

FICCION Y DECLARACION
UNA CONCEPCION DECLARATIVA DE LOS USOS FICTIVOS DEL LENGUAJE

FICTION AND DECLARATION
A DECLARATIVE VIEW OF FICTIVE USES OF LANGUAGE

Recibido: 08/08/2025
Aceptado: 20/11/2025

Eleonora Orlando
IIF-SADAF-CONICET / Universidad de Buenos Aires

Resumen: El propósito de este trabajo es proponer una explicación de los actos de habla realizados al crear, reproducir e interpretar un relato de ficción, es decir, los usos lingüísticos que pueden caracterizarse como fictivos. La tesis principal es que tales usos son declaraciones, es decir, actos de habla con fuerza ilocucionaria declarativa (de acuerdo con la clasificación propuesta por Austin 1962 y Searle 1969). En particular, se sostiene que se trata de actos declarativos institucionales que están insertos en las prácticas artísticas de una comunidad lingüística, es decir, un tipo de prácticas sociales normativas; de este modo, tales actos de habla determinan cambios en los estatutos normativos tanto de los textos involucrados como de sus autores e intérpretes, es decir, los distintos participantes en las prácticas artísticas asociadas con el discurso de ficción.

Palabras clave: Usos fictivos, actos de habla declarativos, declaraciones institucionales, visión declarativa del discurso de ficción, prácticas artísticas.

Abstract: The purpose of this essay is to propose an account of the speech acts performed in creating, replicating and interpreting a fictional narrative, namely, those linguistic uses that can be characterized as fictive. The main thesis to be defended is that fictive uses are declarations, namely, speech acts with a declarative illocutionary force (according to the classical taxonomy advanced by Austin 1962 and Searle 1969). In particular, it is argued that they are *institutional* declarations belonging in the artistic practices of a linguistic community, namely, a kind of normative social practices; consequently, fictive uses determine some normative changes not only in the texts involved but also in their authors and interpreters, namely, there is a change of normative status affecting the different participants in the artistic practices that are associated with fictional discourse.

Keywords: Fictive uses, declarative speech acts, institutional declarations, declarative view of fictive speech, artistic practices.

Un poema, escribió Huidobro, es hermoso porque crea hechos extraordinarios que necesitan del poema para existir en algún lado.”
María Negroni, *El corazón del daño* (p. 128)

El objetivo principal de este trabajo es proponer una explicación de los actos lingüísticos realizados al crear, reproducir e interpretar un relato de ficción, es decir, usos que pueden caracterizarse como fictivos. Estos actos son llevados a cabo por autores y lectores (incluidos los críticos), respectivamente. Es decir, mi propósito principal es proponer una explicación de cómo funciona el lenguaje en la ficción; en particular, aclarar qué tipo de acto de habla realizamos cuando creamos, reproducimos o interpretamos un relato de ficción, en qué difiere del tipo de acto de habla involucrado en la creación e interpretación de una narración fáctica.¹ La propuesta presentada se enmarca en la

¹ Hay casos que son difíciles de clasificar: por ejemplo, *A sangre fría*, de Truman Capote, ¿es un relato fáctico o uno de ficción basado en un hecho real, *El corazón del daño*, de María Negroni, ¿es una autobiografía o un poema en prosa? Pero hay también casos claros de ambos tipos.

teoría clásica de los actos de habla, desarrollada por Austin (1962) y Searle (1969). La tesis fundamental es que tales actos son declaraciones, es decir, actos con fuerza ilocucionaria declarativa: “[...] casos en los que uno trae a la existencia un cierto estado de cosas al declarar que existe” (Searle 1969, p. 358). La estructura del trabajo es la siguiente: en la primera sección (la más extensa), argumento en favor de la tesis básica; en la segunda, analizo y evalúo algunas posibles objeciones; a continuación, ofrezco algunas críticas a las alternativas principales; la última sección resume las conclusiones obtenidas.

1. La creación de ficción como un acto de habla institucional

Como anticipé, voy a presentar y defender una versión de lo que puede denominarse la *Visión Declarativa* acerca del discurso de ficción, según la cual los actos lingüísticos de crear (y, como se verá, también los de reproducir e interpretar) un relato de ficción pueden ser concebidos como actos de habla declarativos.² Una aclaración terminológica inicial puede resultar útil: llamaré a esos actos *fictivos*, en la medida en que determinan el contenido de un relato de ficción; se distinguen, en principio, de los actos llamados *parafictivos* y *metafictivos*, aquellos en los que el lenguaje se usa para hablar *acerca de* un relato de ficción desde una perspectiva externa al relato.³

Según la teoría clásica de los actos de habla, los *ejercitativos* (Austin 1962) o *declarativos* (Searle 1969) son actos de habla cuyo propósito ilocucionario es producir o crear un nuevo estado de cosas, es decir, algo que no existe con anterioridad a la emisión lingüística. En general, es posible reconocer tres tipos de actos declarativos:

- (i) *los actos sobrenaturales*, en los que se crea algo no lingüístico a partir del uso del lenguaje, tal como la acción de un demiurgo que crea la luz al decir “Hágase la luz”;
- (ii) *las declaraciones puramente lingüísticas*, en los cuales lo que se crea es de naturaleza lingüística, tales como la invención de una palabra por parte de un onomaturgo, la definición de una expresión, la introducción de un axioma matemático, la creación de abreviaturas, etc.;
- (iii) *los actos institucionales*, tales como bautizar algo o a alguien, casar a dos personas, declarar a alguien culpable de algún delito, multar a alguien, legar algo a alguien, promulgar una ley, echar a alguien de un puesto de trabajo, inaugurar una muestra de arte, cancelar una reunión, etc.

