

¿Cuál es la naturaleza de la ficción?

Jesús Medina Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

jamg22051986@hotmail.com



Ilustración: Jesús Medina Guilarte

En ocasiones resulta difícil delimitar de manera concreta el término “ficción”. Llegar a comprender qué lo diferencia de otros tipos de discurso implica indagar de manera detallada en su naturaleza. Para ello, tomaré como punto de partida la propuesta realizada por John Searle (1975) con respecto a este tema.

Al proferir enunciados en cualquier idioma no hacemos otra cosa que realizar actos de habla. Estos actos están compuestos fundamentalmente de tres niveles interdependientes: El acto locutivo (relacionado con aquello que literalmente se dice, tanto de forma oral como escrita), el acto ilocutivo (relacionado con la intención del emisor a la hora de proferir un acto locutivo), y el acto perlocutivo (relacionado con el efecto que producen los enunciados proferidos sobre el receptor). De estos tres niveles previamente mencionados, me enfocaré en uno de ellos, el ilocutivo, para intentar responder a una simple pregunta: ¿Cuál es la naturaleza de la ficción? o, expresado de otra forma, ¿qué hace a la ficción realmente ficción?

Cuando hablamos o escribimos nuestra intención es firme: provocar una acción o una respuesta en el receptor. Tal y como expresaba John Austin (1982), “hacemos cosas con palabras”.

De esta manera tenemos que con cada enunciado que proferimos queremos por ejemplo que nuestros semejantes adquieran información que les era anteriormente desconocida (actos asertivos); que ejecuten algún tipo de acción (actos directivos); que asuman cualquier tipo de obligación (actos compromisorios); que alguna clase de sistema normativo experimente un cambio de estado (declarativos); o simplemente que conozcan nuestro estado anímico (actos expresivos). Todas estas distintas modalidades en las que puede darse un acto ilocutivo tienen una serie de condiciones que deben satisfacerse para que logren cumplir con su objetivo. Son estas normas las que determinan si estos actos son felices (exitosos) o infelices (no exitosos).

La teoría ficcional de John Searle

Para aquel que toma las ideas expuestas en el párrafo anterior como ciertas, la existencia del discurso ficcional genera un problema, tal y como lo expresa John Searle (1975):

Debemos plantear el problema en forma de paradoja: ¿Cómo pueden darse simultáneamente dos casos, que las palabras y otros elementos de una historia ficcional

posean sus significados ordinarios y aún así las reglas a las que están sujetas estas palabras y estos elementos y que determinan sus significados no se obedezcan?: ¿Cómo puede ser que en el caso de la “Caperucita Roja” la palabra “roja” signifique roja y aún así las reglas que asocian “roja” con roja no tengan efecto?(319)¹

Con la finalidad de dar respuesta a esta paradoja, Searle propone distinguir el término ficción de otros con los que comparte características más o menos afines. Para empezar a entender la verdadera naturaleza de la ficción es necesario distinguirla de tres conceptos: literatura, discurso figurativo, y expresiones serias.

1. Ficción vs Literatura

Searle afirma con respecto a estas dos nociones: “...Si un trabajo es o no literario, está en manos del lector decidirlo; si es o no ficcional, está en manos del autor decidirlo”.(321).²

Señala que no es posible analizar el concepto de ficción de la misma manera como se analiza el de literatura. Para Searle, el término “literatura” no representa un tipo de discurso, más bien representa una serie de actitudes tomadas con respecto a un determinado discurso. Es decir, se refiere al valor estético que un lector o grupo de lectores en específico le da a un texto determinado. Podría aventurarme a afirmar (aunque tal vez sería demasiado osado) que el que un texto se considere o no como literario lleva implícito un acto perlocutivo; sin embargo, no es el objetivo de esta investigación confirmar o negar esto.

Un hecho que deja ver la marcada diferencia entre literatura y ficción es que existen obras que pueden llegar a ser consideradas como literarias y al mismo tiempo no son ficticias (igualmente puede darse la situación inversa). Este es el caso, por citar un ejemplo, de la novela *A Sangre Fría*, de Truman Capote. En ella se relata el asesinato de una familia de granjeros en un pequeño pueblo estadounidense, acontecimiento que realmente tuvo lugar en el Estado de Kansas (EUA) cuando ocurría el año 1959.

