humano en general, es decir, en la medida que atribuye funciones de estatus al hombre y a la realidad en tanto objetos, desde una perspectiva que ilumina nuestra comprensión de ellos. En este sentido, la idea de cooperación es esencial, puesto que una obra ficticia no podrá tener efectos en la realidad social a menos que haya un lector que se involucre en el juego de imaginación que esta prescribe. La ficción, tal como todos los hechos institucionales, requiere de la participación de una comunidad para adquirir sus poderes, comunidad que, al reconocer y aceptar dichos poderes, crea el hecho institucional ficción. Sobre esta misma idea de la importancia del colectivo en la creación de obras ficticias, Sábato afirma que la obra, si bien es producto de un individuo (el creador), no puede ser estrictamente individual, pues alude a hechos del mundo exterior a su conciencia, es decir, hace referencia a cierta sociedad:

“... el artista concluye cabalmente su ciclo cuando mediante su obra se reintegra a la comunidad, cuando produce y siente la con-moción de los que viven con él. El arte, como el amor y la amistad, no existe *en* el hombre sino *entre* hombres” (1963, p. 259).

En la ficción nos encontramos a nosotros mismos en tanto seres sociales, lo que explica por qué y cómo es que una novela puede apelar a nuestras preocupaciones y afectarnos. En tanto hecho institucional que asigna una función de estatus determinada, un sentido a la existencia del hombre en el mundo, una obra de ficción “se queda con nosotros”, es decir, pasa a formar parte de nuestros referentes y puede influenciar nuestra forma de pensar, de interactuar con los demás y de comprender y darle sentido a nuestra existencia. Parafraseando a

Ítalo Calvino, creemos que la respuesta a la pregunta “¿por qué leer a los clásicos?” tiene que ver esencialmente con que estos constituyen hechos institucionales que modifican la realidad social, pues el mensaje que transmiten tiene el poder de producir cambios en el ser humano en tanto ser social y de crear referentes compartidos mediante los que simbolizar nuevas (o viejas) ideas, nuevas comprensiones acerca de las preguntas fundamentales sobre la existencia humana.



## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos planteado la idea de que la ficción es un hecho institucional. Para argumentar a favor de esta idea, se han revisado las teorías que, desde la filosofía del lenguaje, abordan el problema de la referencia en la ficción; las teorías de Searle y Walton sobre las obras de ficción; la teoría de la realidad social de John Searle; las ideas de Ernesto Sábato sobre la función de la obra ficticia en el mundo, y las ideas de Rakoczy y Tomasello sobre los juegos infantiles de hacer-como-que, considerados la semilla de la realidad institucional. A continuación, expondremos las ideas centrales que nos han permitido sostener que una obra ficticia es un hecho institucional, con poderes causales sobre la realidad.

### *La referencia de los nombres ficticios como fingimiento*

Las distintas teorías sobre la referencia abordan el problema de los nombres ficticios llegando a conclusiones que son, en general, similares, a pesar de que los supuestos teóricos sean opuestos. Es lo que sucede con las teorías de Frege y Kripke sobre la ficción, pues ambos incorporan el concepto de fingimiento o simulación para explicar que los nombres en la ficción no refieren, sino que fingen referir. Para Frege, los nombres en la ficción tienen un sentido, pero no una referencia, por lo que es posible comprenderlos aunque no tengan referentes reales, pues estos solo son necesarios en la medida en que necesito establecer el valor de verdad de un enunciado que los contiene. Este autor sostiene que, para la ficción, no necesitamos pasar a la referencia, pues no nos interesa el valor de verdad de los enunciados. Esto implica, además, que la ficción o los enunciados que contienen nombres propios ficticios no requieren de objetos inexistentes que “subsisten”, como lo sostiene Meinong; la referencia en la ficción, desde esta perspectiva, no hace necesaria la existencia o subsistencia de objetos imposibles, contradictorios o inexistentes. De manera muy similar, Kripke propone un principio de simulación para explicar la referencia en la ficción, según el cual (al igual que