Podría pensarse que el acto fictivo es fundamentalmente un acto del primer tipo, esto es, comparable con un acto sobrenatural, con la diferencia de que lo que se crea es un mundo puramente imaginario o ficticio. Alternativamente, se lo puede considerar un ejemplo de declaración puramente lingüística. Más aun, se ha propuesto que se trata de algo intermedio entre esos dos tipos de declaraciones; véase, por ejemplo, la siguiente cita de Genette (1989: 63): “[...] el fiat del autor de ficción se encuentra en algún lugar entre los del demiurgo y el onomaturgo; su poder presupone, como el del último, el acuerdo más o menos tácito de la audiencia, la cual, según la perdurable frase de Coleridge, suspende voluntariamente su incredulidad.” En mi opinión, *si bien el acto fictivo tiene algo de los tres tipos antes mencionados, es fundamentalmente un acto del tercer tipo, es decir, un acto institucional.*

Tomemos, como ejemplo, un típico acto de habla institucional como lo es el bautizar a un bebé. En el acto de bautizar a un bebé el sacerdote crea un nuevo estado de cosas: el bautismo del bebé. La acción se inscribe en el conjunto de prácticas sociales normativas que constituye una parte fundamental de la religión católica, y se caracteriza por involucrar un procedimiento convencional

² Si bien esta posición no es la más extendida (al menos no tanto como las posiciones que se sintetizarán más adelante, i.e., la *Visión Simulativa* y la *Visión Imaginativa*), se han propuesto distintas versiones, tales como Abell (2020), Bergman y Franzén (2022), Orlando (2021a, 2021b). En mi opinión, Genette (1989) constituye un antecedente importante de todas ellas. Como se verá, la versión propuesta en este trabajo es distinta de las mencionadas en varios aspectos.

³ Esta distinción está en varios autores (tales como Bonomi 2008, García Carpintero 2015, Recanati 2018), en ocasiones con distinta terminología (se los suele llamar *usos textuales*, *paratextuales* y *metatextuales*).

que requiere la presencia de un sacerdote, quien, con el consentimiento de los padres, lleva a cabo un rito en el que el bebé es rociado con agua bendita mientras se leen partes de la Biblia y se reza en conjunto, etc. El bebé bautizado posee un cierto estatuto normativo que no tiene el bebé sin bautizar: se transforma en un miembro de la Iglesia Católica y, de ese modo, comienza a estar sujeto a ciertos compromisos y se le otorgan ciertos permisos.⁴ Por ejemplo, se le atribuye un compromiso con las reglas de vida recomendadas por el catolicismo (debe casarse o transformarse en monja o sacerdote; en el primer caso, tener hijos, si es posible, muchos, etc.; tiene prohibido divorciarse, usar anticonceptivos, abortar, cambiar de género, etc.) y se le permite participar en ciertas prácticas (la misa diaria o semanal, la recepción de los otros sacramentos, etc.). A su vez, el sacerdote adquiere compromisos y permisos en relación con el bebé: debe aceptarlo como miembro de la Iglesia, queda autorizado a administrarle otros sacramentos en el futuro, etc. De este modo, el acto se realiza en virtud de la explotación de ciertas normas, lo cual determina un cambio de estatuto normativo en las personas involucradas.

Ahora bien, desde mi perspectiva, el acto de crear un relato de ficción presenta las mismas características. Dos son los aspectos centrales que quiero desarrollar en relación con esta posición: en primer lugar, *el acto de crear un relato se inscribe en un tipo de prácticas sociales, a saber, las prácticas artísticas, las cuales, como toda práctica humana, están regidas por normas, es decir, son prácticas sociales normativas*; en segundo lugar, como consecuencia, *hay un cambio de estatuto normativo tanto en el emisor como en las emisiones involucradas*.

1.1 Sobre las prácticas artísticas

Al escribir ficción, *el autor crea un nuevo estado de cosas*: un relato de ficción, esto es, un conjunto de oraciones (componente articulatorio) con sus respectivos contenidos proposicionales, los hechos de la ficción (componente proposicional). Estos contenidos constituyen los hechos de la ficción o hechos fictivos.⁵ La combinación de unos y otros determina (lo que he llamado en Orlando 2021) *el mundo conceptual de la ficción*. Este mundo conceptual es creado por el autor cuando usa el lenguaje de manera fictiva, de modo que, para aplicar las ideas de Searle (1969) la dirección de ajuste entre las oraciones y los hechos es *mutua* o *recíproca*, es decir, ninguno existe sin el otro, a diferencia de, por ejemplo, las aserciones en las que las oraciones se ajustan a hechos preexistentes y las órdenes, en las que, a la inversa, el mundo se ajusta al contenido de oraciones previamente emitidas. La mutua dirección de ajuste es justamente una de las características que permite distinguir a las declaraciones de otros actos de habla.⁶ De este modo, cada una de las oraciones es propuesta como aceptable provisoriamente como verdadera en el marco de la ficción, precisamente en virtud de su correlación con un hecho fictivo.⁷

Los actos de habla involucrados en la creación del relato pueden entonces ser considerados declaraciones, insertas en un conjunto de prácticas sociales normativas, sólo que no se trata de prácticas religiosas como en el ejemplo anterior sino de prácticas artísticas, constitutivas de la institución del arte. Estas incluyen un conjunto muy heterogéneo: producción/creación, edición, publicación, exhibición, curaduría, marketing, divulgación y prensa, consumo, evaluación estética, crítica, reconocimiento cultural, cita, plagio, aplicación en ámbitos educativos, etc.⁸ Pueden considerarse constitutivas de la institución del arte o lo que se llamó ‘el mundo del arte’ (Dickie 1969, 2000).