2. Discurso Ficcional vs Discurso Figurativo

Tanto en el discurso ficcional como en el figurativo las reglas semánticas están en mayor o menor grado alteradas o suspendidas (expresado de manera un poco oximorónica: se

¹ Original en inglés, traducción propia : We might put the problem in the form of a paradox: how can it be both the case that words and other elements in a fictional story have their ordinary meanings and yet the rules that attach to those words and other elements and determine their meanings are not complied with: how can it be the case in “Little Red Riding Hood” both that “red” means red and yet that the rules correlating “red” with red are not in force?

² Original en inglés: “...whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not is fiction is for the autor to decide”.

quiere decir más de lo que se dice. Se quiere significar una cosa profiriendo otra en principio distinta). Pero la forma en la que se quebrantan estas normas difiere, no vienen dadas de la misma manera en ambos discursos. El lenguaje figurado, representado fundamentalmente por los tropos: metáfora, metonimia, sinécdoque, etc.; se da casi con igual frecuencia tanto en textos literarios, como no literarios. Esto obliga a la utilización de conceptos que maticen estas diferencias. John Searle propone dos términos distintos para describir al discurso figurativo y al ficcional. Del primero dice que se expresa de forma “no literal”, mientras del segundo, que se expresa de forma “no seria”. En el siguiente apartado aclararé el porqué de lo último.

3. Expresión Ficcional vs Expresión Seria

Como dijimos anteriormente el discurso ficcional, según Searle, se expresa de manera “no seria”. Hay que aclarar en qué sentido es empleada la palabra seria aquí. Contrastemos dos de las seis definiciones presentadas en el DRAE en su vigésima segunda edición:

4. adj. Real, verdadero y sincero, sin engaño o burla, doblez o disimulo.

5. adj. Grave, importante, de consideración. Negocio serio. Enfermedad seria.

Cuando Searle dice “seria” no se refiere a la quinta acepción del DRAE. No describe el acto de escribir una novela, un cuento, un poema o una obra de teatro como algo de poca importancia o digno de tenerse en consideración. Más bien se refiere a la posición del autor empírico con respecto al texto que crea. La seriedad, tal y como se plantea en este caso está emparentada con el nivel del compromiso que el emisor tiene sobre los enunciados que profiere. Es este uno de los puntos claves que marca la diferencia entre el discurso ficcional y los demás discursos. Vale la pena señalar una vez más que no deben confundirse los términos “seriedad” y “literalidad”. Searle (1975) ilustra esto a partir de tres ejemplos:

Si digo ahora, “estoy escribiendo un artículo sobre el concepto de ficción” esa observación es tanto seria como literal [seria con respecto a la persona que la profiere en ese preciso instante, el mismo Searle]. Si digo “Hegel es un caballo muerto en el mercado filosófico”, esa observación es seria pero no literal. Si digo, al comenzar una historia, “Érase una vez un sabio Rey que tenía una hermosa hija y vivía en un Reino muy lejano...” esta observación es literal pero no es seria. (321)

He aquí la piedra angular para el esclarecimiento y delimitación de la naturaleza de la ficción. Definir al discurso ficcional implica explorar en profundidad los aspectos que lo diferencian del discurso serio.

A diferencia de otros tipos de discurso, en el ficcional, el emisor (autor empírico del texto) no está comprometido con el cumplimiento de las reglas que rigen a los actos ilocucionarios. Este hecho desmiente la afirmación realizada por Platón, quien calificaba a la ficción como una gran mentira. Quien emite un discurso ficcional no lo hace con la intención de engañar, la acción es muy distinta, la misma consiste en

fingir que se emite un acto ilocutivo. Esto también desmiente a su vez la afirmación de que la ficción se rige por actos ilocutivos de distinta naturaleza a los empleados en el mundo real. Así tendríamos que en vez de, por ejemplo, afirmar, describir, etc., los actos de habla presentes en textos ficcionales serían de carácter radicalmente distintos (el acto de habla de escribir un cuento, una novela, una obra de teatro, un guión cinematográfico). De ser esto cierto, para que un lector pudiera comprender un discurso ficticio, tendría que aprender de nuevo su propia lengua, pues esta de una u otra manera no sería la misma que usa en su vida diaria.