en Frege) los nombres en la ficción no refieren, sino que fingen referir. Es curioso que dos teorías tan dispares como la descriptivista de Frege y la causal de Kripke expliquen de la misma manera la referencia en la ficción; pensamos que esto se debe a que la idea de fingimiento es la que mejor resuelve el problema. Dado que nombres como “Aquiles”, “Alonso Quijano” y “Juan Pablo Castel” no tienen referentes reales, el fingimiento de que estos refieren explica cómo es posible que los lectores comprendamos los enunciados en los que aparecen estos nombres, les podamos asignar un sentido dentro de la historia ficticia y podamos luego referirnos a ellos en enunciados serios (verdaderos o falsos) sobre la ficción. Desde la teoría de Searle sobre la referencia, la intencionalidad del autor es crucial, puesto que la referencia en la ficción depende de las intenciones ilocucionarias del emisor, en este caso, fingir referir y, de este modo, crear los objetos, hechos, acciones o personajes dentro de la ficción, la que nos será comprensible a los lectores y nos permitirá acceder a un cierto mensaje (una visión de mundo) intencionado por el autor, objetivo último de las obras de ficción.

*La ficción como convención y prescripción*

Las teorías revisadas sobre las obras ficticias, como novelas y otras obras representacionales, comparten también la idea de fingimiento y, además, la idea de un acuerdo entre quienes están involucrados en la creación y recepción de una obra de ficción. Según Searle, el autor de una obra de ficción finge realizar actos de habla y, de esta manera, invoca ciertas convenciones horizontales que permiten suspender el vínculo normal entre las palabras y el mundo. De esta forma se explica cómo podemos comprender, por ejemplo, una novela, aunque las palabras no tengan su referencia normal. Walton, por su parte, alude a las ideas de acuerdo y convención para explicar el funcionamiento de las obras de ficción; según esto, entre el lector y la obra hay un acuerdo implícito de imaginar las verdades ficticias prescritas por esta, en un juego de imaginación de la forma hacer-como-que, que implica, por lo tanto, fingimiento. La idea de prescripción de Walton, que indica que un lector está autorizado a jugar un determinado juego de

imaginación con la obra (aquel que está prescrito por la misma obra como objeto de utilería en el juego de hacer-como-que), se puede asociar con la intencionalidad del autor en la teoría de Searle. El conjunto de actos de habla fingidos que constituyen la obra ficticia, dice el autor, transmite un acto de habla serio, un mensaje determinado, que es el principal objetivo de las grandes obras y que depende de la intencionalidad del autor, en tanto cualquier acto de habla, como el acto de referir, depende de dicha intencionalidad. Esto nos permite afirmar que la obra prescribe (mediante la intencionalidad de su autor) cierta interpretación que de ella se debe hacer, y que no puede ser antojadiza, puesto que está determinada por la misma obra. Esto garantiza, además, que la obra transmita el mensaje que su autor tenía la intención de transmitir y explica cómo es que ese mensaje puede ser estable en el tiempo, a pesar de que cambie el contexto en que la obra es leída. Una lectura actual, por ejemplo, de la *Ilíada*, interpretará el mismo mensaje fundamental sobre la ira, el destino y la muerte que aquella que se hizo en el siglo VIII a. C., aunque la cosmovisión que dio origen a ese mensaje sea propia de otro contexto cultural e histórico. La intencionalidad del autor, entonces, se manifiesta en el acto de habla serio que las ilocuciones fingidas de la ficción transmiten, a pesar de que ese autor sea desconocido, esté muerto o tenga una cosmovisión ajena a la nuestra.