⁴ Esta terminología, usada para la descripción del estatuto normativo de una persona, está basada en Brandom (1994).

⁵ Utilizo la palabra ‘fictivo’ en lugar de ‘ficticio’ porque ‘fictivo’ alude a todo lo atinente a un relato de ficción, lo cual puede incluir no sólo hechos ficticios, inventados por el autor, sino también hechos reales incorporados por el autor en el relato de ficción.

⁶ Uno de los criterios utilizados por Searle para la clasificación de los actos de habla es *la dirección de ajuste* entre la oración y el hecho extralingüístico que constituye su contenido proposicional (Searle 1969).

⁷ Atribuir valor veritativo a las declaraciones es una decisión relativamente controvertida. Para el debate en torno a si las declaraciones pueden ser verdaderas o falsas, véase Ruffino (2022).

⁸ Tal vez podría pensarse que la *edición* es a la obra literaria lo que la *curaduría* a las obras de arte visual, mientras que la *publicación* en el ámbito literario podría compararse con la *exhibición* o *muestra* en el ámbito de las artes visuales.

Es oportuno aclarar que las normas que rigen estas prácticas, como es el caso de muchas otras prácticas sociales, suelen estar implícitas en las prácticas mismas y no explícitas en un código (eso también pasa con algunas normas religiosas: por ejemplo, el celibato en la religión católica no es parte de un código escrito sino una costumbre entre los sacerdotes católicos). De este modo, mientras que hay reglas explícitas acerca de los pasos a seguir para la publicación de un manuscrito o de cómo debe citarse a un autor, hay sólo costumbres o hábitos acerca de cómo organizar una exhibición o publicitar o difundir una obra literaria.

En la medida en que mi objeto de análisis está constituido por los actos lingüísticos involucrados en la creación de relatos de ficción, me voy a centrar en las prácticas artísticas, y sus correspondientes normas, características de la literatura y, por tanto, dejaré de lado a las otras artes. El punto que quiero destacar es que el relato creado adquiere el estatuto normativo de un objeto artístico, en particular, literario, y, en tanto tal, posee un conjunto de propiedades de las que carecen los relatos producidos por los usos no fictivos del lenguaje.

1.2 Los cambios normativos

El relato de ficción, devenido objeto literario, adquiere las siguientes propiedades. En primer lugar, *desempeña una función* o bien *estética* o bien *de entretenimiento o cultural*, con lo cual podrá ser evaluado o bien como estéticamente bueno o malo o bien como exitoso o un fracaso, o, incluso, en algunos casos, desde ambos puntos de vista.⁹ Además, adquiere un conjunto de *propiedades disposicionales* tales como poder ser reproducido, interpretado, traducido, editado, publicado, exhibido, publicitado, leído, estéticamente evaluado, criticado, culturalmente reconocido, citado, plagiado, prohibido, utilizado para la enseñanza de la literatura, etc.

A su vez, el emisor se convierte en un autor, con su correspondiente estatuto normativo.¹⁰ El estatuto normativo del autor puede entenderse en términos de un conjunto de compromisos y permisos que lo caracterizan, tales como *el compromiso con la aceptabilidad provisoria de la verdad en la ficción de cada oración que integra el relato y el compromiso con la aceptabilidad provisoria de la verdad en la ficción de otras oraciones relacionadas inferencialmente con aquellas (por relaciones de presuposición, implicación lógica, implicatura conversacional, etc.)*. Por ejemplo, si el autor propone la siguiente oración

(1) Ana abrazó a su gatita, y la acomodó en el bolso.

se compromete no sólo con su aceptabilidad provisoria en el marco del relato sino también con la aceptabilidad de (2), cuyo contenido es presupuesto por (1)

(2) El personaje tiene una gatita.

El ejemplo resulta útil para destacar un aspecto que considero central en esta propuesta. Un uso fictivo involucra de alguna manera dos actos de habla: fundamentalmente *un acto de habla declarativo realizado por el autor*, pero también *un acto de habla de cualquier otro tipo atribuido por el autor a un narrador* —que puede ser homodiegético, es decir, un personaje ficticio del relato o heterodiegético, es decir, alguien también ficticio pero externo al relato, que no participa en la historia

⁹ En este último caso, la evaluación estética podría no coincidir con la evaluación del objeto desde el punto de vista del entretenimiento: una obra puede ser considerada estéticamente valiosa y, sin embargo, un fracaso desde el punto de vista del éxito cultural, o viceversa.