¿Cómo es posible explicar el hecho de que podamos comprender sin dificultad los discursos ficticios? Esta situación puede explicarse de la siguiente forma: A pesar de que las reglas que rigen los actos ilocutivos no son válidas en el discurso ficcional, sí lo son las semánticas. A propósito de esto, Searle menciona dos clases de reglas. A unas las define como “reglas verticales”, que representarían una especie de conexión directa entre las palabras, oraciones y enunciados con el mundo real. Al otro conjunto lo denomina “convenciones horizontales”, que vienen a ser una serie de elementos extralingüísticos y extra semánticos que rompen las conexiones verticales previamente mencionadas. Estas convenciones horizontales no cambian de ninguna forma el significado de las palabras, oraciones o enunciados que componen el texto. John Searle las define de la siguiente manera: “Lo que hacen es más bien permitir al hablante usar las palabras con sus significados literales, sin abordar los compromisos que normalmente son requeridos por esos significados “What they do rather is enable the speaker to use words with their literal meanings without undertaking the commitments that are normally required by those meanings” (326). Cabe recalcar una vez más que la manera de determinar si un texto es ficcional o no va a depender de la intención del autor, en gran medida. Tal y como hemos visto a lo largo de esta disertación no existe desde el punto de vista formal, una manera de distinguirlo de los discursos no ficcionales.

Ya sabemos que la ficción no es un equivalente ni de literatura, ni de discurso figurativo, ni de discurso serio. Entonces, ¿qué es? Veamos la definición que provee la enciclopedia online “wikipedia”:

Se denomina ficción a la simulación de la realidad que realizan las obras literarias, cinematográficas, historietísticas o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor.

El DRAE la define de la siguiente manera:

1. f. Acción y efecto de fingir.
2. f. Invención, cosa fingida.
3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción.*

Dos elementos son comunes en las definiciones propuestas por el DRAE y Wikipedia. El primero es el acto de fingir o simular, el segundo se refiere al uso de la palabra imaginario.

Todo esto viene a complementar de alguna manera las dis-

tintas propuestas realizadas por Searle. La ficción consiste en fingir, lo que este filósofo del lenguaje nos aclara, es exactamente aquello que se finge (la realización de actos ilocutivos).

Al contrario de la mentira que encontramos en nuestra vida cotidiana, este acto de fingir no sólo atañe a una de las partes implicadas sino a ambas. Tanto el autor como el receptor empírico del texto ficticio se dan a la tarea de fingir. El primero con respecto a los actos ilocutivos, al emitirlos tal y como si fueran reales, y el segundo tomando tales actos como si fueran efectivamente reales. Este contrato implícito ha sido denominado por varios autores como “pacto de ficcionalidad”. Mediante este pacto queda establecido que ni el texto, ni el emisor, ni el receptor son serios desde el punto de vista searleano.

El pacto de ficcionalidad

La falta de seriedad por parte de ambas partes es fundamental en la dinámica de esta clase de discurso. La lectura “seria” de un texto “no serio” es capaz de generar grandes problemas. Hay una diferencia importante entre tomar un texto “como cierto” y tomarlo “como si” fuera cierto. Es famosa la anécdota del espectador en un teatro que asesina de un disparo al actor que interpretaba a Otelo, alegando que nunca dejaría que un hombre negro atacara a una mujer blanca en su presencia. Lo cuenta Stendhal (2009):

El pasado año (agosto de 1822), un soldado que estaba en el interior del teatro de Baltimore, viendo que en el acto XV de *Otelo* iban a matar a Desdémona, gritó: “Jamás dirán que en mi presencia un maldito negro ha matado a una mujer blanca”. En ese mismo momento el soldado disparó su fusil, e hirió al actor que hacía de Otelo (67).