#### *Hechos institucionales basados en la intencionalidad (e imaginación) colectiva*

La intencionalidad es básica, desde nuestra perspectiva (que sigue la teoría searleana), tanto para comprender la ficción como para explicar los hechos institucionales. Es, de hecho, el vínculo más básico que hay entre ficción y realidad institucional; en tanto productos de la imaginación, la ficción y los hechos institucionales comparten el rasgo esencial de ser creados gracias a la capacidad que tienen los seres humanos para asignar funciones de estatus, aceptarlas y reconocerlas colectivamente. Así, un billete y una novela tienen un estatus en el mundo gracias a la aceptación y el reconocimiento colectivo de dicho estatus, lo cual, a su vez, les confiere poderes causales sobre la realidad. En la teoría

searleana un hecho institucional se crea mediante una regla constitutiva y una declaración, en la que se asigna una función que no depende de los rasgos físicos del objeto, persona o entidad a la que se asigna. Con la intervención central del lenguaje, que permite simbolizar dicho estatus y comunicarlo al resto de la comunidad, se crean hechos que son tan objetivos y poderosos como los hechos brutos, que traen aparejados una deontología que, a su vez, nos da razones para la acción independientes de nuestros deseos e inclinaciones individuales. De esta manera, se hace evidente el poder causal de la conciencia en el mundo; la intencionalidad colectiva es la clave para entender cómo se crean los hechos institucionales y cómo estos pueden influenciar nuestras vidas. La ficción, entendida como hecho institucional, tiene también la capacidad de influir en la realidad social, planteando nuevas formas de comprender al hombre y al mundo.

#### *Una novela como hecho institucional*

El análisis de *El túnel* nos hizo posible identificar los efectos que una obra ficticia (una obra problemática) puede tener en la realidad. Mediante la revisión de las ideas de su autor, Ernesto Sábato, pudimos dar cuenta de su intencionalidad, del acto de habla serio que pretende comunicar la novela. Dado que la obra ficticia problemática es la que Sábato considera como la única que vale la pena de ser creada en el contexto del siglo XX, pudimos comprender que el mensaje detrás de *El túnel* está relacionado con el hombre en dicho contexto y con la realidad en el que este se inserta. Esta novela transmite una significación, un mensaje sobre el destino del hombre y sobre sus preocupaciones fundamentales, por lo que podemos considerarla una novela metafísica. Los efectos que tiene la obra sobre la realidad, en tanto hecho institucional, dependen de que el mensaje que esta transmite sea relevante para los lectores. Una obra de ficción modificará la realidad social en la medida en que su mensaje apela al lector como ser humano, en la medida que plasma sus conflictos, sus crisis y sus angustias permanentes.

*El lugar de la ficción en la realidad social*

Tal como Searle se pregunta cómo es que los hechos institucionales son tan poderosos, nosotros nos hemos preguntado cómo la ficción puede ser tan poderosa, al punto de modificar la forma que entendemos la realidad y, de esta manera, modificando la realidad social. Al afirmar que la ficción es un hecho institucional, hemos podido descubrir cuál es su función de estatus y cuáles son sus poderes causales en el mundo, que dependen de la intencionalidad colectiva de los miembros de una sociedad. Que un conjunto de actos de habla fingidos tengan el poder de modificar la comprensión que una persona tiene de la realidad y de su propio estar en el mundo, es una prueba del poder de la conciencia. A partir de los hallazgos empíricos de Rakoczy y Tomasello, podemos comprender la intencionalidad colectiva como un rasgo específicamente humano, lo que a su vez nos permite explicar por qué solo los seres humanos tenemos hechos institucionales. Ante el problema de cómo es posible que los niños se integren a una realidad institucional tan compleja, compuesta por redes de hechos institucionales, los juegos de hacer-como-que cumplen un papel fundamental. Tal como lo expusimos en el Capítulo 3, estos juegos serían una puerta de acceso a la realidad institucional y, debido a que la ficción es también un juego de hacer-como-que, planteamos que las obras ficticias nos permiten acceder a las distintas cosmovisiones presentes en sus mundos ficticios. El acceso a dichas cosmovisiones explica el poder de la ficción y la trascendencia de las obras clásicas, aquellas que forman parte del canon literario. Dado que obras como la *Ilíada* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* transmiten un mensaje que nos habla sobre los problemas fundamentales del hombre, argumentamos que la ficción plantea una cosmovisión que asigna nuevas funciones de estatus a la realidad y al ser humano. El grado de influencia de una obra de ficción en la realidad social depende de la repercusión que tenga en los lectores el mensaje que transmite. Debido a que las grandes obras transmiten un mensaje sobre el hombre y la realidad, les asignan nuevas funciones de estatus, las que influyen a