¹⁰ Tal vez en este punto sea pertinente notar una diferencia entre el sacerdote que realiza el bautismo y el autor de ficción: en virtud de su investidura eclesiástica, el sacerdote tiene cierto estatuto normativo con anterioridad al bautismo, mientras que el inventor del relato puede no ser un autor con anterioridad a la creación del relato sino transformarse en uno en ese mismo acto creativo. Sin embargo, por el acto de bautizar al bebé, como se mencionó previamente, el sacerdote adquiere nuevos compromisos y permisos en relación con esa persona particular.

contada.¹¹ Más específicamente, al realizar su acto de habla declarativo, el autor atribuye otro acto de habla, con el mismo contenido pero no necesariamente la misma fuerza, a un narrador. De este modo, el estado de cosas que crea incluye (además de una articulación y un hecho correlacionado con ella) un narrador (ficticio, dado que tiene el mismo estatuto que un personaje). En términos del ejemplo, cuando el autor emite la oración “Ana abrazó a su gatita, y la acomodó en el bolso” crea un fragmento de un relato de ficción que incluye a un narrador a quien atribuye una aserción con ese mismo contenido (así como la presuposición correspondiente, expresada en (2), es decir, que el personaje tiene una gatita).¹²

Al crear el relato, el autor se compromete con la aceptabilidad provisoria de la verdad en la ficción de las oraciones emitidas (y de aquellas que se infieren de ellas por distintos mecanismos lógicos y pragmáticos, como la presuposición, ejemplificada más arriba), lo cual abre la posibilidad de que, a lo largo del desarrollo de la trama, se retracte de algunas (o muchas) de ellas, es decir, deje de considerar que constituyen hechos fictivos. Más específicamente, el autor puede contar la historia a través de un narrador no confiable, es decir, alguien que miente o cuya perspectiva es incorrecta por distintas razones.¹³ De este modo, resulta adecuado considerar que su compromiso *no* es con *la verdad en la ficción* de las oraciones que propone en la construcción del relato sino con *su aceptabilidad provisoria* como verdades en la ficción.¹⁴

Es oportuno destacar que los miembros de la comunidad lingüística poseen un conocimiento aproximado y de sentido común de los aspectos normativos que caracterizan tanto a una obra literaria como a un autor (por un lado, saben que la obra cumple una función estética y/o de entretenimiento y captan, de manera intuitiva, las propiedades disposicionales que poseen los relatos; por otro, también son conscientes, de manera intuitiva, de los compromisos que adquieren los autores con la aceptabilidad provisoria como verdaderas en la ficción tanto de las oraciones explícitamente propuestas como de otras relacionadas inferencialmente con aquellas). El estatuto normativo de las obras y los autores forma parte del conocimiento compartido por los miembros de la comunidad en relación con la práctica de crear y “consumir” ficción (ejemplificada paradigmáticamente por la práctica literaria); de este modo, constituyen lo que puede llamarse ‘la meta-narrativa de la ficción’, esto es, una visión intuitiva, de sentido común, de lo que es un relato de ficción y del papel del autor.¹⁵

Ahora bien, el cambio normativo involucra también un conjunto de prescripciones y permisos otorgados por el autor al lector, de los que me ocupó en la sección siguiente.

1.3 Los múltiples papeles del lector

Frente a un relato de ficción, el lector desempeña básicamente dos papeles distintos. En primer lugar, realiza la acción de comprender el relato, esto es, (en términos de Austin 1962), el *illocutionary uptake*. Esto tiene como consecuencia que se generen en él un conjunto de estados mentales (creencias e imágenes) cuyos contenidos o bien reproducen los contenidos proposicionales de las oraciones que constituyen el relato o bien agregan contenidos transmitidos por el autor de manera no explícita, mediante la explicitación o la acomodación de presupuestos (como vimos en el ejemplo anterior) y la derivación de inferencias lógicas y pragmáticas de distinto tipo. En otras palabras, la comprensión

¹¹ Para más detalles sobre el lugar que ocupa el narrador, véase Predelli (2019).

¹² Como es claro, el narrador es presentado como alguien que a su vez atribuye actos de habla, directos o indirectos, a los personajes del relato, por ejemplo, cuando se le atribuye una aserción como “Ana dijo, con voz suave, que amaba profundamente a su gatita” o “‘Amo profundamente a mi gatita’, dijo Ana con voz suave”.

¹³ Un ejemplo claro de narrador no confiable es el protagonista de *Los restos del día*, la novela de Kazuo Ishiguro. El narrador, un mayordomo inglés de mediados de siglo, no se da cuenta hasta el final de que el aristócrata para el que había trabajado toda su vida había colaborado con el régimen nazi, lo que le da una perspectiva muy parcial de los hechos. https://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/los-restos-del-dia/9788433911209/PN_200

¹⁴ El narrador, en cambio, es presentado como alguien que realiza aserciones acerca del mundo fictivo, y, por tanto, es posible adscribirle un compromiso con la verdad en la ficción de esas aserciones, aun cuando en ocasiones el autor decida representarlo como alguien que no respeta ese compromiso por distintas razones.

¹⁵ Aplicando los términos de Stalnaker (1978), podría decirse que la meta-narrativa de la ficción forma parte del terreno común (*common ground*) de la conversación entre un autor y un lector (lo cual supone algo que claramente puede ser discutido, a saber, que la relación entre autores y lectores puede asimilarse a una conversación).

involucra no sólo la capacidad de captar los contenidos articulados por el autor sino también la capacidad de agregar contenidos (hechos fictivos) a los presentados explícitamente por aquél, mediante distintos procedimientos tanto semánticos (basados en el conocimiento de los significados convencionales de las expresiones, como la extracción de presuposiciones semánticas y de implicaturas convencionales) como pragmáticos (basados también en el conocimiento de factores del contexto en el que se desarrolla la trama, como la extracción de presuposiciones pragmáticas e implicaturas conversacionales).