Evidentemente, este espectador se ha extralimitado y por lo tanto ha incumplido el ya mencionado pacto de ficcionalidad. Quien se atenga a dicho pacto, lo hace teniendo claro que existen ciertas barreras que separan al mundo real del ficcional; quien lo incumpla, lo hace bajo el riesgo de convertirse en un Quijote de carne y hueso.

A partir de ahora denominaremos a todo aquello que ocurre dentro del mundo ficticio como “diegético”, y a todo lo que ocurre fuera de él como “extra-diegético”. Ya mencioné en el párrafo anterior que existen barreras que separan a la diégesis del mundo real, sin embargo la primera no es enteramente independiente de la última. Ya Aristóteles (1974) intuía la conexión entre ambos, llegando a plantear que la ficción era un ejercicio de mimesis, una constante imitación de la realidad. Aunque Aristóteles no se refiere realmente a la palabra “ficción” podríamos tomarla como un equivalente parcial de lo que él denominaba “poética”. Sobre la misma, el filósofo griego acotaba que se trataba de un arte en el cual:

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes...

(5)

Es necesario acotar que aquello que es imitado en la ficción no es fundamentalmente una realidad física tangible, sino más bien realidades intrínsecamente humanas. De ahí que puedan apreciarse igualmente altas dosis de mimesis incluso en textos cuya diégesis presenta un mundo superficialmente muy distinto al espacio físico en el que vivimos. Son estos trazos de lo que podríamos denominar abstractamente “espíritu humano”, los que facilitan también la comprensión del texto ficticio por parte del lector. Es precisamente este fenómeno el que posibilita lo que Aristóteles denominó “catarsis”. En términos del filósofo esto solo era posible a través de la tragedia, único género capaz de lograr la inmersión emocional del espectador. Cabe señalar un hecho curioso: para que esa inmersión se produzca, se hace necesario que el espectador, lector u oyente tome, al menos por unos breves instantes, lo ficticio por real. De manera tal que el receptor de discursos ficticios se halla constantemente sumergido en el complejo juego del “creer” y el “descreer”. Está consciente de la separación de la diégesis y el espacio físico en el que habita; sin embargo en más de una ocasión no puede evitar sentirse conmovido por el destino de los personajes inmersos en la diégesis. La mera existencia de un lector empírico, lleva implícita una constante irrupción de lo ficticio en lo real y de lo real en lo ficticio, tal y como sospechaba Aristóteles en la antigüedad y como plantearía Ramón del Valle-Inclán más tarde, “leer ficción es contemplar a la realidad desde cierto ángulo” (citado por Martínez Sierra, 1994: 137). Sobre este asunto, el autor español señalaba tres posturas desde las cuáles se pueden contemplar los personajes de una diégesis: “de rodillas”, tal y como se da en la tragedia griega; “como si fuesen ellos nosotros mismos” (1994:137), hecho que se da en la tragicomedia shakesperiana; y “desde un plano superior”, como ocurre en la comedia clásica y más particularmente en los “esperpentos” escritos por el propio Valle-Inclán.

La diégesis de un texto ficcional presenta cierta coherencia con la realidad (mimesis), pero también a su vez debe presentar cierta coherencia interna que dé sentido a ese mundo imaginario planteado por el autor empírico. Para intentar explicar en mayor detalle este fenómeno, me valdré a continuación de la llamada “teoría de los mundos posibles”.

La ficción y la teoría de los mundos posibles

El término “mundo posible” proviene de la denominada lógica modal. La misma es una disciplina formal (intenta encontrar la verdad de las cosas partiendo de distintos axiomas) que tiene como finalidad capturar el movimiento de algún grupo de operadores modales. Llamamos operadores modales a aquellas expresiones que califican la verdad de una proposición; la lógica modal trabaja en base a dos de ellas: “es necesario que” y “es posible que”. La primera hace referencia a aquellas verdades de carácter definitivo e irrevocable (del tipo $2+2=4$); mientras la segunda se refiere a aquellas verdades que tienen la potencialidad de convertirse en “verdades necesarias”.