su vez en la comprensión que los lectores tienen del mundo. Este poder de las obras de ficción explica la trascendencia e importancia de las grandes obras literarias, en tanto nos permiten acceder a distintas cosmovisiones, aunque se hayan creado en momentos históricos ya lejanos; conocer esas cosmovisiones amplía nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre el ser humano, pues en las grandes obras se plasman las distintas maneras en que el hombre se ha aproximado y ha intentado darle sentido a su existencia.

A la luz del examen realizado en este trabajo, creemos que la ficción es un hecho institucional poderoso, y que el análisis planteado aquí permite iluminar tanto su estatus en la realidad social como sus efectos causales en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Barrero Pérez, Ó. (1992). Incomunicación y soledad: evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato. *CAUCE*, 14-15, pp. 275-296. Disponible en [http://pcvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce14-15/cauce14-15\\_19.pdf](http://pcvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce14-15/cauce14-15_19.pdf)

Chisholm, R. (1967). "Alexius Meinong". En Edwards, P. (Edit.). *Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan.

De Cervantes, M. (2001). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra.

Frege, G. (1892). "Sobre sentido y referencia". En: Valdés Villanueva, L. M. (Ed.). (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid: Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (1979). *Posthumous Writings*. Great Britain: Basil Blackwell.

Homero. (1993). *Ilíada*. España: Editorial Juventud.

Kripke, S. (2005). *El nombrar y la necesidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_ (2011). "Vacuous Names and Fictional Entities". En: *Philosophical Troubles. Collected Papers Vol. I*. New York: Oxford University Press.

Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Pérez Otero, M. (2006). *Esbozo de la filosofía de Kripke*. España: Editorial Montesinos.

Rakoczy, H. & Tomasello, M. (2007). The Ontogeny of Social Ontology: Steps to Shared Intentionality and Status Functions. En: Tsohatzidis, S. L. (Ed.). *Intentional Acts and Institutional Facts. Essays on John Searle's Social Ontology*. The Netherlands: Springer.

Russell, B. (1919). "Descripciones". En: Valdés Villanueva, L. M. (Ed.). (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid: Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (1973). "Sobre el denotar". En Moro Simpson, T. (Comp.). *Semántica filosófica: problemas y discusiones*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.

Sábato, E. (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.

\_\_\_\_\_ (1970). *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Emecé Editores.

\_\_\_\_\_ (1998). *El túnel*. Santiago: Seix Barral.

Searle, J. R. (1958). "Proper Names". *Mind, New Series*, 67, 266, pp. 166-173.

\_\_\_\_\_ (1967). "Nombres propios y descripciones". En Valdés Villanueva, L. M. (Ed.). (1991). *La búsqueda del significado*. Madrid: Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ (1974). "The Logical Status of Fictional Discourse". En: (1979). *Expression and Meaning*. New York: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ (1976). A classification of illocutionary acts. *Language in Society*, 5, pp.1-23. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/4166848>

\_\_\_\_\_ (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. España: Planeta-Agostini.

\_\_\_\_\_ (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.



\_\_\_\_\_ (1999). *Mind, Language and Society*. New York: Basic Books.

\_\_\_\_\_ (2010). *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*.  
New York: Oxford University Press.

Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge: Harvard University  
Press.