Entre los procedimientos pragmáticos utilizados comúnmente por los lectores, es posible incluir también la importación de contenidos mediante la aplicación de principios como el de *Realidad* y el de *Creencia Común* (Lewis 1978), afín de que el relato resulte adecuadamente comprendido. En términos de un ejemplo simple, si se dice que un personaje se va a dormir una noche en New York y al día siguiente se lo presenta almorzando en San Francisco, el lector deberá *importar* la proposición de que el personaje viajó en avión desde New York a San Francisco, lo cual involucra aplicar un *Principio de Realidad*, según el cual resulta adecuado presuponer que las distancias geográficas en el mundo conceptual de la ficción son semejantes a las distancias geográficas en el mundo real, así como que los personajes de ficción invierten en recorrerlas tiempos semejantes a los requeridos en el mundo real y utilizan para ello medios semejantes. La aplicación de los principios de importación debe relativizarse al género al que pertenece el relato: si el relato anterior fuera de ciencia ficción, podría importarse, por ejemplo, la proposición de que el personaje se teletransportó de una ciudad a la otra.

Pero el *illocutionary uptake* no agota el papel del lector: éste puede realizar, y en general lo hace, ciertos actos de habla; más específicamente, adquiere el permiso o la autorización para realizar dos tipos de actos de habla (los cuales, como intentaré argumentar, también pueden ser considerados declarativos): *actos replicativos* y *actos interpretativos*.

Ante todo, el lector puede *reproducir* o *replicar el acto creativo*, por ejemplo, mediante una lectura en voz alta o una representación teatral de la obra de ficción.¹⁶ El tipo de acto de habla involucrado por estos usos es también un acto declarativo, pero distinto del característico de los usos originales. Mientras que estos pueden ser comparados con la promulgación de una ley por parte de un legislador, la reproducción es semejante a *la aplicación de la ley por parte de un juez*. El reproductor impone un relato preexistente, de la misma manera en que un juez impone una ley preexistente, a la cual debe atenerse y ser fiel. En ambos casos se trata de actos declarativos que no son libres sino que están gobernados por una norma preexistente, la ley y el relato, respectivamente.

Pero fundamentalmente el lector está característicamente autorizado a realizar otro tipo de acto lingüístico, a saber, puede *reformular* (o expresar en sus propias palabras) las oraciones explícitamente ofrecidas por el autor y los contenidos implícitamente comunicados por éste mediante la adopción de un punto de vista personal sobre los hechos fictivos. Los actos de reformular o interpretar un relato de ficción también pueden ser considerados actos declarativos análogos a *la aplicación de una ley preexistente por parte de un juez, pero, más específicamente, en analogía con aquellos casos en los que la ley no se aplica directamente, sino que su aplicación involucra un proceso previo de interpretación*. Tal vez pueda considerarse que la diferencia entre un lector ingenuo y un lector crítico está dada por el hecho de que los usos interpretativos del primero no están informados por las nociones teóricas de la crítica literaria, como es el caso del segundo (lo que no implica, por supuesto, que sus usos no sean interpretativos, en un sentido más básico).

Dado el rol que juega el relato preexistente en relación a ambos tipos de uso fictivo, tal vez podría pensarse que constituyen ejemplos de fuerza ilocucionaria mixta o doble, característica de lo que Searle llamó ‘declaraciones representativas’:

Tanto el juez como el árbitro realizan emisiones fácticas: “Usted está afuera”, “Usted es culpable”. Claramente, las oraciones emitidas pueden ser evaluadas en la dimensión del ajuste de las palabras al mundo. ¿Estaba realmente el jugador fuera

¹⁶ Para Kivy (2009), por ejemplo, las obras literarias, así como las musicales, requieren, para ser comprendidas, una *performance*, la lectura en voz alta, que es comparable a la ejecución de una partitura musical.

de la base? ¿Cometió el acusado realmente el crimen? Las oraciones pueden ser evaluadas en la dimensión de ajustepalabra-mundo. Pero al mismo tiempo ambas tienen la fuerza de las declaraciones. Si el árbitro decide que estás afuera (y la decisión es aceptada), entonces para los propósitos del juego de baseball estás afuera, independientemente de cómo hayan ocurrido los hechos, y si el juez te declara culpable (y la decisión es refrendada en una instancia de apelación), entonces para los propósitos legales eres culpable. (Searle 1969, p. 360; la traducción es mía)

En mi opinión, sin embargo, esto no sería del todo apropiado. Por un lado, es cierto que pueden ser evaluados en función de su relación de ajuste con algo externo, el relato, y su correspondiente mundo conceptual, creado por el autor. Pero, dado que la piedra de toque del relato no es el mundo espacio-temporal sino el mundo conceptual de la ficción, no es posible considerarlos verdaderos o falsos según se ajusten/adecuen o no a los hechos narrados en el relato preexistente. De este modo, no es posible atribuirles, estrictamente hablando, una fuerza representativa. Tal vez lo más adecuado sea rescatar el aspecto representativo de algo preexistente que los caracteriza en términos de *fidelidad* o *infidelidad* a un relato, en lugar de usar los conceptos de verdad y falsedad (véase, por ejemplo, Sainsbury 2010).

Por otro lado, sin duda es posible adscribirles una fuerza declarativa, en tanto involucran la recreación de un relato de ficción (en el caso de los usos replicativos) y la creación de (lo que podría considerarse) una extensión interpretativa de ese relato. En síntesis, es posible considerar que tanto los actos replicativos como los interpretativos tienen fuerza declarativa en tanto involucran la recreación (replicativos) o la creación (interpretativos) de oraciones pertenecientes al relato (y sus correspondientes hechos fictivos).¹⁷

Finalmente, hay otros permisos otorgados por el autor al lector que involucran la realización de actos no fictivos (cuyo análisis, como se expresó al comienzo, excede los límites de este trabajo). Por un lado, el lector está autorizado a *informar* sobre los hechos fictivos desde una perspectiva externa; por ejemplo, cuando se describen los hechos de un relato en una clase de literatura (uso *parafictivo*). Además, puede *analizar y evaluar críticamente* el relato utilizando categorías y conceptos de la crítica literaria (y, por tanto, externos al relato mismo), lo que incluye su comparación con otros relatos, el análisis de personajes, etc. (uso *metafictivo*).