Tradicionalmente se ha reconocido dos tipos de proposiciones como portadoras de verdades necesarias: las analíticas, en las que el significado del sujeto se ve directamente reflejado en el predicado; y sintéticas, en las que para dar cuenta de su veracidad o falsedad es necesario poseer alguna clase de

conocimiento empírico. Veamos el ejemplo de las siguientes proposiciones:

- a) Todas las gallinas son hembras
- b) La capital de Venezuela es Caracas.

En el primer ejemplo nos encontramos ante una proposición de carácter analítico, basta con saber el significado de la palabra gallina (animal+ ave de corral+ hembra) para entender que el predicado es verdadero. En el ejemplo “b” tenemos una proposición sintética, requiere por parte de nosotros de un conocimiento previo de mundo, su significado no viene dado directamente por las palabras que la conforman, en el sintagma nominal “La capital de Venezuela” no hay ningún indicio semántico que nos permita comprobar si esta es o no, Caracas.

Lyons (1977) añade a estas categorías tradicionales las proposiciones que son verdaderas gracias a una necesidad natural o física; y a las que lo son gracias a la cultura. Con respecto a las primeras Lyons aclara “si son verdaderas”, enfrentado el estatus epistemológico de una proposición a su valor veritativo. No es lo mismo tomar por verdadero una cuestión, a que esta sea verdadera. Pensemos por ejemplo en la concepción que se tenía en el pasado sobre nuestro planeta. En aquel entonces se tomaba como verdadera la idea de que la Tierra era plana, sin embargo, los avances en la ciencia y la tecnología pudieron demostrar que la misma tiene una forma más bien esférica.

En el otro grupo propuesto por Lyons tenemos a las proposiciones que, dependiendo de la cultura a las que se apliquen, pueden o no, ser consideradas como verdaderas. Por ejemplo, la proposición:

Él tiene dos esposas.

Puede ser necesariamente falsa en nuestro país (Venezuela), donde la poligamia se encuentra expresamente prohibida por las leyes, y necesariamente verdadera en países donde tal práctica es aceptable tanto social como legalmente.

Hasta ahora las proposiciones que hemos estudiado han sido aplicadas a lo que podríamos denominar el mundo real, sin embargo Hintikka (1997) indica que actitudes como “saber”, “pensar”, “decir”, “creer”, “suponer” y “querer”, son capaces de generar mundos distintos al real, que sin embargo pueden guardar algún tipo de relación con el mismo. A todas estas conexiones que pueden establecerse entre los distintos mundos posibles se les conoce con el nombre de “relaciones de accesibilidad”. Volviendo a la frase que Lyons usaba al referirse a las proposiciones verdaderas de acuerdo a las leyes naturales (“si son verdaderas”), este es un claro indicio de relación entre dos mundos: el natural o real y el que Hintikka denominó “alternativo”. La finalidad de la ciencia es la adecuación de las proposiciones válidas en el mundo real y el artificial.

Para visualizar de manera más clara la manera en que los mundos posibles se dan e interrelacionan, resulta útil partir de una premisa simple. Existe un mundo exterior a nosotros y otro interior, compuesto por procesos mentales, cognitivos y emocionales que son capaces de representar esta realidad externa. Cómo nos resulta imposible aprehender directamente esa realidad, pues siempre nuestro acceso a ella es mediado,

principalmente debido a nuestros limitados sentidos de la vista, tacto, olfato y gusto; nuestra mente crea constantemente mundos que corren paralelamente a este.

María Inés Palleiro (2008) ilustra la forma en que se relacionan los distintos mundos posibles de la siguiente manera:

Hoy llueve” puede ser cierto por ejemplo en este día y no en el de mañana, ya que el mundo referido por “mañana” no es el mismo denotado por “hoy”. El hecho de que “hoy” se pueda hablar del futuro se debe a la accesibilidad de un mundo por otro. Con respecto a la relación de creencia decir que “a cree p” quiere decir que p es verdadero en todos los enunciados posibles compatibles, consistentes con las creencias de a. En otras palabras, el mundo en que prevalece “a cree p” no puede ser incompatible con el conjunto de mundos posibles constituidos por las creencias de a (78).