2. Algunas objeciones

Una primera objeción es la siguiente: se ha aducido que no todos los actos fictivos se inscriben en las prácticas sociales características del mundo del arte; por ejemplo, el cuento que improvisamos para hacer dormir a un chico es un relato de ficción pero no formaría parte de lo que consideramos una práctica artística.

En mi opinión, hay distintos tipos y niveles de participación en el mundo del arte. Las formas más simples (no literarias) de la ficción, como los cuentos infantiles, son del mismo tipo de entidades que las obras literarias: están caracterizadas por la misma *meta-narrativa*.¹⁸ En primer lugar, ambos tipos de relatos cumplen una función estética, de entretenimiento y/o cultural y son, por tanto, estéticamente evaluables como buenos o malos, entretenidos o aburridos, interesantes o triviales, originales o trillados, es decir, se les aplican los mismos predicados estéticos.¹⁹ Además, poseen las mismas propiedades disposicionales antes mencionadas, es decir, susceptibles de ser reproducidos

¹⁷ En este punto es posible plantear la siguiente cuestión metafísica: ¿una obra literaria está constituida por un relato original y sus distintas extensiones interpretativas o por varios relatos, el original del autor y las distintas reformulaciones basadas en las interpretaciones de los lectores, todos en pie de igualdad? La respuesta a esta pregunta excede claramente los objetivos del presente trabajo.

¹⁸ De acuerdo con Walton (1990), esas formas más simples incluyen también a los juegos infantiles.

¹⁹ Los chicos en general suelen ser estéticamente exigentes en relación con los cuentos que nos piden: rechazan aquellos que les parecen aburridos o aquellos que encuentran tristes u oscuros y les dan miedo, mientras que otros los entusiasman y nos piden que los repitamos indefinidamente.

(de manera oral o escrita), interpretados, traducidos, editados, publicados, estéticamente evaluados, criticados, culturalmente reconocidos, citados, plagiados, prohibidos, utilizados para la enseñanza de la literatura, etc. Finalmente, tanto en un tipo de caso como en otro los hechos narrados son hechos fictivos, con cuya aceptabilidad provisoria en la ficción el autor está comprometido. La principal diferencia tiene que ver con el hecho de que las obras literarias están sujetas a un tipo de evaluación estética que requiere un proceso más complejo y responde a criterios canónicos.

Una segunda objeción apunta que los actos de habla declarativos deben involucrar un hablante que detente cierta autoridad formal (un legislador, un juez, un sacerdote, un escribano, un árbitro de fútbol, un maestro, etc.). Como respuesta a ello, considero que hay distintas maneras de ocupar una posición de autoridad. La autoridad puede ser informalmente conferida a una persona en casos en los que es espontáneamente reconocida como líder de un grupo (tal como ocurre, por ejemplo, en la novela *El señor de las moscas* en la serie *Lost*). De la misma manera, alguien puede ser espontáneamente reconocido como un autor de ficción si responde a lo que determina la meta-narrativa de la ficción, es decir, si crea un relato con una función estética o de entretenimiento, que posee ciertas propiedades disposicionales y se compromete con la aceptabilidad provisoria, en el marco del relato, de ciertos hechos fictivos.²⁰

3. Acerca de las posiciones rivales

Las posiciones rivales pueden ser clasificadas en dos grandes grupos. Por un lado, está la *Visión Simulativa (Pretense View)*, según la cual la ficción involucra pura simulación: al crear un relato de ficción se simula hacer algo con el lenguaje pero en realidad no se realiza ningún acto de habla (no se afirma ni se pregunta ni se ordena...). Esta posición fue propuesta inicialmente por Searle (1975), Kripke (1973), Lewis (1978), y luego defendida por autores como Recanati (2018) y Predelli (2019). Por otro lado, está la *Visión (Prescriptivo-) Imaginativa (Make-Believe View)*, según la cual la ficción tiene fuerza prescriptiva o directiva: al crear un relato de ficción se está ordenando/pidiendo/invitando al lector a que imagine ciertos hechos. Esta posición está representada básicamente por la obra de Currie (1985, 1990), García Carpintero (2007, 2013, 2015), Stock (2017), entre otros. De este modo, mientras que la *Visión Simulativa* niega la posibilidad de asignar una fuerza ilocucionaria específica (*dedicated*) al discurso de ficción, la *Visión Imaginativa* sostiene que la ficción tiene una fuerza específica pero esta no es la fuerza declarativa sino la prescriptiva o directiva. Analizaré aspectos de cada una de ellas por separado.

De acuerdo con la *Visión Simulativa*, en la ficción, las relaciones “verticales” entre el lenguaje y el mundo están suspendidas: en particular, no hay afirmaciones genuinas sino sólo simuladas (*pretended*); luego, los usos fictivos carecen de fuerza ilocucionaria. Un claro antecedente de esta posición puede encontrarse en la idea fregeana según la cual en la ficción no interesa la verdad sino sólo el pensamiento (Frege 1892). Searle (1975) adelantó el llamado *Argumento de la Determinación*, basado en la idea según la cual el significado de una oración *determina* el tipo de acto ilocucionario que puede hacerse con ella (denominado por Currie 1985 *Determination Principle*). Dicho argumento puede reconstruirse de la siguiente manera.

- (i) El significado del discurso fictivo es similar al del discurso no fictivo. En ambos tipos de contexto encontramos oraciones en modo indicativo como “Amaneció temprano sobre la ciudad dormida”, que entendemos de la misma manera.
- (ii) El *Principio de Determinación* implica que la fuerza de un discurso está determinada por su significado.

²⁰ Todo relato de ficción suele ser atribuido a un autor como su responsable. Cuando éste es desconocido o se trata de un relato anónimo transmitido de generación en generación, se suele apelar al reproductor como su responsable, quien ocupa entonces el lugar del autor. Por ejemplo, los cuentos infantiles son recordados en términos del tipo de ‘el cuento que me contaba mi abuela’.

(iii) Por lo tanto, el discurso fictivo no puede tener una fuerza distinta de las que encontramos en el discurso no fictivo; de lo contrario, su significado global sería distinto del usual y no seríamos capaces de comprenderlo, cosa que claramente no ocurre.

Sin embargo, desde una perspectiva austiniana, es posible considerar que, a diferencia de lo que piensa Searle, el contenido proposicional es un componente del significado que es independiente de la fuerza. Aun cuando los usos fictivos tuvieran una fuerza distinta de las fuerzas que usualmente atribuimos a los usos no fictivos, unos y otros sólo diferirían en el aspecto pragmático pero no en el contenido proposicional. Asignarles una fuerza diferente a los usos fictivos no implicaría entonces que no podríamos comprender su contenido.

Por su parte, Predelli (2019) ha presentado otro argumento, más interesante que el anterior, el *Argumento de la Uniformidad*, el cual puede reconstruirse como sigue.

- (i) Las relaciones entre las distintas fuerzas son uniformes en el discurso no fictivo y en el discurso fictivo: por ejemplo, la afirmación “Hace frío” no puede ser acompañada por la pregunta “¿Hace frío?” ni en el marco de una narración no fictiva ni en el de una narración fictiva.
- (ii) Por lo tanto, los usos fictivos no pueden tener una fuerza ilocucionaria específica: deben exhibir la misma variedad ilocucionaria que los no fictivos.

Mi respuesta a este argumento está inspirada en el siguiente fragmento de Genette: “Producir aserciones simuladas (o simular producir aserciones) no puede excluir *a priori* el hecho de que al producirlas (o al simular producirlas) de hecho llevamos a cabo otro acto, que es producir una ficción.” (Genette 1989, p. 62; la traducción es mía). Como sugerí anteriormente, todo uso fictivo involucra dos actos de habla con el mismo contenido proposicional: un acto de habla, con cualquier fuerza ilocucionaria, atribuido por el autor a un narrador, y un acto de habla declarativo realizado por el autor; más específicamente, al atribuir un acto de habla (típicamente, una aserción) a un narrador el autor realiza por su parte un acto de habla declarativo con el mismo contenido proposicional, el cual contribuye a la creación de un relato de ficción. De este modo, el estado de cosas que crea incluye (además de una articulación lingüística y un hecho fictivo correlacionado con ella) un narrador al que le atribuye un acto de habla de cualquiera de las fuerzas ilocucionarias disponibles, con el mismo contenido de su acto declarativo. La uniformidad queda entonces explicada por la ostensible variedad ilocucionaria de los actos de habla atribuidos al narrador.

En cuanto a la *Visión Imaginativa*, sostiene, como vimos, que el acto de habla característico de los usos fictivos es de tipo prescriptivo o directivo. Por medio de un acto de ese tipo, el autor invita a los lectores a imaginar un hecho mediante o bien el reconocimiento de su intención al hacer esa invitación (según la versión intencionalista de Currie 1985) o bien la explotación de una norma social constitutiva de la ficción que prescribe imaginar ciertos hechos a partir de ciertos textos sobre la base del valor estético de esos actos imaginativos (en la versión convencionalista de García Carpintero 2007). Ahora bien, mis argumentos en contra de esta posición tienen que ver fundamentalmente con el papel central asignado a la imaginación.

Por un lado, si *imaginar que p* es meramente *pensar que p* (es decir, la denominada imaginación proposicional), el efecto “imaginativo” no parece servir para identificar los usos fictivos, dado que también está presente en distintos usos no fictivos: conjeturar, proponer, suponer, relatar (en general) que *p* tienen como efecto (ilocucionario) que el oyente imagina que *p*, en ese mismo sentido general, es decir, generan en el oyente un estado mental que no involucra una creencia (como ocurre con afirmar que *p*) sino una actitud epistémicamente más débil. Por otro lado, si imaginar que *p* involucra una capacidad sensible (a saber, poseer imágenes visuales, auditivas, táctiles, etc.), no parece empíricamente adecuado sostener que todo uso fictivo tiene como propósito ilocucionario un efecto imaginativo de ese tipo.

Asumiendo que no es cada uso fictivo sino la apreciación estética de la obra en su conjunto lo que involucra la búsqueda de un efecto imaginativo sensible en el lector, tal efecto global tampoco permitiría distinguir a la ficción del discurso no fictivo: la lectura de una obra de historia, un tratado

científico o un artículo periodístico también puede involucrar efectos imaginativos como los anteriores (Friend 2008).