Según Palleiro, la teoría de los mundos posibles facilita la unión de los conceptos de aserción y los de actitud o modalidad. Siempre y cuando dos o más mundos sean compatibles, las verdades que son “posibles” en un mundo, pueden pasar a convertirse en verdades “necesarias” en otro.

La ficción plantea mundos alternativos compatibles con el nuestro, a pesar de que puede darse el caso de que ambos se rijan por alguno que otro conjunto de reglas divergentes, siempre hay un resquicio que permite el acceso de una realidad a partir de la otra. Paradójicamente, detrás de toda la falta de seriedad de los discursos ficcionales, se esconde un mensaje serio, no contenido explícitamente en el texto. Hay tantos ingredientes de crítica, replanteamiento y percepción de nuestra realidad en cuentos, novelas, obras de teatro, películas, etc; como puede haberlos en un ensayo o artículo de opinión.

El autor y el lector empíricos.

Dos entes extra-diegéticos.

Los textos, ficcionales o no, llevan implícitos la participación de dos entes fundamentales: el autor empírico y el lector empírico. Evidentemente todo cuento, novela, artículo de opinión, ensayo, etc. debe ser escrito por alguien y a su vez leído por alguien, de lo contrario pasaría a ser letra muerta. No hay texto sin autor, ni hay texto sin lector, pues precisamente el mismo se construye a través de la interacción de ambos elementos; como expresa Eco (1987) “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar”. (1)

Un hecho curioso se da particularmente con los textos ficcionales. En resumidas cuentas el autor de ficción por definición ha optado por la “no seriedad” (desde el punto de vista de Searle); es decir, ha decidido esconderse tras una máscara. A diferencia de lo que suele pasar en otra clase de textos, no es lógico ni prudente atribuir la voz de los narradores o personajes de obras ficticias a sus autores empíricos. El Marcel Proust de carne y hueso que caminó por las calles de París a principios del siglo XX no es el mismo que narra sus recuerdos tras mojar una magdalena en té en *Por el camino de Swann*, a pesar

de que ambos compartan nombres y unas cuantas vivencias. Invariablemente en la ficción siempre el autor es una especie de titiritero que actúa en las sombras, procurando frecuentemente que los hilos sean invisibles.

Igualmente a la sombra se encuentra el lector empírico, quien accede al mundo ficticio como quien espía a través de una ventana secreta. Como ya hemos visto algunos párrafos atrás, el lector de ficción (si está en su sano juicio) es consciente de la separación de la realidad y el mundo que visualiza a través de esa ventana; sin embargo a menudo esto no impide que alguna que otra dosis de realidad se cuele a través de una hendidura de la ventana.

La ficción, al igual que todo discurso, funciona basándose en la cooperación. El lector y el autor empíricos se escrutan el uno al otro desde la penumbra sin poder llegar a verse nunca con claridad. Ambos intentan comprenderse, analizarse y conocerse a través de huellas. Esto es así sobre todo en el caso del texto escrito. Al contrario, en el habla cotidiana no existe ninguna forma de complementar o reforzar el mensaje que se quiere enviar; o de preguntar o pedir alguna aclaración sobre el mensaje que se acaba de recibir. El lector adopta letras huérfanas y aún así tiene la posibilidad de intuir a su padre o madre. ¿Cómo es posible esto?

El texto escrito es un producto cuya posible interpretación forma parte de su propia gestación; en otras palabras, el autor ha creado algunas circunstancias teniendo en mente la posibilidad de que el potencial lector reaccione de una u otra forma. Escribir por supuesto no es una ciencia exacta, así que lo que el autor prediga puede que no se cumpla en el cien por ciento de las ocasiones. En el camino que va desde la creación de un texto hasta su lectura e interpretación muchos elementos intervienen, así que los resultados pueden variar. ¿Qué interpretación estaba en la mente de los autores de los libros de la biblia?: ¿La católica, la evangélica, la de los testigos de Jehová, la de los mormones? Sospecho que ninguna de las anteriores. El hecho es que a la hora de afrontar la creación de un texto, el autor ya tiene prefigurada una imagen del lector; y a la hora de interpretarlo, el lector intuye en mayor o menor medida una imagen del autor. Estas intuiciones tienen nombre y apellido, y tal como afirma Umberto Eco, se trata de estrategias textuales. Me refiero al autor modelo y el lector modelo.

El autor empírico tendrá como prioridad utilizar la técnica más adecuada para obtener ciertas respuestas. Para lograr esto debe al igual que en la guerra o los deportes anticipar al contrario, prever todo lo relacionado con él. En su mente debe estar la competencia, el conocimiento enciclopédico y del mundo que tiene su lector; e incluso en ocasiones no sólo eso, puede verse obligado a instaurarlos. Echemos un vistazo al extracto de *Weaverley* (Walter Scott, 1814) citado por Eco en su obra *Lector In Fabula*:

... ¿qué otra cosa hubiesen podido esperar mis lectores de epítetos caballerescos como Howard, Mordaunt, Mortimero o Stanley, o de sonidos más dulces y sentimentales como Belmore, Belville, Belfield y Belgrave, sino páginas triviales, como las que fueron bautizadas de ese modo hace ya medio siglo? (1993:79)

Y también pongamos atención al comentario que el autor italiano hace:

...en este ejemplo hay algo más... Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la instituye. También a nosotros, que no teníamos experiencia de las novelas góticas conocidas por los lectores de Walter Scott, se nos invita ahora a saber que ciertos nombres connotan "héroe caballesc" y que existen novelas de caballería pobladas de personajes como los mencionados, que ostentan características estilísticas en cierto sentido lamentables. (1993:79)

En el caso anterior el texto parece estar elaborado no solo previendo al lector modelo, sino que más bien, en mayor o menor medida, lo crea. El texto es a fin de cuentas un kit de herramientas que el autor provee a sus posibles lectores para la creación de significado. Dependiendo de la naturaleza del mismo existirán distintas posibilidades para dicho kit de herramientas. Este kit puede constar de varios bloques lego que una vez armados de la manera correcta den como resultado un tren; o por el contrario, puede tratarse de un lápiz y un papel donde pueden dibujarse infinidad de figuras. Esto teniendo en cuenta por supuesto que existen distintas clases de textos escritos.

Eco propone dos clasificaciones según la pasividad prevista del lector modelo: los textos cerrados y los abiertos. Estas categorías vienen dadas bajo la premisa de que en efecto el lector empírico finalmente coopere, en palabras del propio Umberto Eco "no hay nada más abierto que un texto cerrado". Siempre existirá la posibilidad de violentar un texto, de negarse consciente o inconscientemente a ser "usado" por él. Un neonazi bien podría ver la prueba irrefutable de una conspiración judía en un libro de recetas. Atenderemos a esta clasificación ignorando de antemano esta clase de lecturas paranoicas.

En el caso de los textos cerrados, el autor conoce los posibles equívocos a los que puede llevar la ambigüedad de algunas imágenes e ideas, la posibilidad de que su conocimiento enciclopédico difiera de las del lector empírico, así como también las posibles diferencias ideológicas y culturales. Sin embargo, procura sortear estos obstáculos y reducirlos a su mínima expresión. Por lo tanto vemos que el target se encuentra bien definido, de manera tal que el lector sin mayor esfuerzo interprete el mensaje según lo previsible. Este tipo de texto suele ir dirigido a algún sector en particular: niños, padres, parejas, amas de casa, aficionados a los deportes, etc. El lector modelo del texto cerrado está pensado como una diana que espera completamente inmóvil hasta ser impactado.

Por otro lado están los textos abiertos. En este caso el autor, plenamente consciente de los equívocos mencionados en el párrafo anterior, intenta sacar jugo a este hecho. Los lectores de estos textos se topan frecuentemente con la necesidad de llenar espacios en blanco, pues lo no dicho (es decir, lo no expresado explícitamente) en muchas ocasiones suele ser más importante que lo dicho. El propósito del autor del texto abierto es no sólo generar la posibilidad de más de una interpretación, sino que además cada una de ellas tenga algún tipo de repercusión sobre las otras.