Más aun, aun aceptando que el efecto imaginativo sensible global fuese necesario para la apreciación estética de la obra, el lector de ficción no es alguien que es meramente invitado a imaginar un mundo fictivo sino que es alguien que entra en el mundo del arte, es decir, alguien que participa de ciertas prácticas sociales normativas relacionadas con la producción y el consumo de obras de arte (en particular, relatos de ficción), y se adecua a sus múltiples normas. Como intenté mostrar anteriormente, esas prácticas son más variadas que la coordinación de imágenes entre autores y lectores, e involucran muchas más normas que las destinadas a solucionar los problemas que plantea dicha coordinación (como propone Abell 2020).

Conclusión

Los actos fictivos (presentes tanto en la creación como en la reproducción e interpretación de la ficción) pueden ser concebidos como actos de habla declarativos que explotan la existencia de normas constitutivas y regulativas características de un cierto tipo de prácticas artísticas determinantes de un espacio normativo que comprende tanto a los relatos de ficción como a sus respectivos autores y lectores, tanto ingenuos como críticos. La versión presentada de la *Visión Declarativa* tiene la ventaja teórica de que, además de explicar el carácter creativo del acto de habla realizado por el autor (como sostienen Bergman y Franzén 2022), ubica ese acto creativo en un marco social e institucional constitutivo de las prácticas artísticas y explica el peculiar estatuto normativo de las obras de ficción y de las personas que participan de esas prácticas artísticas no sólo como autores sino también como lectores.

Bibliografía

- Abell, C. (2020). *Fiction. A Philosophical Analysis*. Oxford University Press.
- Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. Clarendon Press.
- Bergman, K.G., Franzén, N. (2022). The Force of Fictional Discourse. *Synthese*, 200 (474). <https://doi.org/10.1007/s11229-022-03955-w>
- Bonomi, Andrea. (2008). Fictional Contexts. En P. Bouquet, L. Serafini and R. H. Thomason (eds.) *Perspectives on Context* (pp. 215–50). Stanford: CSLI Publications.
- Brandom, R. (1994). *Making it Explicit. Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*. Harvard University Press.
- Capote, T. (1965). *A sangre fría*. Penguin Books. Versión española (1987), Anagrama.
- Currie, G. (1985). What is Fiction? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (43)4, pp. 385–92.
- Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press.
- Dickie, G. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6, pp. 253–6.
- Dickie, G. (2000). The Institutional Theory of Art. En N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press.
- Frege, G. (1892). Sobre sentido y referencia. En J. Mosterín (ed.) *Escritos filosóficos* (pp. 172–197). Crítica - Grijalbo Mondadori.
- Friend, S. (2008). Imagining Fact and Fiction. En K. Thompson Jones and K. Stock (eds.). *New Waves in Aesthetics* (pp. 150–69). Palgrave MacMillan.
- García-Carpintero, M. (2007). Fiction-Making as An Illocutionary Act. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, pp. 203–16. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00250.x>
- García-Carpintero, M. (2013). Norms of Fiction-Making. *British Journal of Aesthetics*, 53, pp. 339–57. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt021>
- García-Carpintero, M. (2015). Is Fictional Reference Rigid? *Organon F*, 22 (Supplementary Issue), pp. 145–68.
- Genette, G. (1989). The Pragmatic Status of Narrative Fiction. *Style*, 24(1), *Tel Aviv Poetics: Language and the Reader*, pp. 59-72. Penn State University Press (1990).

- Kivy, P. (2009). *The Performance of Reading: an Essay in the Philosophy of Literature*. Wiley-Blackwell.
- Kripke, S. A. (2013). *Reference and Existence. The John Locke Lectures*. Oxford University Press. Basado en el manuscrito de (1973).
- Lewis, D. (1978). Truth in Fiction. En *Philosophical Papers*, vol. 1, pp. 261–80. Oxford University Press.
- Negróni, M. (2021). *El corazón del daño*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Orlando, E. (2021b). Nombres de ficción, archivos mentales y actos de habla declarativos. *Perspectiva filosófica*, 48(1), pp. 165-186. <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2021.250141>
- Orlando, E. (2021a). Fictional Names and Fictional Concepts. A Moderate Fictionalist Account. *Organon F*, 28(1), pp. 107-134. <https://doi.org/10.31577/orgf.2021.28106>
- Predelli, S. (2019). Determination and Uniformity: The Problem with Speech-Act Theories of Fiction. *Erkenntnis*, 84(2), pp. 309–324. <https://doi.org/10.1007/s10670-017-9959-2>
- Recanati, F. (2018). “Fictional, Metafictional, Parafictional.” *Proceedings of the Aristotelian Society* 118, pp. 25-54.
- Ruffino, M. (2022). *Contingent a Priori Truths. Metaphysics, Semantics, Epistemology and Pragmatics*. Springer, Synthese Library.
- Sainsbury, M. (2010). *Fiction and Fictionalism*. Routledge.
- Searle, J. (1969). A Taxonomy of Illocutionary Acts. En K. Gunderson (ed.) *Language, Mind and Knowledge* (pp. 344–369). University of Minnesota Press.
- Searle, J. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 6, pp. 319–32. <https://doi.org/10.2307/468422>
- Stalnaker, R. (1978). Assertion. En P. Cole (ed.) *Syntax and Semantics 9: Pragmatics* (pp. 315-32). Academic Press.
- Stock, K. (2017). *Only Imagine: Fiction, Interpretation and Imagination*. Oxford University Press.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press.