Cabe recalcar una vez más que el lector modelo y el empírico son diferentes. El primero no se refiere a una entidad real, sino a un conjunto de condiciones de felicidad (de acuerdo a las teorías de Searle y Austin) que vienen dadas en cada texto y que necesitan cumplirse para su completa actualización. Según Eco: "Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables" (1989:82) A pesar de que desde el punto de vista semiótico o pragmático no podría hablarse de interpretaciones correctas o incorrectas de un texto, pues cada lector empírico termina haciendo de él el uso que le plazca, sí puede distinguirse cierta limitación en el abanico de posibilidades interpretativas, quien decida ver en "Pulgarcito" una profecía del fin de los tiempos, lo hace ampliando el universo del discurso.

Al igual que el autor empírico formula una imagen del lector potencial (es decir, prefigura un lector modelo), el lector empírico formula una "hipótesis del autor" (Eco.1989). La diferencia entre ambas situaciones es que el primero lo hace en base a un ente que de hecho aún no existe, mientras que el segundo puede deducir una imagen del autor a través de un texto ya previamente concretado.

El lector como estrategia textual siempre tiene en mente un autor modelo, pues se ve impelido a buscar algún tipo de intencionalidad en el texto. Recordemos que solo es posible formular algún tipo de hipótesis sobre ese autor modelo, pues como establece Eco "...la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas. No entre dos sujetos individuales" (1989:84). Salvo la intervención de alguna clase de poder telepático, es imposible llegar a conocer de manera efectiva la intención del autor de determinado texto. El autor modelo (es decir, la imagen mental que cada lector crea del autor empírico) como estrategia textual puede llegar a tener un peso enorme a la hora de interpretar un texto. Supongamos, por ejemplo, que por alguna casualidad conocemos la biografía de cierto escritor. Llegamos a saber de él que era una persona más bien pesimista, con tendencias depresivas y que cometió suicidio a los 40 años. Si llega a nuestras manos un libro de este autor, escrito según los patrones y temas típicos de las llamadas obras de autoayuda, probablemente lo percibiríamos como un texto ácido e irónico. Si en cambio supiéramos de antemano que el libro fue escrito por alguna celebridad televisiva involucrada en el fenómeno new age o en el feng shui, lo leeríamos con ojos completamente distintos. El escritor argentino Jorge Luis Borges (1974), probablemente entendiendo esta situación, lo ilustra con su personaje ficticio Pierre Menard. Quien escribe un Quijote que replica al de Cervantes palabra por palabra, y sin embargo es una obra completamente distinta. Tan distinta como sería *El ser y la nada* escrita por Mario Moreno Cantinflas.

Pareciera que la tendencia a realizar juicios *ad hominem* es una actitud que la mente humana es muy proclive a tener. Y en un sistema tan esencialmente humano como lo es el lenguaje, cada elemento cuenta. Las interrogantes del tipo "¿qué se dice?", "¿cómo se dice?" , y "¿quién lo dice?" tienen igual peso a la hora de elaborar alguna interpretación de un enunciado. La imagen mental prefigurada que se tenga de determinado autor, puede proporcionar al lector empírico una alternativa viable para formular ciertas hipótesis acerca del texto. Puede permitirle decidir si leerlo como un enunciado literal o irónico;

si debe confiar en todo lo que se presenta ante sus ojos o más bien debe sospechar que cada palabra tiene una vida secreta.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1990). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Austin, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Borges, J (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.

Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.

Hintikka, J. (2010). *Paradigms for Language Theory and Other Essays*. New York: Amazon.

Lyons, J. (1979). *Semantics. Volume 2*. Washington: University Press.

Martínez Sierra, G. (1994). "Hablando con Valle-Inclán de él y su obra". [Entrevista de a Valle-Inclán publicada en el periódico ABC, el 7 de diciembre de 1928, recogida en *Ramón María del Valle-Inclán, Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos].

Palleiro, M. (2008). *Formas del discurso: de la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición digital. Consultada el 12-09-2011.

Searle, J. (1975) "The Logical Status of Fictional Discourse". En: *New Literary History*. 6.2, pp. 319-332. University of Virginia.

Stendhal (2009). *Racine y Shakespeare*. México : Universidad Veracruzana.

Wikipedia. "Ficción". Consultado el 23-11-2011.